

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Barbara Volkar

Mentor: Izr. prof. dr. Gregor Tomc

Kulturna politika alternativne glasbe v
Sloveniji

Diplomsko delo

Ljubljana, 2005

1. KAZALO

1. KAZALO	1
2. UVOD	3
3. KULTURA	8
3.1. Množica kultur	8
3.2. Vzpostavitev visoke umetnosti	9
3.3. Pasti vzvišenosti	13
3.4. Pojav množične kulture	14
3.5. Alternativna glasba	18
3.5.1. Zgodovina alternativne glasbe v Sloveniji	25
4. KULTURNA POLITIKA	28
4.1. Kaj je kulturna politika	28
4.2. Odnos med alternativno kulturo in kulturno politiko	32
4.3. Smernice kulturne politike evropskih držav	37
5. KULTURNA POLITIKA V SLOVENIJI	40
5.1. Kratek pregled	40
5.2. Nacionalni program za kulturo	43
6. ANALIZA SLOVENSKE KULTURNE POLITIKE ALTERNATIVNE GLASBE	46
6.1. Metodologija	46
6.2. Ministrstvo za kulturo	49
6.3. Mestna občina Ljubljana	58
6.4. Javni zavod RTV Slovenija	63
6.5. Pregledni podatki	71
7. SKLEP	75
8. LITERATURA	80
9. PRILOGE	83

9.1. PRILOGA A: Seznam nevladnih izvajalcev glasbenih programov in projektov, ki jih je v letu 2004 financiralo Ministrstvo za kulturo RS.....	83
9.2. PRILOGA B: Pregled realizacije državnega proračuna za kulturo po ključnih dejavnostih v letu 2004	94
9.3. PRILOGA C: Pregled strukture državnega proračuna za kulturo po ključnih programskih sklopih, oz. dejavnostih v obdobju od 1994 do 2004	95
9.4. PRILOGA D: Seznam odobrenih glasbenih projektov v letu 2005, ki jih financira Mestna občina Ljubljana.....	96
9.5. PRILOGA E: Prikaz programske ponudbe Televizije in Radia Slovenija	98

2. UVOD

Z uveljavitvijo pluralizma kot enega izmed načel, na katerih temelji demokratična ureditev, se je spekter izbir življenjskih stilov s tem pa tudi potrošnje kulturnih dobrin vsaj navidezno razširil do neskončnosti. Tako kot večina Evropejcev, živimo v državi, ki različnim kulturnim dobrinam priznava enakopravnost in tako naj bi vsi državljani imeli možnost uživati v kulturnih praksah, ki si jih izberejo sami. Namesto hierarhičnega vrednotenja te ali one umetniške smeri politični odločevalci vsaj na deklarativni ravni zagovarjajo princip multikulturalizma, spodbujanja participacije v kulturnih dejavnostih in raznolikosti ustvarjalnih dejavnosti. Pa tudi sicer se v vsakdanji praksi kulturne potrošnje zdi, da se ločnico med visoko in nizko umetnostjo prestopa s precejšnjo mero lahkotnosti, včasih celo indiferentnosti. Mladina gre zvečer na koncert sodobne klasične glasbe v Cankarjev dom, kasneje isto noč se ustavi še na Metelkovi in si ogleda prosti »jam session« alternativnih glasbenikov, naslednji dan pa gre brez predsodkov na zabavo komercialnega radia na Kongresnem trgu. Enako velja za starejšo generacijo, ki si poleg koncerta filharmonikov rada ogleda tudi kak koncert na festivalu Druga godba, ali pa tivolski koncert Marka Knopflerja, kitarskega heroja iz skupine Dire Straits. Po podrobnejšem pregledu kulturne politike pa se zdi, da se razlikovanje med elitno, institucionalno, oz. visoko ali celo »nacionalno pomembno« umetnostjo na eni in množično, neinstitucionalno, oz. neetablirano, alternativno umetnostjo na drugi strani ohranja z izdatnim trudom strokovnjakov in odločevalcev, ki podajajo kriterije za razvrščanje umetniških praks na tiste, ki zaslužijo podporo države v obliki finančnih sredstev – saj so vzgojne, veljajo za »pravo umetnost« in so v skladu z estetskimi vrednotami najboljše vrste – in na tiste, ki le-tega ne zaslužijo – saj so preveč trivialne, neugledne in morda celo spodkopavajo temeljne slovenske vrednote in kulturno identiteto.

O okusih se bojda ne da razpravljati, a ob pomanjkanju konkretnih kulturno političnih smernic na ravni državne kulturne politike postane to edina možnost. Četudi državni uradniki in strokovnjaki ne želijo in ne smejo biti pristranski, so ob pomanjkanju jasno

opredeljenih prioriteta nacionalne kulturne politike prisiljeni v arbitrarne odločitve. Kot ugotavljata avtorja knjige Muze na trgu:

»Številne odločitve o politiki do umetnosti se dejansko sprejmejo na ravni javne uprave. /.../ Uradniki radi določajo, vsaj implicitno, kaj je po njihovi presoji umetnost, ne le zato, ker jim to daje moč in vpliv, ampak tudi zato, ker so v to prisiljeni, če želijo izpolniti zakonske zahteve. Umetniška svoboda je s tem neizogibno omejena. To predstavlja resen problem, saj umetniška dejavnost ne bi smela biti odvisna niti od »povprečnega« okusa množic niti od pogledov tistih, ki imajo oblast.« (Frey in Pommerehne, 2001: 23)

Kaj se na primer zgodi, ko član komisije, ki odloča o dodeljevanju sredstev različnim izvajalcem, razsoja o estetski vrednosti sodobnih alternativnih glasbenih praks glede na to, ali sodijo v repertoar nacionalno pomembnih umetnosti ali ne in hkrati misli na morebitne konflikte, ki bi nastali v javnosti, če bi podporo odobril spornemu umetniku ali umetniški instituciji. Kaj če mu ob tem še manjka jasno zastavljen program, ki bi kot prioriteto državne vizije kulture zagovarjal spodbujanje kulturne raznolikosti, participacije v umetniški ustvarjalnosti in zagovarjanje multikulturalizma? Namesto tega pa uveljavljene kulturnopolitične smernice celo favorizirajo splošno sprejeto predstavo o kulturni utemeljenosti slovenskega naroda z implikacijo o vzvišenosti in svetosti slovenske kulture, ki da jo treba ohraniti čim bolj »čisto«. Predstavo, ki jo jedrnato izrazi Peter Kovačič Peršin v uvodnem referatu na simpoziju Kulturna politika v Sloveniji (Čopič in Tomc, 1998: 66): »Zakaj namreč naj slovenska država kot samostojen subjekt obstaja, če svoje identitete ne čuva kot prve naloge?« V takšnem primeru bo seveda odločitev v prid »nacionalno pomembnim umetnostim«, ki se samodejno enačijo z elitno etablirano kulturo, samoumevna in interes obrobnih, alternativnih skupin zlahka zanemarjen ali spregledan. Morda je vzrok za to v dolgoletni jugoslovanski politiki, ki je v ospredje postavljala izobraževalno in indoktrinarno funkcijo kulture in umetnosti. Morda je vzrok v dolgoletni tradiciji obremenjevanja umetniških praks z nalogo ohranjanja naroda in vzgajanja zavednih Slovencev. Toda vzrok pravzaprav ni pomemben, relevantne so posledice. Mednje spada na primer tudi to, da je pretežni del kulturnega proračuna namenjen javnim zavodom, medtem ko so neetablirani oz alternativni umetniki

prepuščeni trgu, na katerem se stalno borijo za obstanek ali pa celo propadejo. Na področju kulturne politike se skorajda samoumevno protežirajo tradicionalne oblike umetnosti na račun sodobnih alternativnih kulturnih praks. To omenja tudi Vogrinc:

»Medtem ko je v Veliki Britaniji /.../ prišlo do dejanske transformacije kulture in njenega dožemanja, kjer je kratko malo anahronizem izključevati iz kulture popularno (in) medijsko kulturo ali pa kulturo enačiti z nekakšno nacionalno reprezentativno smetano, pa gre zgodovina v Sloveniji v drugo smer. Posrečilo se ji je spustiti se na raven tistih eks-socialističnih držav, kjer se je pojem kulture skrčil na nacionalno, medtem ko je »alternativa«, ki je že tako ali tako v 80. letih ubrala radikalno antipopulističen kurz, zadovoljna s svojo obrobnostjo. Področje popularne kulture je tako dejansko izrinjeno iz kulturne politike in prepuščeno trgu, kjer je edini razlog obstoja česar koli, kar ni angloameriško ali pa vsaj iz bližnjih štacun onkraj meje, edinole majhnost in zato relativna nezanimivost tukajšnjega trga.« (Vogrinc v Williams, 1997: 302).

Medtem pa se v Evropi v zadnjih letih diskriminacija popularne, oz. alternativne kulture zmanjšuje, saj se snovalci kulturne politike zavedajo njenega pomena za zagotavljanje raznolikosti kulturne ponudbe. Kljub vsemu torej obstajajo načini vodenja kulturne politike, ki upoštevajo relevantnost alternativne glasbe in pripomorejo k njenemu razvoju. Naloga države ni podajanje mnenj o primernosti te ali one kulture, ampak zagotavljanje dostopa do najširšega možnega spektra raznolikih izbir med kulturnimi dobrinami in prepuščanje odločanja o njihovi potrošnji posameznikom. Po besedah Raymonda Williama: *»Ljudje bodo imeli neizbežno različne poglede na kulturo, izbrali bodo raje to kot ono, osredinjali se bodo na nekaj in drugo zanemarili. Če je to dejanje izbire, je popolnoma zaželeno, če je dejanje izbire nekoga drugega, o tem, kaj je sploh dostopno in kaj je zanemarjeno, potem seveda ugovarjamo.« (Williams v Tomc, 2002: 152)*

Vendar pa namen pričujoče naloge ni vehementna kritika slovenske kulturne politike, temveč dokazati utemeljenost financiranja alternativne glasbene dejavnosti, preučiti odnos slovenske kulturne politike do alternativne glasbe in podati nekaj skromnih predlogov o možnih ukrepov za izboljšanje stanja.

Na splošno velja, da se pri dodeljevanju javne podpore umetniškim praksam upošteva tako endogene ali estetske kriterije (kvaliteta ustvarjanja, pluralizem ustvarjalnih smeri itd.) kot eksogene, oz. izvenestetske kriterije (široka participacija, skrb za kulturno identiteto itd.). Najprej bom skušala dokazati, da sodobna alternativna glasbena dejavnost ne zasluži podpore zgolj iz izvenestetskih razlogov, ki bodo opisani v drugem delu naloge, temveč da je tudi na ravni estetskih kriterijev primerljiva z etablirano glasbeno umetnostjo. Da bi to dokazala, se bom v prvem delu lotila vprašanja o ločnici med visoko in nizko umetnostjo. To vprašanje je v teoretskem smislu sicer preobsežno, da bi se mu v vseh aspektih posvetili na tem mestu, vendarle pa bom skušala dokazati, da postmoderno umetniško ustvarjanje zabrisuje meje med visoko in nizko, elitno in množično ustvarjalnostjo. Z razcvetom popularne kulture smo namreč priča procesom, v katerih sprva enostavna in spontana ustvarjalnost nekih marginalnih skupin pridobiva pristno estetsko vrednost, avtentični umetniški izraz. Kot specifično umetniško ustvarjalnost jo percipira tako strokovna javnost kot širša publika in s tem izgublja konotacijo estetsko manjvredne ustvarjalnosti, ki naj bi bila zgolj odraz družbenih razmer. Takšen proces je očiten na primeru jazza, ki se je razvil od zabavljškega ragtima in swinga z začetka 20. stoletja do na primer avantgardnega free jazza ali do različnih »repertoarnih« zasedb, kot je ameriški Lincoln Center Jazz Orchestra, ki pred večinoma abonmajskim občinstvom preigrava jazz klasike. Po drugi strani pa tudi elitna umetnost sestopa v vsakdanje življenje, saj nastaja in živi v enakih družbenih okoliščinah kot. popularna, oz. iz nje izhajajoča alternativna ustvarjalnost. To je dokazljivo v treh točkah. Prvič, je ekonomski proizvod, ki se na nek način trži; danes se na primer klasično glasbo uporablja kot ozadje v reklamah, na letalih, v nakupovalnih centrih itd.; drugič, ima družbeno ozadje, socialni pomen za določeno skupino ljudi, na primer tistih, ki z vztrajanjem pri ločevanju visoke umetnosti od množične kulture vzpostavljajo mejo med svojo »elitno« skupino in »nekultiviranimi množicami«; in tretjič, ni avtonomna od družbenih, kulturnih in časovnih okvirov, saj je nastala v specifičnih družbenih pogojih. Poglavje se začne z opisom nastanka koncepta visoke kulture, ki se je lahko vzpostavil šele v opoziciji do ljudske kulture. Nadaljuje se s predstavitevjo nekaterih ključnih teorij o

dihotomiji popularne, oz. množične¹ in visoke kulture in zaključiti s predstavitvijo alternativne glasbe kot avtentičnega estetskega izraza. Tako bomo z skušali dokazati, da je predstava o esteskosti elitne in neestetskosti popularne kulture (in s tem tudi alternativne glasbe) posledica družbenih in kulturnih spopadov o pomenu umetniškega ustvarjanja. Temu bo sledil še kratek pregled alternativne glasbene dejavnosti na Slovenskem od začetka 20. stoletja do osamosvojitve.

