»TE PESMI SO ZAPISANE V MOJEM DNK«
Uprizarjanje in utelešanje preteklosti v etno pevskih zborih v Sloveniji

Izvirni znanstveni članek
Datum prejema 8.1. 2026

Izvleček: Avtorica v prispevku raziskuje afektivne in utelešene odnose do ljudske pesmi v dveh slovenskih urbanih etno pevskih zborih, ki s petjem »balkanske« glasbe ponavzočata preteklost. Na podlagi etnografskega gradiva analizira, kako se skozi glas, telo in afekt porajajo občutki pripadnosti in »avtentičnosti«. Nazadnje članek razkriva preplet afektov in politične ideologije v izkušnjah (etno) glasbe, v procesih ponavzočanja preteklosti ter v specifičnih ideologijah glasu.

Ključne besede: afekt, etno glasba, balkanska glasba, ponavzočanje preteklosti, glas

Abstract: The article explores the affective and embodied attitudes toward folk song in two Slovenian urban ethno choirs, which "presence" the past through the singing of "Balkan" music. Drawing on ethnographic material, it analyses how feelings of belonging and "authenticity" emerge through voice, body, and affect. Furthermore, it reveals the entanglement of affect and political ideology in experiences of (ethno)music, in processes of past presencing, and in specific ideologies of voice.

Keywords: affect, ethno music, Balkan music, past presencing, voice

Uvod

Dekle obljublja ostareli materi, da bo skrbela zanjo. Mlada nevesta prosi svojega dragega, da jo pelje tja, od koder jo je odpeljal. Istrska dekleta iščejo pelin, da zagrenijo poljub priletnim snubcem …

To so motivi nekaterih pesmi, ki jih prepevata mešani pevski zbor Grlenice in ženski Etno zbor Ljelje (od tukaj naprej tudi »Grlenice« in »Ljelje«). Ena od članic, polprofesionalna glasbenica in občasna voditeljica delavnic »vokalne somatike«, pove, da ob zavedanju, da prepevajo »zgodbe«, občuti vse večjo ganjenost. »*Čar ljudske glasbe je, da so v bistvu to res uglasbljene zgodbe* […]. *In to področje Balkana nosi* […] *težko zgodovino, sploh za ženske, ne samo za ženske, ampak me smo ženski zbor …«* (Pevka pevskega zbora Ljelje, intervju, Ljubljana, 8. 4. 2025). Pojmi »ganjenosti«, »težke zgodovine za ženske« in »Balkana« razprejo osrednje vprašanje članka: afektivne odnose pevk[1] do ljudske pesmi in preteklosti v dveh ljubljanskih zborih, ki izvajata predvsem tradicijske pesmi Balkana.

Pojmi »ljudska glasba«, »balkanska glasba«, »etno glasba« in »glasba sveta« niso sopomenke, čeprav jih pevke včasih enačijo. Izraz »balkanska glasba« se je v Sloveniji uveljavil predvsem za jugoslovansko produkcijo pop in rock glasbe (Ceglar 1999; Stankovič 2002; Muršič 2007). V pevskih zborih je njegova raba bližje kontekstom, kjer je Balkan objekt fascinacije in kraj »avtentičnosti« (glej Laušević 2007).[2] Balkanska glasba ni geografsko samoumevna oznaka, pesmi pa so tudi aranžirane in ponovno kontekstualizirane. Ti procesi so značilni za »glasbe sveta« – tržno oznako za raznovrstne, zahodnemu poslušalcu eksotično zveneče glasbe. Pevke pogosteje uporabljajo pojem »etno«, ki se je kot poimenovanje za glasbe sveta uveljavil predvsem v vzhodni Evropi, vendar poleg eksotične tuje glasbe vključuje tudi glasbo domačih tradicij, zaznamovano z »globalnim odnosom do glasbene dediščine« (Juvančič 2011: 18; Čolović 2018).

Ljudska glasba je pogosto uporabljana za politične in kulturne potrebe: oblikovanje predstav o skupnosti, narodu, avtentičnosti ali kulturni razliki (npr. Arko Klemenc 2004; Hofman 2011; Pisk 2018; Gabrovec, Pisk in Friš 2024; Kovačič 2025). To je razvidno tudi v prehajanju ljudske glasbe v kategorijo glasb sveta oziroma v etno glasbo. Kot že omenjeno, se je pojem »glasbe sveta« (angl. *world music*) rodil kot kategorija na vse bolj fluidnem mednarodnem trgu (Guilbault 1993), kjer iluzija »avtentične« glasbene izkušnje nastopa kot tržno blago. Erlmann (1996) izpostavlja, da so glasbe sveta način, na katerega globalni kapitalizem hkrati absorbira in proizvaja razlike v glasbi. Romantični imaginariji ljudskega življenja se v glasbi sveta združijo z ideologijami transnacionalizma ter multikulturalizma.

Raziskave balkanske glasbe v Sloveniji se pogosto osredinjajo na glasbeno delovanje manjšin in tega razume-

1 Med mojimi sogovorniki so zraven sedemintridesetih pevk sicer tudi trije pevci, a uporabljam žensko obliko za vse pevke in pevce iz naslednjih razlogov: številčna prevlada ženskih sogovornic, dejstvo, da bi bila zaradi maloštevilčnosti moških sogovornikov ob uporabi moških oblik otežena anonimizacija ter dejstva, da je en od preučevanih zborov ženski pevski zbor.

2 Pevke pogosto uporabljajo pojem avtentičnosti v smislu skladnosti med notranjim bistvom in zunanjim izrazom. Analitično lahko avtentičnost razumemo kot izpogajano orodje socialne diferenciacije, ki ga oblikujejo različni družbeni konteksti (Kovačič 2025).

* Eva Fekonja, mag. socialne in kulturne antropologije, mlada raziskovalka, ZRC SAZU, Glasbenonarodopisni inštitut; eva.fekonja@zrc-sazu.si.

jo kot način ohranjanja etnično zaznamovane nesnovne kulturne dediščine (Pettan 2021; Kunej 2021; Bejtullahu 2024). Po drugi strani je balkanska glasba v Sloveniji – tako kot območje, iz katerega naj bi izhajala – nosilka mnogoterih funkcij in pomenov. To izhaja iz ambivalentnosti slovenskih diskurzov o Balkanu oziroma balkanizma (Todorova 1997), v katerem je Balkan hkrati razumljen kot zaostal, nevaren, avtentičen in emotiven. Osamosvajanje Slovenije je bilo povezano s poskusi, da se slovensko nacionalno identiteto »očisti« vsega, kar je razumljeno kot »balkansko« (Frank in Šori 2015). Distanciranje od »Balkana« in poudarjanje slovenske srednjeevropske in »alpske« identitete se je odražalo tudi v glasbenih reprezentacijah in z njimi povezanih simbolih (Baskar 2003; Bobnič, Majsova in Šepetavc 2022) ter se obenem prepletalo z romantično esencializacijo Balkana. Vse to se je odrazilo tudi v okviru t. i. »Balkan scene« v 90-ih letih prejšnjega stoletja, ki je delovala politično provokativno, obenem pa je reproducirala stereotipne podobe Balkana ter s tem prav tisti nacionalistični diskurz, ki ga je želela zavrniti (Ceglar 1999; Stanković 2002). Muršič (2007) poudarja ambivalentnost slovenskega imaginarija Balkana, ki ga zaznamujejo stereotipi o zaostalosti in nasilju, pa tudi o avtentičnosti, užitku in sproščenosti. Balkanska glasba je za Slovence torej možnost začasne identifikacije z »balkanskostjo« oziroma užitek skozi Drugega (gl. tudi Van de Port 1999).

V času osamosvojitve je v Sloveniji naraslo tudi zanimanje za sevdalinko. To lahko pripišemo splošni popularizaciji glasb sveta (Andrée Zaimović 2001) in glasbenemu udejstvovanju beguncev iz Bosne in Hercegovine v tistem obdobju (Kozorog 2017; Bartulović in Kozorog 2019, 2023), kar kaže na vsaj delno prekrivanje med »manjšinsko« in »etno« glasbo.

Namesto nacionalne pripadnosti v članku v ospredje postavljam načine, na katere pevke skozi balkanske ljudske pesmi razumejo, uprizarjajo in občutijo preteklost. Kljub številnim raziskavam, ki preteklost in dediščino obravnavajo kot sodobne konstrukcije (Kirshenblatt-Gimblet 1998; Smith 2006; Macdonald 2012; Harrison 2013; Lowenthal 2015), so telesni, afektivni in fenomenološki vidiki pri različnih akterjih manj raziskani. Relevantne izjeme najdemo v delih o skupnostnih pevskih zborih (Bithell 2014), o ameriških navdušencih nad balkanskimi glasbenimi tradicijami (Laušević 2007) ter o avtentičnosti in emotivnosti izvajalk ljudske glasbe (Kovačič 2025). Z analizo afektivnih in utelešenih dimenzij odnosa do preteklosti in ljudske pesmi želim v pričujočem članku pokazati na prepletenost osebnointimnega in družbeno-političnega v izkušnjah (etno) glasbe.

