

Luka Zevnik

MATERIALNI POGOJI IN DISKURZI DEDIŠČINE POPULARNE GLASBE V SLOVENIJI

IZVLEČEK: Članek združuje proučevanje popularne glasbe z naglo razvijajočim se poljem študijev dediščine. Osrednje vprašanje, ki se pri tem zastavlja je kako (slovensko) popularno glasbo misliti v kategorijah dediščine na teoretski, metodološki in empirični ravni. Članek najprej zgradi konstruktivistično navdahnjen teoretsko-metodološki okvir za analizo dediščine (popularne glasbe), ki ga nato aplicira na primer Slovenije. Kljub dejstvu, da glavne uradne institucije rutinsko zbirajo določene materialne vidike dediščine popularne glasbe, diskurzivna analiza na več področjih in poglobljeni intervjuji z glasbenimi strokovnjaki in poznavalci pokažejo, da je v Sloveniji vsaj zaenkrat nemogoče govoriti o uradnem popularno-glasbenem dediščinskem diskurzu. Obstoječi diskurzi in prakse v zvezi z dediščino popularne glasbe so večinoma namreč rezultat nevladnih organizacij in posameznih »naredi sam« zbirateljev.

KLJUČNE BESEDE: (slovenska) popularna glasba, kulturna dediščina, zgodovina popularne glasbe, kulturna politika, glasbeni arhivi;

Material conditions and discourses of popular music heritage in Slovenia

ABSTRACT: The article draws research into popular music together with the rapidly developing field of heritage studies. The central question is how to think of (Slovenian) popular music in heritage terms from theoretical, methodological and empirical perspectives. The article first develops a theoretical and methodological framework to analyse popular music heritage and then applies it to the case of Slovenia. While several official institutions collect certain material aspects of popular music heritage, the discursive analysis and the in-depth interviews with music experts suggest it is impossible to speak of an official discourse of popular music heritage. The existing discourses and practices of popular music heritage are mostly limited to NGO organisations and DIY popular music collectors.

KEY WORDS: popular music heritage, (Slovenian) popular music, cultural heritage, popular music history, cultural policy, music archives

1 Uvod

Namen članka je ponuditi prvi pregled stanja na področju dediščine popularne glasbe v Sloveniji.¹ V tem smislu članek združuje polje proučevanja popularne glasbe in razmeroma novo področje študijev dediščine (angl. *heritage studies*). Ta problematika v Sloveniji doslej še ni bila obravnavana in tudi v mednarodnem prostoru je bilo podobnih poskusov razmeroma malo. Kot pozitivne izjeme bi v tem oziru lahko omenili Kongovo (1999), Schmutza (2005), Bennetta (2009) ter Leaverja in Schmidta (2010), ki, izhajajoč iz različnih teoretskih predpostavk, ponujajo lastne teoretske konceptualizacije dediščine popularne glasbe in jih uporabijo kot izhodišče za študije konkretnih primerov. Članek bo črpal iz navedenih obstoječih analiz na tem področju, ki jih bo mestoma nadgradil s pomočjo konstruktivističnega in foucaultovskega pogleda na (kulturno) dediščino. Na podlagi slednjega je treba ugotoviti, da ko govorimo o razmerjih moči, povezanih z dediščino (popularne glasbe), ne gre samo za to, kako ta vplivajo na vsebinsko konstrukcijo dediščine (v našem primeru bi lahko rekli, kateri vidiki slovenske popularne glasbe spadajo v »kanon«), ampak je še prej treba ugotoviti, kako razmerja moči vplivajo na to, ali je določeno področje sploh vključeno v (bodisi uradne ali neuradne) dediščinske diskurze.² Iskanje odgovora na to vprašanje z vidika dediščine popularne glasbe je bil cilj prve faze projekta POPID, katere rezultate za slovenski primer bo zgoščeno predstavil pričujoči članek. Osrednji namen članka je torej pregledno mapirati in osvetliti, do katere mere obstoječe uradne in neuradne organizacije ter iniciative popularno glasbo v Sloveniji sploh obravnavajo v kategorijah dediščine in kakšni so materialni pogoji njenega ohranjanja. Ker področje dediščine popularne glasbe v Sloveniji še ni bilo raziskano, je izvirnost in relevantnost analize v prvem sistematičnem mapiranju in diagnozi stanja, ki predstavlja osnovo za nadaljnje analize na tem polju. Uvodoma bi še radi poudarili, da dediščine slovenske popularne glasbe še zdaleč ne obravnavamo kot absolutno kategorijo, saj je bila glasba, ki je nastajala v slovenskem prostoru, vedno tesno povezana z vplivi globalne (zlasti ameriške in britanske) glasbene scene, poleg tega pa je bila Slovenija do leta 1991 del širšega kulturnega prostora bivše Jugoslavije. Z uporabo pridevnika »slovenska« torej ne izključujemo določenih presekov med slovensko in jugoslovansko popularno glasbeno

1. Članek je rezultat evropskega raziskovalnega projekta z naslovom Dediščina popularne glasbe, kulturni spomin in kulturna identiteta (POPID), ki poteka v okviru programa HERA Joint Research Programme (www.heranet.info), ki ga financirajo AHRC, AKA, DASTI, ETF, FNR, FWF, HAZU, IRCHSS, MHEST, NWO, RANNIS, RCN, VR in FP7 2007–2013 (program družbenih ved in humanistike). Vodja projekta je dr. Susanne Janssen, vodja slovenske ekipe pa dr. Peter Stanković. Projekt v primerjalno raziskuje razmerje med popularno glasbo, sodobnimi izrazi kulturnih identitet ter lokalno in nacionalno kulturno dediščino v panevropskem kontekstu. Vključuje raziskovalne partnerje iz Nizozemske, Velike Britanije in Avstrije.
2. Vsekakor je pomemben nadaljnji korak raziskati tudi, kako igre moči in ideološke operacije vplivajo na konstrukcijo kanona dediščine popularne glasbe v vsebinskem smislu ter kakšno vlogo pri tem pri tem igrajo diskurzi nacionalizma, domačijskosti alterglasbene scene ipd., kar pa je materija, ki zahteva posebno obravnavo (glej na primer Stanković v tej številki).

dediščino, prav tako pa tudi ne pristajamo na idejo o samonikli slovenski glasbi, ki bi neodvisno nastala v nacionalnem kulturnem vakuumu.

2 Popularna glasba in konstruktivistična obravnava kulturne dediščine

Pričujoči članek izhaja iz konstruktivističnega razumevanja dediščine popularne glasbe, pri čemer se opira na dve novejši referenčni publikaciji s področja študijev dediščine (Graham in Howard 2008; Sørensen in Carman 2009). Gledano iz konstruktivistične perspektive, dediščina ni objektivna celota zapuščine iz preteklosti, marveč jo je treba obravnavati kot rezultat procesa družbene konstrukcije. To pomeni, da dediščina, četudi seveda jemlje iz preteklosti, vedno odgovarja na določene potrebe sedanjosti. Družbena konstrukcija dediščine v luči povedanega predstavlja »načine, kako zelo selektivno izbrani materialni artefakti, naravne pokrajine, mitologije, spomini in tradicije postajajo kulturni, politični in ekonomski viri sedanjosti« (Graham in Howard 2008: 2). Iz konstruktivistične perspektive ključa za razumevanje dediščine torej ne gre iskati v konceptu preteklosti, ampak v družbenih praksah sedanjosti in pomenih, ki so vezani na določene vidike preteklosti. Skonstruiranost dediščine poleg tega nakazuje tudi na njeno pluralnost. Na najsplošnejši ravni to pomeni, da vsaka družba vedno razpolaga z različnimi konstrukcijami dediščine. Pluralnost dediščine pa prav tako pomeni, da konstrukcije dediščine v vseh družbah artikulirajo različni producenti in konzumirajo različni potrošniki. Dediščino popularne glasbe je skratka moč razumeti kot vrsto vednosti, ki je »obenem kulturni proizvod in politični vir« (Graham in Howard 2008: 5) za sedanjost, ki ga na množstvo različnih načinov proizvajajo in trošijo različni agenti v družbi. Medtem ko uradni ali, rečeno s Smithom (2006), »avtorizirani« diskurz navadno proizvajajo javni, institucionalizirani producenti dediščine od zgoraj (angl. *top-down*), alternativni diskurze o dediščini proizvajajo zasebni, neuradni »naredi sam« (angl. *DIY – do it yourself*) producenti od spodaj (angl. *bottom-up*). Ker predstavlja politični vir za sedanjost, je dediščina vedno tesno povezana z družbenimi razmerji moči. V tem smislu ni zgolj rezultat kulturne konstrukcije, ampak tudi družbeno posredovanih razmerij moči, povezanih s to konstrukcijo. To pomeni, da reprezentacija dediščine vedno korenini v določeni zgodovinski konstelaciji razmerij moči med relevantnimi proizvajalci dediščine v določeni družbi. Vsi proizvajalci dediščine imajo torej »razno- like in številne cilje pri ustvarjanju dediščine in upravljanju z njo« (Graham in Howard 2008: 1); prizadevajo si za vzpostavitev in širjenje lastne konstrukcije (tj. diskurza) o dediščini. Preden predstavimo posamezne metode za proučevanje dediščine (popularne) glasbe, si še oglejmo, kako popularno glasbo razumemo. Strinjamo se z Negusom (1996: 5), ki opozarja, da je popularna glasba izmuzljiv pojem, ki ga je izredno težko jasno definirati. Definicije ponavadi dajejo poudarek »popularnosti«, komercialni naravi popularne glasbe ali identifikaciji določenih glasbenih značilnosti (glej Shuker 2002: 227). Vsekakor je po Shukerju (2002: 228), ki si pomaga s Frithom (1983), pri obravnavi popularne glasbe treba upoštevati »tako glasbene kot socioekonomske vidike«. V tem smislu je »popularna glasba sestavljena iz hibridnega zbira tradicij, stilov in vplivov ter

