
JURIJ VODOVNIK
JURIJ VODOVNIK

UNIVERZALNE VSEBINE VODOVNIKOVEGA POHORSKEGA PESEMSKEGA KOŠA NA VSTOPU V 21. STOLETJE

Rajko Muršič

17

IZVLEČEK

Iz zornega kota antropologije glasbe je zapuščina pohorskega pevca in pesnika Jurija Vodovnika nedvomno aktualna tudi danes. Ker njegove pesmi ljudje še vedno pojejo, je očitno, da prenašajo univerzalna sporočila. Vodovnikovo delovanje je mogoče primerjati s podobnimi historičnimi in krajevnimi primeri, npr. jokulatorji ali Grioti. Poleg tega je avtorsko ustvarjalnost nadarjenega posameznika iz začetka 19. stoletja mogoče primerjati tudi s sodobnim popularnoglasbenim početjem od bluesa do kantavtorstva. Avtor utemeljuje te primerjave s premislekom posameznih skupnih značilnosti ljudske in popularne glasbe.

Ključne besede: antropologija glasbe, popularna glasba, ljudski pevci

ABSTRACT

To the anthropology of music the legacy of the Pohorje singer and poet Jurij Vodovnik continues to live on in our days. People still sing his songs, and this certainly means that they carry universal messages. Vodovnik's activities can be compared with similar historical and local phenomena like the joculars or *Griots*. Furthermore, the creativity of a gifted individual from the early 19th century may be compared to contemporary popular music developments from blues to chansons. The author underpins these comparisons with reflections about the common characteristics of folk music and popular music.

Key words: anthropology of music, popular music, folk singers

»V ljudski pesmi se ne zrcali samo vsakdanje življenje, mišljenje in čustvovanje, razmerje do narave, nadnarave in soljudi, marveč moremo v njej opaziti tudi odseve zgodovinskega dogajanja, ki je tako ali drugače prizadevalo naše ljudi in jim zato ostalo v spominu.« (Kumer 1992: 11)

Obdobje, v katerem je Jurij Vodovnik skladal in prepeval svoje pesmi na južnem Pohorju in na širšem območju, mi je preveč tuje, da bi si upal govoriti o socialni problematiki njegovih pesmi v njegovem času. To bi zahtevalo temeljito

historično analizo ob upoštevanju razpoložljivih virov o življenju na Pohorju in Štajerskem v prvi polovici 19. stoletja.

Naj zgolj v ilustracijo omenim enega izmed najbolj dragocenih virov za poznavanje tistega časa, t. i. Göthovo zbirko, ki je nastala na podlagi vprašalnic Nadvojvode Janeza iz leta 1818 in Georga Götha iz leta 1842. Žal še nimamo prevedenega celotnega gradiva, zbranega na slovenskem delu Štajerske. Med dostopnimi odgovori na vprašalnici najdemo bolj ali manj podrobne odgovore lokalnih pisarjev o zabavi, šegah in pesmih ter glasbi, ki se večinoma končajo z opisom, da opisovalec ni opazil ničesar posebnega, kar pač ne bi bilo razširjeno tudi drugod.

18 Nekoliko podrobnejši opis lokalnega glasbenega življenja zasledimo v odgovorih na vprašalnice iz Fale v Dravski dolini. Takole gre:

Najbolj priljubljene zabave in razvedrila so tukaj godba, pijančevanje, ljubezen, kvartanje in keglanje, lov samo deloma... (Kuret 1989: 240)

Poročevalci omenjajo še svatbo, pri kateri imajo godci pomembno vlogo, prošenje in ples v gostilni. Kar zadeva pesmi in glasbo, pa razpredajo takole:

Na splošno tukaj ni opaziti veselja do petja. Tudi je tukajšnja slovenska (windisch) poezija zelo trivialna in neokusna. Vse, kar se tu in tam še poje, je slovensko (windisch) in ima enoličen napev, ki spominja na cerkveno pesem. Tukajšnjim prebivalcem sploh manjka pevski organ. – Plesi so nemški, še bolj pa, takorekoč večinoma, zgornještajerski. (Kuret 1989: 241)

In še o glasbilih:

Razen navadnih pihal drugih glasbil tukaj ni, imajo namreč: klarinet, lovski rog, trobento, fagot in pikolo, dalje cimbele (oprekelj, Hakbrettel [sic]) ter gosli in bas ali kontrabas (Violon). (Kuret 1989: 241)