V nadaljevanju najprej predstavljam teoretski in metodološki pristop raziskave, nato pevska zbora ter nazadnje analizo njunega ponavzočanja preteklosti. Slednja je razdeljena na dve poglavji. V poglavju »Uprizarjanje preteklosti« se bomo osredotočili na procese reprezentacije, estetizacije in uprizoritve preteklosti, v poglavju »Utelešenje preteklosti« pa analizirali afektivne potenciale (etno) glasbe ter njihovo povezavo z določenimi prepričanji o telesu in glasu. Analiza pokaže tudi, kako se ta prepričanja prepletajo z neoliberalnimi vrednotami dela na sebi, osebne rasti in samoizražanja.

Teoretski in metodološki pristop

Članek obravnava prakse, v katerih akterji reprezentirajo preteklost in glasbeni prostor. Te razumem skozi koncept ponavzočanja preteklosti (Macdonald 2012), ki ga povezujem s širšim teoretskim poljem dediščine kot afektivne kategorije ter utelešenega razmerja do preteklosti (Connerton 1989; Tolia-Kelly, Waterton in Watson 2017; Wetherell, Smith in Campbell 2018). V tem okviru je preteklost razumljena kot nekaj, kar se v sedanjosti nenehno vzpostavlja skozi reprezentacije, prakse, telesne dispozicije in afektivna uglaševanja. Ponavzočanje preteklosti je način, na katerega ljudje »preteklost vključujejo v svoje življenje: jo doživljajo, se o njej pogajajo, jo preoblikujejo in uprizarjajo v sedanjosti« (Macdonald 2012: 234).

Ko pevke opisujejo svoja doživljanja ob petju, najpogosteje ne govorijo o emocijah, ki bi jih bilo moč jasno ubesediti in klasificirati, temveč o telesnih odzivih in intenzitetah (na primer občutku naeženosti), ki jih pogosto razumejo kot učinek globlje resnice. Te občutke razumemo kot afekte. Dela, zasnovana na pojmu afektivnosti, večinoma temeljijo na »Massumijevem razumevanju afekta kot nezavednega in avtonomnega potenciala« (Hofman idr. 2020: 57). Obenem nekateri teoretiki poudarjajo povezanost afekta s sociokulturnim kontekstom, razmerji moči ter razmerjem med predverbalnim in diskurzivnim (npr. Kosofsky Sedgwick in Frank 1995; Massumi 1995; Hofman idr. 2020; Hofman in Petrović 2023). Afekte razumemo kot »lepljive«, v smislu, da »vzdržujejo in ohranjajo povezavo med idejami, vrednotami in objekti« (Ahmed 2010: 29). Kaj se torej »prilepi« na zvok balkanske etno glasbe?[3] V navezavi na to vprašanje afekte razumemo kot telesne intenzitete, ki še niso kulturno klasificirane in tudi niso zasebno občutje posameznika. Sooblikujejo jih kulturne in ideološke silnice (Mazzarella 2009), torej predstavljajo vez med somatskim in političnim (Protevi 2009).

Z afektivno izkušnjo pevk sta povezana tudi glas in glasovna produkcija. Pri analizi tistih doživljanj in pripovedi pevk, ki so povezani z glasom, bomo izhajali iz teoretizacij, ki vokalnost razumejo kot rezultat kulturne in historične produkcije. Kot pokaže Weidman (2014), je razumevanje glasu kot izraza posameznične edinstvenosti in »avtentične« povezave s pesmimi in občinstvom zgodovinsko specifično in povezano z neoliberalno ideologijo. Temelji namreč na idejah

3 Podobno vprašanje, sicer na primeru slovenske narodnozabavne glasbe, postavljajo tudi Bobnič, Majsova in Šepetavc (2022).

o podjetniškem sebstvu in delu na sebi, kjer je avtentičnost razumljena kot afektivna prisotnost in kreativni samoizraz. Slednje se na morda najočitnejši način materializira v množici različnih vokalnih delavnic, ki delujejo kot storitev na trgu in so socialno povezane z etno pevskimi zbori oziroma glasbeno sceno. Pevke pevskih zborov, ki jih obiskujejo, nekatere od njih pa tudi vodijo, se tam še posebej poglobijo v procese povezovanja z dihom, glasom in telesom. Ljudska pesem, na katero se »prilepi« afekt (Ahmed 2010), tako postane dobrina na trgu.

Članek temelji na opazovanju z udeležbo. Pevskemu zboru Grlenice sem se leta 2023 pridružila v dvojni vlogi raziskovalke in pevke in z njim prepevala dve sezoni. V času pisanja tega članka pevke niso formalno združene v pevski zbor, temveč se mnoge od njih na pobudo in pod vodstvom zborovodkinje enkrat mesečno srečujejo na delavnicah, imenovanih Pesmi Grlenice, kjer se učijo ljudskih pesmi iz različnih držav, združenih v tematske sklope (npr. koledne pesmi, mitološke pesmi …). Zaradi določene kontinuitete socialne skupine v tem članku uporabljam etnografski sedanjik.

Ljelje sem po drugi strani spremljala kot občasna obiskovalka vaj in redna obiskovalka koncertov. Interpretacije temeljijo na opazovanju vaj, nastopov, neformalnih druženj in pogovorov, navodil zborovodkinj in spletne komunikacije. Te interpretacije dopolnjujem z izseki iz poglobljenih polstrukturiranih intervjujev s pevkami in zborovodkinjama. Vanje sem vstopala v različnih vlogah sopevke, znanke, prijateljice ali »zgolj« raziskovalke, vedno pa z željo, da bi našla ravnotežje pri prehajanju med kritično analizo ter poskusom spoštljive reprezentacije emskega sveta (glej Koskoff 1993).

Predstavitev zborov: Od grlenega petja do slovanskih boginj

Repertoar obeh zborov se napaja iz tradicijske glasbe, predvsem (a ne izključno) z območja Balkana. Pomembna je tudi težnja po oblikovanju vokalne estetike, ki se razlikuje od estetskih idealov v evropski umetni glasbi in ki jo pevke pogosto povezujejo z ljudskim petjem. Želeni zvok se sicer lahko spreminja glede na razumevanje pevskih tradicij, preference zborovodkinje ter vokalne zmožnosti zbora, vedno pa je tudi produkt raznovrstnih na dihanje in glas osredinjenih somatskih vaj. Pevke »ljudski glas« razumejo kot organski, naraven, prizemljen ter povezan s predniki, njegova produkcija pa zahteva in hkrati omogoča povezavo pevke z lastnim telesom. Oba pevska zbora torej povezuje razumevanje petja kot projekta samouresničevanja, ki se zgodi na presečišču povezave z »verigo glasov« iz preteklosti ter »avtentičnega« vokalnega izraza.

Pri obeh zborih pojem »ljudskosti« presega zgolj repertoar ljudskih pesmi, ki je (sicer običajno v sodobnih priredbah) značilen za mnoge slovenske zbore. Bistveno – in od večine slovenskih zborov drugačno – je namreč doživljanje petja kot utelešenja in povezovanja z imaginarijem ljudske kulture, ki se (vsaj implicitno) navdihuje v predstavah o predkrščanskem izročilu oziroma v njegovih sodobnih neopoganskih artikulacijah.

Grlenice, ustanovljene leta 2018, so na spletni strani zborovodkinje opisane kot zbor posameznikov »iz vseh vetrov, ki jim je skupno veselje do ljudskega petja na star, avtentičen, grlen način. […] Skladbe prihajajo iz bogatega nabora pesmi različnih narodov, med njimi prevladujejo tiste, ki izhajajo iz slovanske in balkanske kulturne dediščine« (Zvenmusic 2025c).

Pevski zbor Grlenice je eden mnogih umetniških projektov zborovodkinje, ki je aktivna tudi kot pevka in instrumentalistka, skladateljica, pripovedovalka, glasbena pedagoginja in gledališka umetnica. Poleg ustvarjanja na osnovi ljudskoglasbenih tradicij in njihovega preoblikovanja v sodobni etno zvok se ukvarja tudi drugimi glasbenimi zvrstmi, med katerimi prevladujejo klasična glasba, džez in eksperimentalna elektronska glasba (Zvenmusic 2025a).

Od začetka delovanja pevskega zbora leta 2018 se je njegov repertoar postopoma spreminjal. Najprej so prevladovale sodobne priredbe ljudskih pesmi z območja Balkana, na primer srbske, makedonske, bosanske, hrvaške, albanske ter predvsem pesmi iz Bolgarije, kjer je zborovodkinja opravila del svojega glasbenega izobraževanja. Med slovenskimi pesmimi so prevladovale belokranjske, rezijske in istrske. Posebna pozornost je bila namenjena svetli, odprti in prodorni vokalnosti, značilni za mednarodne prepoznavne bolgarske pevske zbore, kot sta Nacionalni ansambel za ljudske pesmi in plese Filip Kutev ter Le Mystère des Voix Bulgares. To vokalno produkcijo, ki jo pevke pogosto razumejo kot avtentično, naravno in starodavno, je zborovodkinja poimenovala »odprto grleno« ali preprosto »grleno« petje (Zborovodkinja pevskega zbora Grlenice, intervju, Ljubljana, 12. 3. 2025).