je hkrati ekonomski produkt, v katerega večina njegovih potrošnikov investira določen ideološki pomen« (Shuker 2002: 228).

3 Metodologija

V metodološkem smislu članek gradi na za namen primerjalne perspektive med državami razmeroma standardiziranim metodološkem pristopu projekta POPID, ki temelji na prepletu različnih metod, značilnih za interdisciplinarna polja kulturnih študij, antropologije in študijev dediščine, ter vključuje besedilno analizo, polstrukturirane intervjuje in opazovanje z udeležbo. Poudarek takšnega kombiniranega pristopa je zajeti čim večjo širino pojavnostnih oblik, povezanih z dediščino popularne glasbe, ter tako zagotoviti sistematično bazično mapiranje in primerjavo stanja tega področja po posameznih državah.

V prvi fazi smo izvedli ekspertne intervjuje s slovenskimi arhivarji, zaposlenimi v kulturni industriji, ter ostalimi strokovnjaki in poznavalci popularne glasbe, katerih glavni namen je bilo zbiranje informacij o dediščinskih diskurzih in delovanju institucij, ki jih je mogoče uporabiti za mapiranje stanja dediščine popularne glasbe. Intervjuje smo izvedli v letu 2010, osredotočili pa smo se na štiri lokacije (vključno z okolico), ki predstavljajo štiri različne slovenske regije: Ljubljano, Maribor, Koper in Mursko Soboto. Skupaj je bilo opravljenih 28 intervjujev. Arhivarje smo rekrutirali po osrednjih organizacijah, ki se ukvarjajo z ohranjanjem dediščine, glasbene strokovnjake pa po kriteriju strokovne uveljavljenosti in prepoznavnosti na področju popularne glasbe. Deloma smo uporabili tudi metodo snežene kepe, in sicer tako, da so nam intervjuvanci predlagali kolege, za katere so ocenili, da v določeni regiji veljajo za strokovno uveljavljene na področju popularne glasbe. Arhivarji, ki zastopajo tako državne kot nedržavne in »naredi sam« arhive, so odgovarjali na vprašanja o svoji vlogi pri zbiranju/produkciji dediščine popularne glasbe. Predstavniki državnih institucij so poleg tega prispevali tudi dragocene informacije o vlogi svojih institucij pri vprašanih, povezanih z dediščino popularne glasbe, vključno s podatki o relevantnem zakonodajnem okviru. Zaposleni v glasbeni industriji in drugi strokovnjaki za glasbo so odgovarjali na vprašanja o svojem odnosu in praksah, povezanih z njihovim delovanjem v vlogi producentov dediščine popularne glasbe. Prav tako smo jih spraševali po lastnem strokovnem mnenju o pomenu dediščine popularne glasbe za Slovenijo ter jih prosili za oceno trenutnega stanja na tem področju. Intervjuji z zaposlenimi v kulturni industriji so zajeli novinarje, filmske ustvarjalce, režiserje, urednike, glasbenike, menedžerje, promotorje, radijske didžeje, vodje založb in »naredi sam« zbiratelje glasbenih vsebin. Na tem mestu bi radi poudarili, da so intervjuji v članku uporabljeni v kontekstu »hermenevtičnega metodološkega prizadevanja pridobiti poglobljeno razumevanje« družbenih pojavov, izkušenj in narativov, ki prevladuje v konstruktivistično navdahnjenih kulturnih študijah in ki pod vprašaj postavlja dostop do objektivne realnosti (Saukko 2003: 8, 24). Posledično intervjuji v pričujočem članku predstavljajo zgolj eno dimenzijo kombinirane metode poskusa mapiranja večdimenzionalnega in fluidnega stanja dediščine popularne glasbe v Sloveniji.

Materialne vidike dediščine popularne glasbe v Sloveniji smo preučevali s kombinacijo različnih metod, večinoma pa analiza obravnava podatke o nosilcih zvoka in drugih materialnih artefaktih, povezanih s popularno glasbo, ki jih zbirajo državne in nedržavne organizacije ter »naredi sam« zbiratelji. Z intervjuji z arhivarji in opazovanjem z udeležbo smo preučili tudi proces, ki omogoča dostop do zbranih materialnih artefaktov zunanjim uporabnikom. Nekatere podatke o uradnih zbirkah materialov, ki jih gre obravnavati v okviru dediščine popularne glasbe, in o njihovi dostopnosti za javnost smo pridobili z analizo uradnih opisov funkcij in delovanja teh institucij ter navodil za dostop do njihovih storitev.

S ciljem analizirati, kako so diskurzi o dediščini popularne glasbe artikulirani in kako krožijo v družbi, se bomo opirali na širši foucaultovski koncept »resnice«, ki ga je mogoče definirati kot »sistem predpisanih postopkov za produkcijo, regulacijo, distribucijo, cirkulacijo ter delovanje izjav« in diskurzov (Foucault 2008: 133). Po Foucaultu (2008: 133–134) je za režime resnice v modernih družbah značilno: prvič, »resnica sloni na oblikah znanstvenega diskurza in na institucijah, ki ga proizvajajo« (Foucault 2008: 132). V zvezi s tem bomo predstavili pregled obstoječih akademskih prispevkov na temo dediščine popularne glasbe in ocenili položaj tovrstnih raziskav v uradnih slovenskih raziskovalnih programih. Drugič, resnica je »predmet, seveda v različnih oblikah, z ogromno razširjenostjo in potrošnjo (kroži skozi izobraževalne in informacijske kanale, katerih razpon v družbenem telesu je ne glede na nekatere stroge omejitve sorazmerno širok« (Foucault 2008: 132). Na tem mestu bomo analizirali, kako diskurze o dediščini popularne glasbe širi slovenski izobraževalni sistem (pri čemer se bomo pretežno opirali na glavne slovenske osnovno- in srednješolske učbenike za zgodovino ter glasbeno vzgojo) in proučili tudi nekatere druge obstoječe načine rabe dediščine popularne glasbe v Sloveniji. Tretjič, Foucault (2008: 132) opozarja, da je resnica »podvržena /.../ nenehnemu ekonomskemu in političnemu spodbujanju« ter da se »proizvaja in posreduje /.../ pod (če že ne izključno, pa vsaj prevladujočo) kontrolo nekaj velikih političnih in ekonomskih aparatov«. V luči povedanega bomo najprej analizirali slovensko in mednarodno zakonodajo ter uradne smernice, ki se nanašajo na glasbo in kulturno dediščino. Pojasnili bomo, kako ti dokumenti obravnavajo dediščino popularne glasbe in kako se njihova določila prek delovanja uradnih institucij prenašajo v prakso. V luči kulturne industrije bomo preučili tudi ekonomski vidik dediščine popularne glasbe v Sloveniji. Po Foucaultu (2008: 132) je resnica ne nazadnje tudi »predmet cele politične razprave in družbenih konfrontacij ('ideološki boji') (Foucault 2008: 132). Na tem mestu bomo analizirali alternativne, 'naredi sam' in neuradne diskurze ter prakse, povezane z dediščino popularne glasbe, ki so v določeni napetosti s prevladujočim uradnim diskurzom o slovenski glasbeni dediščini.