V drugem delu bodo podani izvenestetski razlogi za financiranje neetablirane, oz. alternativne, glasbene ustvarjalnosti. Že ob opredelitvi pojma in nalog kulturne politike bomo videli, da je zagotavljanje raznolikosti kulturne ponudbe med primarnimi cilji moderne kulturne politike. Kulturnopolitične smernice evropskih držav, ki bodo predstavljene v nadaljevanju pa bodo dokazale, da je možno najti ravnovesje med tradicijo na eni in inovacijo na drugi strani.

Kljub temu pa je odnos slovenske kulturne politike do alternativne ustvarjalnosti mačehovski. V tretjem delu bom podala okvir za razumevanje takšnega odnosa v obliki jedrnatega orisa splošne slovenske kulturne politike in Nacionalnega programa za kulturo. Temu bo sledil še analitični del v katerem sem s pregledom podatkov o financiranju neetablirane glasbene dejavnosti s strani Ministrstva za kulturo, Mestne občine Ljubljana, in javnega Zavoda RTV skušala dokazati, v kako nezavidljivem kulturnopolitičnem položaju je alternativna glasba pri nas. Več o tem zakaj sem izbrala ravno te tri institucije in pridobivanju podatkov ter metodah dela z njimi, je zapisano v uvodu v ta del naloge.

V sklepu bom glede na vse ugotovitve le še potrdila ali ovrгла hipoteze in skušala podati nekaj predlogov rešitev za trenutno kulturnopolitično zagato glede alternativne glasbene ustvarjalnosti.

¹ Termina množična popularna kultura se pomensko pokrivata, vendar ima v določenih kontekstih termin množična kultura mnoge negativne konotacije. Kljub temu ju bom uporabljala za sodobno popularno kulturo nasploh, pri tem pa razumela popularnost bolj v smislu ljudskosti in množičnost bolj v smislu posredovanosti prek množičnih medijev.

3. KULTURA

3.1. *Množica kultur*

Vse od famoznih 257 definicij kulture, ki sta jih navedla Kroeber in Kluckhohn že dobrih 50 let nazaj, je jasno, da ne moremo govoriti o eni sami, homogeni kulturi neke družbe. Zato je na začetku kakršnega koli kulturološkega preučevanja nujno opredeliti razumevanje kulture, ki je primerno predmetu preučevanja, in s tem izpostaviti zorni kot relevantnih pojavov. Ker bomo preučevali odnos med kulturo in državno administracijo, se zdi primeren Williamsov koncept navadne kulture, saj jasno zanika možnost, da bi kultura tako v širšem pomenu - t.j. kot celota duhovnih in materialnih značilnosti, ki označujejo neko družbo - kot v ožjem pomenu – t.j. kot umetnost – lahko nastala in živela kakor koli drugače kot »od spodaj«, od ljudi. V tem pogledu nikakor ne more biti predpisana ali usmerjana od neke elite ali oblasti:

»Kultura so skupni pomeni, proizvod vseh ljudi in ponujeni individualni pomeni, proizvod celotne predane osebne in družbene izkušnje. Neumno in arogantno je domnevati, da je mogoče kateregakoli od teh pomenov na kakršenkoli način predpisati; tvori jih življenje, spet in spet jih ustvarja na načine, ki jih vnaprej ne moremo prepoznati.« (Williams, 1998:12).

Gre torej v prvi vrsti za antropološko razumevanje kulture. Kultura ne more biti niti zgolj odraz ekonomske baze oz. vzorcev njene produkcije, kot trdi ekonomski determinizem, niti zgolj zbir največjih dosežkov človeškega duha, ki ima edina sposobnost povzdigniti človeka v odgovorno in moralno bitje, kot so trdili začetniki britanskih kulturnih študij pod taktirko F.R. Leavisa. Kulturo v širšem smislu, to je tekste in prakse vsakdanjika, je potrebno razumeti kot polje boja za definiranje skupnih in individualnih pomenov, o katerih govori Williams. V tem smislu se moramo strinjati s Stuartom Hallom, ki je pozornost kulturnih študij preusmeril od samega procesa produkcije kulturnih tekstov k njihovi diseminaciji in potrošnji in opozoril na pomen *kreativnih akterjev*, ki niso nujno pasivni prejemniki različnih hegemonskih vsebin. Opozoril je, da je kultura ključno

prizorišče na katerem se odvija borba za ustvarjanje in poustvarjanje družbenih odnosov v vsakdanjem življenju, »arena strinjanja in odpora, deloma prostor, kjer hegemonija nastaja in deloma prostor, kjer se ohranja« (Hall v Storey, 1996: 2). Ljudje aktivno posegamo v svoje okolje, ga dojemamo na različne načine, in v skladu s tem delujemo (vsaj načeloma) avtonomno. Različne kulturne tekste lahko beremo na različne načine, bodisi kritično in reflektivno, bodisi pasivno, najpogosteje pa zavzamemo stališče nekje na sredini.

S tem se visoka oz. elitna umetnost, ki naj bi po zdravorazumski logiki sicer imela neko inherentno in objektivno vrednost, pokaže kot koncept, ki je moral nastati v specifičnem procesu reprezentacije. Kot pravi Hall (ibid.): »Ne gre za to, da obstaja svet tam nekje »zunaj«, ki je neodvisen od diskurzov reprezentacije. Tisto tam »zunaj« je, vsaj delno, konstituirano z načinom reprezentacije.« Preden si podrobneje pogledamo, kako je nastal koncept visoke kulture, pa je treba poudariti, da takšno razumevanje kulture ne sme voditi v vsesplošni kulturni relativizem, ki nekritično izenačuje produkte popularne in klasične kulture in razveljavlja vse estetske kriterije. Da bi določili pomen kulturnih tekstov je potrebno vztrajno in pozorno preučevanje podrobnosti njihove produkcije, distribucije in recepcije, česar se bom lotila v drugem delu tega poglavja. Toda pri tem ne pomaga ne vzvišena elitistična drža ne zagrizeno proslavaljanje vsega, kar nastane »od ljudi«, to je v okvirih množične kulture.

3.2. Vzpostavitev visoke umetnosti

Začetki ustvarjanja ločnice med elitno ali visoko kulturo in kulturo množic ali ljudsko kulturo segajo dobrih 150 let v zgodovino, to je v sredino 19. stoletja, ko je prvič postalo možno masovno proizvajanje kulturnih vsebin, kot je literatura, opera, drama in podobno. Z uveljavitvijo institucij, ki so se odmaknile od dobičkonosne kulturne produkcije in ki so jih vodili posamezniki v neprofitne izobraževalne namerne, se je uveljavila estetska ideologija, ki je jasno ločevala med plemenitostjo umetnosti in vulgarnostjo preproste zabave. Z ustanovitvijo takšnih institucij se je določene umetniške prakse ločilo od skupne javne kulture in institucionaliziralo v muzejih, koncertnih dvoranah, opernih

hišah, do katerih so imeli dostop samo tisti z ekonomsko močjo in izobrazbo, s katero so se naučili ceniti »kulturo velikim K«. Tako je nastala ne le ločnica med kulturo in množično kulturo, temveč ideja, da so potrošniki kulture večvredni od potrošnikov množične kulture. »Kultura z velikim K je postala vir tako estetske razsvetljenosti kot družbene potrditve« (Storey, 2003: 41).

Proces vzpostavljanja institucije avtonomne umetnosti in s tem njene vzvišenosti nad množično kulturno produkcijo je torej imel družbeni pomen za neko določeno skupino ljudi. Z drugimi besedami, porajajoče meščanstvo se je konec 19. stoletja z vzpostavitvijo koncepta elitne umetnosti, vzpostavilo kot posebna družbena skupina. Po Bourdieuju velja, da se dominantnost vladajočega razreda, čeprav je utemeljena na ekonomskih vzrokih, kaže na ravni kulture. Produkcija in reprodukcija kulturnega prostora pomagata ustvarjati in poustvarjati družbeni prostor, družbeno moč in razredne razlike (Bourdieu v Storey, 2003: 47). Če torej verjamemo, da potrošnja ljudi ne odraža le razlik in ločnic, ki imajo vzroke nekje drugje in jih kulturna potrošnja zgolj naredi vidne, temveč da je ravno kulturna potrošnja sredstvo, s katerim se te razlike ustvarjajo in ohranjajo, potem je tudi mit o inherentni superiornosti in nadčasnosti visoke umetnosti in njenih potrošnikov le sredstvo vzpostavljanja in ohranjanja razlike med kultivirano elito in nekultivirano množico.

Ta proces se je začel z osvoboditvijo umetniških del in umetnikov najprej od prisil verske legitimnosti in nato od mecenstva. Najprej se je s sekularizacijo ustvarjalnemu procesu začelo pripisovati nadnaravni status. Ker bog ni več veljal za izvor vsega ustvarjanja, je bil sam proces ustvarjanja umetnin »ex nihilo« najboljši približek božanskemu. Umetnik naj bi ustvarjal iz navadnemu človeku nedoumljivega vira inspiracije. Od tod koncept transcendentnosti umetnosti, ki biva v globinah človeške duše.

Nato pa je umetnik z osvoboditvijo od mecenstva postal avtonomen v svojih odločitvah, toda izgubil je svojo nepogrešljivo družbeno vlogo tistega, ki legitimira sistem. Zanašal se je lahko le na abstraktno občinstvo. Ker ni več osebno poznal potencialnih kupcev svojega dela, je lahko svobodno izbiral svojo publiko. Zaradi tveganega družbenega

položaja in s tem ekonomske nestabilnosti, socialne ogroženosti, se je zdelo, da umetnik ni imel druge možnosti, kot da se podvrže prevladujočim nagnjenjem, vrednotam, okusom in estetskim pogledom tistih, ki so udeleženi pri trgovanju s predmeti na tržišču. Tako so se umetniška dela spreminjala v uporabne predmete, blago, s katerim ne upravljajo več pokrovitelji, temveč posredniške institucije (trgovec z umetninami, založnik, knjigotržec, urednik časopisov, gledališki impresarji). Umetniška dela so postala podvržena zakonitostim tržne konkurence. Ker pa je bil umetnik avtonomen, je bil njihov nakup edino zagotovilo umetnikove ekonomske in družbene varnosti in blagostanja. Tako se je bil umetnik prisiljen potegovati za pozornost javnosti in nakup njegovega dela. Zato je moral sodelovati s posredniškimi institucijami, ki so umetniškim delom omogočile javni dostop ob največjem možnem številu potencialnih kupcev. Delovale pa so tudi kot selektorji umetniških del, ki bodo predstavljena občinstvu, toda njihovi motivi so bili predvsem ekonomske narave. »Trgovec se je skušal predstavljati kot tolmač tržnih trendov, ne pa kot avtor estetskih sodb« (Cosser v Debeljak 1999: 82). Tako je postalo nujno, da se umetnik omeji izključno na specializirano proizvodnjo umetniških del in se odpove distribuciji in recepciji. Zdaj je imel posrednik neposredne odnose s tržiščem in ne umetnik. Od tod odtujitev in družbena izoliranost umetnika, ki je dosegla vrh v uporabi zoper kapitalistične odnose.

Od vzpostavitve njene avtonomnosti naprej naj bi bila umetnosti poverjena naloga ponovne vzpostavitve skladja človeške osebnosti, to pa naj bi bilo v okoliščinah kapitalističnega tržišča in namenske racionalnosti porušeno (Debeljak, 1999: 77). Zato se je morala vzpostaviti kot alternativno in kritično polje v primerjavi z dejanskim svetom tržnih odnosov, kar je bilo mogoče le, če mu je nasprotovala. S tem se je krepila disociacija umetnosti od skupnosti in predstava o umetniku kot geniju, »ki izhaja zgolj iz samega sebe, ki ustvarja 'ex nihilo', iz globin svoje duševnosti v za navadne ljudi nedoumljivem procesu iracionalnega navdiha« (Tomc, 2002: 135).

Diskurz o vzvišenosti avtonomne umetnosti, ki je še dodatno prispeval k vzpostavljanju ločnice med visoko in ljudsko ustvarjalnostjo, se je začel v meščanskih sprejemnicah, literarnih salonih, operah, gledališčih, bralnih združenjih in kavarah, ki so so bile

družabne lokacije za tržno izmenjavo dobrin, idej in umetniških del. Vsak je lahko svobodno razsojal o umetnosti, najboljši kriterij pa je bila moč boljšega argumenta. To so bila mesta, kjer sta se »meščan in aristokrat kot 'navadna človeka' brez drugega vira avtoritete razen tistega, ki je izviral iz boljšega argumenta, razumno pogovarjala o komercialno distribuiranih kulturnih proizvodih...« (Debeljak 1999: 88). Zgodila se je posebna družbena delitev umetniškega občinstva na občudovalce in bogate zbiratelje na eni ter na specializirane strokovnjake na drugi strani. To pa je bil del širšega procesa vzpostavljanja novega razreda intelektualcev, ki jih je družila izobrazba in ne poreklo. Ko je prišlo do njihove profesionalizacije in s sočasnim razvojem novinarstva ter z rojstvom specializiranega diskurza o estetiki, so se pojavili še umetniški kritiki. Ta okvir je pomagal umetnikom utemeljiti nadaljnjo odtujitev od vsakdanjega sveta, to je od sveta novih (množičnih) medijev, ki so se začeli pojavljati v 20. stoletju (množični tisk, radio, film in televizija, elektronski inštrumenti, ojačevala itd.). Tako se je vzpostavila dihtomija med »avtentično« visoko kulturo, ki je skrita v »medijskih muzejih preteklosti« in kulturo za množice, ki je bila posredovana prek novih medijev (Tomc, 2002: 136).