Kasneje so se repertoarju pridružile tudi ljudske pesmi nebalkanskih držav ter nekateri primeri umetne glasbe, kar je naletelo na različne odzive: nekatere pevke so z odprtimi rokami sprejele novosti, medtem ko so druge spremembo repertoarja doživele kot neželen odmik od temeljne estetike in filozofije zbora: ljudskosti, balkanskega repertoarja in »grlenega« glasu.

Demografska sestava pevskega zbora je sicer heterogena in se spreminja, a pevski zbor v največji meri privlači visoko izobražene posameznice iz urbanega (večinoma ljubljanskega) okolja v obdobju mlajše in srednje odrasle dobe. Pevke, razen nekaj izjem, niso pripadnice narodnih manjšin. Pevski zbor sicer ni (eksplicitno) duhovna, politična ali filozofska skupnost, sestavljajo ga posameznice različnih svetovnih nazorov in prepričanj. Obenem pa se tako zbor kot tudi nekatere posamezne pevke v določenih pogledih navdihujejo pri nekaterih oblikah novodobnih duhovnosti ter še posebej slovenskih staroverci.

Staroverci naj bi bili animistična duhovna skupnost, ki je do 20. stoletja živela na območju Posočja, Cerkljanskega hri-

bovja in (deloma) Krasa (Račič 2022). Čeprav so nekatere njihove prakse zabeležili že zgodnejši avtorji, jih je kot »zaključeno skupnost, ki je nosilka lastne kulture in ontologije« opisal šele zbiratelj in zapisovalec ljudske vednosti Pavel Medvešček leta 2015 (Kozorog 2020: 120). Medveščkov prikaz starovercev kot kulturno homogene skupnosti pri nekaterih raziskovalcih sicer vzbuja dvome o verodostojnosti njegovega etnografskega gradiva (prav tam), hkrati pa navdihuje različne novopoganske skupnosti in posameznike (Račič 2022). Animistični, predkrščanski in staroverski motivi igrajo pomembno vlogo pri (ustvarjalnem) delu in v življenju nekaterih pevk. To lahko ilustriramo s primeroma pevke, ki je po srečanju s staroverskimi vsebinami v pevskem zboru začela praznovati solsticij s svojo družino (Pevka pevskega zbora Grlenice, intervju, Ljubljana, 19. 8. 2024), in članice zbora, ki je oblikovala rokovnik, ki prikazuje staroverski letni cikel in tradicionalna pojmovanja narave (Pevka pevskega zbora Grlenice, intervju, Ljubljana, 17. 1. 2025). Grlenice svoje koncerte pogosto organizirajo v času solsticija, v svoj repertoar pa vključujejo predkrščanske pesmi in občasno tudi pripovedovalske vložke z animističnimi motivi. Ta usmeritev je še bolj eksplicitna v glasbenem projektu Čaralice: Pesmi zoper vse slabo, ki je z Grlenicami tesno povezan, saj ga vodi ista zborovodkinja, spremljevalne vokale pa pojejo pevke, ki so (razen nekaj izjem) aktivne tudi v Grlenicah. Čaralice so zasnovane kot »hommage Pavlu Medveščku in vsem starovercem, ki so s spoštovanjem gojili našo prvo vero, vero v naravo« (Zvenmusic 2025b), njihov repertoar pa obsega ritualne napeve ter hvalnice poganskim božanstvom in naravi, ki so bodisi v staroverstvu navdahnjena avtorska dela bodisi uglasbljene priredbe besedil, ki naj bi jih raziskovalci staroverskega izročila zbrali na terenu.

Ljudskost, skupaj z »žlahtno divjostjo«, »globino starih zgodb« in »lahkotnostjo melodij«, v opisu svojega delovanja poudarjajo tudi Ljelje (Floating Castle 2025). Tudi zborovodkinja pevskega zbora Ljelje je profesionalna glasbenica in dejavna na področju (balkanske) etno glasbe: vodi glasbeni projekt The Balkan Experience of Song and Ritual, ki izvaja sodobne aranžmaje ljudske glasbene tradicije Balkana, do leta 2023 pa je organizirala tudi mesečne glasbene dogodke, imenovane Balkan Open Jam. Ravno v sklopu teh dogodkov so se formirale Ljelje: neformalna skupina zainteresiranih poslušalk/pevk, ki je prihajala na dogodke in priložnostno nastopila na odru, si je zadala cilj, da leta 2022 nastopi na festivalu Plavajoči grad,[4] in se s tem namenom formalizirala kot pevski zbor. Od takrat nastopajo večinoma v Sloveniji na različnih festivalih, prirejajo samostojne koncerte ter gostujejo na koncertih drugih glasbenikov (na ljubljanskem prizorišču Kino Šiška so na primer nastopile z mednarodno prepoznavno etno zasedbo Barcelona Gypsy balKan Orchestra), leta 2024 pa so se predstavile tudi v Maroku na festivalu Marrakech Choral Meeting.

Pevke pevskega zbora Ljelje so demografsko podobne pevkam pevskega zbora Grlenice, nekatere tudi prehajajo med obema zboroma. Vsaj ena nekdanja in štiri sedanje od trenutno dvajsetih članic so v preteklosti pele tudi pri Grlenicah. Zbora, kot že omenjeno, nista homogeni skupini, zato so razlike med posameznimi pevkami večje kot razlike med zboroma. Vseeno pa lahko izpostavimo nekaj razlik, ki izhajajo iz usmeritve obeh zborov: Ljelje so ženski pevski zbor, medtem ko so Grlenice mešani pevski zbor z večinsko ženskim članstvom. Ljelje tudi v večji meri izpostavljajo žensko izkušnjo. To kaže njihov repertoar, v katerem prevladujejo pesmi z motivi življenja (preteklih) žensk. Članice Ljelij tudi v intervjujih pogosto izražajo namen, da bi s svojim pevskim delovanjem spremenile patriarhalne družbene vzorce. Na drugi strani so Grlenice bolj izrazito usmerjene k produkciji »grlenega« glasu (čeprav ga pri mnogih pesmih uporabljajo tudi Ljelje). Medtem ko Ljelje pojejo predvsem *a cappella* ali s spremljavo bobna in glasbene žlice, Grlenice včasih pojejo z instrumentalno spremljavo (npr. violončelom, flavto, violino). Oba pevska zbora sta začela delovati brez zahteve po avdiciji za članice. Po nekaj letih delovanja je zborovodkinja Grlenic uvedla avdicije za nove članice, Ljelje pa še vedno sprejemajo članice brez avdicij, čeprav novih članic ne sprejemajo vsako leto ali pa njihov sprejem številčno omejijo. Zato tudi ni presenetljivo, da Grlenice izvajajo ljudske pesmi v nekoliko kompleksnejših aranžmajih ter tudi hitreje posodabljajo repertoar. Ljelje se po drugi strani osredotočajo na temeljito in dolgotrajno učenje manj obsežnega repertoarja, iz katerega nato pred vsakim nastopom izberejo nekaj pesmi (seveda pa se ob tem še vedno učijo tudi novih pesmi). Oba pevska zbora bi sicer lahko označili kot »alternativna« (tako ju doživljajo tudi pevke), kar je v primeru Ljelj razvidno tudi iz postavitve in prezentacije na odru. Grlenice večinoma ohranjajo »tradicionalno« zborovsko postavitev, kjer zborovodkinja stoji pred zborom in dirigira, zborovodkinja Ljelij pa nastopa kot ena od pevk in le signalizira začetek, konec, fraze in ritem.

Pevke pogosto iščejo povezavo z življenjskim svetom pred modernostjo in globalizacijo, obenem pa je njihovo pevsko udejstvovanje z njima tesno prepleteno. Obravnavana pevska zbora namreč umeščata raznolike pesemske tradicije v nov estetski, atmosferični in performativni okvir in jih povežeta – kot bomo videli v nadaljevanju – s specifičnimi imaginariji in reprezentacijami Balkana, avtentičnega glasu in (predvsem v primeru Etno zbora Ljelje) ženskosti.

Uprizarjanje preteklosti

Poglavje izhaja iz premise, da je »privlačni objekt nostalgije znan po svoji izmuzljivosti« (Boym 2001: xiv).

4 Mednarodni 4-dnevni nekomercialni festival performativnih umetnosti, ki od leta 2014 poteka v Loški dolini na gradu Snežnik. Festival vsako leto gosti večje število etno glasbenikov z vsega sveta ter v Sloveniji predstavlja enega najpomembnejših zbirališč umetnikov in ljubiteljev alternativnih uprizoritvenih umetnosti, eksperimentalnega gledališča ter etno glasbe/glasbe sveta.

Preteklost, o kateri govorimo, ni jasno zamejeno časovno obdobje; procesi njenega uprizarjanja in utelešenja nam torej govorijo predvsem o sedanjosti. Nostalgija je namreč rezultat modernega razumevanja časa in prostora, to razumevanje pa šele omogoča dihotomizacijo med sedanjostjo ter domnevno bolj naravnim, avtentičnim in skupnostnim življenjem preteklosti (Boym 2001: xiv).