4 Uradne zbirke materialnih vidikov dediščine popularne glasbe

Četudi splošnejši razvoj slovenske kulturne dediščine v marsikaterem pogledu odraža trende transformacij dediščine, ki so po Murzynu (2008) značilne za postsocialistične države Srednje Evrope, ima slovenska dediščina popularne glasbe nekatere povsem lastne značilnosti, ki jih gre, kot je v intervjuju pojasnil sociolog in ustanovitelj prve slovenske punk zasedbe *Pankrti* dr. Gregor Tomc, v veliki meri pripisati inferiornemu statusu, ki ga popularni glasbi tradicionalno pripisuje slovenska kultura: »Problem je, da ima popularna glasba v Sloveniji kot izrazitem kulturnem zamudniku še vedno prizvok manjvrednosti.«³ Za začetek si podrobneje oglejmo državne institucije in organizacije, ki zbirajo in ohranjajo materialne vidike dediščine popularne glasbe. Narodna in univerzitetna knjižnica (NUK) je osrednja slovenska državna knjižnica. Financirana je iz državnega proračuna in v skladu z zakonodajo »zbira, obdeluje, hrani in posreduje temeljno nacionalno zbirko vsega knjižničnega gradiva v slovenskem jeziku, o Sloveniji in Slovencih, slovenskih avtorjev, slovenskih založb, pripadnikov italijanske in madžarske narodne skupnosti, romske skupnosti in drugih manjšinskih skupnosti v Sloveniji (Slovenika) ter temeljne tuje literature« (NUK 2012); omogoča dostop do zbirk slovenskim in tujim uporabnikom. NUK zbira tudi materiale, povezane s slovensko popularno glasbo in sorodnimi vsebinami, v kolikor slednje sodijo v okvir Slovenike. Alenka Bagarič, ki vodi glasbeni oddelek knjižnice, je v intervjuju dodatno osvetlila delovanje glasbene zbirke NUK.⁴ Kot je povedala, popularna glasba predstavlja približno 50 odstotkov celotne glasbene zbirke. Bagaričeva je pojasnila tudi, da je kakovost in inkluzivnost katerekoli zbirke odvisna od stalnega, sistematičnega in aktivnega pokrivanja določenega področja, ki pa je v primeru popularne glasbe slednjega odsotno. V nasprotju z na primer osrednjo britansko knjižnico, ki ima posebej za popularno glasbo specializiranega kuratorja, NUK nima strokovnjaka, ki bi skrbel za to področje. Zbiranje vsebin v zvezi s popularno glasbo poteka predvsem na podlagi dotoka materiala v skladu s slovenskim Zakonom o obveznem izvodu publikacij, v skladu s katerim morajo ustvarjalci NUK-u predložiti določeno število kopij vseh svojih izdelkov, namerno izdanih in prilagojenih posebej za slovensko javnost. Glasbena zbirka NUK torej večinoma obsega uradno izdane posnetke slovenske popularne glasbe ter izdaje slovenske in tuje literature o popularni glasbi, ne pa tudi neuradnih in medijskih posnetkov ter drugih materialov, povezanih s slovensko popularno glasbo. Druga državna institucija, delovanje katere je povezano z materialnimi vidiki dediščine popularne glasbe, je Arhiv RS, ki deluje pod okriljem Ministrstva za kulturo. Kot navaja uradni opis Arhiva, je njegova primarna naloga »zbiranje, varovanje, urejanje, popisovanje in omogočanje uporabe nacionalne arhivske kulturne dediščine Republike Slovenije« (Arhiv RS 2012). Čeprav Arhiv denimo razpolaga z zbirko vseh slovenskih filmov, zbirke posnetkov slovenske popularne glasbe nima. V arhivu je mogoče

3. Intervju z Gregorjem Tomcem, 28. 3. 2011, Ljubljana.

4. Intervju z Alenko Bagarič, 4. 4. 2011, Ljubljana.

najti zbirko zgolj določenih, večinoma uradnih dokumentov in spisovnega gradiva, ki so posredno ali neposredno povezani s slovensko popularno glasbo. Prav tako je treba izpostaviti, da materialov, povezanih s popularno glasbo, Arhiv – podobno kot NUK – ne zbira aktivno, temveč pasivno. Nekatere dokumente, povezane s slovensko popularno glasbo, je Arhiv na primer pridobil zato, ker zbira določene pisne dokumente slovenskega državnega radia in televizije (RTV SLO), med katerimi jih nekaj obravnava popularno glasbo.

Najbogatejšo in najobširnejšo zbirko slovenske popularne glasbe ima arhiv RTV SLO. Deloma gre situacijo pripisati dejstvu, da sta bila RTV SLO in njegova založba⁵ (ZKPRS) posebej v obdobju od 60. do 90. let 20. stoletja neposredno ali posredno udeležena praktično pri vsem, kar je povezano z uradnimi izdajami ter predvajanjem slovenske popularne glasbe na radiu in televiziji, deloma pa tudi dejstvu, da so bile do 90. let v lasti RTV SLO vse večje slovenske radijske postaje. To je pomenilo, da je RTV SLO posedoval tudi tiste glasbene posnetke, ki niso nastali v neposredni povezavi z njim, saj jih je bodisi pridobil sam bodisi so mu jih podarjali distributerji z upanjem, da bo skladbe predvajala ena od državnih radijskih postaj. Velika količina avdiomateriala, ki ga imajo arhivi nacionalnega radia, je tudi posledica dejstva, da ima RTV SLO štiri regionalne podružnice, vsaka pa ima lasten arhiv. Material v slednjih se sicer do neke mere prekriva s tistim v osrednjem, ljubljanskem arhivu, a po drugi strani imajo lokalni arhivi (v Murski Soboti, Mariboru in Kopru) tudi zajetno količino regionalnospecifičnega materiala, ki je nastal pod okriljem posamičnih podružnic ali pa so ga te pridobile same. Razen izjemoma obsežni arhiv RTV SLO služi predvsem interni rabi. V kontekstu uradnih institucij gre omeniti tudi SIGIC, ki je bil ustanovljen kot osrednja informacijska točka za slovensko glasbo, namenjena zbiranju informacij o slovenskih glasbenikih, glasbenih strokovnjakih, institucijah in o tekočih glasbenih dogodkih ter drugih dejavnostih. Primarni cilj organizacije, ki je sicer tudi članica Mednarodne zveze glasbenih informacijskih centrov (IAMIC – *International Association of Music Information Centres*), je širjenje informacij o slovenski glasbi vseh žanrov ter aktivna sistematična promocija slovenske glasbe in glasbenikov tako v Sloveniji kot v tujini. Četudi SIGIC ni bil ustanovljen kot organizacija za dediščino popularne glasbe, ima vsaj do neke mere potencial, da sčasoma začne igrati tudi vlogo slednje. SIGIC, ki je financiran večinoma iz sredstev Ministrstva za kulturo, je namreč edina državna organizacija, ki eksplicitno, sistematično in aktivno pokriva področje popularne glasbe. A ker se področja loteva predvsem z vidika promocije, SIGIC nima lastnega glasbenega arhiva. Po drugi strani organizacija vseeno aktivno zbira osnovne podatke o popularnih glasbenikih, glasbenih strokovnjakih in dogodkih. Spletna podatkovna baza organizacije je prosto dostopna širši javnosti (tudi prek posebne aplikacije za mobilne naprave), prav tako pa jo redno posodablajo regionalni sodelavci

5. Založba kaset in plošč RTV SLO (ZKPRS) občasno izdaja nove izdaje nekaterih albumov iz svoje zgodovinske zbirke slovenske popularne glasbe. Nekatere nove izdaje občasno izhajajo tudi pri komercialnih založbah, kot so Nika, Dallas in Sanje. A nekaj intervjuvancev je menilo, da nobena od slovenskih založb (še posebej ZKPRS) v tej vlogi ni dovolj aktivna.

SIGIC-a po vsej državi. Organizacija je bila ustanovljena leta 2004; verjetno je, da se bo njena podatkovna baza v prihodnosti razvila v pomemben vir informacij o slovenski popularnoglasbeni sceni, saj vključuje tudi podatke o bolj marginalnih glasbenikih in dogodkih, ki jih ne pokrivajo institucije, kot je NUK, ki zgolj pasivno zbira uradno izdane materiale. SIGIC izdaja spletno glasbeno revijo *Odzven*, ki med drugim pokriva tudi področje popularne glasbe, izbor *Odzvenovih* člankov pa je nedavno izšel tudi v tiskani obliki. Ne nazadnje je SIGIC nedavno izdal tudi dve kompilacijski plošči, ki vključujeta pregled – po navedbah SIGIC-a – najpomembnejših del slovenskih jazz in etno glasbenikov. Vsaka od omenjenih izdaj vključuje tudi predstavitev zastopanega žanra v slovenskem kontekstu.