Kljub nekoliko bizarnim pričevanjem popisovalcev, ki se očitno niso vključevali v »ljudsko« življenje, lahko predvidevamo, da je bilo takratno glasbeno življenje dokaj živahno tudi v vaseh, kar seveda še posebej velja za petje. Tako instrumentalna godba, ki je spremljala ples, kot petje ob najrazličnejših priložnostih sta bila vpeta v življenjski, praznični in delovni ritem prebivalstva. Z vidika glasbene funkcije ni mogoče govoriti o kakšnih bistvenih razlikah glede izpostavljenosti glasbi v različnih zgodovinskih obdobjih ali glede na družbeni položaj posameznih delov prebivalstva. Glasba in petje sta pač univerzalno prisotni kulturni sestavini, le načini njune produkcije in reprodukcije se razlikujejo. Skozi čas – in v prostoru – se spreminjajo tako vsebine in oblike posameznih zvrsti kot tehnični načini posredovanja glasbe, njenega družbenega izkustva in individualnega izkušanja.

Glasba je, kot lahko sklepamo na podlagi zbranega etnografskega in historičnega gradiva z vsega sveta, antropološka konstanta, prisotna v vseh znanih človeških skupnostih. Zato je lahko – primerjalno in sistemsko – izvrsten lakmusov papir družbe in kulture. H glasbi je zatorej smiselno pristopati z vidika antropologije glasbe, ki jo zanima glasba glede na vlogo, ki jo ima v celotni kulturi (Merriam 1964) oz. kulturah, ali – morda še natančneje – kar glasba sama kot kultura (Blacking 1992, 1995; glej še Keil in Feld 1994). Alan P. Merriam, ki je utemeljil antropološke pristope k preučevanju glasbe v kulturi, se je ukvarjal z glasbenimi pojavnostmi v danem kulturnem kontekstu, toda tudi z glasbo kot človeško organiziranim zvokom (Merriam 1964: viii). V tej dvojni zavezi posamičnemu in splošnemu sledim tako Merriamu kot Blackingu.

19

Glasba je vedno družbeno dejstvo, čeprav jo izvajamo, izkušamo in uporabljamo individualno. Kako je sploh mogoče govoriti o glasbi, ko pa je vsaka glasba »neubesedljiva zvočna igra« (Muršič 1993)? Etnologi oz. kulturni/socialni antropologi izhajamo iz vsakokratnega kulturnega konteksta ter preučujemo konkretne pojave, ki jih umeščamo v posplošene situacije. A si ne domišljamo, da lahko pridemo glasbi do dna zgolj s kulturološkim ali družboslovnim pristopom. Komplementarno »branje« glasbenega dela, njegove forme in strukture, je enako pomembno in relevantno. Kulturološko stališče lahko zvočni svet zaobjame samo eksterno – ga določa od zunaj. Nekaj povsem drugega pa je analiza same glasbe – to počno tisti, ki obvladajo metodo glasbene analize.

Kot antropologa glasbe me torej zanima glasba kot del kulture, glasba kot vsakdanja in »posvečena« izkušnja, zvočni kontekst življenjskih in kulturnih praks, dejavnost s specifičnim namenom in smotrom, glasba kot kultura, izraz in osvoboditev giba. Zanima me njena uporabnost znotraj danega sociokulturnega konteksta, a tudi ne zgolj njena funkcija. Glasba me zanima »metonimično«: kot del kulture, ki je tudi kultura sama. Šele na drugem mestu zanimanja so proizvodi glasbe, glasbena dela, »čista« glasba, glasba na sebi in za sebe, glasba kot res čista neubesedljiva zvočna igra. To, kar razumemo pod glasbo nasploh, je v skrajni instanci prazen pojem. Neskončna estetska sodba. Vsebino mu dajejo življenjski konteksti, zato je pravzaprav mogoče govoriti samo o glasbah v množini, razen, morebiti, o glasbi kot idealnem tipu humanističnega razčlenjevanja.

Glasba je kulturna univerzalija, toda nikakor ni dejavnost, ki bi bila tudi univerzalno »razumljiva« vsem. Mnenje, da glasba presega jezikovne meje zaradi narave svoje čiste in vsem enako dostopne zvočne podstave, je zgrešeno. Vsaka glasba je vpeta v okolje: regionalno, lokalno, etnično, nacionalno, družbeno, stanovsko, razredno, funkcionalno, generacijsko, spolno itd. Univerzalni je zgolj način sprejemanja glasbe, ponotranjenje, ki temelji na pasivni ali aktivni telesni drži ob njeni percepciji in recepciji. In še ta glasbena empatija nikakor ni dostopna kar tako, »po naravi«. Je prej prostor želje. Utelesena oz. uzvočena fantazma (glej npr. Dolar 1993; Žižek 1996).