Začnimo s citatom, s katerim je ena od pevk Etno zbora Ljelje na festivalu Plavajoči grad napovedala pesem »Ljeljo«, ki je bila tudi en od virov navdiha pri izbiri imena za pevski zbor:

> *Lahko nas kličete ljelje, lejle, lazarice, cesarice, carice, boginje … To vse smo bile in še več. Ljelje so hodile po vseh slovanskih deželah, in to vedno na koncu pomladi* […]. *Kot boginje mlade ljubezni, zaščitnice žensk, zaščitnice mladih, prihajale so v procesijah, z rožicami v laseh, s pesmijo na ustnicah in prinašale radost, veselje, nasmeh. Pa so nas prepovedali. V 19. stoletju so prepovedali ljelje. Jaz ne bom spraševala, si mislite zakaj.* [Ena od članic si ob tem z roko pokrije usta, se pretvarja, da kašlja, obenem pa polglasno izgovori: »Čarovnice.«] *Mogoče. Ampak me smo se vrnile.* […] *Ljelje smo se vrnile* […] *in tukaj smo, da ostanemo.* (Pevka pevskega zbora Ljelje, Grad Snežnik, Kozarišče, 9. 8. 2025)

Nekaj mesecev pred festivalom so Ljelje uprizorile posodobljeno različico Ljeljine procesije. Dogodek sta zaznamovali za Ljelje značilna estetika ter atmosfera igrivosti in sproščenosti. Začel se je s procesijo po stari Ljubljani v slogu »flash-moba«,[5] s katero so se pevke poklonile »starodavni Ljeljini procesiji, ki se po izročilu odvije natanko 49 dni po veliki noči« (Etno zbor Ljelje 2025). Petje so spremljali pripovedovalski vložki, ki jih je opirajoč se na folkloristični vir (Bašić 2024) pripravila zborovodkinja.

Kot v preglednem članku o tradiciji, ki navdihuje pevke iz zbora Ljelje, navaja Ivana Bašić (2024), ni šlo za en sam obred, temveč za mnogotere različice, razširjene med številnimi slovanskimi narodi. Raznolike teorije jih sicer razumejo kot predkrščanski slovanski ritual in jih povezujejo s kultom mrtvih, lazaričinimi obhodi, vodnimi vilami/rusalkami, kultom androginosti in kultom Velike Matere ter poudarjajo njihovo magijsko-apotropejsko in iniciacijsko funkcijo.[6]

Nedorečenost izvora in pomena procesije lajšata njeno sodobno prisvajanje in uprizarjanje. V emskem diskurzu zborovskih pevk je Ljelja arhetip: tako protagonistka tradicijske procesije kot tudi boginja, kraljica, čarovnica, matriarhinja in celo abstraktna ženska nrav, ki svojo »žlahtno divjost« (Floating Castle 2025; Kavč Festival 2025) črpa iz umeščenosti v svet narave. Na koncertu, s katerim so pevke obeležile Ljeljino procesijo, so poudarile njeno povezavo z matriarhalnim kultom, njen izvor v starejšem poganskem kultu Velike Boginje Matere ter boginjo Ljeljo kot »*arhetip ženskega načela*« (Pevka pevskega zbora Ljelje, intervju, Ljubljana, 16. 9. 2025).

Mnoge pevke svojo dejavnost razumejo kot družbenoangažirano prakso – kot dajanje glasu zatiranim prednicam, kolektivno predelavo travm in povezovanje duhovnega s političnim.

> *Vsakič, preden gremo na oder, povabimo prednice, da so z nami in da vse tisto, kar one niso zmogle izreči ali pa niso smele izreči, gre lahko skozi nas, skozi te pesmi. Še posebej na Balkanu je bilo veliko tlačenja. Ženske so res trpele.* […] *Kolektivno se ful počasi premikamo iz teh vzorcev, čeprav smo že veliko naredili.* […] *In se mi zdi ljudska glasba en način, da skozi te pesmi veliko predelamo, veliko čustvenega naboja sprostimo, tudi razumemo, od kje smo prišli, zakaj imamo rane, ki jih imamo* […]. *Saj DNK se itak spomni, če je tvoja babica, prababica trpela določeno stvar.* (Zborovodkinja pevskega zbora Ljelje, intervju, Ljubljana, 8. 1. 2025)

Reaktualizacija Ljeljine procesije pomeni ponovno iznajdbo preteklosti – izbor afektivnih pomenov in njihovo preoblikovanje v obliko, ki se prilega sodobnosti. Ljelje ne želijo prikazati niza natančnih zgodovinskih dejstev in dogajanj. Zborovodkinja razloži svoje videnje pristopov k poustvarjanju ljudskega izročila:

> *Vidim, da sta res dva močna pristopa. En je ta konservativen, en je pa, da uporabljaš to kot inspiracijo.* […] *Meni je bolj blizu ta drugi.* […] *Če nisem dejansko živela na določenem območju, itak ne bom nikoli mogla biti 100%, in se mi zdi brez veze. Ampak lahko ful nekaj drugega naredim iz tega.* […]. *Ravno zaradi tega, ker nisem tam.* (Zborovodkinja pevskega zbora Ljelje, intervju, Ljubljana, 8. 1. 2025)

Prav tako pa njihove identifikacije z arhetipsko boginjo/kraljico ne gre razumeti kot (zgolj) strateško iskanje komercialno zanimive in estetsko privlačne umetniške motivike. Afektivno uglaševanje z Ljeljami, prednicami ter »ljudskimi« ženskami iz preteklosti je za pevke namreč vse prej kot obrobno:

> *To, da smo me ženski pevski zbor* […] *in da dajemo glas tem zgodbam naših prednic. Jaz to čutim ful močno. In sem hvaležna za to, kot neko poslanstvo, na neki način.* […] *In da se tudi zavedamo, da pojemo pa iz današnje pozicije, da nismo več tam.* […] *Mogoče pa smo zdaj malo bolj osvobojene, je naš glas bolj slišan, da lahko prenašamo naprej te zgodbe in to sporočilnost takratnih časov, z refleksijo na današnje, tako nekako. To prepletanje.* (Pevka pevskega zbora Ljelje, intervju, Ljubljana, 8. 4. 2026)

Pevke doživljajo petje ženskih pesmi kot emancipatorno mikropolitiko. Podobno kot Sitar (2023: 77) razume

5 Dogodek, pri katerem skupina ljudi na javnem kraju nenapovedano izvede, uprizori kaj za mimoidoče nepričakovanega, presenetljivega (Fran 2025).

6 Ena od (posodobljenih) različic tega rituala od leta 2009 živi tudi kot nesnovna kulturna dediščina, umeščena na UNESCOV reprezentativni seznam (Unesco 2025).

feministično-spiritualni aktivizem kot upor proti patriarhatu in kapitalizmu z »razvijanjem alternativnega *ženskoosredotočenega* utelešenega znanja in izkušenj«, tudi mnoge pevke v obeh pevskih zborih razumejo svoje delovanje kot dajanje glasu (prednicam in sami sebi). Učinki tovrstnega delovanja pri spreminjanju razmerij moči v širši družbeni sferi sicer ostajajo vprašljivi, nedvomno pa so za mnoge pevke obeh pevskih zborov način telesne in afektivne samoregulacije, razvijanja asertivnosti, samozavesti in (telesnega) samozavedanja.

Po eni strani lahko torej govorimo o feminističnem prisvajanju tradicije, a pojmi feminizacije in feminizma nikakor niso enoznačni. Novodobni duhovni tokovi, ki (tako kot Ljelje) predpostavljajo obstoj »avtentičnega jaza«, naturalizirajo skripto postfeministične feminilnosti, ki jo opredeljuje kombinacija liberalnih političnih prepričanj in spolnega esencializma (Watts, Cerchiaro in Schnabel 2025). Evokacija »ženske« boginje, petje »ženskih« pesmi, upodobitev ženskosti na odru (dolga krila, razpuščeni dolgi lasje, včasih rože ali venci iz vejic v laseh), pripovedovalski vložki, ki govorijo o povezanosti žensk z naravo,[7] v emskem smislu sicer pomenijo osvobajajoče samoizražanje, a lahko hkrati tudi ojačajo esencialistične binarizme med ženskim in moškim principom, naravo in kulturo, čustvi in razumom, ter esencializirajo (tako preteklo kot sodobno) žensko kot intuitivno in ukoreninjeno v svetu narave (Ortner 1972). V uprizoritvah ženskosti pri Ljeljah se odraža ugotovitev, da sodobne holistične spiritualnosti hkrati legitimirajo in spodkopavajo tradicionalne prakse in diskurze ženskosti (Sointu in Woodhead 2008): legitimirajo skrb, »zdravljenje« družbe ter ukvarjanje s telesom in odnosnostjo kot ženske sfere in hkrati zavračajo normativno ženskost, namesto nje pa poudarjajo vrednote samoizraza in osebne avtentičnosti, ki so vsaj simbolno subverzivne (Sitar 2023). Na vprašanje o tem, kdo oz. kakšna je ta ženska, ki jo želijo uprizoriti na odru, pevke pogosto izrazijo, da gre enostavno za izraz najbolj avtentičnega jaza. Zborovodkinja v zvezi s tem poudari, da nas pretirano definiranje »ženskega« in »moškega« znova privede do normativnega razumevanja tega, »kaj bi mi morali biti«. »*Saj jaz sem rojena kot ženska. Pač, kdo sem jaz, če sem jaz najbolj avtentičen jaz? To je ženstvenost*« (Zborovodkinja pevskega zbora Ljelje, intervju, Ljubljana, 8. 1. 2025). Ženskost kot kategorija je po tem pojmovanju torej dovolj široka, da se vanjo prilega vsaka ženska, a obenem se ji nobena ne more izmuzniti.