Ne glede na to, da zgoraj opisane državne institucije zbirajo in ohranjajo nekatere materialne vidike slovenske dediščine popularne glasbe, posebej ko gre za uradne izdaje glasbenih posnetkov, to nalogo opravljajo pasivno in posredno.⁶ S terminom »pasivno zbiranje« želimo poudariti, da zbirke popularnoglasbenih materialov niso rezultat jasno definirane agende za ohranjanje slovenske dediščine popularne glasbe, ampak bolj »stranski proizvod« rutinskih procesov zbiranja in ohranjanja. To je tudi eden od razlogov, zakaj te institucije ne pokrivajo drugih materialnih razsežnosti dediščine popularne glasbe, kot so plakati, vstopnice in drugi artefakti, ki so del vsake vibrantne glasbene scene ali subkulture. Prav tako ne pokrivajo materialov v zvezi z bolj marginalno in neuradno izdano glasbo ter ustvarjalci take glasbe. Veliko materiala se tako izgubi ali morda le deloma ohranja v zbirkah nekaterih nedržavnih organizacij in individualnih, »naredi sam« zbirateljcev. Pasivni pristop k zbiranju materialnih vidikov dediščine popularne glasbe prav tako pomeni, da se obstoječi material drobi in razpršuje med različnimi institucijami, kar so potrdili tako intervjuvanci kot nedavna študija, ki jo je na tem področju opravilo Ministrstvo za kulturo. V luči povedanega ne preseneča, da obstoječe zbirke, raztresene po različnih institucijah, večinoma niso – kot je moč skleniti iz intervjujev z glasbenimi strokovnjaki – dobro poznane širši javnosti niti jih večina slovenskih strokovnjakov za popularno glasbo ne prepozna kot relevantne organizacije za dediščino popularne glasbe.

5 Odsotnost uradnega, avtoriziranega diskurza o dediščini popularne glasbe v Sloveniji

Pokazali smo, da uradne, iz državnih sredstev financirane institucije zbirajo in ohranjajo določene materialne vidike dediščine slovenske popularne glasbe. A to dejstvo samo po sebi ni dovolj, da bi lahko govorili o uradnem diskurzu o dediščini popularne glasbe v Sloveniji, kar se – kot bomo videli v nadaljevanju – kaže na področjih zakonodaje in kulturne politike, izobraževanja, raziskovanja ter kulturne industrije. Ministrstvo za kulturo RS predlaga nacionalne programe za kulturo, ki jih mora pred končno odobritvijo potrditi parlament. Ti programi so osnovne smernice državn

6. Edina delna izjema v tem pogledu je SIGIC, ki pa je po drugi strani organizacija, usmerjena predvsem v promocijo.

strategije na področju kulture in se navadno izdelujejo za tri leta, vključujejo pa tudi poglavja o glasbi. V preteklosti so bila slednja večinoma bolj osredotočena na domeno klasične glasbe, a v zadnjih nekaj letih je bilo vendarle moč zaslediti določena prizadevanja za širjenje obzorij na tem področju. Popularne glasbe programi sicer še vedno ne omenjajo eksplicitno, je pa vsaj na papirju zaznati prizadevanje za bolj enakovredno obravnavo vseh vrst glasbene dejavnosti. Čeprav obstoječi programi tako na splošni ravni kot v navezavi na določene vidike umetnosti dediščino sicer omenjajo, pa glasbe z vidika kulturne dediščine ne obravnavajo.

Oglejmo si sedaj, kako se slovenska zakonodaja loteva področja kulturne dediščine. Četudi je tako v teoriji kot v praksi težko potegniti jasno ločnico med materialno in živo (tudi »nesnovno«) kulturno dediščino (Deacon 2004; Graham in McDowell 2007), se osrednja slovenska zakonodaja in nanjo nanašajoči se formalni dokumenti vendarle povečini oklepajo te delitve. Leta 2003 so države članice Unesca (*United Nations Education, Science and Culture Organization* – Organizacija Združenih narodov za izobraževanje, znanost in kulturo) na bienalni splošni konferenci skoraj soglasno izglasovale novo mednarodno konvencijo o nesnovni kulturni dediščini, ki naj bi dopolnila obstoječe dokumente, ki so se doslej ukvarjali zgolj z ohranjanjem materialne kulturne dediščine. Slovenija je konvencijo ratificirala leta 2008, ko je slovenski parlament tudi sprejel zakon o varstvu kulturne dediščine, ki živo kulturno dediščino po statusu izenačuje z materialno. Po konvenciji Unesca živa kulturna dediščina »pomeni prakse, reprezentacije, izraze, znanje, veščine – kot tudi instrumente, predmete, artefakte in z njimi povezane kulturne prostore – ki jih skupnosti, skupine in v nekaterih primerih posamezniki prepoznavajo kot del kulturne dediščine« (Unesco 2003). Definicija sicer vključuje tudi glasbo, a Kurin (2004: 69) ugotavlja, da je večina strokovnjakov, ki so sodelovali pri pripravi besedila konvencije, predpostavljala, da živa kulturna dediščina zadeva tradicionalno kulturo, s čimer je veliko drugih stvari izključila, med drugim tudi popularno glasbo. Tako ozka interpretacija je jasno razvidna iz Unescovih seznamov žive dediščine, ki vključujejo zgolj pojavne oblike, vezane na tradicionalno glasbo. V okviru razprave o dediščini popularne glasbe pa je vendarle treba poudariti, da definicija žive dediščine, ki jo podaja omenjena konvencija, po Kurinovem (2004: 69) mnenju »lahko vključuje širši razpon dejavnosti od tistega, ki so ga predvideli pisci«, torej bi lahko, še poudarja Kurin, med drugim vključevala tudi popularno glasbo.

Glavna institucija, ki se ukvarja z živo kulturno dediščino v Sloveniji, je Koordinator varstva žive kulturne dediščine, funkcija katerega je bila vzpostavljena leta 2008 na podlagi zgoraj omenjenega novega Zakona o varstvu kulturne dediščine (zakon v reference). Do leta 2011, ko je funkcijo prevzel Slovenski etnografski muzej, jo je opravljal Inštitut za slovensko narodopisje pri Slovenski akademiji znanosti in umetnosti. Osnovna naloga Koordinatorja varstva žive kulturne dediščine je prispevati k sestavljanju slovenskega Registra žive dediščine in to delo koordinirati. Povedano natančneje, funkcija obsega sistematizacijo, dokumentacijo, raziskovanje in interpretacijo žive dediščine ter predlaganje posameznih primerov za uvrstitev v register. Čeprav bi, če sledimo Kurinu (2004), koncept žive dediščine lahko služil kot okvir za dediščino popularne glasbe, pa je treba poudariti, da v Sloveniji doslej še ni bilo

primera, povezanega s popularno glasbo, ki bi bil predlagan v obravnavo ali registriran kot živa kulturna dediščina.

Na izobraževalnem in raziskovalnem področju je situacija podobna. Tekstualna analiza je namreč pokazala, da v slovenskih učbenikih za osnovne ali srednje šole vsebin, ki bi obravnavale popularno glasbo v kontekstu kulturne dediščine, praktično ni. Edini učbenik, ki obravnava glasbo v smislu dediščine, se pri tem osredotoča izključno na slovensko ljudsko glasbo (Oblak in Prelog 2002). V primerjavi s klasično in ljudsko glasbo je v učnih načrtih obravnavi popularne glasbe nasploh namenjen precej manjši delež. Nadalje, obstoječe obravnave popularne glasbe v učbenikih se v veliki meri posvečajo dogajanju na mednarodni sceni in večinoma ignorirajo slovensko popularno glasbo. Edini izjemi v tem pogledu sta učbenika za glasbeni pouk v srednjih šolah, ki vključujeta vsak po eno stran o slovenskem jazzu in rocku (Oblak in Prelog 2002; Pesek in dr. 2007). Zanimivo je, da nekoliko jasneje zgodovinski pomen slovenske popularne glasbe osvetljujejo učbeniki za pouk zgodovine v srednjih šolah in gimnazijah, ki se dotikajo nekaterih dogodkov v zvezi s slovensko popularno glasbo (večinoma punkom) v kontekstu slovenskega kulturnega gibanja in njegovega prispevka k osamosvojitvi države leta 1991 (Berzelak in Rihtaršič 2003; Razpotnik in dr. 2007; Repe in Rihtaršič 2007). Treba pa je poudariti, da se glasbenike tu omenja izključno zaradi njihovega političnega, in ne glasbenega prispevka. V tem smislu tudi raziskovalno področje ne izstopa.

Četudi je slovensko popularno glasbo doslej obravnavalo kar nekaj domačih in tujih znanstvenih ter strokovnih monografij in člankov, niti ena publikacija slednje doslej ni obravnavala v kontekstu kulturne dediščine. Financirane in izvedene raziskave slovenske glasbene dediščine so doslej zadevale le polji klasične in ljudske glasbe (glej npr. Križnar 1992; Koter 2003).