Koliko nam potemtakem lahko pripoveduje živa prisotnost navidez nepomembne, z globalizirane perspektive kar nekako zaplotniške glasbene oz. pevske ustvarjalnosti izpred skoraj dveh stoletij? Ogromno. Je izraz časa in prostora, a je tudi več kot to. Vodovnikove pesmi še pojejo. To pomeni, da posedujejo in posredujejo specifične in obenem splošne »strukture občutenja« (o tem terminu glej Williams 1998).

20 Aktualnost Vodovnikove zapuščine govori sama zase kot del žive tradicije in kot pričevanje o avtorstvu v tradicionalnem kontekstu. V Vodovnikovi ustvarjalnosti lahko v marsikaterem pogledu sledimo povezavam med dejavnostmi nadarjenih posameznikov in skupin v preteklosti ter sodobno domačo ustvarjalnostjo v popularni glasbi – v prvi vrsti pri t. i. kantavtorjih, ki opevajo in opisujejo našo vsakdanjost in nas z zajedljivo in duhovito kritiko soočajo s podobami našega časa. Nekatere Vodovnikove pesmi govorijo o godcih in njihovih prigodah (njegovo gradivo je v luči tradicije igrcev predstavil in obdelal Igor Cvetko v 1988, pesmi, ki jih še pojejo, pa izdal v pesmarici – glej 2001). Kot bi nam pripovedovale tudi o sodobnih domačih »muzikantih«, ki znajo tako spretno tkati postmoderne krpanke repertoarja »uporabne glasbe« (o tem domačem izrazu glej Muršič 2000: 162–163) in po svoje predelovati tako tradicionalno gradivo kot aktualne zimzelenčke in vedno nove modne muhe, ki jih naplavljaajo mediji. V Vodovnikovem delovanju lahko vidimo povezave med ljudsko oz. tradicionalno in popularno glasbo (o teh povezavah sem sicer pisal v 1995: 187–204 in 1996). Ti dve vrsti glasbe imata vsaj nekaj skupnih značilnosti, na katere opozarja odmevnost takšnega ljudskega pevca, kot je bil Jurij Vodovnik.

Časi se spreminjajo, a prav spremembe same so temelj stabilnosti in nesprenemljivosti tistih kulturnih sestavin, ki sooblikujejo globlje jedro človeške adaptivnosti. Glasbeni antropolog Alan P. Merriam je zapisal:

Ne glede na to, kam pogledamo, je sprememba konstanta v človeškem izkustvu; čeprav se obseg sprememb razlikuje od kulture do kulture in od enega vidika znotraj dane kulture do drugega, nobena kultura ne ubeži dinamiki sprememb v času. Toda kultura je tudi stabilna, tako da ni nobene kulturne spremembe v celoti in čez noč; niti kontinuitete so razprostrte skozi vsako kulturo, in tako je treba spremembo vedno obravnavati nasproti ozadju stabilnosti. (Merriam 1964: 303; moj prevod)

Kakšna je torej lahko primerjava med pevci in ustvarjalci ljudske oz. tradicionalne glasbe, v okvir katere lahko danes umestimo Vodovnikovo dejavnost, in sodobnimi popularnoglasbenimi pevci današnje dobe? Več, kot bi pričakovali. Poglejmo si najprej opredelitve ljudske glasbe.

Izraz »ljudska glasba« uporabljam kot *terminus technicus*, ki je dovolj čvrsto usidran v naše pojmovno polje, četudi je pridevnik »ljudski« zelo problematičen

(glej Baš 1978 in Kremenšek 1983) – ne le zato, ker ga vedno spremlja tudi ideološki ali politični naboj. Hermann Bausinger je npr. trdil, da je ljudska pesem Herderjeva iznajdba, ne pa resničnost. Po njegovem je t. i. ljudska pesem le ustvarjalna fikcija, ki združuje ljudstvo in umetnost (Kumer 1988: 89–80).