To nas pripelje do vprašanja individualnosti in kolektivnosti. Kot smo že videli, je vsak glas v pevskem zboru nosilec tako preteklih zgodb prednic (»travm in blokad«), kot tudi svoje lastne. Po enem od nastopov je nekdo od poslušalcev na pevke naslovil vprašanje o tem, koga ali kaj s svojimi oblačili in dodatki predstavljajo. Odgovor z igrivo samoumevnostjo v glasu se je glasil: *»Ja … Vsaka sebe!«* (Pevka pevskega zbora Ljelje, intervju, Ljubljana, 30. 12. 2024). Mnoge pevke iščejo (in najdejo) skupnost in sestrstvo. Kot je razvidno iz zgornjih citatov, preteklost ni uprizorjena kot neodvisna kategorija, ki jo lahko poustvarimo v njeni izvorni obliki, temveč vedno obstaja v prepletu s tem, kar pevke razumejo kot osebno avtentičnost – skladnost med »notranjim bistvom« in zunanjim izrazom.[8]

Poleg opisanih ideoloških, afektivnih in družbeno-kulturnih okvirov so v procesih uprizarjanja preteklosti pomembne tudi materialne in praktične okoliščine: značilnosti prostora, v katerem poteka pevski nastop, pričakovane značilnosti občinstva ter pripravljenost in vokalne zmožnosti pevskega zbora. Na enem od koncertov v okviru Kavč festivala (ki se odvija v nekonvencionalnih prostorih, tudi zasebnih stanovanjih) so morale Ljelje obiskovalce pričakati na odru in jih med prihajanjem animirati. Tako si je *»ena spletala lase, druge brusila nože, tretja prelivala vodo«*, čemur so nato pripisale simbolne pomene: *»Ena je gradila oltar, druga je zdravila, da bo zdravje celo leto, take ljudske stvari in to, kar je v pesmih«* (Pevka pevskega zbora Ljelje, intervju, Ljubljana, 30. 12. 2024). Gre torej za pogajanje med zamišljeno ljudskostjo in želeno samoreprezentacijo. Pevke ustvarjajo in uprizarjajo alternativni imaginarij preteklosti, v kateri ženska, ki »kuha zvarke«, postane simbol divjosti, samosvojosti in emancipacije. Ta podoba se prilega idejnim in afektivnim okvirom novodobnih ženskih duhovnosti, obenem pa tudi kulturnemu (bolj specifično: novodobnemu/neopoganskemu) feminizmu. Ta sicer želi – tudi skozi duhovne prakse – osrediniti in enakovredno obravnavati ženske in žensko izkušnjo, a ob tem ohranja esencialistično razumevanje razlik med moškim in žensko (Abu-Lughod 1991; Maira 2008). Enačenje ali simbolno povezovanje ženske z naravo (čeprav pri Ljeljah ostaja implicitno) lahko z vidika feministične antropologije razumemo kot enega od kulturno univerzalnih razlogov ženske podrejenosti (Ortner 1972).

Uprizorjena ljudska preteklost v nasprotju s preteklim razumevanjem ljudske pesmi v smislu »narodovega blaga« (Štrekelj 1887: 628) ni več (ali ni samo) preteklost nekega naroda – je bolj univerzalistična in obenem bolj individualistična. Zajema namreč širši, bolj ohlapno de-

7 Med petjem istrske pesmi *Da bi znala* (»Da bi vedela«), ki govori o dekletovem potencialnem odzivu na ljubezen mlajšega in starejšega snubca, ena od pevk pripoveduje: »Dekleta v Istri so vedno iskala in našla uteho v naravi. Kadar so mlado dekle želeli poročiti s kakšnim starejšim moškim, ki mu ni bilo naklonjeno, je dekle našlo zavetje v gorah. Nabralo je pelin in tako neželenemu snubcu zagrenilo poljub. O, če pa jo je ljubil kak mladenič in ji dvoril, potem pa je v gori nabrala dišeče sladke cvetlice, in tako so bili poljubi še slajši« (izsek iz nastopa pevskega zbora Ljelje, 3. 9. 2024).

8 Takšen koncept avtentičnosti se oblikuje v okviru mišljenjskega premika (imenovanega tudi subjektivni obrat) v 18. stoletju, v katerem človek o sebi začne razmišljati kot o subjektu »notranjih globin« (Taylor 1991: 26).

finiran prostor,[9] iz katerega izhaja pevski repertoar, hkrati pa obstaja samo kot posamezničin »avtentični« samoizraz. V uprizorjeni preteklosti se tako zrcalita dve pomembni značilnosti sedanjosti: iskanje korenin in razumevanje modernosti v opoziciji s tradicionalnostjo (Harrison 2013) ter iskanje avtentičnega jaza oziroma »rastoči kult ekspresivnega posameznika« (Schnabel idr. 2025: 3). Preteklost se v pevskih zborih poraja iz afektivnih, atmosferičnih in samoizraznih razsežnosti skupnega petja. V naslednjem poglavju se bomo poglobili v afektivne odnose do preteklosti in raziskali njihov preplet z emskim razumevanjem telesa, po katerem je v njem zapisana preteklost.

Utelešenje preteklosti

Marsikatera pevka opisuje močno afektivno izkušnjo, ki jo je doživela ob petju. Neredko je ta izkušnja artikulirana kot prepričanje, da so pesmi, ki jih v zboru prepeva, zapisane v njenem DNK,[10] in da se je preteklost kot živa in dejavna sila izrazila v njihovem glasu.

To ni le metafora. Je prepričanje, ki izhaja iz epigenetskih razumevanj telesa ter iz holističnega imaginarija, ki predpostavlja povezanost telesnega, psihičnega in duhovnega (Sointu in Woodhead 2008; Levin 2022) in se v našem primeru prevaja v telesno doživljanje preteklosti. Nekatere pevke trenutek, ko so prvič slišale ali zapele (običajno bolgarsko) glasbo z »grlenim« pevskim nastavkom, opisujejo kot trenutek ponovne vzpostavitve vezi s preteklostjo. »*Kot da so tiste korenine in predniki že nekje v meni*«, pove ena od njih (Pevka pevskega zbora Grlenice, intervju, Ljubljana, 20. 1. 2025). Mnoge to izkušnjo pripisujejo kulturni pripadnosti določenemu geografskemu prostoru, ki je le ohlapno definiran, druge pa jo razumejo kot afektivno uglaševanje in jo povezujejo z univerzalistično idejo ljudske glasbe kot dediščine celotnega človeštva.

Kot smo videli v prejšnjem poglavju, so afektivne skupnosti, ki vključujejo tako »prednike in korenine« kot tudi »ženske arhetipe«, le ohlapno umeščene v čas in prostor – v (ljudsko) preteklost in na Balkan. »Balkan« je v tem smislu lebdeči označevalec, ki lahko označuje tako dinamično razmerje med bližino in oddaljenostjo in občutek kulturne intimnosti, v nekoliko bolj balkanističnem in orientalističnem (Said 1979; Todorova 1997) slogu pa tudi mesto čustvenega presežka in intuitivnosti ter repozitorij ljudske tradicionalnosti. Če sledimo ugotovitvam raziskave balkanske glasbene scene v ZDA (Laušević 2007), lahko afektivni potencial (balkanske) glasbe pripišemo predvsem skladnosti med interpretacijo *pomena* te glasbe ter vrednostnim sistemom poslušalk oziroma izvajalk. Za marsikatero pevko Balkan ni le prostor preteklosti, temveč tudi prostor »naravnega« – torej kraj, kjer naj bi glas ohranil svojo prvinsko neposrednost. Pesmi, ki jih pojejo Ljelje, po besedah ene od pevk

> *niso urbane pesmi, ampak ruralne, so travniki, planine, povezave: voda in čustva, travnik in ljubezen, mesečina … te pokrajine. [V njih je] nekaj, kar naslavlja naše korenine, arhetipe, nezavedno, zelo globoke spomine. Vsi imamo te podeželske spomine, ampak živimo v neki tehnološki družbi, kjer je ta kapitalistični način …* (Pevka pevskega zbora Ljelje, intervju, Ljubljana, 30. 12. 2024).

Diskurz o grlenem glasu kot bolj »avtentičnem« in »naravnem« se tako naslanja na balkanistične imaginarije Balkana, ki naj bi bil v socialnem konstruktu dihotomije naravno-kulturno bližje naravi, telesu in skupnosti ter pogosto tudi v binarnem nasprotju z racionalno, tehnologizirano in individualizirano Evropo. Ta imaginarij omogoča, da pevke afektivno izkušnjo petja interpretirajo predvsem kot vrnitev k izvoru (avtentičnemu sebstvu) in manj kot učenje specifične vokalne produkcije.