Čeprav v zahodni Evropi (zlasti v Veliki Britaniji) dediščina popularne glasbe igra vedno večjo vlogo v kulturni industriji, pa v Sloveniji tega ne bi mogli trditi. Analiza nacionalnih programov za kulturo in brošure z naslovom »Kulturne in kreativne industrije po slovensko« (Stepančič 2011), ki jo je izdalo slovensko ministrstvo za kulturo, sicer kaže, da sta tako glasba kot dediščina sicer uradno dojeti in spodbujani kot pomembna vidika slovenskih kulturnih in kreativnih industrij. Velja pa opozoriti, da se glasba in dediščina obravnavata kot ločeni področji, kar pritrjuje ugotovitvi, da uradni diskurz o dediščini popularne glasbe v Sloveniji ne obstaja. Prav tako veliko pove dejstvo, da so primeri uporabe dediščine popularne glasbe v turizmu in druge komercialne namene v Sloveniji zelo redki.⁷ Razloge za to bi na prvi pogled lahko videli v neobstoju uradnega diskurza o dediščini popularne glasbe. A če upoštevamo implicitno neoliberalno racionalnost v ozadju koncepta kulturnih in kreativnih industrij (Lovink in dr. 2007), ki želi raznolike razsežnosti kulturne produkcije podrediti kapitalističnemu trgu, je v resnici bolj verjetno, da drži nasprotno: namreč da je skromen komercialni

7. Kot edino izjemo v tem smislu bi morda lahko izpostavili slovensko narodno-zabavno glasbo, ki je najverjetneje najbolj komercialno uspešen slovenski popularnoglasbeni žanr tako doma kot v tujini.

potencial slovenske popularne glasbe eden od razlogov za neobstoj uradnega diskurza o dediščini popularne glasbe v Sloveniji. Če njen nizek komercialni potencial lahko vidimo kot nekakšen obrambni okop, ki dediščino slovenske popularne glasbe ščiti proti nevarnosti, da bi jo za svoje potrebe uzurpirala kulturna in turistična industrija, pa to hkrati tudi pomeni, da je omenjena dediščina trenutno prepuščena za popularno glasbo ignorantski državi in neuradnim iniciativam z vrsto objektivnih omejitev.

Odsotnost uradnega diskurza o dediščini popularne glasbe v Sloveniji so poudarjali tudi glasbeni strokovnjaki v ekspertnih intervjujih. Od 28 intervjuvancev so se vsi razen ene izjeme (ki jo posebej obravnavamo spodaj) strinjali, da bi popularna glasba morala biti del slovenske kulturne dediščine. Dr. Grega Tomc je denimo poudaril, da so uradne institucije, ki bi popularni glasbi priznale status dediščine in za njo skrbele, *»absolutno potrebne«*, ob tem pa je izpostavil, da je *»veliko materiala že nepopravljivo izgubljenega.«*⁸ Glasbeni žurnalista, promotor in legenda slovenske rockovske scene Igor Vidmar je bil mnenja, *»da bi si popularna glasba zaslužila mesto v kulturni dediščini«*, vendar je opozoril, da to še ni bilo spoznano kot prioriteta. Vidmar je še slikovito poudaril, da uradne institucije za dediščino popularne glasbe delujejo *»parcialno in nesistematično, kot da je popularna glasba del zasebne mitologije, novinarjev, urednikov, in ne kot korpus neke skupne dediščine.«*⁹ S to oceno se je strinjal tudi glasbeni urednik na radiu Koper Armando Šturman, ki je ugotovil, da določene uradne organizacije sicer obstajajo, vendar na tem področju *»manjka koordinacija«* ter da je *»preveč disperznosti.«*¹⁰ Ko pa smo jih vprašali o oceni trenutnega stanja dediščine popularne glasbe v Sloveniji, so vsi poudarili, da je izredno slabo, in sicer tako z vidika materialnih pogojev njenega varovanja kot tudi z vidika uradnega priznanja in javnega financiranja. Glasbeni urednik na Mariborskem radiu študent Mitja Hlupič¹¹ in glasbeni novinar pri Primorskih novicah Slobodan Valentinčič¹² sta celo ocenila, da je stanje na tem področju *»katastrofalno«*.

6 Neuradne prakse in diskurzi o dediščini popularne glasbe

Izhajajoč iz analize vseh glavnih vidikov dediščine, je mogoče sklepati, da četudi državne institucije rutinsko ohranjajo znaten delež materialnih vidikov slovenske popularne glasbe, je v Sloveniji težko govoriti o uradnem diskurzu o dediščini popularne glasbe v Sloveniji. Oziroma, povedano natančneje, popularna glasba ni del uradnega režima resnice o glasbeni dediščini. Tukaj pa je treba poudariti, da je, kot smo videli zgoraj, za Foucaulta resnica vedno tudi predmet družbenih konfrontacij in ideoloških bojev. Posledično je naslednji logični korak proučiti, ali je mogoče identificirati kakršnekoli neuradne diskurze in prakse, vezane na produkcijo dediščine popularne glasbe v Sloveniji, ki pod vprašaj postavljajo dominantni uradni diskurz o dediščini slovenske

8. Intervju z Igorjem Vidmarjem, 25. 3. 2011, Ljubljana.

9. Intervju z Igorjem Vidmarjem, 25. 3. 2011, Ljubljana.

10. Intervju z Armandom Šturmanom, 2. 6. 2011, Koper.

11. Intervju z Mitjo Hlupičem, 1. 6. 2011, Maribor.

12. Intervju z Slobodanom Valentinčičem 3. 5. 2011, Koper.

glasbe, ki vključuje samo klasično in ljudsko glasbo. V tem kontekstu si bomo najprej ogledali **Radio študent**. Radio Študent (RŠ), ustanovljen leta 1969, je ena najstarejših in največjih evropskih nekomercialnih radijskih postaj s poudarkom na nekonformističnem, alternativnem pristopu tako h glasbi kot k novinarstvu. Njegov arhiv obsega najverjetneje najbogatejšo zbirko popularne glasbe v Sloveniji, pri čemer popularna glasba predstavlja skoraj 80 odstotkov celotnega arhiva RŠ. Po besedah vodje arhiva Božidarja Plesnika je največja prednost arhiva RŠ pred uradnimi arhivi bogata zbirka ekskluzivnih (večinoma alternativnih in eksperimentalnih) posnetkov tako slovenskih kot tujih glasbenikov, obsežen del katere predstavlja tudi zajeten nabor demo posnetkov neizdanih pesmi. Arhiv shranjuje tudi nekatere druge s popularno glasbo povezane materiale (fanzine, plakate, itd.), a slednjih ne zbira sistematično. Arhiv je namenjen predvsem interni rabi in je zaradi finančnih omejitev trenutno pretežno analogen, v prihodnosti pa bi ga bilo, pojasnjuje Plesnik, dobro digitalizirati in sistematizirati.

Verjetno osrednja alternativna organizacija, ki se ukvarja z dediščino popularne glasbe, je mariborski **Subkulturni azil**, ki je bil ustanovljen leta 1999. Gre namreč za najaktivnejšega, najjasneje profiliranega in najbolje organiziranega neuradnega proizvajalca dediščine popularne glasbe v Sloveniji. Subkulturni azil je zaslužen tudi za največji delež publikacij in izdaj plošč z glasbo, ki sega v zgodovino slovenske in (bivše)jugoslovanske dediščine popularne glasbe.¹³ Registriran je kot nevladna organizacija, osredotoča pa se predvsem – četudi ne izključno – na popularno glasbo. Kot nakazuje že ime organizacije, Subkulturni azil obravnava predvsem subkulture, pozabljene momente ter »slepe pege« v zgodovini slovenske in (bivše)jugoslovanske popularne glasbe. Čeprav v svojem poslanstvu izpostavlja, da se osredotoča predvsem na materialne vidike dediščine (»dokumente in arhive sodobne kulturne produkcije«), bi lahko trdili, da se znaten delež njegovih dejavnosti ukvarja s produkcijo dediščine popularne glasbe v širšem smislu. Osnovna prizadevanja Subkulturnega azila, vezana na dediščino, se namreč ne nanašajo na arhiviranje materialov, ampak na izdajanje knjig in posnetkov. Azilova knjižna zbirka Frontier sicer pokriva širše področje družboslovja in humanistike, vendar velik delež v njenem okviru izdanih del obravnava popularno glasbo. Azil je edini založnik v Sloveniji, ki se specializira za popularno glasbo, dela, ki obravnavajo teme, povezane s popularno glasbo, pa je v okviru zbirke Frontier izdalo že nekaj slovenskih strokovnjakov in akademikov s področja popularne glasbe. Frontier izvaja tudi projekt vzpostavitve Enciklopedije slovenskega rocka, ki je zamišljena kot »strnjen, sistematičen in zaokrožen, po abecedi urejen pregled gesel s področja raznolikih dejavnosti slovenskih ustvarjalcev na področju sodobne glasbe« in ki bi »ne le zapolnila vrzel splošnih prikazov sodobne slovenske popularnoglasbene ustvarjalnosti, temveč bi šele omogočila umestitev sodobnih glasbenih dogajanj pri nas na ustrezno mesto v siceršnjem kulturnem dogajanju na Slovenskem« (Subkulturni azil). Glasbene posnetke Azil izdaja v okviru štirih založb. Poleg sodobnih slovenskih (do neke mere pa tudi tujih) manj znanih, »*underground*« glasbenikov (založba Front rock)