Vse to, torej sekularizacija, družbena izolacija in vzpostavitev diskurza o visoki umetnosti je prispevalo k vse večjemu osamosvajanju estetskega ustvarjanja v zavesti umetnikov in potrošnikov in razpoka med vsakdanjim življenjem in umetnostjo se je začela poglobljati. Tako je ustvarjalca – genija vodilo njegovo prepričanje o vzvišenosti umetnosti v »izolacijo, beg pred 'terorjem' vsakdanjega življenja, bodisi v boemsko skupnost ali v hermetično samozadostnost, bodisi v upor, nasprotovanje kapitalističnemu ustroju sveta in modernemu sistemu na splošno, kot na primer pri avantgardistih« (Tomc, 1994: 150). To nasprotovanje se je odražalo v odklanjanju sodb javnosti kot nekompetentnih in zavračanju umetnostnega tržišča, kar je rezultiralo v ustvarjanju, ki je samo sebi namen, nekakšnem larpurlatizmu. Razumljivo je torej tudi zavračanje sodobnih estetskih praks, ki so bile v nasprotju z modernistično od vsakdanje kulture odklopljeno umetnostjo posredovane prek novih kulturnih medijev, ki so se pojavili v 20. stoletju. Nalogo umetnosti so videli v popolni preobrazbi človekovega mišljenja, spremembi vsakdanjega življenja ljudi, od katerega se je potrebno distancirati, da bi ustvarili novega človeka, ki bo postavil nove temelje življenja. Ta razkol v slikarstvu dobro ponazarja odklop od

realizma k abstraktnemu slikarstvu, v glasbi pa premik k atonalnosti in disonantnosti, kot npr. v glasbi Schönberga.

3.3. Pasti vzvišenosti

Težava vzpostavljanja razlike med visoko in ljudsko umetnostjo je, da se je visoka umetnost z distanciranjem od vsakdanjega življenja zaprla v ozek krog poznavalcev in postala samozadostna. Kot pravi Ian Jefferey: »Bolj kot kadarkoli v preteklosti je sodobna visoka umetnost popolnoma absorbirana v interni dialog, ki je ponavadi tako zaseben, da izključuje vse z izjemo ozkega kroga častilcev.« (Jefferey v Tomc 2002: 132). Toda s tem je postala nerazumljiva vsem izven tega ozkega kroga, o vrednosti takšnega umetniškega ustvarjanja pa so sposobni soditi le še drugi umetniki ali celo zgolj umetnik sam. Poleg tega je z izolacijo od širše skupnosti postala omejena na znotraj-estetsko izumljanje novih stilov in eklektično kombiniranje preteklih stilov. To pa lahko vodi le do izčrpanja novih možnosti kombiniranja in takšni umetnosti preti nevarnosti, da postane neke vrste »izpraznjena igra« (glej Debeljak 1999: 81). Ravno zaradi nasprotovanja vsakdanjemu življenju se izgubi možnost njegove avtentične reprezentacije in sleherna kritičnost izgubi ostrino, saj ne izhaja iz konkretnih življenjskih situacij in okoliščin v katerih živi potrošnik umetnosti.

Druga težava, ki izhaja iz socialne izolacije in zavračanja tržnega principa je odvisnost visoke umetnosti od države, ki postane njen mecen, njena edina možnost preživetja. Tako je elitna umetnost spet dobila neke vrste slavno, legitimizacijsko funkcijo, vendar s to razliko, da je njen mecen postal državni uradnik, ki je v imenu dopuščanja svobode umetniškega ustvarjanja po pravilu nevtralen. Toda ker je ta nevtralnost posledica socialne izolacije umetnika, uradnik do umetnika niti ne more imeti relevantnih vsebinskih pričakovanj (Tomc 2002: 134). V tem smislu je bistveno dokazovanje, da je umetnost, ki jo podpira država del večne in vzvišene »kulture z velikim K«, kulture iz katere izhaja tudi nacionalna identiteta državljanov in na kateri je utemeljena država sama. Država tako s kontinuiranim postavljanjem ene oblike ustvarjalnosti v privilegiran položaj postane arbiter estetskega okusa in s selektivno interpretacijo konstituira kanon pretekle umetnosti.

3.4. Pojav množične kulture

Po tem, ko smo si ogledali nastanek koncepta visoke kulture in njegove slabosti, se moramo dotakniti še nekaterih vprašanj, ki jih sproža pojav množične kulture, da bi lažje dokazali estetsko utemeljenost podpore državne kulturne politike alternativni glasbeni ustvarjalnosti.

Javni dostop do umetnosti se je s pojavom novih medijev v dvajsetem stoletju močno demokratiziral. Moderna umetniška dela so načeloma postala dostopna vsakomur, ki je imel kupno moč. To je torej umetnini vzelo »kultno funkcijo«, in neko mistično *auro*, kot je to imenoval Benjamin. Po Benjaminu je z modernimi tehnološkimi sredstvi množičnega reproduciranja umetniško delo, ki je imelo v predmodernih, predkapitalističnih sistemih zaradi edinstvenosti umetnine v prostoru in čas ritualno ali kultno navdahnjeno *auro*, nekakšen sij individualne avtentičnosti, le-to izgubilo. Pridobilo pa je na ponovljivosti, dostopnosti in dokumentarni avtentičnosti. Benjamin hvali to ukinitvev ritualnega temelja, saj razstavna vrednost umetnine po njegovem zamenja njeno kultno vrednost. Postauratična umetnost ima po njegovem mnenju neskončne možnosti, ki jih ponuja tehnična reprodukcija, izgubo pa aure nadomesti tudi koristnost novih tehnologij za politično osveščanje (Benjamin v Debeljak 2002: 107). Čeprav je morda Benjamin šel predaleč v želji, da bi utemeljil svoje še vedno v modernizmu zasidrano prepričanje, da bi umetnost lahko uresničila svoje poslanstvo pomiritve vseh protislovij, je dejstvo, da ne gre zanemariti demokratizacije kulturne potrošnje v zadnjem stoletju, ki omogoča po mnenju mnogih avtorjev, ki izhajajo iz birminghamske tradicije »emancipatorično odpiranje do sedaj prezrtih oziroma potlačenih družbenih obrobij« (Debeljak 2002: 113).

Vendar pa kritiki takšne emancipatorične težnje sodobne množične umetnosti vztrajno zavračajo in trdijo ravno nasprotno: »Umetnost hkrati z auro žrtvuje tudi izkustveno vsebino in tako postane trivialna« (Debeljak 1999: 150). In nadalje: »Ko se komunikacijska sredstva nahajajo v privatni lasti, postane javna predstavitev alternativnih

pogledov pravzaprav nemogoča, moč boljšega argumenta, pojmovna os prejšnje oblike javne sfere, pa je deležna vse nasilnejšega izganjanja na obrobje. Parametre znotraj katerih bi obstajala možnost udejanjanja pristne izbire pa dejansko vnaprej pokupi korporativno usmerjanje želja, potreb in stremljenj posameznikov» (Debeljak 1999: 141). Družbeni pogoji v poznem kapitalizmu naj bi morali pospeševati mehanizme simbolne legitimacije in psihološkega motiviranja publike, saj to jamči kontinuiteto delovanja sistema. V 30-ih letih 20. stoletja je takšna kritična pozicija našla teoretsko utemeljitev v tradiciji frankfurtske šole, ki trdi – še posebej to velja za Theodorja Adorna, najbolj gorečega kritika popularne glasbe – da vsi kulturni produkti, ki ne zavzamejo celotne pozornosti svojega občinstva predstavljajo kapitalistična sredstva distrakcije, ki v potrošnikih spodbujajo pasivnost in s tem omogočajo ohranjanje statusa quo. Ta drža pogosto implicira to, da je sodobni potrošnik množične kulture nemočen v sistemu, ki obvladuje njegove izbire in je na milost in nemilost prepuščen mašineriji kulturne industrije. Uvrščajo ga v piramidalno strukturo z odtujenimi potrošniki množične kulture na dnu, ogroženimi potrošniki ljudske kulture delavcev na sredini in redkimi potrošniki visoke elitne umetnosti na vrhu. Toda ta pogled ne upošteva dejstva, da iste skupine in posamezniki lahko hkrati posegajo po različnih oblikah popularne pa tudi visoke kulture (Tomc 2002: 140). Strukturna podrejenost kulturne industrije ekonomski bazi in kulturnih potrošnikov razrednemu okusu se torej izkažejo kot manj zavezujoči, kot so si to predstavljali pripadniki Frankfurtske šole in njihovi nasledniki.

Množična oz. popularna kultura je po mnenju njenih zagovornikov produkt demokratičnosti modernih družb in dejstva, da je vse več ljudi kulturno dejavnih, bodisi kot proizvajalcev, bodisi kot potrošnikov. Poudarek se torej premakne na posameznika, ki ima aktivno vlogo v ustvarjanju, posredovanju in recepciji kulture. V moderni skupnosti postane množična kultura na ravni vsakdanjega življenja hegemonika. S pomočjo medijev postane središčnega pomena za doživljanje modernosti. (Tomc 2002: 139). Tako se je v sedemdesetih in osemdesetih dokončno zbrisala ločnica med množično in elitno kulturno pozicijo. V novem družbenem kontekstu, kjer umetnik ni več zavezan modernističnemu modelu asketske izolacije, umetnik svojo specifičnost in drugost glede na vsakdanji življenjski svet izkorišča kot predmet zanimanja. Umetnik je istočasno nekaj

posebnega in enak ostalim ljudem, torej gre za pojav »v katerem se srečata pojem genija in človeka iz ljudstva« (Debeljak 1989: 114) in s pridom izkorišča tehnološke in komunikacijske pridobitve sodobnega sveta.

Med teorijami, ki so dodatno osvetlile emancipatorični potencial popularne kulture so tudi teorije subkultur. Iz tega gledišča je zanimiva primerjava med pozicijo dominantne umetnosti (kamor lahko uvrščamo tako klasično glasbo, kot tudi mainstream pop glasbo) in subkulturno pozicijo. Oglejmo si razliko med vrednostnim sistemom ustvarjalca v dominantni kulturi in subkulturnika. Še prej pa poudarek, da je subkulturna pozicija postala možna šele z oblikovanjem mladine kot posebne družbene skupine po drugi svetovni vojni, ko so mladi pridobili več prostega časa, ki so ga lahko svobodno preživljali, več lastnih finančnih sredstev in zavest o skupinski pripadnosti zaradi »vmesnega« statusa med otroštvom in odraslostjo, ki se je časovno podaljšal zaradi podaljšane izobraževanja. Subkulture so za generiranje inovativnega glasbenega ustvarjanja ključnega pomena, saj glasba predstavlja ključen del njihovega prizadevanja za izgrajevanje enklave celovitega življenjskega stila v dominantni kulturi, z ustvarjalnimi praksami vred.

Pripadnik subkulture daje poudarek izražanju sebe, samorealizaciji in se skuša osvoboditi prevladujočih konvencij, čeprav le začasno, občasno in delno, a vendar. Pripadnik dominantne kulture pa večji del svojega časa preživi v služnji drugim iz občutka dolžnosti. Prvega zanima predvsem njegova avtonomija v okolju, ki ga ves čas skuša omejevati, drugi je privržen tradiciji družbe in s tem zgublja avtonomnost v vsakdanjem delovanju. Pripadnik subkulture na obstoječe ni navezan niti izrazito pozitivno niti izrazito negativno, saj pripada tako dominantnemu svetu kot subkulturi. Drugi je investiral vse v svoj enodimenzionalni svet in težko reagira strpno v situacijah, ki jih razume kot izključujoče. Za prvega je pomembno ustvarjanje, ki najde spontan odziv v subkulturnem druženju, ceni zabavo, užitek, navezava na skupnost za katero ustvarja. Drugi pa ceni le tisto ustvarjanje, ki je bilo pridobljeno z mukotrpnim delom, odrekanjem in disciplino ne glede na odziv javnosti, sklicuje se na nekaj več, na brezčasno Umestnost, enači vse množično s povprečnim in elitno z izjemnim. Prvi v posredovanju

svojega ustvarjanja na trgu ne vidi nikakršne odtujitve, fetišizma ali nasilja transnacionalnih družb, zavzema se za čim tesnejšo zvezo med proizvajalci subkulturnega blaga in njegovimi potrošniki, medtem ko drugi v prodaji kulturnega blaga vidi epohalni problem, zaradi česar zahteva za svoje delovanje državno podporo. Prvi uspe in propade v javnosti, kjer ves čas preverja svoje delo, drugi pa ustvarja za večnost, za bodoče rodove ter se odpove preverjanju, da bi se izognil porazu. Prvi ustvarja za potrošnje drugi se postavlja s tem, da je prava umetnost le tisto, kar ničemur ne služi (glej Tomc 1989: 152).