Vprašanje, ali je ljudska glasba tista glasbena dejavnost, ki je omejena zgolj na nižje plasti razvitih kultur, obenem pa nam lahko pomeni tudi značilno glasbo t. i. prvobitnih ali »preprostejših« (nekoč so rekli kar »primitivnih«, torej z našega zornega kota manj razvitih) družb oz. skupnosti, je zelo relevantno za razumevanje glasbe nasploh.

Mednarodna opredelitev ljudske glasbe temelji na minimalnem konsenzu, ki so ga dorekli folkloristi in folkloristke na konferenci mednarodnega združenja International Folk Music Council v Sao Paulu leta 1954:

21

Folklorna glasba je del glasbenega izročila, ki se je razvilo s prenašanjem od ust do ust. Dejavniki, ki ga oblikujejo, so: 1. kontinuiteta, ki povezuje sedanost s preteklostjo, 2. variiranje, ki nastaja po ustvarjalnem nagibu posameznika ali skupine in 3. izbor, ki ga opravlja skupnost s tem, da sprejema eno ali več oblik, v katerih se glasba ohranja. Ime folklorna glasba se more uporabiti tudi za tisto glasbo, ki jo je iz preprostih zametkov razvila družba pod vplivom popularne ali umetne glasbe ter za glasbo, ki jo je ustvaril neki skladatelj, pa jo je potem družba sprejela v svoje nenapisano živo izročilo. Ne moremo pa dati imena folklorna glasba tisti popularni glasbi, ki jo je sicer družba sprejela, vendar ni doživela preobrazbe, ki bi ji dala folklorni značaj. (Kumer 1988: 15)

Danes namesto izrazov »folklorna« ali »ljudska« glasba etnomuzikologi raje uporabljajo izraz »tradicionalna« glasba, a je tudi s tem pojmom dovolj težav, da nastopa predvsem v nazivu zgoraj omenjenega mednarodnega združenja, ki se danes imenuje ICTM (International Council for Traditional Music – Mednarodni svet za tradicionalno glasbo).

Ameriški etnomuzikologi so razmeroma pozno – med prvimi je bil Bruno Nettl (prim. Kumer 1988: 34–35) – postulirali posameznega izvajalca ali izvajalko, avtorja ali avtorico kot nezgrešljiv del etnomuzikoloških raziskav, vendar sprva le z vidika ustnega sporočanja. Popularna in umetna glasba (tudi zunajevropska) sta še dolgo časa ostajali zunaj predmetnega polja etnomuzikologije. V drugi polovici 20. stoletja je končno postalo jasno vsakomur, da se etnomuzikologija ne more odrekati preučevanju nobenega glasbenega pojava, tako da se danes loteva katerekoli glasbe v kateremkoli prostoru in kateremkoli času. Torej tudi katerekoli glasbe v kakršnemkoli družbenem kontekstu.

Popularna glasba je glasba naše dobe, ki izpričuje družbeno resničnost sodobnega časa. Najprej jo je mogoče opredeliti kot glasbo, posredovano skozi elektronske medije in na nosilcih zvoka. Gre torej za kulturne prakse, ki temeljijo

na potencialih možnosti neskončne reprodukcije kulturnih oz. umetniških proizvodov (o tem glej Benjamin 1998). Prvi takšen množični proizvod kulture v širšem pomenu besede je bil denar, potem je sledil tisk (z množičnimi natisi časopisov in letakov), nato nosilci slike (fotografija, film) in zvoka. Sodobni digitalni zapis, ki ga lahko hranimo decentralizirano in je obenem dostopen vsem, je združil vse množične medije, vendar njegove učinke na kulturne prakse šele pričakujemo. Če je medij sporočilo (Marshall McLuhan), kaj nam lahko pove sporočanje pevca Jurija Vodovnika, ki svojih pesmi ni mogel posredovati po množičnih medijih, temveč v neposrednem stiku z občinstvom?

22 Če nas zanima avtorski vidik ustvarjanja ljudske glasbe, je Vodovnikov primer dovolj zgovoren sam zase. Kje vidim povezavo med pevci, kot je bil Vodovnik, in sodobnimi popularnoglasbenimi ustvarjalci? Najprej pri pevcih bluesa, ki so jih raziskovalci spoznali in posneli v trenutku, ko praviloma še niso vstopali v svet popularnoglasbene industrije, temveč so peli in delovali le v lokalnih in regionalnih anonimnih okvirih. Toda dokumentiranje njihovega delovanja ni vodilo le v evidenco nekega ljudskoglasbenega početja, temveč je obenem spodbudilo razvoj popularnoglasbene zvrsti. Anonimni bluesovski pevci in pesniki so kasneje postali med najpomembnejšimi avtorji ali vsaj viri inspiracije v razvoju zelo pomembnega dela popularne glasbe kasnejših desetletij.