Preteklost, ki je v emskem diskurzu »zapisana v DNK«, ni medij za neposreden prenos empirično sledljive preteklosti v sedanjost, temveč polje pogajanja, spreminjanja in konstruiranja, tako kulturnih in drugih, pripadnosti. Ambivalentnost in spremenljivost pojmov »balkanskega«, »slovanskega« in »našega« je lažje živeti in utelesiti skozi afektivni register kot skozi diskurz, ki zahteva vsaj določeno mero koherentnosti in konsistentnosti. Čeprav naj bi v postmoderni dobi »velike pripovedi« (ideologije in pomenski sistemi) izgubljale svojo moč, medtem pa naj bi afekt (p)ostajal osrednje načelo, ki strukturira izkušnjo (Massumi 1995: 88), sta afekt in družbeno-politični diskurz še kako povezana. Afektivna uglaševanja med pevkami sicer nadomeščajo občutek trajne in monolitne identitete, a obenem nosijo sled primordialističnih, esencialističnih in balkanističnih pripovedi in ideologij, skozi katere se ravno balkanska ljudska glasba izkaže kot najbolj priročna za to, da – kot pravi Mattijs van de Port (1999: 291) – »artikulira dušo« posameznika.

Prepletenost afektivnih dimenzij utelešanja preteklosti z družbeno-ideološkimi razumevanji telesa in »dela na sebi« se odstira tudi v odnosu do glasu in glasovne produkcije. Predvsem v pevskem zboru Grlenice je pomemben repertoar iz Bolgarije, kjer se je »ljudskega« petja v profesionalizirani obliki učila tudi zborovodkinja. Pevski zbor si prizadeva poustvariti »grleni« zvok bolgarskega

9 Kot zanimivost lahko navedemo primer pevke, ki je duhovni skupnosti na drugem koncu sveta zapela makedonsko pesem, ki naj bi – čeprav se v etno-nacionalnem smislu ne identificira kot Makedonka – njenim prednikom pomagala, da jo najdejo in ji nudijo oporo, medtem ko *»v tujem kraju dela tuje reči«* (Pevka pevskega zbora Ljelje, intervju, Ljubljana, 16. 1. 2025).

10 »Zapisane v DNK« je avtoričina parafraza mnoštva izjav, ki afekt ob petju povezujejo s telesnim (ali bolj specifično celičnim) spominom, nekatere pa tudi eksplicitno govorijo o zapisu pesmi v DNK. Za ilustracijo navajam nekaj primerov: *»Jaz imam res občutek, kot da je neko to sozvočje, kot da je nekako sinhronizirano z mojim DNK zapisom«* (Pevka pevskega zbora Grlenice, intervju, Ljubljana, 20. 1. 2025); *»Verjamem, da v nas samih, v našem DNK-ju, naših telesih, v naših celicah obstaja spomin, ki smo ga mi dobili od svojih prednikov …«* (Pevka pevskega zbora Ljelje, intervju, Ljubljana, 16. 1. 2025).

ljudskega petja, značilen za mednarodno znane bolgarske pevske zbore.[11]

Pevke razumejo ljudski glas kot neposreden izraz avtentičnega sebstva, ki pa ga je najprej treba z vokalno tehniko očistiti »krčev in blokad«. Ena od zborovodkinj poudari, da je to *»glas, ki smo ga danes skoraj izgubili, ker vedno posnemamo nekoga drugega«* (Zborovodkinja pevskega zbora Grlenice, intervju, Ljubljana, 12. 3. 2025), medtem ko druga poudari pomen tehnike, ki je v tem, *»da te podpre«*. Šele ko *»znaš ton uporabljati, ko je vse sproščeno, ko je vse mehko«*, je to *»tvoja barva«*. Brez tehnike glas nosi *»še vse krče, ki jih imaš, vse blokade, ki jih imaš«* (Zborovodkinja pevskega zbora Ljelje, intervju, Ljubljana, 8. 1. 2025).

Zasledimo lahko domnevo, da glas predstavlja nekakšno izvirno jedro subjektivnosti, ki je v sodobni družbi zaradi psiholoških, kulturnih ali pedagoških dejavnikov utišano, a ga je s somatskim delom mogoče ponovno osvoboditi. Schlichter (2014) obravnava primer specifične vokalne pedagogike (po ustanoviteljici imenovane metoda Linklater) in pokaže, da ta deluje kot tehnika sebstva, ki proizvaja specifično – zahodno in neoliberalno – subjektivnost. »Naravni« glas tako nikakor ni neposreden izraz »avtentičnega« sebstva, ampak slednjega skozi metode in tehnike šele proizvaja. V tem smislu je nova oblika kulturnega kapitala (Bourdieu 1986) na sodobnem trgu tehnik sebstva in uteleša paradoks sočasnosti dveh sodobnih imperativov: na eni strani imperativa po »avtentičnem« in kulturno neposredovanem sebstvu, na drugi pa imperativa po nenehni osebnostni rasti, ki seveda poteka na kulturno (in tudi tržno) specifičen način.

K temu lahko dodamo, da gre »naturalizacija telesa kot temelja za oblikovanje sebstva« (Schlichter 2014: 15) z roko v roki z naturalizacijo Balkana kot kraja, kjer se porajata »naravni glas« in »pesem duše«. Do kulturnega pripisovanja pomena glasu pogosto pride takrat, ko se več zvočnih lastnosti združi v določene tipe glasu, ti tipi pa se nato povežejo z družbeno-političnimi identitetami (Schäfers 2023 [2017]). Kulturno pogojena telesna tehnika (Mauss 1973 [1936]), v našem primeru glasovna produkcija, tako postane naturaliziran identitetni izraz. Kot pokaže Webster (2004), je bolgarski »grleni« glas, ki ga ameriške pevke doživljajo kot izraz ženske moči, konstrukt ameriškega kulturnega feminizma in proces prilagajanja bolgarske ljudske glasbe ameriškemu kulturnemu kontekstu. Afektivno razsežnost »grlenega«, »ljudskega«, »naravnega« ali »avtentičnega« glasu je prav tako moč razumeti v tem smislu: poraja se na stičišču (implicitnih) balkanističnih imaginarijev, ideologije vračanja k naravi ter »kulta ekspresivnega posameznika« (Schnabel idr. 2025: 3) in osebnostne rasti. Procesi utelešanja preteklosti tako razkrivajo, kako družbeni pomeni in imaginariji sooblikujejo afektivna doživljanja ter ideje o telesu in glasu. Grleni in ljudski glas ter pesmi, ki so »zapisane v DNK«, torej niso le odmev preteklosti in Balkana, temveč tudi aktivno prispevajo k procesom njihove imaginacije.

Sklep

Skozi koncept ponavzočanja preteklosti lahko razmišljamo o tem, da preteklost ne obstaja kot stabilna entiteta, temveč kot praksa, ki jo oblikujejo afektivni procesi in družbeni imaginariji. V pevskih zborih je ponavzočanje preteklosti pogosto povezano z estetizacijo upora do modernosti – z iskanjem izgubljene pristnosti in z občutkom, da se stik z »ljudskim« in »naravnim« lahko vzpostavi le skozi utelešeno zvočno izkušnjo. Ideja, da je treba »ljudsko« iskati na Balkanu, reproducira in obenem estetizira kulturne hierarhije, a vseeno omogoča tudi drugačne konfiguracije pripadnosti. Poleg razmerij med tradicijo, sodobnostjo in afektom se v izkušnjah pevk razkrivajo tudi spolno zaznamovane dimenzije ponavzočanja preteklosti. Uprizarjanje ljudske kulture skozi ženski glas in telo pogosto pomeni umetniško transformacijo zgodovinsko utišanih ženskih izkušenj, ki pa lahko krepijo spolne binarizme in esencializme. Pevke, ki preteklost oživljajo skozi podobe in pripovedi o boginjah, čarovnicah in prednicah, tako ustvarjajo estetsko obliko, v kateri lahko zasledimo tako feministično prevrednotenje in umetniško uprizoritev tradicije kot tudi kulturno-feministično estetiko »avtentičnega« glasu in »avtentičnega« sebstva.

Afekt, ki ga pevke opisujejo kot pretočnost, naeženost ali občutek prizemljenosti, se kaže kot izkušnja, ki uhaja strukturi in diskurzu, a se hkrati vedno naslanja na socialne sisteme pomenov.

Prav s preučevanjem procesov afektivnega ponavzočanja preteklosti se tako razkriva sodobno »ljudsko« pojmovanje ljudske pesmi. V etno pevskih zborih se ta pokaže kot presečišče predstav o predmoderni »začaranosti« ter obenem kot tehnologija tržnih, spolno specifičnih tehnik sebstva. Obujanje ljudske pesmi ter z njo povezane ideologije »naravnega glasu« lahko torej razumemo kot strategijo odpora proti kulturni logiki neoliberalizma in obenem kot njen učinek.

Zahvale

Članek je rezultat raziskave v okviru raziskovalnega programa ZRC SAZU Dediščina na obrobjih: novi pogledi na dediščino in identiteto znotraj in onkraj nacionalnega (ARIS P5-0408), usposabljanja mladih raziskovalcev (ARIS MR-58024), ki ga financira Javna agencija za raziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna, ter doktorskega študija Humanistike in družboslovja, smer Etnologija, kulturna in socialna antropologija na Univerzi v Ljubljani (Filozofska fakulte-

11 Njihov »bolgarski« glas, esencializiran kot »arhaičen«, »mističen«, »kozmičen« in »pristno ljudski«, je produkt srečanja med bolgarskimi procesi dediščinjenja ter priložnostmi zahodnega trga, ki je z odprtimi rokami sprejel glasbeno rendicijo imaginativnega Balkana oziroma Vzhodne Evrope (Buchanan 1997; Marković 2013).

ta, Oddelek za etnologijo in kulturno antropologijo). Avtorica se zahvaljuje sodelavkam in sodelavcem programske skupine ter Glasbenonarodopisnega inštituta ZRC SAZU, ki so prispevali konstruktivne komentarje, še posebej mentoricama izr. prof. dr. Alenki Bartulović ter doc. dr. Marjeti Pisk. Hvala tudi sogovornicam za njihov čas in pripravljenost deliti svoje izkušnje in doživljanja ob petju.