3.5. Alternativna glasba

Eno najpomembnejših razločevanj v glasbi v dvajsetem stoletju je razlikovanje med različnimi glasbenimi stili, a največji poudarek je ostal na ločnici med klasično in popularno glasbo, znotraj katere se nahaja tudi kategorija alternativne glasbe. Glavna razprava poteka o vprašanju vrednosti tako klasične kot popularne glasbe, pri čemer je treba poudariti pomen ideologije, ki se skriva za teorijami in analizami glasbe, saj naj bi prav ta vsebovala implikacije o sami vrednosti glasbe. (Green, 1999: 5) Utemeljitelj enega najvplivnejših diskurzov o vrednosti glasbe, Theodor Adorno, je klasično glasbo označil za edino estetsko vredno glasbo, saj naj bi bila **kompleksna, univerzalna** in predvsem **originalna** in **avtonomna**. Slednji kriterij ima odločilno vlogo v preučevanju popularne glasbe, saj jo temeljno razlikuje od klasike. Klasična glasba naj bi nastala pod naravnimi pogoji, v duhu časa, brez kakršnih koli teženj po zaslužku ali popularnosti, tako naj bi bila avtonomna, izzvzeta pritiskov socialnih faktorjev, medtem ko ima popularna glasba temelje prav v socialnih dejavnikih, ki določajo njeno produkcijo in potrošnjo in je zato neavtonomna. To po Adornovem mnenju privede do neznosne ekspolatacije glasbe s strani glasbene industrije. Popularna glasba je zato **standardizirana**, kar naj bi dokazovalo dejstvo, da lahko dele popularnih skladb med seboj menjamo, ne da bi s tem kakorkoli škodovali izdelku, podobno kot lahko zamenjamo dele avtomobila z rezervnimi deli drugega avtomobila. Hkrati pa mora zbuhati lažen občutek drugačnosti, kar je možno zaradi procesa **psevdoindividualizacije**, ustvarjanja majhnih sprememb v stilu. Tako opisuje razliko med resno, oz. klasično glasbo in t.i. lahko glasbo, to je popularno glasbo, katere prototip je šlager, kot razliko med avtonomnim in svobodnejšim ustvarjanjem komponista in pravilom, da se morata melodija in pesem šlagerja strogo držati striktno sheme.

»Šlager nas vrača k nekaj do sitega znanim temeljnim kategorijam zaznavanja, nič zares novega ne sme priti vmes, samo kalkulirani efekti, ki začinjajo nekaj zmeraj enakega, ne da bi ga ogrožali, in ki se tudi ravnajo po shemah« (Adorno, 1986: 43).

Adorno je z analizo t.i. »intra-glasbenega« procesa (glej Green 1999: 13), to je notranje strukture glasbe, želel utemeljiti objektivne razloge za nedvomno superiornost klasične glasbe. Nasprotno pa naj bi bili pri popularni glasbi, zaradi njene očitne estetske manjvrednosti in celo banalnosti, v ospredju predvsem »ekstra-glasbeni« dejavniki, oz. njena funkcija v družbi. Toda tudi glede te je bil Adorno zelo skeptičen. Popularna glasba naj bi namreč spodbujala pasivno poslušanje ravno zaradi svoje fiskne sheme. »Spontanosti in koncentracije poslušalca lahka glasba, ki za svojo normo razglaša potrebo po sprostitvi po napornih delovnih procesih, ne zahteva, skoraj ne trpi« (Adorno 1986: 48). Poslušanje lahke glasbe je možno le ob nepozornosti in tako tudi v poslušalcu lahko vzbudi nepozornost in mu predstavlja distrakcijo. Zaradi neizogibne pasivnosti ob njenem poslušanju, lahka glasba zgolj potrjuje svet takšen, kot je. Nasprotno pa resna glasba zaradi kompleksne notranje strukture angažira domišljijo in tako ponuja možnost zamišljanja sveta, kakršen bi lahko bil. V tem smislu deluje kot družbeni cement, produkcijo glasbe pa dejansko zamenja na psevdoindividualnosti temelječa reprodukcija vedno istih glasbenih vzorcev. Edini možen izhod iz te situacije je Adorno videl v glasbeni avantgardi zgodnjih modernistov (Schönberga in drugih), ki je radikalno zavračala tržišče, sicer za ceno družbene izolacije in namerne neposlušljivosti, toda bila naj bi edina sposobna subvertirati status quo. Adornova teorija je relevantna, še posebej, ko opazujemo uporabe in zlorabe glasbe v tržne namene (od glasbenega ozadja v dvigalih in trgovinah, ki naj bi sproščali in/ali spodbujali nakupovanje do vedno istih skladb, ki spremljajo vsako socialno aktivnost). Kot šaljivo pravi Middleton: »Dandanes se ne moremo znebiti občutka, da če bomo kdaj priča dejanski manifestaciji Orwellovega 1984, bi ta izgledala kot nepretrgano tekmovanje za izbor najboljše evrovizijske popevke.« (Middleton 1990: 37) In dejansko je bilo v 30-ih letih, ko je njegova teorija nastajala podobnost glasbe, ki je prihajala iz Tin Pan Alleyja osupljiva, glasebena industrija pa je bila prežeta z gonjo po dobičku, trendom po monopolizaciji in in s konzervativno željo po predvidljivem in splošno razumljivem. Je pa Adorno kljub temu ta empirična dejstva preveč posplošil. Frankfurtski šoli na splošno gre očitati preveč generalizacij, ki izhajajo iz analize enega samega historičnega okolja, to je Nemčije v 30-ih letih 20. stoletja. Njegova analiza popularne glasbe je bila utemeljena na glasbi Tin Pan Alleya, kasneje ko

je prišlo do velikih inovacij na področju popularne glasbe tako v formi kot v recepciji in produkciji, pa svojih odklonilnih stališč ni revidiral.

Ločevanje avtonomne in funkcionalne glasbe, kot je to počel Adorno, po mnenju muzikologa Dahlhausa vsebuje predvsem normativne implikacije, oz. vrednostne sodbe. Avtonomna glasba naj bi bila inherentno umetniška, oz. estetska medtem, ko je vrednost funkcionalne glasbe možno soditi le glede na to, ali doseže svoj smoter – v primeru popularne glasbe je to zabava, potrjevanje statusa quo ali estetsko izražanje pripadnosti paralelnemu subkulturnemu svetu. »Princip avtonomije implicira tudi »daljnosežnejšo« tezo, po kateri naj bi bila estetska avtonomija predpogoj umetniškega značaja glasbe. Dela, ki sledijo določenemu izvenglasbenemu smotru, se izpostavljajo nevarnosti, da skoraj neizogibno zapadejo v trivialnost« (Dahlhaus 1991: 65). Toda Dahlhaus ugotavlja, da zgodovinska dejstva te teze ne podpirajo, saj je na primer liturgična glasba 19. stoletja, kamor mimogrede spadajo tudi izjemna dela kot so Beethovnova Missa solemnis in Verdijev Requiem, kljub nedvomni funkcionalnosti v veliki meri vplivala na kompozicijsko prakso in izhodišče za premislek o njej nikakor ne more biti zgolj njen liturgični smoter, temveč glasbeno-formalna dejstva. Sodbe o vrednosti glasbe ne morejo apelirati ne na neke objektivne, izhajajoče iz klasičnega razumevanja umetnine kot pojavnne oblike objektivnega duha, ne na subjektivne kriterije saj: »Sodba okusa po pravilu ni niti individualno zaznamovana niti po estetskem predmetu legitimirana, ampak jo utemeljuje grupna norma« (Dahlhaus 1991: 66). Pri tem je pomemben vzajemen odnos med subjektivnostjo, ki razširja grupno normo, in objektivnostjo, pri čemer gre za upoštevanje čim večih značilnosti in odnosov nekega umetniškega dela.

Dahlhaus torej priznava, da so poleg formalno glasbenih značilnosti pomembni tudi socialni dejavniki, grupna norma. Kategorizacije glasbe so se v 19. stoletju opirale na tri bistvene kriterije – glasbeno izobraženost, družbeni razred (kot socialna dejavnika) in estetski status (Frith, 1996: 27). Vzpostavitev ločnice med visoko in nizko glasbo je torej moralo biti določeno ne zgolj z glasbenim tekstom temveč z delovanjem ljudi (skladateljev, izvajalcev in poslušalcev) znotraj nekega skupnega glasbenega konteksta. Samo tako je družben pomen sodb o glasbi postal jasen. Primerjava različnih skladb ni

razkrila samo njihove različnosti, drugačnosti, temveč je govorila o estetskih vrednotah tistih, ki so skladali, izvajali in poslušali določeno vrsto glasbe, to pa je govorilo o njihovem družbenem položaju. Ritualni visoke umetnosti in poznavalstvo so bili aspekt meščanske odličnosti, ki je govorila o družbeni, estetski in etični superiornosti te družbene skupine. Po tej logiki je namreč vzvišena umetnost lahko bila samo v lasti tistih, ki so lahko trdili, da je njihova izkušnja umetnosti najbolj čista, najbolj avtentična. To pa so bili ljudje, ki so imeli dostop do glasbene izobrazbe in kapitala, s katerim so lahko ustvarili institucionalne oblike, ki so izolirale visoko umetnost, oz. glasbeno dejavnost in jo ločile od popularne. Če je v 18. stoletju ločnica med visoko in nizko glasbo pomenila zgolj razliko v glasbeni izobraženosti, se je na začetku 19. stoletja občinstvo že strukturiralo na strani bodisi nemške klasične glasbe, ki je veljala za visoko umetnost, in je poudarjalo pomembnost glasbenega kanona, skladateljev in kompozicij, in na strani »popularnih« glasbenih oblik kot je bila italijanska opera in glasba virtuofov kot je bil na primer Liszt. Od leta 1830 naprej je premožno občinstvo popularne klasične glasbe že prevladovalo v glasbenih ustanovah in se združilo z občinstvom zgornjega sloja in prevzelo »umetniške« vrednote. Mojstrovine klasičnih skladateljev so poslej v celoti izvajali profesionalni glasbeniki ločeno od del »nižjih« žanrov in kvalitet, občinstvo pa je do teh del gojilo primerno spoštovanje in resnost in klasično glasbo uživalo zaradi estetske in duhovne povzdignjenosti namesto zabave in daleč od vsakdanjega sveta salonov in amaterskih glasbenikov. To je pomenilo komercializacijo in profesionalizacijo visoke glasbe. Amaterska glasba je postajala domena nižjega srednjega razreda, zabavna glasba v kavarna in plesnih dvoranah pa je dobila oznako »vulgarno«. Vendar pa bi bilo poenostavljeno trditi, da je bila visoka umetnost zgolj konstrukt in domena višjih meščanskih slojev. Prepričanje o vzvišenosti umetnosti in genialnem umetniku je prevevalo tudi množično kulturno produkcijo, ki je profesionalne glasbenike kovala v zvezde in izrabila za bolj posvetne namene. Ameriško občinstvo je na primer že v prvi polovici 19. stoletja svoje navdušenje nad evropskimi zvezdami klasične glasbe izrazilo s potrošnjo izdelkov kot so cigare, šampanjec, dežniki, korzeti, čevlji in podobno, ki so jih prodajali pod blagovno znamko z njihovim imenom (Frith 1996: 31). Profesionalni glasbeniki so na piknikih, modnih revijah, plesih, zasebnih zabavah igrali popularne skladbe, plese in melodije iz operet, na uradnih proslavah in dogodkih pa so izvajali

klasično evropsko glasbo. Občinstvo se je udeleževalo tako koncertov simfoničnih orkestrrov in opernih predstav kot tudi plesov na prostem in zborovskih koncertov.

Dahlhausova rešitev dileme o vrednosti glasbe je zanimiva, saj zavrača tako objektivne kriterije, npr. apologetov visoke umetnosti, ki se sklicujejo na večno veljavne estetske standarde, kot popolnoma relativne subjektivne kriterije, saj jih dopolni z nujnostjo upoštevanja čim širšega spektra posameznih značilnosti nekega dela. Toda pomembna je tudi distinkcija med množičnimi, oz. komercialnimi ustvarjalci, ki zlahka uspejo na trgu in tistimi, ki so sicer del množične, oz. popularne kulture, v smislu referenčnega in produkcijskega okvira, vendar pa zaradi tržne nezanimivosti ne morejo preživeti na trgu. Ta distinkcija je pomembna, ker če je torej alternativna glasba sicer estetsko vredna, vendar pa zaradi svoje specifičnosti nesposobna preživeti prepuščena na milost in nemilost tržnim pogojem, je regulacija s strani države na tem področju popolnoma upravičena in celo nujna, če država želi v skladu s temeljnim principom zagotavljanja raznovrstnosti kulturne ponudbe ohranjati raznolike estetske prakse.

Kakšna je torej ta specifičnost alternativne glasbe? Po Epsteinu naj bi precej širok termin alternativna glasba, ki pokriva raznolike zvrsti glasbe in glasbene scene, opredeljeval glasbo, ki ima nek edinstven stil, je narejena v sodelovanju z neodvisnimi založbami in je predvajanja na lokalnih in univerzitetnih radijskih postajah (Epstein, 1998: 20). Bolj kot neka žanrska enakost alternativno glasbo povezuje etika oz. odnos do glasbene industrije in družbenih norm. Po eni strani je zanjo značilen ravno specifičen odnos do etablirane umetnosti in dominantne kulture. Če razumemo potrošnjo kulture kot branje tekstov ki je lahko analogno z Hallovim modelom treh vrst branja teksta bodisi pogajalsko-kritičen, bodisi nasprotujoč ali sprejemljiv, lahko rečemo, da je pomemben aspekt alternativne glasbe njena kritičnost in redefiniranje dominantne kulture. V skladu s tem gre torej za definicijo, ki obsega več vrst žanrov, toda natančnejšo definicijo alternativni glasbenih ustvarjalcev bomo podali v analitičnem delu. Tu se seveda postavi vprašanje, če je omenjena kritična pozicija sploh možna. Če namreč forme popularne kulture nudijo praktično alternativno zavest dominantni ideologiji, ali nista njihova subverzivnost in

odpor vedno reabsorbirani v dominantni kulturi? Ali so takšne oblike zmožne obdržati svojo avtonomijo?