13. Za razliko od uradnih institucij se Subkulturni azil pri svojem delovanju torej bolj zaveda prekrivanja slovenske in jugoslovanske dediščine popularne glasbe.

je doslej pod njegovim okriljem izšlo tudi nekaj ponovnih izdaj del glasbenih skupin in pesmi iz zgodovine slovenske in jugoslovanske popularne glasbe, kot so *Pankrti*, LP-kompilacija »Ex-Yu Rock'n'Roll Bastards« in »No border Jam« – kompilacije slovenskega *underground* festivala 1–6. Plošče z glasbo iz zgodovine slovenske in (bivše) jugoslovanske dediščine popularne glasbe Azil izdaja v okviru založbe Monofonika, ki pokriva pretežno še ne objavljene in pozabljene zgodbe s področij elektronske, »*industrial*« in eksperimentalne glasbe iz Slovenije in nekdanje Jugoslavije, ki jih izdaja v obliki LP-plošč (kot sta npr. »Ex-Yu Elektronika« in »Marzidovshek Ultimativ«). Ne nazadnje se Azil ukvarja tudi s projektom vzpostavljanja »Muzeja rock'n'roll evolucije«, ki bo predvidoma »predstavil različne momente in monumente v zgodovini produkcije domače rock glasbe« (Subkulturni azil). S podobnimi dejavnostmi in diskurzom, vendar pa v nekoliko manjšem obsegu, se ukvarja tudi **Društvo za raziskovanje popularne glasbe**, ustanovljeno leta 1997. Registrirano je kot neprofitna organizacija, ki se opisuje kot točka kritične refleksije za popularno glasbo v širšem družbenem kontekstu. Je član IASPM-a (*International Association for the Study of Popular Music* – Mednarodna zveza za preučevanje popularne glasbe). Med njenimi člani so poleg glasbenih novinarjev in drugih strokovnjakov tudi nekateri slovenski akademiki, a društvo ne glede na to deluje neodvisno in formalno ni povezano z uradnimi institucijami. Četudi eksplicitno ne gre za organizacijo za ohranjanje dediščine popularne glasbe, društvo do neke mere opravlja tudi to nalogo. Nekaj publikacij njenih članov, objavljenih bodisi v društveni spletni reviji *Nova muska* bodisi drugje, se namreč bolj ali manj neposredno dotika elementov zgodovine in dediščine slovenske popularne glasbe. Najpomembnejšo vlogo v zvezi s kulturno dediščino najverjetneje igra društvena založba **Arhefon**, ki izdaja arhivske in doslej neobjavljene posnetke iz zgodovine slovenske popularne glasbe. Vsaka Arhefonova izdaja obsega tudi knjižico z opisom zgodovinskega in lokalnega konteksta predstavljenega glasbenega ustvarjalca. Na žalost je delovanje Arhefona zaradi pomanjkanja sredstev trenutno zamrznjeno. Povpraševanje po takih izdajah je bilo namreč premajhno, založbi pa prav tako ni uspelo pridobiti denarja iz javnih sredstev ali od sponzorjev, je pojasnil eden od očetov založbe Ičo Vidmar, ki sicer upa, da bo projekt Arhefon vendarle nekoč s pomočjo spleta in digitalne tehnologije znova zaživel.

Poleg navedenih organizacij je mogoče trditi, da se z dediščino popularne glasbe ukvarjajo tudi »naredi sam« (angl. *DIY*) zbiratelji. Intervjuvanci iz vsake od štirih fokusnih regij so namreč navedli po najmanj enega takšnega lokalnega samostojnega zbiratelja, ki je kot tak uveljavljen med zainteresirano publiko v določeni regiji ali – v nekaterih primerih – celo v vsej Sloveniji. Gre za posameznike, ki so na takšen ali drugačen način tesno povezani z določenimi glasbenimi scenami in subkulturami ter posedujejo nanje vezane obširne zbirke, ki v veliko ozirih celo presegajo tiste iz arhivov uradnih državnih in nedržavnih organizacij. Posebej v manjših regijah, kot sta npr. Koper in Murska Sobota, posamezni zbiratelji delujejo (ali so delovali)¹⁴ kot lokalni vir glasbenih posnetkov, kot tudi raznolikih informacij o popularni glasbi. Navadno

14. Za mlajše generacije, ki so z odprtimi rokami sprejele internet kot vir popularne glasbe, tovrstni strokovnjaki postajajo vse manj pomembni.

so svoje glasbeno bogastvo pripravljeni deliti z zainteresirano lokalno javnostjo in tako na neki način predstavljajo manjše »lokalne institucije za dediščino popularne glasbe« – opis, ki se je zdel primeren večini intervjuvancev.¹⁵ Napol v šali je eden od intervjuvancev pripomnil, da bi bilo zaradi njihovih zbirk, izkušenj in spominov tudi nekatere take posameznike treba »ohranjati kot dediščino popularne glasbe«. Na tem mestu je treba omeniti, da poleg DIY-zbirateljev v Sloveniji deluje tudi nekaj DIY-producentov dediščine popularne glasbe, kot je na primer Igor Bašin, ki je svojo knjigo o zgodovini festivala Novi rock izdal leta 2006, v intervjuju pa je povedal, da trenutno pripravlja podobno študijo odmevne naci-punk afere iz leta 1981.

7 Diskusija in sklep

Čeprav uradne slovenske institucije za dediščino rutinsko zbirajo in ohranjajo določene (večinoma uradno izdane) materiale v zvezi s popularno glasbo, je v slovenskem prostoru zaenkrat nemogoče govoriti o uradnem diskurzu o dediščini popularne glasbe. Z diskurzivno analizo smo dopolnili kvalitativno raziskavo o odnosu ljudi do dediščine popularne glasbe, ki je zajela arhivarje in zaposlene v glasbeni industriji. Tako smo ugotovili, da so obstoječi diskurzi in prakse v zvezi z dediščino popularne glasbe v Sloveniji večinoma rezultat neuradnih in slabo koordiniranih iniciativ nevladnih organizacij in posameznih »naredi sam« zbirateljev. Neuradni producenti sicer predstavljajo avtonomnejši pristop do dediščine popularne glasbe in v nekaterih ozirih zapolnjujejo manko, ki ostaja, ker se uradne institucije aktivno osredotočajo predvsem na klasično in ljudsko glasbo, a ne moremo mimo tega, da ima njihovo delovanje določene omejitve. Neuradni poskusi so namreč nesistematični in selektivni, osredotočajo pa se zgolj na določena obdobja, žanre ali ustvarjalce iz zgodovine slovenske popularne glasbe. Razloge za to gre delno iskati v hegemoniji alternativne glasbene scene v Sloveniji (glej Stanković 2012), delno pa tudi v pomanjkanju finančnih, organizacijskih in človeških virov, ki doslej še nikoli niso bili usmerjeni v vzpodbujanje oblikovanja sistematičnega pristopa k popularnoglasbeni dediščini. Neuradni zbiratelji delujejo brez financiranja ali pa je to omejeno, prav tako pa svojo dejavnost v večini primerov opravljajo prostovoljno, pri čemer jih motivirajo večinoma osebni glasbeni okus ter povezave z določenimi glasbenimi žanri in subkulturami.