Literatura in viri

ABU-LUGHOD, Lila: Writing Against Culture. V: Richard G. Fox (ur.), *Recapturing Anthropology: Working in the Present.* Santa Fe: School of American Research Press, 1991, 137–162.

AHMED, Sara: *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004.

AHMED, Sara: Happy Objects. V: M. Seigworth in S. Gregg (ur.), *The Affect Theory Reader*. Durham in London: Duke University Press, 2010, 29–51.

ANDRÉE ZAIMOVIĆ, Vesna: Bosnian traditional urban song »On the Sunny Side of the Alps«: From the expression of nostalgia to a new ethnic music in Slovene culture. V: Svanibor Pettan, Adelaida Reyes in Maša Komavec (ur.), *Glasba in manjšine: Zbornik referatov 1. mednarodnega posvetovanja študijske skupine mednarodnega sveta za tradicijsko glasbo*. Ljubljana: Založba ZRC, 2001, 111–119.

ARKO KLEMENC, Maria Kristina: *Arranging the Nation. Slovenian Choral Singing and Folk Song Arrangements*. Doktorska disertacija. Berkeley: University of California, 2004.

BARTULOVIĆ, Alenka: United in Sevdalinka? Affective Aspirations for the Yugoslav Space. V: Ana Hofman in Tanja Petrović (ur.), *Affect's Social Lives: Post-Yugoslav Reflections*. Ljubljana: Založba ZRC, 2023, 43–74.

BARTULOVIĆ, Alenka in Miha Kozorog: Making Music as Home-Making. *Musicological Annual* 55/2, 2019, 155–170.

BARTULOVIĆ, Alenka in Miha Kozorog: Songs Against Boredom. Youth, Music and Bosnian Exile. V: Evyn Le Espiritu Gandhi in Vinh Nguyen (ur.), *The Routledge Handbook of Refugee Narratives*. London: Routledge, 2023, 445–456.

BASKAR, Bojan: Within or Without? Changing Attitudes Towards the Balkans in Slovenia. *Ethnologia Balkanica* 7, 2003, 195–296.

BAŠIĆ, Ivana: Funkcija obreda sa pripjevima Lado i Ljeljo i srodnih obreda u Srbiji i Makedoniji. *Diacovensia* 32/1, 2024, 227–252.

BEJTULLAHU, Alma: *Glasbeno in plesno delovanje žensk s priseljenskim ozadjem v Sloveniji*. Ljubljana: Založba ZRC, 2024. DOI: 10.3986/9789610508663

BITHELL, Caroline: *A Different Voice, A Different Song: Reclaiming Community through the Natural Voice and World Song*. Oxford: Oxford University Press, 2014.

BITHELL, Caroline in Juniper Hill (ur.): *The Oxford Handbook of Music Revival*. Oxford: Oxford University Press, 2014. DOI: 10.1093/oxfordhb/9780199765034.001.0001

BOBNIČ, Robert, Natalija Majsova in Jasmina Šepetavc: What is the Affect of a Merry Genre? The Sonic Organization of Slovenian Folk Pop as a (Non)Balkan Sound. *Journal of Sonic Studies* 23, 2022; https://www.researchcatalogue.net/view/1599014/1599016, 13. 11. 2025. DOI: 10.22501/JSS.1599014

BOURDIEU, Pierre: The Forms of Capital. V: John Richardson (ur.), *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*. New York: Greenwood Press, 1986, 241–258.

BOYM, Svetlana: *The Future of Nostalgia.* New York: Basic Books, 2001.

BUCHANAN, Donna A.: Review Essay: Bulgaria's Magical Mystère Tour: Postmodernism, World Music Marketing, and Political Change in Eastern Europe. *Ethnomusicology* 41/1, 1997, 131–157.

CEGLAR, Miha: Balkan Scena. V: Peter Stankovič, Gregor Tomc in Mitja Velikonja (ur.), *Urbana plemena*. Ljubljana: Študentska založba, 1999, 75–82.

CONNERTON, Paul: *How Societies Remember*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

ČOLOVIĆ, Ivan: *Ethno: Stories about World Music on the Internet.* Beograd: Biblioteka XX, 2018.

ERLMANN, Veit: The Aesthetics of the Global Imagination: Reflections on World Music. *Public Culture* 8, 1996, 467–487.

ETNO ZBOR LJELJE: Danes slavimo in praznujemo Ljelje! Instagram, 7. junij 2025; https://www.instagram.com/etnozborljelje/reel/DKpqYL8tdNT/, 11. 10. 2025.

FLOATING CASTLE: Etno zbor Ljelje (SI). Floating castle, 2025; https://www.floatingcastle.si/sl/floating/2025/lineup/Etno-zbor-Ljelje/, 30. 10. 2025.

FRAN: Flash mob, flashmob. Fran > Sprotni, 2017; https://fran.si/132/sprotni-sprotni-slovar-slovenskega-jezika/4418289/flash-mob?All=izvede&IsAdvanced=True, 1. 12. 2025.

FRANK, Ana in Iztok Šori: Normalizacija rasizma z jezikom demokracije. Časopis za kritiko znanosti letnik 43/260, 2015, 89–103.

GABROVEC, Petra, Marjeta Pisk in Darko Friš: Slovenske pesmi kot nosilke narodne identitete v obdobju druge svetovne vojne. *Annales* 34/2, 2024, 173–188.

GUILBAULT, Jocelyne: On Redefining the "Local" Through World Music. *The World of Music* 35/2, 1993, 33–47.

HARRISON, Rodney: *Heritage: Critical Approaches*. London in New York: Routledge, 2013. DOI: 10.4324/9780203108857

HOFMAN, Ana: Folklora med preteklostjo in prihodnostjo. Partizanske pesmi in oblikovanje kanona jugoslovanske folklore. *Traditiones* 40/3, 2011, 99–112. DOI: 10.3986/Traditio2011400307

HOFMAN, Ana idr.: Afektivni obrat. Koncepti, obeti, omejitve. *Glasnik Slovenskega etnološkega društva* 60/1, 2020, 56–67.

HOFMAN, Ana in Tanja Petrović: Introduction. V: Ana Hofman in Tanja Petrović (ur.), *Affect's Social Lives: Post-Yugoslav Reflections*. Ljubljana: Založba ZRC, 2023, 7–42. DOI: 10.3986/9789610507291

JUVANČIČ, Katarina: Med godbami sveta in dóma – ljudski, etno in world zvoki Slovenije. V: *Etno Slovenia*: *Glasbene poti – podolgem in počez.* Ljubljana: SIGIC, 2011, 16–20.

KAVČ FESTIVAL: Etno zbor Ljelje (SI). Kavč festival, 2025; https://www.kavcfestival.si/sl/kavc/2025/program/nastopajoci/Etno-zbor-Ljelje/, 15. 6. 2025.

KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara: *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage*. Berkeley: University of California Press, 1998.

KOSKOFF, Ellen: Miriam Sings Her Song: The Self and the Other in Anthropological Discourse. V: Ruth A. Solie (ur.), *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship.* Berkeley: University of California Press, 1993, 149–163.

KOSOFSKY SEDGWICK, Eve in Adam Frank: Shame in the Cybernetic Fold: Reading Silvan Tomkins. *Critical Inquiry* 21, 1995, 496–522.

KOVAČIČ, Mojca: Negotiating Authenticity through Folk Singing Interpretations. *Muzikološki zbornik* 61/1, 2025, 33–60. DOI: 10.4312/mz.61.1.33-60

KOZOROG, Miha: Doubly Excluded, Doubly Included, "Something in Between": A Bosnian Refugee Band and Alternative Youth Culture in Slovenia. V: Miha Kozorog in Rajko Muršič (ur.), *Sounds of Attraction: Yugoslav and Post-Yugoslav Popular Music*. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, 2017, 73–89.

KOZOROG, Miha: Etnološka recepcija starovercev. *Etnolog* 30, 2020, 111–123.

KUNEJ, Drago: Specifike delovanja folklornih skupin v okviru manjšinskih etničnih skupnosti na Slovenskem. V: Svanibor Pettan (ur.), *Glasba in etnične manjšine: (Trans)kulturna dinamika v Sloveniji po letu 1991*. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, 2021, 85–106.