Če alternativno glasbeno ustvarjalnost jemljemo kot paralelen svet dominantni kulturi, ki temelji na subkulturniški poziciji, vidimo, da se ne ukvarja z lastno legitimnostjo, temveč s produciranjem glasbenih novosti, inovacij in zabave. Svojo avtonomijo doseže ravno s konstantnim spreminjanjem in gnetenjem že nastalih glasbenih oblik. Vprašanje avtentičnosti izvira prej iz vprašanj o sami naravi družbe kot iz drže alternativnega ustvarjalca. Alternativno glasbo moramo kot vsak drug kulturnoumetniški pojav sodobne urbane kulture opazovati znotraj dinamičnega medsebojnega odnosa produkcijskega konteksta, kulturnega teksta in njegovih ustvarjalcev ter publike. Alternativna oz. neodvisna glasbena produkcija se kot opozicija dominantni ali sredinski glasbeni produkciji vzpostavlja predvsem na vsebinski ravni, vendar pa je kljub temu vpeta v ustaljene tržne mehanizme. Zaradi narave neodvisnih glasbenih založb, ki so večinoma majhne, je njen položaj tržno inferioren v primerjavi z velikimi glasbenimi mogotci, ki nadzorujejo tri ključne dejavnike za produkcijo tržnih uspešnic: sklepanje dolgoročnih pogodb s kreativnimi posamezniki in njihovo uveljavitev kot »imen« v očeh publike; monopolizacijo distribucije plošč; ohranjevanje tesnih vezi z mrežo ustvarjalcev radijskih programov. Medtem ko velike založbe z lansiranjem komercialno uspešnih produktov obvladujejo trg, majhne in neodvisne založbe zavzeto odkrivajo novosti, predvsem še ne uveljavljene lokalne glasbenike, ki ponavadi nimajo dostopa do profesionalnih snemalnih in produkcijskih sredstev in promovirajo obetavne in pogosto tudi zvrstno specifične skupine. Seveda po dolgotrajnem in kakovostnem delovanju založb in sodelovanju z uspešnimi alternativnimi glasbeniki, ki ne prebegnejo k večjim založbam, lahko tudi same dosežejo ekonomski uspeh in s tem razvoj lastne produkcije. Od glasbe sredinskega toka pa se alternativna glasba loči tudi po občinstvu. Večinoma gre za ozek krog poznavalcev, glasbenih sladokuscev, drugih glasbenikov in pripadnikov različnih subkultur. Razliko med ustvarjalcem kot genijem in ustvarjalcem sodobne urbane umetnosti dobro ponazori primerjava med levo orientiranimi rockovskimi kritiki in akterji punk rock scene. »Prvi so od punkerjev pričakovali, da bodo spodnesli sam rock'n'roll business, če že ne kar kapitalizma v celoti. Za razliko od njih so punkerji

rock'n'roll doživljali najprej kot medij ustvarjalne zabave, medtem ko je bilo zavzemanje za večjo odprtost industrije zabave ter posledično za večjo dostopnost alternativnih rockovskih stilov na trgu sekundarnega pomena« (Tomc 1994: 150)

Za alternativno kulturo undergrounda je poleg individualne držbe posameznikov nujna tudi zavest o skupnostim ne v smislu formalne soodvisnosti, temveč kot razpredena mreža, ki vključuje alternativne medije, prostore druženja in lastne produkcijske mehanizme ter spodbuja vedno nove poskuse neodvisne kulturnoumetniške dejavnosti. Zato si sedaj pogledajmo še del zgodovine alternativne glasbe v Sloveniji. To je od druge svetovne vojne do osamosvojitve, ko je alternativna glasbena scena zanimivo odražala stanje v socialistični družbi. Sklenemo lahko, da je ključna lastnost alternativne glasbe, ki je kot smo videli, pogosto povezana s subkulturnimi pozicijami, morda prav njena združevalna lastnost.

»Ta ideja združevanja je tisto, kar žene glasbene dogodke. Gre za podiranje meje med občinstvom in umetnikom, za to da si dogodek, namesto, da ga zgolj gledaš. Hipiji v San Franciscu so to vedeli, ko so svoje občinstvo na zgodnjih psihadeličnih rock koncertih prisilili v ples. Sid Vicious je to vedel, ko je skočil z odra in plesal pogo med občinstvom in gledal Sex Pistole. To je odgovor na vprašanje Happy Mondaysov: 'Zakaj imamo Beza?' In to je razlog, zakaj je twist povzročil takšno plesno revolucijo: če nimaš skrbi glede partnerja, si svoboden in lahko del celotnega prostora.« (Brewster, Broughton, 2000: 11).

To pa ima lahko za posredno posledico takšne ali drugačne akcije njenih privržencev na družbeno političnem področju (kot bomo videli na primeru punka v Sloveniji, ki se je iztekel v subpolitično držo nasprotovanja nadaljnjemu obstoju Jugoslavije). Morda je ravno zato prav na teoretični ravni tako veliko kontroverz glede njene umetniške in kulturne vrednosti. A kot vam bo povedal katerikoli navdušen fan alternativne glasbe, je njen pomen lahko tudi neprimerno manj političen. So pa zato lahko toliko bolj politične možnosti, ki jih takšna uporaba glasbe odpira. Če drugače zaradi številčnosti mladih in malo manj mladih, ki se jih vsakodnevno poslužujejo. Mladina v popularni glasbi odkriva

sebe in svobodo. »Številnim glasba služi za to, da jih popelje vsepovsod, ne da bi sploh odpotovali kam daleč. Mladim nudi jasno definiran slušni prostor in možnost, da ta prostor sami ustvarjajo. Leta 1963 je imelo le malo mladih dostop do snemalne opreme. V devetdesetih ga imajo mnogi. In veliko več ljudi kot kdajkoli prej sklada, spravlja skupaj glasbo in jo izdaja za javnost.« (Jones 1996: 226).

3.5.1. Zgodovina alternativne glasbe v Sloveniji

Med alternativnimi glasbenimi zvrstmi se je v Sloveniji v prejšnjem stoletju prvi pojavil jazz. Že leta 1922 smo dobili prvi jazz ansambel *Original Jazz Nagode*, ki je 15 let koncertiral po Sloveniji in na ljubljanskem radiu. Nastala je prva jazz opereta, ki so jo igrali v SNG (Tomc 1989: 48). Jazz je bil samoumevno sprejet kot glasba za ples, vendar pa so se kmalu tudi na slovenski sceni pojavile razlike med konvencionalnejšimi glasbeniki in bolj inovativnimi, ki so tudi improvizirali. Tik pred drugo svetovno vojno so se pojavile prve inovativnejše jazzovske zasedbe. K razvoju jazz scene je veliko prispeval tudi Bojan Adamič, ki je po vojni ustanovil Ljubljanski plesni orkester. Predvsem študentska populacija, vendar pa ne vsa, pa je predstavljala večino ustvarjalcev in potrošnikov jazzovske subkulture. Vendar pa jazz ni bil omejen zgolj na premožnejše meščanske sloje, saj so bili honorarji za nastope ugodni, inštrumenti so bili dostopni v ljubljanski trgovini Banjaj, kjer so prodajali tudi jazzovske plošče in notne zapise. Sicer pa je bila predvojna jazzovska subkultura v Ljubljani v primerjavi z zagrebško in beograjsko sceno manj razvita. Ni razvila lastnega imidža, slenga in ni imela tipičnih zbirališč.

Po drugi svetovni vojni je nova oblast začela svojo revolucijo tudi na kulturni fronti. Umetnost je razdelila na zdravo ljudsko ustvarjalnost in dekadentno zahodno kulturo, kar je vključevalo tako elitno kot alternativno kulturo. Jazz je bil označen za nesocialen, degeneriran stranski produkt moderne družbe. Tako so kmalu po vojni prepovedali igranje jazza. Mladi, ki so vzornike iskali v jazz glasbenikih so se zbirali na promenadi med Cankarjevo in Tivolijem, saj je bil nad Daj-Damom takrat Radio Ljubljana. Jazz scena je imela v povojnem obdobju zaradi represivne družbene klime in zaprti meja še

manj možnosti za oblikovanje izrazitega življenjskega stila. Jazzovski ansambel Veseli berači je igral predvsem na plesih, ki so jih budno nadzorovali policaji in so jih prekinili ob vsakem neprimernem igranju, npr. Igranju boogie woogieja. Po informbiroju se je jazz glasba razmahnila, in tako so do konca 50-ih let igrali tradicionalen jazz 20-let in swing Glenna Millerja. Šele 15 let po vojni se je jazzovska scena tako razvila, da je lahko sledila aktualnim dogajanjem. Ostale pa so težave z nabavo inštrumentov in plošč aktualnih glasbenih mojstrov. Jazza niso odobrvali ne mediji ne profesorji na glasbeni akademiji. Jazz ima v tem celotnem obdobju tudi precej negotov status, saj ga politična oblast bodisi odklanja ali pa dopušča in mu delno določa okvirje. Kljub temu pa si je jazz do srede 50-ih let pridobil sprejemljivejši status, posebej zaradi priljubljenosti pri mladini. Leta 1959 in leta 1965 je pri nas koncertiral Louis Armstrong pred nepopisno gnečo mladih. Z družbeno sprejemljivostjo pa tudi z razvojem novih bolj zapletenih oblik jazza, kot je bebop in free jazz, ki niso bile več primerne za ples in druženje je jazz v šestdesetih izgubil dominantno vlogo v glasbenem zanimanju mladih, njegovo mesto pa je zavzel rock'n'roll. S prvim valom v petdesetih, ki je bil omejen na ožji študentski krog, je imel dovolj sredstev, da je uspel slediti dogajanjem na Zahodu. To gre pripisati predvsem majhni potrošni moči slovenske mladine, nadzoru oblasti nad prostim časom mladih. S počasnim razkrojem socrealističnega modela kulturne revolucije in previdnim odpiranjem na Zahod pa so se pojavljali tudi zametki nove subkulture, vendar pa vse do začetka šestdesetih ni moglo priti do resničnega razmaha rock'n'rolla. Najbolj popularne so bile popevke in jazz. Nad zabavno glasbo so se najbolj navduševali dijaki, vajenci, študentje in srednje izobraženi, največ jih je bilo v kategoriji od 17 do 19 let, nato pa od 20 do 27 let. Najboljši vir informacij in inovacij je prinašal Radio Luxemburg in tržaški študentje. O omejenosti rokenrol scene pa priča tudi dejstvo, v tem obdobju ni nastal niti en rock'n'roll bend, zasedbe, ki so igrale na plesih pa so preigravale vse od jazza do rock'n'rolla, vmes pa tudi kakšno četvorko. Slovenska popevka s svojimi zvezdami (Marjana Deržaj, Rafko Irgolič, Nino Robič...) ni uspela pritegniti večjega števila privržencev. Pojavile so se številne skupine, Med uspešnejšimi rockerji so bili Kameleoni, Mladi levi, Bele vrane, Tomaž Pengov, Tomaž Domicelj. Popularne so bile kitariade, nekakšni festivali rock bendov, nasploh pa so vsi takratni bendi v glavnem preigravali tuje hite in niso imeli lastne prepoznavnosti. Konec 60.let je bil pri nas

obdobje sproščene liberalne klime, državni aparat ni dejavno zatiral rok subkulture, čeprav so se številne odklonilne reakcije pojavljale, je to postala prva množična mladinska subkultura pri nas, z izdelanim imidžem in številnimi zbirališči od Gospodarskega razstavišča do Hale Tivoli, parka Zvezda in mladinskih klubov. V 70-ih je slovenska mladina z večjo kupno močjo, večjim deležem prostega časa, odprtimi mejami in večjo dostopnostjo glasbene opreme, pojavili so se prvi disko klubi, kjer so se vrtele tuje uspešnice in tudi novonastali mediji so z naklonjenostjo spremljali mladinsko glasbeno sceno. Tolerantna družbena klima torej. Leta 1968 je bil ustanovljen Radio Študent, ki je predvajal največ progresivni rok. Leta 1971 in 1972 sta bila organizirana Pop Boom Fest, ki je bil zelo odmeven. Leta 1974 je Tomaž Pengov izdal prvo slovensko rok ploščo pri Škucu, leto dni kasneje pa je izšla še prva plošča prave progresivnega roka skupine Buldožer. Sredi 70-ih se je družbena klima spet zaostila, skupine kot je bila Buldožer so imele precej preglavic, zato so se nekteri ustvarjalci odločili prilagoditi novim političnim razmeram (npr. Balašević s pesmijo Računajte na nas). Vzdušje na koncertih je postalo v primerjavi s časi, ko je občinstvo navdušeno sprejemalo rok muziciranje, komorno, resno. Predvsem zaradi strogih nadzornih ukrepov prisotne policije. Kljub tej represiji se je rok začel razvijati, nastajale so skupine kot so September, Horizont, Marko Brecelj in Buldožerji, ki so tudi lažje posnele ploščo, povečala se je izbira tujih plošč na tržišču, odpirati so se začele nove diskoteke, vse več je bilo plesov. Leta 1977 se je pri nas že pojavil punk, torej z letom dni faznega zamika za Sex pistolsi. Prvi so bili Pankrti, sledili so Buldogi, Kuzle, Lublanski psi, kasneje pa še Otroci socializma, Čao pičke, Niet, Borghesia in seveda Laibach. Čeprav je punk zdržal le nekaj let in sicer na prehodu iz 70. v 80. leta, zaradi skrajno represivnih ukrepov, preganjanja, zapiranja disko kulbov, se je razvil kot izrazit življenjski stil s svojimi zbirališči (Pod skalco, Rio Medex, Union), vrtel se je na Radiu Študent in v disku Študent, pomembno vlogo je imel Škuc in lokalne mladinske organizacije. Po političnem obračunu s punkom so postali prevladujoči drugi subkulturni stili. Je pa imel dve zanimivi posledici: nastanek Laibacha in NSK in razvoj nove mladinske subpolitike, ki se je kazala v razmišljanju o teoriji civilne družbe in je pripomogla k uveljavitvi prepričanja, da nadaljnje sobivanje v Jugoslaviji ni bilo več zaželeno (povzeto po Tomc, 1989 in Tomc, 1995).