Raziskave ameriških etnomuzikologov, v prvi vrsti Charlesa Seegerja, ki so se v tridesetih letih vključili v ameriški New Deal kot zapisovalci tamkajšnjih glasbenih tradicij, so opozorile na pomen posameznih tvorcev ljudske glasbe, velikih avtorjev, pri katerih je bilo skorajda nemogoče ločevati med tradicijo in njihovo individualno ustvarjalnostjo v dani glasbeni zvrsti. Robert Johnson, veliki pevec bluesa, je eden najvplivnejših avtorjev popularne glasbe 20. stoletja, a je vseeno težko ločevati med njegovim avtorskim delom in dediščino, iz katere je izhajal in znotraj katere je ustvarjal (glej npr. Keil in Feld 1994).

A mešanje tradicionalnih in sodobnih kontekstov, ljudske in popularne glasbe, ni niti enostavno niti neproblematično. Kot vsaka simbolna dejavnost, ki si jo je mogoče tolmačiti na različne načine, je glasba vpeta v igre družbene moči. Theodor W. Adorno je nekoč zapisal:

Primitivno in infantilno se v sebi utrdi kot nemočen in dvakrat hudoben ugovor proti civilizaciji. Predindustrijski momenti ljudske glasbe so se prav v Nemčiji v času fašizma goreče dali na posojjo postindividualni organizaciji. (1986: 215)

Ljudska glasba ima podobne učinke kot pravljice – mogoče jih je sicer posodobiti, spraviti na televizijo, toda brez ponotranjenja njenih temeljnih sporočil, v katerih so zakodirani temelji moralne ureditve sveta, si ni mogoče zamišljati nobene socializacije. Tisočeri obrazi ljudske glasbe v tem trenutku izgubljajo izraznost preteklega časa, ki se nam kaže kot »avtentičnost« brezčasa, toda na vseh koncertih tega sveta se transformirajo v sodobnejše oblike. Pri teh procesih se skozi transformacijo ohranjajo vsaj še nekateri njeni elementi. Prav

gotovo je – vsaj s stališča glasbenikov amaterjev, ki se nikoli ne približajo vrhu množičnogodbene produkcije – popularna glasba dandanes svojevrsten analogon stari ljudski glasbi in njena funkcija je prav gotovo prevzela nekatere elemente tradicionalnega godčevstva.

George Gershwin je neke izjavil, da najboljša glasba, ki so jo pisali v njegovem času, prihaja iz ljudskih izvirov (Besede skladateljev 1985: 141). Ta ugotovitev naj bo izziv za razmišljanje o glasbi v obdobju njene dobesedne reciklaže. To, česar starejše generacije, ki niso spoznavale, izkušale in sprejemale glasbe na nosilcih zvoka in v medijih, temveč v dihonomnem življenjskem kontekstu razdeljene glasbene produkcije – v glavnem razdvojene na visoko in nizko kulturo – ne morejo razumeti, so izjemno subtilni, a daljnosežni demokratizacijski učinki posredovanja glasbe skozi množične medije in na nosilcih zvoka.

23

Tudi ob množični produkciji se ohranjajo in reproducirajo razredi oz. sloji, ki jih povezujejo kompleksi okusa in pogledov na svet (Bourdieu 1984, 1998). Toda popularna glasba to razslojenost tudi presega. Današnji svet postaja notranje raznolik, prebivalstvo je vse bolj premešano, okusi pluralni. Dihotomije na visoko in nizko ali elitno in množično kulturo (umetnost) počasi izgubljajo svojo »družbeno bazo«.

Tako nekoč kot danes so pesniki in pevci nosilci tradicij in vedenja o svetu, v katerem se nahajajo. Pesmi so učinkovita iznajdba za ohranjanje in posredovanje znanja skozi čas. Zakaj je potrebno znanje zakodirati v pesem? Deloma zaradi tehnik pomnjenja in prenašanja besedil skozi čas, deloma pa tudi zato, ker petje, ples in igranje glasbe zahtevajo aktivno soudeležbo posameznikov in posameznic v nekem družbenem početju. Informacije, ki so zapisane v pesmih, je lažje reproducirati kot tiste, ki jih ni mogoče spraviti v neko urejeno formo.