Če se zazremo v prihodnost, je vsaj na papirju možno identificirati določene zametke bolj uradnega diskurza o dediščini popularne glasbe v Sloveniji. Čeprav slovenski nacionalni Koordinator varstva žive kulturne dediščine doslej še ni zabeležil niti enega primera dediščine popularne glasbe, se zdi, da register žive dediščine vendarle ponuja uradni okvir, v katerega bi v prihodnje lahko bile umeščene tudi popularnoglasbene

15. Glasbene bloge, kot je YUkebox – spletno odlagališče redkih singlov in EP-plošč z jugoslovanske scene, bi tudi lahko šteli med »naredi sam« izraze dediščine popularne glasbe. V tem kontekstu je vredno omeniti tudi spletne forume, kot so rockline.si, paranoid-zine.com, profanity.si, kjer si glasbeni poznavalci in navdušenci izmenjujejo informacije o določenih vrsteh popularne glasbe in ki vsebujejo precej podatkov, ki so relevantni tudi z vidika dediščine.

vsebine.¹⁶ Zаметke uradnega diskurza o dediščini popularne glasbe je prav tako mogoče prepoznati tudi na področju zakonodaje in kulturne politike. Nov program za kulturo za obdobje med letoma 2012 in 2015 (ki sicer še ni odobren) je prvi dokument, v katerem se glasba eksplicitno navaja kot del kulturne dediščine in v katerem se prepozna njena vloga pri konstruiranju slovenske identitete. Program odraža zavedanje o fragmentiranosti delovanja obstoječih uradnih institucij za zbiranje in ohranjanje glasbenih materialov ter predlaga vzpostavitev bolj sistematizirane skupne podatkovne baze. Predlaga tudi ustanovitev prvega slovenskega glasbenega muzeja. Dokument se sicer popularne glasbe ne dotika neposredno, a vseeno je v njem vsaj na papirju zaslediti trend k enakopravnejši obravnavi vseh vrst glasbenih dejavnosti, zаметke česar je sicer opaziti tudi v predhodnikih dokumenta. Pogled na organizacije, ki jih dokument našteva kot primarne nosilce glasbene dediščine, pa po drugi strani razkriva veliko manj optimistično sliko prihodnosti dediščine popularne glasbe kot uradno prepoznane kategorije. Seznam namreč vključuje zgolj uradne institucije, ki so se doslej osredotočale predvsem na dediščino klasične ali ljudske glasbe.

V idealnem svetu se vzpostavljanje bolj uradnega in institucionaliziranega diskurza o dediščini popularne glasbe sicer sprva res ponuja kot dobrodošla sistematizacija v primerjavi z množico neuradnih diskurzov, ki jih pestijo zgoraj orisane omejitve in težave, a nanjo vendarle ne moremo gledati kot na premočrtno rešitev. Tudi če bi uradne institucije avtorizirale popularno glasbo, se razmere obstoja slovenske dediščine popularne glasbe zgolj zaradi tega ne bi občutno izboljšale. Na dediščino moramo vendarle gledati predvsem kot na prakso, in ne le kot na uradno označitev. Povedano drugače: glavno vprašanje ni v tem, ali bo popularna glasba v Sloveniji postala uradno prepoznana in registrirana kot dediščina, ampak v tem, kaj želimo z njo narediti v praksi. Uradna avtorizacija dediščine popularne glasbe prav gotovo na tem področju ne bo prinesla večjega napredka, če se obenem ne bo izboljšal tudi odnos države do popularne glasbe nasploh. Odraž tega bi na drugi strani vključeval dodeljevanje javnih sredstev za popularno glasbo, ki ji trenutno sicer pripada zgolj neznamen del proračunskih sredstev, namenjenih glasbi. Ukinitve samostojnega kulturnega ministrstva v začetku leta 2012, predvsem pa napovedani veliki rezi na področju kulture nasploh nam na žalost govorijo, da do takšnih premikov še precej časa ne bo prišlo. Kar je za popularno glasbo pri vsem tem morda še najbolj tragično, pa je to, da se spričo imanentnega mačehovskega odnosa države do popularne kulture njen položaj zaradi krčenja kulturnega proračuna verjetno niti ne bo pretirano poslabšal, saj že do sedaj praktično ni bila deležna nikakršne omembe vredne podpore.

Ko govorimo o možnostih izboljšanja obstoječega stanja dediščine popularne glasbe v Sloveniji, seveda ne moremo mimo določenih kritičnih pomislov na račun vzpostavljanja bolj uradnega diskurza o dediščini popularne glasbe. Večina intervjuvancev se je sicer strinjala, da bi morale uradne institucije več prispevati k artikulaciji

16. Kot eno od ovir bi v tem pogledu lahko omenili dejstvo, da v skladu s smernicami, ki jih uporablja slovenski Koordinator varstva žive dediščine, za registracijo pridejo v poštev le primeri z več kot 50-letno tradicijo.

in ohranjanju slovenske dediščine popularne glasbe ter da morajo šolski učni načrti vključevati več vsebin v povezavi s slednjo, a nekateri so opozorili tudi, da bi lahko pretirana institucionalizacija v resnici nasprotovala duhu popularne glasbe (še posebej v tisti bolj alternativni in »*underground*« *izvedbi*). V diskusiji o dediščini (popularne glasbe) je treba omeniti tudi nekatere kritične poglede na uporabo samega pojma. Dr. Jože Vogrinc je bil med vsemi intervjuvanci najbolj kritičen do koncepta dediščine popularne glasbe kot takega, in sicer s tehtnim argumentom, da je v malih državah, kot je Slovenija, kjer na popularno glasbo močno vplivajo dogodki v mednarodni glasbeni areni, pravzaprav težko – problematično in omejujoče – govoriti o nacionalni dediščini popularne glasbe. Vogrinc verjame, da je produkcija dediščine stvar »kulturne konsekracije«, ki pa je, posebej v primeru popularne glasbe, neogibno »vezana na globalni kapital«. Koncept dediščine popularne glasbe bi v tem smislu po Vogrinčevem mnenju lahko dojemali kot enega od načinov vzdrževanja kulturne prevlade globalnih voditeljev na področju proizvodnje popularne glasbe. Na koncept dediščine (popularne glasbe) bi kritično lahko gledali tudi z Agambenom (2007: 84), s pomočjo katerega bi bilo dediščinske diskurze mogoče umestiti v kontekst za Agambena problematične »muzeifikacije sveta«, ki je povezana s sodobno »kapitalistično religijo«. Čeprav si dediščina zagotovo zasluži kritično obravnavo, pa bi jo bilo preuranjeno zavrniti kot a priori problematičen pojem. Podobno kot razmerja moči, s katerimi je povezana konstrukcija dediščine, bi jo po našem mnenju morali obravnavati niti kot a priori pozitivno niti kot a priori negativno, temveč kot nekaj, kar je nedvomno lahko problematično. V tem smislu je seveda treba posvariti pred boji za premoč, ki so povezani z vsakim poskusom vzpostavljanja uradnega ali neuradnega kanona ali diskurza dediščine popularne glasbe. S tem pa smo dospeli do vprašanja razmerij moči v zvezi z dediščino popularne glasbe v Sloveniji.

Na podlagi analize uradnih in neuradnih producentov dediščine popularne glasbe je mogoče zaključiti, da se boji za (pre)moč v zvezi z dediščino popularne glasbe v Sloveniji odvijajo na dveh ravneh. Na prvi ravni so neuradne iniciative in organizacije, ki si prizadevajo za afirmacijo popularnoglasbene dediščine, pri čemer so v trenju z uradnimi institucijami, ki v kontekstu dediščine podpirajo zgolj diskurze o klasični in narodni glasbi.¹⁷ Na drugi ravni, ki večinoma zajema neuradne in posamezne »naredi sam« zbiratelje dediščine, se igre moči vrtijo okoli vprašanja, kaj vse sodi v kanon dediščine slovenske popularne glasbe. A četudi si je produkcijo dediščine nemogoče predstavljati popolnoma zunaj družbenih razmerij moči, bi si bilo vendarle treba prizadevati za minimizacijo napetosti med uradnimi in neuradnimi proizvajalci dediščine, saj v nasprotnem primeru največji poraženci ne bodo ne prvi ne drugi, ampak slovenska popularna glasba kot taka. Veliko koristnejša bi bila tako združena prizadevanja za sistematizacijo in bogatenje doslej fragmentiranega in pomanjkljivega dela na tem področju. Določena mera institucionalizacije bi pripomogla k boljši sistematizaciji ter morda dodelitvi nekaj dodatnih državnih sredstev neuradnim iniciativam in organiza-

17. To napetost je treba razumeti v širšem kontekstu problematizacije privilegiranega položaja klasične in ljudske glasbe ter afirmiranja pomena slovenske popularne glasbe.

cijam. Obenem pa bi uradne organizacije kot Slovenski glasbeni muzej, ustanovitev katerega predvideva Nacionalni program za kulturo, imele veliko korist od dela, ki so ga že opravili neuradni in individualni »naredi sam« zbiratelji. Vsem bi nedvomno koristila živahna kritična razprava o primernosti koncepta dediščine v debatah o popularni glasbi, kot tudi o tem, kaj bi v to dediščino sploh moralo soditi. Dober primer, ki nakazuje, da je sodelovanje med državnimi, nedržavnimi in individualnimi proizvajalci dediščine mogoče, je naredi sam anti-muzej punka in ki je bil pod konceptualno taktirko Igorja Vidmarja odprt v okviru Slovenskega muzeja sodobne umetnosti.