4. KULTURNA POLITIKA

4.1. Kaj je kulturna politika

»Kultura se ljudem zdi najpomembnejša, ko imajo občutek, da sta njihova način življenja in identiteta ogrožena bodisi zaradi ekonomskih, vojaških ali političnih procesov, nad katerimi imajo (ali pa se jim zdi, da imajo) malo nadzora... Slovenija, ki se je šele nedavno vzpostavila kot koherentna, celovita država po stoletjih zunanje nadvlade in nima znatnih materialnih virov, si lahko samo s kulturo izbori določen samosvoj obstoj.« (Gordon, Mundy: 2001, 61)

Pri opredeljevanju kulturne politike in njenih nalog je pomembno zavestno in dosledno razlikovanje med širšim pojmovanjem kulture, ki zajema vsa področja duhovnega in materialnega življenja, in pojmom kulture v ožjem pomenu besede, ki se nanaša na področje človekovega umskega, zlasti umetniškega delovanja, ustvarjanja. Če je namreč kultura razumljena kot celota duhovnega in materialnega življenja, je skrb za njeno ohranjanje v pristojnosti vseh vladnih ministrstev in ne zgolj kulturnega. Medtem pa se bo politika, ki se ukvarja s kulturo v ožjem smislu besede, torej z umetnostjo, lahko osredotočila na njeno posredovanje in varovanje ob hkratnem zagotavljanju umetniške avtonomije ustvarjalcev (Čopič in Tomc 1998: 31). S tem pa ji bo uspelo tudi izpolniti svojo primarno nalogo, to je zagotavljanje pravne in finančne podlage kulturi, ne da bi vanjo posegala vsebinsko.

Definicija pojma kulturne politike ni težka, lahko jo opredelimo kot urejanje zadev, artikulacijo in usklajevanje interesov na področju kulture prek pristojnosti, ki jih imajo javne oblasti. V tem okviru pa so možne različne klasifikacije glede na njeno vlogo v družbi. John Pick, na primer deli kulturno politiko na *deskriptivno*, ki ohranja tradicionalno nastale razmere in ustreza državi s stabilnim razvojem in močno razvito pluralno civilno družbo, *reaktivno*, ki temelji na začasnih posegih države in načeloma prepušča kulturo trgu, in *perskriptivno*, za katero je značilna prodejavna vloga države z jasno vizijo in kulturo kot prednostnim področjem delovanja (Čopič in Tomc, 1997:68).

Bolj zapletena in pomembna pa je opredelitev nalog kulturne politike. Predvsem ko gre za postavljanje prioritet nacionalne kulturne politike, saj državna vizija kulture, ki je zapisana v strateških kulturnopolitičnih dokumentih, kakršen je pri nas Nacionalni program za kulturo², vpliva na delovanje kulturno umetniških institucij in posameznikov na posameznih kulturnih področjih. Najprej si pogledajmo, katere naloge naj bi izpolnjevala sodobna kulturna politika in v kakšnem odnosu je do alternativne kulture na splošno, potem pa se bomo poglobili v smernice kulturne politike nekaterih evropskih držav, ki se nanašajo tudi na alternativno ustvarjalnost. V naslednjem poglavju bo sledil kratek pregled slovenske kulturne politike in oris prioritet in ciljev Slovenskega nacionalnega programa za kulturo. Vse to bo služilo kot okvir za razumevanje in interpretiranje konkretnih podatkov v sledečem analitičnem delu.

Naloga kulturne politike po mnenju avtorjev knjige *Muze na trgu* je ustvarjanje »boljših pogojev za živahno umetnost« (Frey in Pommerehne, 2001: 11). Kljub temu, da je ta opredelitev preveč splošna, da bi iz nje lahko sledile konkretnije smernice za delovanje javnih oblasti na področju kulture, dejansko zajema bistvo sodobne kulturne politike. V nasprotju s poudarjanjem izobraževalne in ideološko ali nacionalno legitimizacijske funkcije umetnosti, je ravno zavzemanje za razvoj živahne umetnosti – raznolike, večplastne, pestre, angažirane, žive, dostopne umetnosti, ki nagovarja sodobnega človeka – izhodiščna točka, h kateri bi se morali vrniti ob soočanju z zapletenostjo vprašanj državnega poseganja v kulturo. Gotovo je v majhnih in neveljavljenih državah, kot je Slovenija, skrb za nacionalno kulturno identiteto vedno aktualna in pomembna, vendar pa ta skrb ne bi smela biti povod za diskriminacijo in marginalizacijo neetabliranih umetniških praks.

Da bi zagotovili ustvarjanje primernih pogojev za ustvarjalno pestrost, morajo politični odločevalci sprejeti vrsto kulturno političnih ciljev ali vrednot oz. smernic na

² Nacionalni program za kulturo je strateški dokument, ki z opredelitvijo kulturnopolitičnih prioritet, ciljev in ukrepov zagotavlja pogoje za trajnostni in celostni razvoj slovenske kulture. Sprejema se za obdobje štirih let, za obdobje od leta 2004 do leta 2007. Podlaga za sprejem Nacionalnega programa za kulturo je 10. člen Zakona o uresničevanju javnega interesa za kulturo. (ReNPK 2004: 4)

konkretnější ravni. Simon Mundy našteva sledeče vrednote, h katerim bi morala težiti sodobna kulturna politika:

- 1) *Ohranjanje prepoznavnosti – ohranjanje jezikov.* »Jezikovna življenjska sila pomembno prispeva k splošni ustvarjalnosti naroda in povečuje njegov vpliv v svetu.« (Mundy, 2001: 42)
- 2) *Proslavljanje razlik – pluralizem možnosti.* »Za javno politiko je najpomembnejša uravnovešenost, iskanje načinov za spodbujanje razburjenja, celo nasprotovanja, in hkrati ustvarjanje razmer za živahno, a spoštljivo izrabljanje gradiva, ki sestavlja kulturni spomin.« (Mundy, 2001: 16)
- 3) *Pomoč posameznikom, da izkoristijo svoje sposobnosti.* »Prav zato, da se lahko udeležajo zmoglosti posameznika (in tako v širšem tudi naroda), so svoboda izražanja, demokratična odgovornost javnosti in na širši krog preneseno odločanje nenehno pomembni dejavniki.« (Mundy, 2001: 43)
- 4) *Dostopnost.* »Dostopnost pomeni tudi družbeno dostopnost – obveščanje na način, ki je ljudem dobrodošlo in enostavno, zagotavljanje dovolj nizkih cen vstopnic, da ima vsak možnost obiskati prireditve, in ustvarjanje takega ozračja, da je obisk umetnostne prireditve nekaj posebnega in privlačnega, ne pa bahavega ali zastrašujočega.« (ibid.)
- 5) *Udeleženosť.* »Z dejavnim zanimanjem in vključevanjem se povečuje zanimanje za kulturo, o njej se tako tudi več naučimo. Najbolje poučeno občinstvo za poklicne umetnike sestavljajo tisti, ki so sami preizkušali svoje umetniške sposobnosti, zato poklicnim kulturnim ustanovam veliko koristita pomoč okoliškim ljubiteljskim skupinam in zavezništvo z njimi.« (Mundy, 2001: 44)
- 6) *Vključenost manjšin.* »Kulturno udejstvovanje lahko da zapostavljenim skupinam več samozaupanja in ponosa, nekaj gibalnega prostora, da pokažejo svojo

nadarjenost, kar je prvi korak pri vključevanju v gospodarstvo nasploh.« (Mundy, 2001: 45)

- 7) *Kulturna varnost – ohranjanje spoštovanja do vseh kultur.* »Dobra kulturna politika sama po sebi ne bo zagotovila skladnega razvoja, napredka in blaginje države. Toda brez dobre kulturne politike bo veliko teže in včasih celo nemogoče doseči druge politične cilje vlade.« (Mundy, 2001:47)

Di Maggio med šestimi različnimi vrednotami, ki naj bi jih zagotavljala učinkovita kulturna politika, navaja odličnost, ohranjanje velikih umetniških del, zagotavljanje javnega dostopa do umetnosti vsem, skrb za inovacije in napredek, ohranjanje raznolikih kulturnih smeri, ki skupaj tvorijo nacionalno kulturo z upoštevanjem javnega interesa in zavedanje, da je javnost, ki jo množični mediji pehajo v pasivnost, sposobna in upravičena do sodelovanja tudi pri produkciji in ne samo pri potrošnji. »Tako se da učinkovito spodbuditi samoiniciativnost v lokalnem okolju, domišljijo in sposobnost izražanja lastnih idej« (1986:69-70).

Če te kriterije upoštevamo, je vsakršno favoriziranje določenih umetniških praks v kulturnopolitičnem odločanju ne zgolj diskriminatorno, temveč popolnoma v nasprotju s temeljno nalogo sodobne kulturne politike. Kot trdi Čopičeva: »Moderna kulturna politika ni arbiter tega, kaj je umetniško vredno in kaj ne, ampak mora spodbujati ustvarjalno raznolikost« (Čopič in Tomc, 1998: 32). Omenja pa tudi pravico državljanov do kulture, ki naj bi postala temeljna človekova pravica, in zaradi katere mora država z institucionalnimi, administrativnimi in finančnimi ukrepi narediti kulturo dostopno vsem, ne glede na ekonomske, socialne, geografske in intelektualne razlike (Čopič in Tomc, 1997: 257).

Da bi ugotovili ali se smernice kulturne politike dejansko tudi izvajajo, je posebna naloga kulturne politike tudi evaluacija in analiza implementacije zastavljenih ciljev, tako na makro kot na mikro ravni. To pomeni tako na ravni države in lokalnih skupnosti kot na ravni rezultatov posameznih kulturnih ustanov, ki so prejele finančno podporo. Pri tem pa

je nujno vzpostaviti objektivni sistem nadzorovanja, »preseči strankarsko politiko in se osredotočiti na ekspertno znanje posameznikov in njihovo strokovnost« (Spahić, 2002: 22).

4.2. Odnos med alternativno kulturo in kulturno politiko

»Uspešna kultura je tista, ki je odprta za vse /.../, dovolj samozavestna, da vključuje odstopanja in nasprotujoča mnenja, in dovolj živahna, da verjame, da je kultura sedanjosti enako zanimiva kot pretekla kultura« (Gordon in Mundy, 2001: 97).