Pevci in pesniki niso le trivialni privesek družbe, temveč njen integralni del. Njihovega pomena se zavedajo povsod, zato je njihov položaj v družbi zelo različen. Ponekod so potujoči pevci in pesniki, kot na primer Grioti v zahodni Afriki, posebna skupnost, ki ji je mogoče pripisati značilnosti kaste ali sloja in morda celo posebnega samostojnega ljudstva v etničnem smislu. Njihova vloga pa je ključna: opevajo namreč genealogije vladarjev in pomembnih prednikov rodov ter tako skrbijo za prenos znanja iz generacije v generacijo, s katerim se posamezniki sploh lahko znajdejo v izjemno zapletenem socialnem sistemu, ki temelji na prepletu pravic in dolžnosti, izhajajočih iz njihovih primarnih in sekundarnih sorodstvenih razmerij. Drugod se oblikujejo cehi in specialisti, med katerimi najbolj slovijo romski glasbeniki.

Tudi evropska tradicija tovrstnih prenašalcev tradicij in njihovih svojevrstnih varuhov – kar smo, mimogrede rečeno, danes pravzaprav mi, folkloristi, etnologi in antropologi, ki zbiramo, analiziramo in posredujemo tovrstno gradivo širši javnosti – je kar bogata. Spomnimo se le znamenitih

jakulatorjev, evropskih prednikov današnjih novinarjev, ali potujočih pevcev balad, minstrellov in minezengerjev.

Ob izpostavljanju avtorstva v tradicionalni glasbi se moramo vprašati tudi o t. i. procesu ponarodelosti posameznih pesmi. Prav smešno je, za koliko pesmi so ljudje prepričani, da so ljudske, čeprav vemo, da so nastale v 19. stoletju. Za Slomškove to še kako velja. A te niso edine. Tudi nekatere revolucionarne pesmi 20. stoletja so tako rekoč ponarodele.

24 Proces »ponarodelosti« pesmi je zelo pogost. Tako recimo navaja Anton Berlot, da je za jeseniške »skalaše« skomponiral plezarsko himno in smučarsko pesem, pa pesem jadralskih letalcev, kar je – z njegovimi besedami – »postalo narodno blago«. Kasneje je tako skomponiral še nekaj partizanskih pesmi (po Stanonik 1993: 524–525). Sploh je značilno, da je veliko partizanskih pesmi »ponarodelo« – tudi če se jih danes marsikdo sramuje.

Vsakdanji življenjski kontekst izvajanja in »uživanja« glasbe v 20. stoletju obsega široko in nejasno polje, na katerem se je gibala večina godcev in »muzikantov«. Meja med ljudskim godcem in popularnoglasbenim »muskontarjem« je pogosto zabrisana. Nosilcev razvoja narodnozabavne glasbe, ki so bili ves čas prisotni v medijih (»Avsenike«, »Slake«, »Henčke« itd.) res ne moremo uvrščati med ljudske godce. Toda drugače je pri bolj ali manj anonimnih vaških zasedbah, ki igrajo tovrstno glasbo. Vprašati se je npr. mogoče, če so bili brata Kociper iz Kociprove oz. Beltinške bande in Miško Baranja zares ljudski godci v ožjem, zgoraj omenjenem »folklorinem« smislu. Kociprvi in Baranjevi godci so velikokrat povedali, da so že pred vojno igrali razne mestne kuplete in popularne melodije. Celo Straussove valčke so menda znali. Prekmurske oz. »ciganske« »bande« so igrale v soboški kavarni (Brumen 1995: 100). V strogem pomenu ljudske glasbe torej bržkone niso bili najbolj »pravi« ljudski godci, v nekoliko širšem, uporabnem tudi za moderni čas, pa so to nedvomno bili. Toda ob tem funkcijskem kontekstu bi lahko v to kategorijo sodili skoraj vsi narodno-zabavni ansambli, ki ne snemajo plošč in njihove glasbe ne predvajajo po elektronskih medijih.

Meja med umetnim in ljudskim je bila vedno zabrisana, saj je »ljudskost« bržkone izmišljiva meščanskih intelektualcev. Bistveno je, da sporočilnost nekega doživljanja sveta doseže svoje občinstvo, ki jo sprejme in tudi posreduje naprej. Avtor in občinstvo skupaj univerzalizirata partikularno izkušnjo. Seveda je jasno, da je vsaka glasbena dejavnost vpeta v neki konkretni prostor in čas, v neki specifični družbeni prostor in kulturno okolje. Seveda šele posedovanje, upravljanje in pridobivanje kulturnega kapitala omogoča njeno razumevanje in plodno širitev. A brez temeljne izraznosti bi bili vsi ti pojmi prazni.