LAUŠEVIĆ, Mirjana: *Balkan Fascination: Creating an Alternative Music Culture in America*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

LEVIN, Jeff: New Age Healing: Origins, Definitions, and Implications for Religion and Medicine. *Religions* 13/9, 2022, 777–796. DOI: 10.3390/rel13090777

LOWENTHAL, David: *The Past Is a Foreign Country. Revisited*. New York in Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

MACDONALD, Sharon: Presencing Europe's Pasts. V: Ullrich Kockel, Máiréad Nic Craith in Jonas Frykman (ur.), *A Companion to the Anthropology of Europe*. Oxford: Blackwell Publishing, 2012, 231–251. DOI: 10.1002/9781118257203.ch14

MAIRA, Sunaina: Belly Dancing: Arab-face, Orientalist Feminism, and US Empire. *American Quarterly* 60/2, 2008, 317–345.

MARKOVIĆ, Aleksandra: *Sounding Stereotypes: Construction of Place and Reproduction of Metaphors in the Music of Goran Bregović*. Neobjavljena doktorska disertacija. Amsterdam: University of Amsterdam, 2013.

MASSUMI, Brian: The Autonomy of Affect. *Cultural Critique* 31, 1995, 83–109.

MAUSS, Marcel: Techniques of the Body. *Economy & Society* 2/1, 1973 [1936], 70–88.

MAZZARELLA, William: Affect: What Is It Good For? V: Saurabh Dube (ur.), *Enchantments of Modernity: Empire, Nation, Globalization*. London, New York, New Delhi: Routledge, 2009, 291–309.

MURŠIČ, Rajko: The Balkans and Ambivalence of Its Perception in Slovenia: The Horror of 'Balkanism' and Enthusiasm for Its Music. V: Božidar Jezernik, Rajko Muršič in Alenka Bartulović (ur.), *Europe and Its Other: Notes on the Balkans*. Ljubljana: Ljubljana University, 2007, 87–105.

ORTNER, Sherry B.: Is Female to Male as Nature is to Culture? *Feminist Studies* 1/2, 1972, 5–31.

PETTAN, Svanibor (ur.): *Glasba in etnične manjšine. (Trans)kulturna dinamika v Sloveniji po letu 1991*. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, 2021. DOI: 10.4312/9789610604624

Pevka pevskega zbora Grlenice, intervju, Ljubljana, 19. 8. 2024.

Pevka pevskega zbora Grlenice, intervju, Ljubljana, 17. 1. 2025.

Pevka pevskega zbora Grlenice, intervju, Ljubljana, 20. 1. 2025.

Pevka pevskega zbora Ljelje, intervju, Ljubljana, 30. 12. 2024.

Pevka pevskega zbora Ljelje, intervju, Ljubljana, 16. 1. 2025.

Pevka pevskega zbora Ljelje, intervju, Ljubljana, 8. 4. 2025.

Pevka pevskega zbora Ljelje, intervju, Ljubljana, 16. 9. 2025.

Pevka pevskega zbora Ljelje, Grad Snežnik, Kozarišče, 9. 8. 2025.

PISK, Marjeta: *Vi čuvarji ste obmejni. Pesemska ustvarjalnost Goriških brd v procesih nacionalizacije kulture*. Ljubljana: Založba ZRC, 2018. DOI: 10.3986/9789610500551

PROTEVI, John: *Political Affect: Connecting the Social and the Somatic*. London in Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.

RAČIČ, Manca: Religious Minorities and Secularism in Slovenia: The Case of Native Faith. *Ethnologia Slovaca et Slavica*, 2022, 39–61.

SAID, Edward W.: *Orientalism*. New York: Vintage Books, 1979.

SCHÄFERS, Marlene: Voice. The Open Encyclopedia of Anthropology, 2023 [2017]; https://www.anthroencyclopedia.com/entry/voice, 4. 12. 2025. DOI: 10.29164/17voice

SCHLICHTER, Annette: Un/Voicing the Self: Vocal Pedagogy and the Discourse-Practices of Subjectivation. *Postmodern Culture* 24/3, 2014.

SCHNABEL, Landon, idr.: Breaking Free of the Iron Cage: The Individualization of American Religion. *Socius* 11, 2025, 1–27. DOI: 10.1177/23780231251327442

SITAR, Polona: Menstrualni tabu, osebno opolnomočenje in politični potencial feministično-spiritualnega aktivizma na primeru družbenega gibanja Rdeči šotor. *Glasnik Slovenskega etnološkega društva* 63/1, 2023, 70–81.

SMITH, Laurajane: *Uses of Heritage*. London in New York: Routledge, 2006. DOI: 10.4324/9780203602263

SOINTU, Eeva in Linda Woodhead: Spirituality, Gender, and Expressive Selfhood. *Journal for the Scientific Study of Religion* 47/2, 2008, 259–276. DOI: 10.1111/j.1468-5906.2008.00406.

STANKOVIĆ, Peter: Uporabe Balkana: Rock in nacionalizem v Sloveniji v devetdesetih letih. *Teorija in praksa* 39/2, 2002, 220–238.

ŠTREKELJ, Karel: Prošnja za narodno blago. *Ljubljanski zvon*, 1887, 628–629.

TAYLOR, Charles: *The Ethics of Authenticity*. Cambridge in London: Harvard University Press, 1991.

TODOROVA, Maria: *Imagining the Balkans*. Oxford: Oxford University Press, 1997.

TOLIA-KELLY, Divya P., Emma Waterton in Steve Watson: Introduction: Heritage, Affect and Emotion. V: Divya P. Tolia-Kelly, Emma Waterton in Steve Watson (ur.), *Heritage, Affect and Emotion: Politics, Practices and Infrastructures*. London in New York: Routledge, 2017, 1–12.

UNESCO: Spring procession of Ljelje/Kraljice (queens) from Gorjani. Unesco: Intangible Cultural Heritage, 2025; https://ich.unesco.org/en/RL/spring-procession-of-ljelje-kraljice-queens-from-gorjani-00235, 11. 10. 2025.

VAN DE PORT, Mattijs: The articulation of soul: Gypsy musicians and the Serbian Other. *Popular Music* 18/3, 1999, 291–307.

WATTS, Galen, Francesco Cerchiaro in Landon Schnabel: The Spiritual Turn and "Feminization": Turning a Gender Lens on Spirituality. *Sociology of Religion* 86/2, 2025, 243–270. DOI: 10.1093/socrel/srae009

WEBSTER, Jamie Lynn: The Mysterious Voice! American Women Singing Bulgarian Songs. *The Anthropology of East Europe Review* 22/1, 2004, 155–169.

WEIDMAN, Amanda: Neoliberal Logics of Voice: Playback Singing and Public Femaleness in South India. *Culture, Theory and Critique* 55/2, 2014, 175–193. DOI: 10.1080/14735784.2014.899883

WETHERELL, Margaret, Laurajane Smith in Gary Campbell: Affective Heritage Practices. V: Margaret Wetherell, Laurajane Smith in Gary Campbell (ur.), *Emotion, Affective Practices, and the Past in the Present*. London in New York: Routledge, 2018, 1–22.

Zborovodkinja pevskega zbora Grlenice, intervju, Ljubljana, 12. 3. 2025.

Zborovodkinja pevskega zbora Ljelje, intervju, Ljubljana, 8. 1. 2025.

ZVENMUSIC: Biografija. Zvenmusic, 2025a; https://www.zvenmusic.com/aboutme, 13. 6. 2025.

ZVENMUSIC: Čaralice. Zvenmusic, 2025b; https://www.zvenmusic.com/caralice, 13. 6. 2025.

ZVENMUSIC: Grlenice. Zvenmusic, 2025c; https://www.zvenmusic.com/grlenice, 13. 6. 2025.

"These songs are written in my DNA": Performing and Embodying the Past in Ethno Choirs

Historically, the relationship to folk culture, music and song has been situated within diverse social, political and heritage discussions and ideologies, thus reflecting current political, ideological and cultural projects and needs. This article explores the affective and embodied dimensions of the relationship with the past, as revealed through engagements with folk songs and imageries of folk life, highlighting the entanglement of the personal or intimate and the socio-political spheres in experiences of (ethno) music. The analysis is based on ethnographic material collected through two years of participant observation in two ethno choirs, as well as forty semi-structured interviews with singers and two choir conductors, supplemented by many more informal conversations.

Drawing on the concepts of affect and past presencing (Macdonald 2012), the article distinguishes two related yet conceptually distinct processes of past presencing: performing the past and embodying the past. In the case of ethno-choirs, folk song is no longer (only) a bearer of collective memory and national identity, but also a space of negotiation between tradition and modernity, affect and performance, aesthetics and politics. Through the concept of past presencing, the past can be understood not as a stable entity but as a practice shaped by affective processes and social imaginaries. In these choirs, past presencing often takes the form of an aestheticised resistance to modernisation and technologisation, a search for lost "authenticity", and a sense of connection to the "folk" and the "natural" through the embodied experience of singing Balkan folk songs. However, these processes rely on imageries of the Balkans as a repository of ancient traditionality, thus reproducing and aestheticising cultural hierarchies while also opening up space for alternative configurations of belonging and identification.

The singers' affect, albeit appearing autonomous, is very much embedded in social systems of meaning. Both affect and past-presencing create an illusion of immediacy while being simultaneously enmeshed in symbolic and social orders. Rather than opposing "grand narratives", affect functions as a space in which such narratives are expressed in more ambivalent and fluid ways. In ethno-choirs, folk song emerges as both a repository of ideas about premodern "enchantment" and a technology within market-specific processes of "self-work" and "personal growth".