Literatura

- Agamben, Giorgio (2007): *Profanations*. New York: Zone Books.
- Arhiv Republike Slovenije*. Dostopno prek: <http://www.arhiv.gov.si/> (2. 4. 2012).
- Bašin, Igor (2006): *Novi rock: rockovski festival v Križankah: 1981–2000*. Maribor: Frontier.
- Bennett, Andy (2009): *Heritage rock: Rock music, representation and heritage discourse*, *Poetics*, 37 (5–6): 474–489.
- Berzelak, Stane, in Rihtaršič, Mateja (2003): *Zgodovina 2 za tehniške in druge strokovne šole: [učbenik za tehniške in druge strokovne šole]*. Ljubljana: Modrijan.
- Convention for the safeguarding of the intangible cultural heritage*. 2003. Dostopno prek: http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=17716&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html (13. 1. 2012).
- Deacon, Harriet (2004): *Intangible Heritage in Conservation Management Planning: The Case of Robben Island*. *International Journal of Heritage Studies*, 10 (3): 309–319.
- Frith, Simon (1983): *Sound Effects: Youth, Leisure and the Politics of Rock'n'Roll*. London: Constable.
- Foucault, Michel (2008): *Vednost – Oblast – Subjekt*. Ljubljana: Založba Krtina.
- Graham, Brian, in McDowell, Sara (2007): *Meaning in the Maze: the heritage of Long Kesh*. *Cultural Geographies* 14 (3): 343–368.
- Graham, Brian, in Howard, Peter (2008): *The Ashgate research companion to heritage and identity*. Burlington, VT: Ashgate Pub. Co.
- Kong, Lily (1999): *The invention of heritage: Popular music in Singapore*. *Asian Studies Review*, 23 (1): 1–25.
- Koter, Darja (2003): *Glasba za pihala, izdelovanje glasbil in instrumentalna dediščina na Slovenskem v evropskem okviru*. *Zbornik Pokrajinskega muzeja Ptuj*, 1: 126–137.
- Križnar, Franc (1992): *Glasbena dediščina Slovenije*. *Slovenec*: 76.
- Kurin, Richard (2004): *Safeguarding Intangible Cultural Heritage in the 2003 UNESCO Convention: a critical appraisal*. *Museum international*, 56 (1–2): 66–77.
- Leaver, Davod, in Schmidt, Ruth (2010): *Together Through Life, an exploration of popular music heritage and the quest for re-enchantment*. *Creative Industries Journal*, 3(2): 107–124.
- Lovink, Geert, in Rossiter, Ned (2007): *Proposals for creative research: Introduction to the MyCreativity Reader*. *MyCreativity reader: A critique of creative industries*: 9–16.
- Murzyn, Monika (2008): *Heritage Transformation in Central and Eastern Europe*. *The Ashgate Research Companion to Heritage and Identity*, ur. B. Graham in P. Howard, 315–347 Hampshire: Ashgate.

- Negus, Keath (1992): *Producing Pop: Culture and Conflict in the Popular Music Industry*. London: Edward Arnold.
- NUK, *Narodna in univerzitetna knjižnica*. Dostopno prek: <http://www.nuk.uni-lj.si/nuk1.asp?id=116390627> (2. 4. 2012).
- Oblak, Breda, in Prelog, Marija (2002): *Glasba v 20. stoletju: učbenik za glasbeno vzgojo: 9. razred devetletne šole*. Ljubljana: DZS.
- Pesek, Albinca, Sekulič, Mojca, Haberman, Ana, Bombek, Jerneja, in Črčinovič Rozman, Janja (2007): *Glasba danes in nekoč 9. Učbenik za glasbeno vzgojo v 9. razredu devetletke*. Ljubljana: Rokus Klett.
- Razpotnik, Jelka, Snoj, Damjan, in Sitar, Iztok (2007): *Raziskujem preteklost 9. Učbenik za zgodovino za 9. razred osnovne šole*. Ljubljana: Rokus Klett.
- Repe, Božo, in Rihtaršič, Mateja (2007): *Sodobna zgodovina: zgodovina za četrti letnik gimnazij*. Ljubljana: Modrijan.
- Saukko, Paula (2003). *Doing research in cultural studies : An introduction to classical and new methodological approaches*. London: SAGE.
- Schmutz, Vaughn (2005): Retrospective cultural consecration in popular music. *American Behavioral Scientist*, 48 (11): 1510.
- Smith, Laurajane (2006): *Uses of heritage*. London in New York: Taylor and Francis.
- Subkulturni azil*. Dostopno prek: <http://www.ljudmila.org/subkulturni-azil/desktop.php> (15. 1. 2012).
- Shuker, Roy (2002): *Popular music: the key concepts*. London in New York: Routledge.
- Sørensen, Marie Louise Stig, in Carman, John (2009): *Heritage studies, methods and approaches*. London in New York: Taylor and Francis.
- Register predpisov Slovenije (2008): *Zakon o varstvu kulturne dediščine*. Dostopno prek: http://zakonodaja.gov.si/rpsi/r04/predpis_ZAKO4144.html (5. 12. 2012).

Summary

The article conjoins the research of popular music with the rapidly developing field of heritage studies. It builds upon the existent research of popular music heritage and supplements it with the constructionist approach to heritage and Foucauldian theory that enable to examine popular music heritage also in terms of relations of power. According to constructionist perspective heritage should be seen not as an objective totality of inheritance of the past but rather as a result of a process of social construction that is linked to power relations in society. From the constructionist perspective the key for the understanding of heritage is therefore not the concept of the past but that of the present social practices and meanings referring to that past. In methodological terms the article uses a combination of expert interviews, textual analysis and participant observation in order to map out and assess the situation of popular music heritage in Slovenia. In this sense it examines to which extent the existent official and unofficial organizations and discourses employ the concept of popular music heritage. First it focuses on official producers of heritage and organizations that predominantly collect and preserve material aspects of (popular) music heritage: The Slovenian National and University

Library (NUK), Slovenian national archive, The archive of Slovenian national radio and television and Sigic (Slovenian Music Information Centre). Although these official institutions collect and preserve certain material aspects of Slovenian popular music heritage (especially in terms of officially released music recordings) they perform that role rather passively. This means that popular music materials are not approached with a clear active agenda of preserving Slovenian popular music heritage but more as part of routine collection and preservation procedures conducted by these institutions. While several official mostly publicly financed institutions collect and preserve certain material aspects of popular music heritage this fact alone is therefore not enough to be able to speak of the existence of an official popular music heritage discourse in Slovenia. The arguments to support this thesis are based on the analysis of Slovenian legislative and national strategic documents on (popular) music and heritage, primary, secondary and high school education, academic and expert publications, interviews with music experts and music industry workers and Slovenian cultural industry. Considering that the first stage of research reveals that the official popular music heritage discourse virtually does not exist in Slovenia the article also examines whether, on the other hand, it is possible to identify an un-official popular music heritage discourse. Towards that end it analyzes the following un-official producers of popular music heritage: archive of the alternative Radio Student, Association for the research of popular music, “underground” heritage organization the Subcultural Asylum and individual DIY popular music heritage collectors. Even though the unofficial heritage producers and collectors of material aspects of heritage mostly do not explicitly use the expression heritage in relation to popular music, it is nevertheless possible to argue that they are to a large extent also active in this role. In sum the analysis suggests that in Slovenia the existent popular music heritage discourses are mostly the outcome of unofficial non profit NGO’s, DIY initiatives and individual (poorly coordinated) expert and academic attempts. While these un-official organizations and individuals to a certain extent bridge the gap left by the official institutions, they also have considerable limitations and problematic issues mostly related to their un-systematic and extremely selective production of heritage and lack of financing. In general, the article concludes that the power struggles around the (popular) music heritage in Slovenia are taking place on two levels. On the first level un-official initiatives and organizations, which try to establish popular music as a part of Slovenian cultural heritage, struggle against the official institutions, which only produce classical and ethno-folk music heritage discourses. On the second level, which mostly involves un-official and DIY producers of heritage, the power struggle is about what constitutes the Slovenian popular music heritage.

Podatki o avtorju:

dr. Luka Zevnik

Univerza v Ljubljani, Fakulteta za družbene vede

Kardeljeva ploščad 5, 1000 Ljubljana, Slovenija

e-naslov: luka.zevnik@fdv.uni-lj.si