Ob vprašanju razmerja med kulturno politiko in kulturno produkcijo v neki državi se soočimo z dvema diametralno nasprotnima pozicijama. Na eni strani kontinuuma so zagovorniki odsotnosti državne regulacije kulture, saj naj bi njeno vmešavanje omejevalo umetniško integriteto in avtonomijo avtorjev, zato naj bi bila država le tehnični posrednik javnega denarja, na drugi pa so zagovorniki teze, da je regulacija s strani države nujna, saj je to edini način za racionalno razpolaganje z javnimi sredstvi in doseganje kulturnopolitične vizije države, vendar z zavestnim zagotavljanjem avtonomije ustvarjalcev prek vzpostavitve ekspertnih teles za evalvacijo programov na strokovnih podlagah namesto na političnih merilih strank na oblasti. V Sloveniji je to vprašanje postalo še posebej pereče po osamosvojitvi. »Zaradi politizacije kulture v preteklosti se je takoj po demokratičnih spremembah uveljavilo splošno prepričanje, da se mora politika odmakniti od vsebinskih vprašanj na področju kulture in da je njena dolžnost le, da zagotavlja možnosti za kulturne procese. Zato naj bi odsotnost kulturne politike postala celo odlika« (Čopič in Tomc 1997: 239). Vinko Ošlak to pozicijo na primer ponazori s splošnim dvomom v smiselnost državnega reguliranja kulture in umetnosti in obstoj Ministrstva za kulturo. Kulturni razvoj naj po tej logiki bi bil tako prepuščen etabliranim kulturnim ustanovam, če pa bi država sploh posegala v kulturo, bi to moralo biti zgolj s ciljem zavarovanja »kulturnih in umetniških zakladov in umetnin, ki jih je čas že prerešetal in ne nastopajo v konkurenci današnjega ustvarjanja« (Ošlak v Čopič in Tomc 1998: 177). Državna regulacija kulture, če že mora biti, naj torej poskrbi za ohranjanje pravega slovenstva in kulture, nikakor pa se ne bi smela ukvarjati s »kvaziumetniškim

ustvarjanjem, saj se je do zdaj še vedno izkazalo, da pretežno podpre epigone in prevarante, zatre ali vsaj prezre pa resnične talente« (ibid.). Toda mar enakovredno vrednotenje vseh kulturnih praks resnično vodi v dezintegracijo nacionalne kulturne identitete in izničenje državne vloge v regulaciji kulture? Nasprotno. Tony Bennet, celo poudarja pomemben premik, ki ga takšno stališče prinaša v izvajanje kulturne politike: »Prav zato, ker lahko sedaj brez obžalovanja kulturo obravnavamo kot industrijo in s tem sprejmemo, da je estetska drža le določen segment trga znotraj te industrije, je možno preizpraševanje kulturne politike in iskanje rešitev na način, ki dovoljuje razpravo o konkurenčnih sistemih porabe sredstev, oblikah administracije in podpore in vrednotenje teh mehanizmov glede na posledice, ki jih imajo za različna občinstva, glede na njihov odnos do konkurenčnih političnih vrednot in glede na njihov pomen za posamezne cilje politik« (Bennet, T. v: Durning, 1999: 489). Poleg tega kritiki državne regulacije alternativne ustvarjalnosti trdijo, da naj bi se ta utemeljevala ravno z distanco do države, kar ji omogoča kritično refleksivnost družbenih odnosov. Kot ugotavlja Bennett pa državna vizija kulture ne predstavlja grožnje alternativni ustvarjalnosti in kritični drži, ki potencialno izhaja iz nje, saj »Ne glede na to, koliko kritičnosti vsebujejo aktivnosti neke skupnosti do abstraktnih odnosov v državi, država z ustanavljanjem ustanov, izobraževanjem kadra, razvojem novih principov omogoča aktivnosti te skupnosti do te mere, da je ta zmožna pridobivati resurse in se je sploh sposobna razviti v skupnost ter pridobivati znanje in moč v upravljanju svoje skupne kulture. (Bennett, T. v Durning 1999: 489). Gre torej za to, da ima država nalogo zagotavljanja strukturnega okvira za delovanje neke skupnosti ali kulture, ki je neodvisna od vsebine, oz. drže te skupnosti ali kulture do nje same.

Druga naloga kulturne politike, ki se tiče alternativne ustvarjalnosti, pa je zagotoviti primerno ravnotežje med tržnim uravnavanjem umetnosti in državno regulacijo. V okolju, kjer je umetnost popolnoma prepuščena tržnim mehanizmom, ki določajo njeno preživetje, je jasno, da bo poudarjeno merilo ustreznosti kulturnega produkta njegova komercialna uspešnost. Pomembne bodo njegove navezave na komercialni sektor, funkcionalnost. Načeloma razumemo državno podporo kot nekaj, kar v osnovi uravnava izpad dobička, ki neizogibno sledi, če se nek ponudnik umetnosti odloči za tržno manj

zanimiv, a umetniško kakovosten in pomemben projekt. S tem naj bi se omejili škodljivi vpliv trga na umetniško ustvarjanje, kot je na primer preprečevanje inovacij. To je zapisano tudi v NPK: » Državna podpora kulturi je namenjena zagotavljanju pogojev za ustvarjanje in dostopnost kulturnih dobrin, saj dvomilijonski trg tega ne omogoča, zato je na področju kulture regulacija države nujna za njen uravnotežen obstoj in razvoj.« (ReNPK, 2004: 3). Tako bi pričakovali, da bo država podprla ravno tiste projekte, ki ne predstavljajo tistih umetniških form, ki bi jih lahko realizirali tudi z majhnimi subvencijami ali celo brez njih. Mednje spadajo tradicionalne umetnosti, saj naj bi načeloma vedno imele določen segment občinstva, ki bi bil pripravljen financirati njihov obstoj in so zato tržno zanimive. Običajno visoko subvencionirane ustanove etabrirane klasične umetnosti bi se namreč lahko odrekle postavitvam priljubljenih klasik, ki bi jih lahko izvedli tudi brez subvencij, saj pritegnejo široko občinstvo, ki je za klasiko pripravljeno plačati tudi višjo ceno, zato ne bi smelo biti nemogoče z vstopnino pokriti stroškov njihovega delovanja. Drugače pa je z neuveljavljenimi, alternativnimi umetniki, ki po definiciji ne ustvarjajo v uveljavljenih in splošno sprejetih umetniških kodih, kar jim nikakor ne pomaga preživeti na trgu. Nasprotno, če so popolnoma prepuščeni tržnim mehanizmom, so pogosto prisiljeni opustiti svoje delovanje, saj jim trg ne more zagotoviti preživetja.

Frey in Pommerehne (2001: 31-32) delita umetnostne institucije na takšne, ki lahko svoj obstoj zagotovijo zgolj s prodajo vstopnic in donacijami, se pravi tiste institucije, ki jim obstoj zagotavlja trg, in na umetnostne institucije, ki jim trg ne predstavlja gotovega vira preživetja, pa vendarle proizvajajo »javne dobrine« na področju kulture, ki imajo »pozitivne zunanje učinke«. Prve imajo bodisi tako številčno bodisi tako bogato občinstvo, da s prodajo vstopnic lahko pokrijejo vse svoje stroške, slednje pa potrebujejo javna sredstva države, kot nadomestilo za proizvodnjo pozitivnih zunanjih učinkov. Med pozitivne zunanje učinke avtorja uvrščata: *opcijsko vrednost* (kulturna ponudba je lahko koristna, tudi če je posameznik trenutno ne uporablja), *vrednost obstoja* (umetniške dobrine, ki so v izvorni obliki neponovljive, če bi bile uničene, velja varovati in ohranjati) *zapuščinsko vrednost* (ohranjati je treba tradicionalno umetniško proizvodnjo, ki bi se izgubila za vedno, če se ne bi izvajala in prenašala), *prestizno vrednost* (umetnost zbuja

občutek nacionalnega ponosa in pomaga vzdrževati nacionalno kulturno skupnost, tudi pri tistih, ki jih sicer umetnost sploh ne zanima), *izobraževalno vrednost* (umetnost družbi pomaga gojiti ustvarjalnost, izboljša sposobnost vrednotenja kulture in razvijati estetska merila). Tako bi med institucionalne umetnosti morda lahko prišteli tiste, ki imajo veliko vrednost obstoja ter prestižno in zapuščinsko vrednost. Alternativna ustvarjalnost, ki naj bi večinoma nastajala v neinstitucionalnih okoljih in torej prihajala neposredno iz skupnosti, pa ima lahko zaradi svoje dostopnosti in sodobnosti pomembno vlogo pri spodbujanju ustvarjalnosti in zanimanja za umetnost na sploh. Njena izobraževalna vrednost je torej nezanemarljiva. Kulturna politika prestižne ali zapuščinske vrednosti ne bi smela favorizirati pred drugimi, saj so za zagotavljanje raznolike kulturne ponudbe pomembne vse. Če za glavni razlog državnega vpletanja v kulturo jemljemo učinke umetnosti, ki so zunaj trga, se lahko vprašamo: »Ali ne bi zadoščalo, če bi z javnimi sredstvi podpirali le mala gledališča in operne delavnice in s tem omogočili ustvarjanje avantgardnih del, ki bi bila morda kasneje, ko bi jih sprejelo veliko število obiskovalcev, lahko uprizorjena tudi na velikih odrih« (Frey in Pomerehne 2001, 15).

Vzroki za državno regulacijo na področju alternativnega umetniškega ustvarjanja so torej eksogeni (spodbujanje participacije, dostopnosti, skrb za kulturno identiteto in kulturno varnost itd.) in/ali endogeni (kvaliteta estetskega izraza, pluralizem ustvarjalnih smeri itd.), ki smo jih Eksogeni dejavniki so predmet pričujočega poglavja, med endogene, ki smo jih posebej obdelali v prejšnjem poglavju pa spada tudi dejstvo, da daje alternativna glasbena ustvarjalnost zelo specifično obeležje glasbeni kulturi dobe v kateri živimo. To dokazujejo podatki, ki pričajo o tem, da je alternativna glasbena ustvarjalnost v nacionalni kulturi prisotna, kot središčna oblika ustvarjalnosti nekaterih subkultur pa je v delu mlade in srednje generacije celo prevladujoča. Raziskava o odnosu javnosti do kulturne problematike, ki jo je v decembru 2001 opravil Inštitut za civilizacijo in kulturo, je prinesla nekaj zanimivih rezultatov na področju spremljanja odnosa javnosti do glasbene kulture. Prvi in najpomembnejši je, da je izmed 20 ponujenih področij, ki so jih v telefonski anketi ponudili na izbiro anketirancem, glasba pristala na najvišjem mestu. Kot področje kulture, ki ga zanima, jo je navedlo kar 48,3 odstotka vprašanih, torej skoraj

polovica. Podatki o priljubljenosti določenih glasbenih zvrsti so ponudili zanimiva spoznanja o glasbenem okusu Slovencev, kar prikazuje sledeča tabela.

Tabela 1.1: Priljubljenost glasbenih zvrsti

Zvrsti glasbe	priljubljenost
Narodno-zabavna glasba	36,6 %
Pop glasba	18,1 %
Klasična glasba	17,7 %
Rock glasba	12, %
Jazz	2,4 %
Etno	1,8 %
Techno	1,5 %

Vir: Kralj Bervar, 2002: 31

Alternativna glasbena ustvarjalnost, torej tista, ki se distancira od dominantne pop kulture pa tudi od elitne klasične ustvarjalnosti, je zastopana v žanrih rock, jazz, etno in techno. Priljubljena je pri skupno 17,8 odstotkih anketirancev, kar je enako priljubljenosti klasične glasbe. Da je prevladujoča v nekaterih specifičnih družbenih segmentih pa potrjuje dejstvo, da je rockovska glasba bolj priljubljena med moškimi kot med ženskami in ima največ pristašev med mladimi (32,3% vprašanih do 30 let), medtem ko je struktura ljubiteljev jazza podobna ljubiteljem klasike. Pretežno gre za visoko izobražene (38,3% poslušalcev z višjo ali visoko izobrazbo) prebivalce urbanih središč. Že samo zaradi pomembnega vpliva, ki ga ima takšna kulturna potrošnja na estetsko ustvarjalnost samo so zahteve po državni intervenciji upravičene. Me dodatne razloge za spodbujanje alternativne glasbene ustvarjalnosti pa lahko dodamo še sledeče. izvenestetske dejavnike: *ohranjevanje kulturne identitete* – s podpiranjem slovenske alternativne glasbe bi se lahko preprečilo popolno nadvlado anglo-ameriškega rocka; *zaznavanje kategorije mladih kot problema* – spodbujanje participacije mladih v alternativni glasbeni ustvarjalnosti lahko predstavlja obliko odvrčanja mladih od prestopništva. V ta namen so bili na primer zgrajeni mladinski centri povsod po Evropi, ki so bili prvotno

financirani s strani socialnega skrbstva, sedaj pa vse pogosteje dobivajo denar iz kulturnega proračuna; *komercialna motivacija* – v Avstraliji na primer rockovsko ustvarjalnost obravnavajo kot izvozno blago. V tem pogledu lahko država profitira tudi od urejevanja področja avtorskih pravic, saj lahko uvede davek nosilce zvoka. (Tomc 1996: 10)

4.3. Smernice kulturne politike evropskih držav

»V politični tradiciji evropske države je postala kulturnopolitična intervencija odločevalcev v prid visoke umetnosti bolj ali manj samoumevna. Skoraj enako samoumevna je tudi diskriminacija popularne kulture kot estetsko manj ali ničvredne« (Tomc, 2002: 142). V nekaterih evropskih državah so v zavedanju, da takšno stanje ni v skladu z načeli sodobne kulturne politike vendarle sprejeli vrsto ukrepov, ki omogočajo boljši razvoj alternativne ustvarjalnosti.