V tem je Jurij Vodovnik velik. Ljudje ga še vedno poznajo, tudi če ne vedo, da je prav on avtor pesmi, ki jih pojejo. To preprosto dejstvo pač dokazuje, da je imel nekaj povedati v svojem času in da je o svojem času povedal nekaj splošnega. Posamične izkušnje so temelj univerzalne sporočilnosti katerekoli umetnosti ali izmenjave družbenega znanja. In glasba je čudovit posrednik med individualno izkušnjo in skupno resničnostjo.

Ljudska glasba je v svojem izvajalskem jedru situacijska, s tem pa tudi izrazito kontekstualna. A zadeva univerzalno človeško občutenje, ki ga izraža v posebnih – lokalnih – strukturah občutenja. Lokalni glasbeni kodi, ki so se razvili in izkristalizirali skozi čas, so vedno predstavljali integralni del življenjskih situacij. En sam posameznik ne more bistveno vplivati na pota in stranpota tradicionalne oz. ljudske glasbe. To je skupna last tistih, ki s to glasbo živijo – kot izvajalci ali uporabniki ali oboje. Nihče ne more – kakor bi se mu pač zahotelo – odločati o tem, kakšna pota naj ubere kakšna glasba, ko pa je končni izid konstrukt vseh, ki jih zadeva.

Ljudska glasba je bila vedno vpeta v lokalno okolje, četudi so lahko določene viže in motivi prepotovali tudi izjemne razdalje in se razmeroma hitro in učinkovito selili iz nekega konca kontinenta na drugega (ali celo dlje). Zaradi zunajregionalnega izvira velikega dela tradicionalnih viž, plesov in pesemskih tipov, ki jih poznamo kot »ljudsko« dediščino slovenskega območja, in lokalnega načina obdelave teh uvoženih vzorcev, ojačanih z izrazito lokalno ustvarjalnostjo in avtohtonimi lokalnimi glasbenimi kodi, ni mogoče govoriti o izrazitejših predmodernih regionalnih standardizacijah tradicionalne glasbe na celotnem nacionalnem ozemlju. Do nacionalizacije ljudske kulture pride šele takrat, ko ta presahne ali z njo izgubijo stik tisti, ki snujejo nacionalne standardizacije kulturnih praks (knjižno jezikovno normo in druge oblike »narodnih« izrazov kulture). V tem procesu pa dejanskega življenja tradicij ni mogoče do konca nadzorovati in obvladovati.

Ljudska glasba je bistveno situacijska, vpeta v okvire neposredne in posredne rabe, lokalna, torej regionalno raznolika in lokalno učinkujoča, ter neprestano spreminjajoča se, torej živo nepredvidljiva. Samo tista glasba, ki najde svoje občinstvo (ne glede na količino), ima prihodnost, občinstvo pa najde tista glasba, ki se zna naslavljeni prav na njegove potrebe in zahteve. In v tem je sodobna popularnoglasijska dejavnost današnjih pevcev in pevk, ki nam pripovedujejo na podoben način kot nekoč Jurij Vodovnik, pravzaprav »ljudska«.

LITERATURA

ADORNO, Theodor W.

1986 (1962) *Uvod v sociologijo glasbe*. Ljubljana: DZS.

BAŠ, Angelos

1978 'O »ljudstvu« in »ljudskem« v slovenski etnologiji.' V: *Pogledi na etnologijo*. Ljubljana: Partizanska knjiga, str. 67–115.

BENJAMIN, Walter

1998 (1935–1939) 'Umetnina v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati.' V: isti, *Izbrani spisi*. Ljubljana: Studia humanitatis, str. 145–176.

BESEDE SKLADATELJEV

1985 *Besede skladateljev: Od Mozarta go Gershvina*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

BLACKING, John

1992 *Pojam muzikalnosti*. Beograd: Nolit.

1995 *Music, Culture, and Experience: Selected Papers of John Blacking*. Reginald Byron, ur. Chicago in London: The University of Chicago Press.

BOURDIEU, Pierre

1984 (1979) *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. London: Routledge.

1998 *Practical Reason: On the Theory of Action*. Cambridge: Polity.

BRUMEN, Borut

1995 *Na robu zgodovine in spomina: Urbana kultura Murske Sobotne med letoma 1919 in 1941*. Murska Sobota: Pomurska založba.

CVETKO, Igor

1988 *Jest sem Vodovnik Juri: O slovenskem ljudskem pevcu, 1791–1858*. Ljubljana: Partizanska knjiga.

2001 *Vodovnik Juri: Pesmi iz koša*. Ljubljana: Zapik.

DOLAR, Mladen

1993 'If Music Be the Food of Love...« Filozofija v operi.' *Analecta in Problemi* 3–4 (Razprave 7–8): 7–102.

KEIL, Charles in Steven Feld

1994 *Music Grooves: Essays and Dialogues*. Chicago in London: The University of Chicago Press.

KREMENŠEK, Slavko

1983 *Etnološki razgledi in dileme I*. Ljubljana: Slovensko etnološko društvo.

KUMER, Zmaga

1988 (1977) *Etnomuzikologija: Razgled po znanosti o ljudski glasbi*. Ljubljana: Univerza Edvarda Kardelja v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Oddelek za muzikologijo.

1992 *Oj, ta vojaški boben: Slovenske ljudske pesmi o vojaščini in vojskovanju*. Celovec: Založba Drava.

KURET, Niko

1989 *Slovensko Štajersko pred marčno revolucijo 1848: Topografski podatki po odgovorih na vprašalnice nadvojvode Janeza (1811) in Georga Götha (1842)*. Prvi del, 3. snopič: 1989. Ljubljana: SAZU.

MERRIAM, Alan P.

1964 *The Anthropology of Music*. Northwestern University Press. (Slov. prevod: *Antropologija glasbe*. Znanstveno in publicistično središče, Ljubljana 2000).

MURŠIČ, Rajko

1993 *Neubesedljive zvočne igre: Od filozofije k antropologiji glasbe*. Maribor: Katedra.

1995 *Center za dehumanizacijo: Etnološki oris rock skupine*. Pesnica: Frontier, ZKO Pesnica.

1996 'A »Black Box« of Music Use: On Folk and Popular Music.' *Narodna umjetnost* 33(1): 59–74.

2000 *Trate vaše in naše mladosti: Zgodba o mladinskem in rock klubu*. Ceršak: Subkulturni azil.

STANONIK, Marija

1993 *Poezija konteksta I: »Pozdravljeno, trpljenje...«*. Ljubljana: Društvo za preučevanje zgodovine, literature in antropologije [Borec 45(5–6–7)].

WILLIAMS, Raymond

1998 *Navadna kultura: Izbrani spisi*. Ljubljana: Studia humanitatis.

ŽIŽEK, Slavoj

1996 '»Ni spolnega razmerja« – Wagner kot lacanovec.' *Problemi* 34(4) [Filozofija v operi II: Simptom Wagner], str. 7–42.

BESEDA O AVTORJU

Rajko Muršič, dr., docent za metodologijo in kulturno antropologijo na Oddelku za etnologijo in kulturno antropologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. Njegovi raziskovalni interesi segajo od antropologije glasbe in metodologije antropološkega raziskovalnega dela prek raziskav popularne kulture do politične antropologije in filozofije znanosti. Je avtor monografskih del *Neubesedljive zvočne igre: od filozofije k antropologiji glasbe* (1993), *Center za dehumanizacijo: etnološki oris rock skupine* (1995), *Trate vaše in naše mladosti: zgodba o mladinskem in rock klubu* (2000) in številnih znanstvenih ter strokovnih člankov, objavljenih doma in v tujini. Ureja knjižno zbirko Županičeva knjižnica.

ABOUT THE AUTHOR

Rajko Muršič, Ph.D., Assistant Professor of Methodology and Cultural Anthropology at the Department of Ethnology and Cultural Anthropology, Faculty of Arts, Ljubljana. His research interests range from the anthropology of music, the methodology of anthropological research work, and the research of popular culture, to political anthropology and the philosophy of science. Dr. Muršič is the author of *Neubesedljive zvočne igre: od filozofije k antropologiji glasbe* (1993), *Center za dehumanizacijo: etnološki oris rock skupine* (1995), *Trate vaše in naše mladosti: zgodba o mladinskem in rock klubu* (2000), and numerous scientific and professional articles, published in Slovenia and abroad. He also edits the collection of books entitled *Županičeva knjižnica*.