V kompendiju kulturnih politik v Evropi (glej Internet 1), ki je s pomočjo neodvisnih raziskovalcev kulturnih politik, nevladnih organizacij in nacionalnih vlad nastal pod okrožjem Sveta Evrope in organizacije Ericarts (The European Institute for Comparative Cultural Research), je zagotavljanje kulturne raznolikosti zapisano kot ena izmed najvažnejših prioriteta v kulturni politiki mnogih evropskih držav. Sama kulturna raznolikost pa je opredeljena kot:

- 1) »Pluralistična etnokulturna identiteta in izvor kulturnih ustvarjalcev, producentov, distributerjev in občinstev. V tem kontekstu je kulturna raznolikost razumljena kot demografski oz. *ljudski* pojem;
- 2) *Raznoverstna* umetniška dela, filmi, literatura itd., ki jo posredujejo raznoverstni mediji, sprejemajo raznolika občinstva na raznolike načine;
- 3) *Raznolikost* akterjev, ki so del odločevalskega procesa, redgulacije in/ali financiranja ustvarjalcev in njihovih del.« (internet 1)

Sodobna kulturna politika stremi k decentralizaciji pri izvajanju, zagotavljanju čimbolj raznolike kulturne ponudbe, učinkovitemu ustvarjanju pogojev za široko kulturno participacijo in demokratizacijo ob hkratnem spodbujanju in ohranjanju kulturne identitete. Različne evropske države skušajo te cilje doseči z različnimi ukrepi, vendar pa vsaj na deklarativni ravni velja, da se zanje zavzemajo. Tako na primer mora švedska kulturna politika po mnenju njenih avtorjev v smislu širjenja kulturne participacije ljudem zagotavljati možnosti za individualno ustvarjalno dejavnost, spodbujati mora stike med ljudmi in še posebej upoštevati deprivilegirane skupine. Poleg tega njeni avtorji ugotavljajo, da vitalno kulturno življenje zahteva raznolikost, ki je ne morejo zagotavljati tržne sile, zato mora na to področje posegati javnost. (Tomc 1996: 6)

Podobno je na Nizozemskem raznolikost, poleg kvalitete, eden izmed temeljnih kriterijev odločanja o državni podpori umetniški ustvarjalnosti. S kulturno politiko želijo spodbujati aktivno in receptivno participacijo javnosti v kulturnem delovanju, da bi karseda veliko število ljudi imelo od kulturnih dosežkov kar največjo korist. (Tomc, 1996: 5). Večji del občinstva spada med potrošnike tako tradicionalne kot popularne kulture, vendar pa se razmerje med njima spreminja. Najbolj so opazne posledice med populacijo mladih s srednjo in visoko izobrazbo, ki kaže znatno manj zanimanja za tradicionalne umetnosti. To je bil eden izmed razlogov za spodbujanje umetnostne vzgoje v šolah in za ustanovitev programa *Culture Outreach* načrta leta 2000, ki ima 5 ciljev: izboljšanje programa, ustvarjanje večjega prostora za kulturno raznolikost, vlaganje v mlade in omogočanje njihove aktivne participacije v raznolikem kulturnem življenju, pridobivanje boljše vidnosti kulturnih pridobitev in ustvarjane optimalnih pogojev za urbanistično in podeželsko planiranje, ki temelji na kulturi. Poleg tega je poudarjeno tudi iskanje in razvoj novih občinstev.

Tudi za Francijo velja, da uvršča zagotavljanje kulturne raznolikosti med prioritete naloge kulturne politike. Avtorji francoske kulturne politike so zapisali, da je potrebno vsakomur omogočiti samostojno izbiro med elitno in popularno umetnostjo, med novim in tradicionalnim. Poleg tega imata središčno mesto v kulturni politiki decentralizacija in demokratizacija. Skrb za ohranjanje in spodbujanje kulturne identitete pa se kaže tudi v

pomoči države domači kulturni industriji, kar ji zagotavlja, da lažje tekmuje na trgu, oz. da tam sploh preživi v boju s t.i. »ameriškim kulturnim imperializmom«. (Tomc 1996: 7)

5. KULTURNA POLITIKA V SLOVENIJI

5.1. *Kratek pregled*

Slovenska kulturna politika po drugi svetovni vojni se je razvijala od izrazito tradicionalne v prvem porevolucionarnem obdobju, ko je favorizirala socialistični realizem in amaterizem ter kritizirala druge kulturne prakse kot ideološko neprimerne, do zmerno tradicionalne kulturne politike od šestdesetih in osemdesetih let, ko je zgolj vzpostavljala in ohranjevala pristransko politiko v prid tradicionalni in institucionalizirani kulturni ustvarjalnosti. Partijsko vodena kulturna politika je v t.i. agitpropovskem obdobju od konca druge svetovne vojne do leta 1953 vsa moč podelila organizacijam za agitacijo in propagando (agitpropom) in vlagala v tista področja umetnosti, kjer je bilo pričakovati največji politično propagandni učinek (kinofikacija, večjetevilo radijskih sprejemnikov, gradnja kulturnih domov, knjižnic itd.). Sicer je spodbujala množično kulturo, toda predvsem takšno, ki je bila v skladu z ideološkimi cilji partije (npr. sovjetske in vzhodnoevropske avtorje, partizanske in tradicionalne delavske pesmi ipd.) Kulturna politika je v svojem prizadevanju za kulturno revolucijo podpirala amaterske dejavnosti, od gledališč do pevskih zborov in godb na pihala (Čopič in Tomc, 1997: 35).

V obdobju državno vodene kulturne politike med letoma 1953 in 1974 je šlo za postopno spreminjanje družbene klime in v povezavi s tem opuščanje neposrednega nadzora nad razmerami v kulturi z razpustitvijo agitpropov. Partija je obdržala posredni nadzor, saj so njeni člani zasedali večino vodilnih položajev. Omejevala je uvajanje samoupravljanja v sfero kulture, toda njen ideološki nadzor je popuščal. V dokaj sproščeni duhovni klimi se je začelo tudi živahnejše umetniško ustvarjanje, sprostila se je umetniška ustvarjalnost (abstraktno slikarstvo, zahodna klasična glasba, moderna poezija in literatur, filma, ipd.), postopno pa tudi eksperimentalna dejavnost (npr. gledališče) in zahodna množična kultura (jazz). Toda represija se je nadaljevala na področjih, kjer je bila politična konotacija posebej eksplicitna, tako so ukinili kar nekaj literarnih revij v tem času (npr. Revija 57 in Perspektive).

Po letu 1974 so imeli zaposleni v kulturnih ustanovah večji vpliv na upravljanje, financiranje kulture pa je potekalo prek samoupravnih kulturnih skupnosti (od krajevne skupnosti, občine, republike in države), v kateri so se združevali ustvarjalci in porabniki kulture in odločali o sredstvih, ki so prihajala iz bruto osebnega dohodka zaposlenih. Kulturna skupnost Slovenije v začetni fazi sploh ni imela več lastnih sredstev, saj so se ta zbirala na nižjih ravneh (Čopič in Tomc 1997: 36). V osemdesetih se je boj proti »negativnim tendencam« v umetnosti omilil in tako je prišlo do razcveta elitne in eksperimentalne ustvarjalnosti, prvič pa je skromno podporo kulturne politike prejela tudi rockovska ustvarjalnost.

V obdobju po osamosvojitvi se je po odpravi samoupravljanja v kulturi ponovno oblikovalo proračunsko financiranje kulture z odločilno vlogo države. Leta 1994 je bil sprejet Zakon o uresničevanju javnega interesa na področju kulture, vendar pa je bil velik del njegovih določb vezan na sprejem nacionalnega kulturnega programa, tako da je bil do sprejetja le-tega leta 2004 tako rekoč »zamrznjen«. V tem obdobju je bila kulturna politika odvisna od konkretnih odločitev Ministrstva za kulturo v zvezi z vsakoletno razdelitvijo proračunskega denarja, v parlamentu pa se je razpravljalo zgolj o deležu državega proračuna, ki naj pripade kulturi. Ministrstvo za kulturo je tako do leta 2003 razdeljevalo sredstva na podlagi letnega programa. Sedaj pa je financiranje razdeljeno na razpise za programske izvajalce, s katerimi Ministrstvo podpiše triletno pogodbo, in razpise za projektne izvajalce, ki imajo z Ministrstvom podpisane letne pogodbe. Vsako leto Ministrstvo objavi letni projektni razpis, na podlagi česar izbere izvajalce projektov za sledeče leto. Programske izvajalce pa se pozove k predložitvi programa dela za sledeče leto in na osnovi tega določi višino sredstev. Prispele predloge vsebinsko presodijo strokovne skupine, ki jih določi minister, njemu pa je prepuščena tudi končna odločitev, ki je še posebej pomembna v primeru premajhnih sredstev za uresničitev vseh predlogov strokovne skupine. Javni kulturni zavodi so financirani glede na število redno zaposlenih javnih uslužbencev, temu znesku pa se dodajo še sredstva za materialne programske stroške in stalne obratovalne stroške. Ta pa so se iz samoupravnega modela kulturne politike osemdesetih let praktično zgolj ohranjala. Tako je Ministrstvo vodilo kulturno politiko le v okviru 25% sredstev, ki so bila namenjena posameznim programom

in projektom, medtem ko je bilo kar slabih 70% sredstev namenjenih redni dejavnosti. Še posebej na področjih, kjer so močni javni zavodi, so sredstva s katerimi razpolaga strokovna skupina zanemarljiva. Zakon o uresničevanju javnega interesa za kulturo je med drugim predvidel tudi pravice zasebnega nevladnega nepridobitnega kulturnega sektorja, da ima v načelu enake pogoje za delovanje, kar naj bi zagotovila zakonska pravica do enakopravnega dostopa do javnih sredstev (konkuriranje javnega in zasebnega sektorja po načelu projektne financiranja), in možnost zasebnih inštitucij, da jim država zagotovi sredstva za stalne neprogramske stroške podobno kot javnemu sektorju. (Čopič in Tomc 1997: 94).

Sistem kulturne regulacije se od osamosvojitve do konca devetdesetih ni bistveno spremenil. Mogoče ga je opredeliti kot seštevek politik posamičnih kulturnih institucij, saj kulturna politika v samoupravnem obdobju dejansko ni bila prenesena na kulturne skupnosti, ampak na kulturne institucije. To pa je problematično ker omogoča, da se država in kulturne skupnosti ne čutijo odgovorne za kulturni razvoj Slovenije in da je kulturna politika teh institucij podrejena njihovim notranjim interesom, ki se v slabih finančnih razmerah zožijo na zagotavljanje samoohranitve in stalnih delovnih mest. Kadar pa je sredstev dovolj, so ta usmerjena predvsem v ustvarjanje kulturnih programov, koliko se ti programi posredujejo občinstvu, pa je podredno vprašanje. Tako so kulturne institucije neodvisne tako od javnih oblasti kot tudi od uporabnikov. Izdelati bi bilo treba merila razlikovanja kulturnih institucij na tiste, ki so nacionalnega pomena in na tiste, ki takšnega pomena nimajo in se lahko izpostavijo konkurenci na trgu.

Sedem osnovnih ciljev h katerim bi morala prihodnje težiti slovenska nacionalna kulturna politika vključuje: *deelitizacija* – razširitev kulturne politke s področja umetnosti in varstva dediščine tudi na področje kulturne industrije; *diverzifikacija* – uveljavitev različnih vlog kulturnopolitičnih akterjev, oz. priznanje raznolikih pravnih statusov kulturnih izvajalcev; *deinstitucionalizacija* javnega financiranja – večletno programsko financiranje in pogodbeno projektno financiranje posameznih projektov; *debirokratizacija* – prehod iz birokratskega upravljanja na menedžerskega; *decentralizacija* odločanja – prenos javnih pristojnosti na javne sklade in stroko in prenos

pristojnosti iz državne na lokalno raven; *deavtarhizacija delovanja* – usmerjanje kulturnih institucij k občinstvu; in *revitalizacija kulturne dediščine* (Čopič in Tomc 1998: 39-42)

Prav na področju alternativne umetnosti in umetniških ustvarjalcev, ki niso del velikih nacionalno pomembnih javnih zavodov je v slovenski kulturni politiki, kot bomo videli kasneje, razkorak med zagovarjanjem spodbujanja raznolikih umetnosti na deklarativni ravni in dejanskim izvajanjem te politike najbolj očiten. V opravičilo je marsikdaj možno slišati sklicevanje na ohranjanje nacionalne kulturne identitete, saj naj bi bila funkcija kulturne politike obramba slovenske nacionalne kulture pred povprečnim okusom množic in »nepomembnostjo« kultur marginalnih skupin. Toda mar ni takšno zaščitniško obravnavanje umetnosti, nekaj, kar spominja na miselnost meščanskih elit 19. stoletja, ki so s povečevanjem nekaterih umetniških praks in zavračanjem drugih (ljudskih, preprostih) vzpostavljali lasten status v družbi in se ogradili od »povprečnih« ljudskih množic? Namesto takšnega delovanja, bi morala slovenska kulturna politika predvsem zmanjšati birokratizacijo umetniških institucij, kar bi naredilo okostenele javne zavode prijaznejše do uporabnika in omogočiti raznovrstno in pestro umetniško produkcijo ne glede na njen institucionalni ali neinstitucionalni izvor ter z davčno politiko in drugimi mehanizmi načrtno spodbujati povezovanje umetnosti in gospodarstva.

5.2. Nacionalni program za kulturo

Prioritete slovenske kulturne politike so zapisane v Nacionalnem programu za kulturo 2004-2007 (glej Internet 4). Program je bil sprejet v skladu z Zakonom o uresničevanju javnega interesa za kulturo in je strateški dokument, ki z opredelitvijo kulturnopolitičnih prioritet, ciljev in ukrepov zagotavlja pogoje za trajnostni in celostni razvoj slovenske kulture. Nacionalni program za kulturo (NKP) opredeljuje javni interes za kulturo in področja kulture, na katerih se kulturne dobrine zagotavljajo kot javne dobrine. Določa splošne prioritete kulturne politike in odgovarja na ključne razvojne probleme na posameznih področjih kulture, kot jih je izpostavila *Analiza stanja na področjih kulture in predlog prednostnih ciljev* ki je strokovna podlaga NKP. Nacionalni program za

kulturo naj bi tako »vzpostavljala ravnotežje med ohranjanjem slovenske kulturne identitete in njenim razvijanjem, zagotavljala pogoje za skladen razvoj kulture na skupnem slovenskem kulturnem prostoru, pogoje za dvig kulturne ustvarjalnosti, za večanje dostopnosti kulturnih dobrin in ustvarjanja ter pogoje za spodbujanje kulturne raznolikosti.« (ReNKP, 2004: 3) Nacionalni program za kulturo, ki ga je slovenski državni zbor sprejel za obdobje od leta 2004 do leta 2007 med temeljne naloge slovenske kulturne politike prišteva: »Na eni strani odprtost do novih pobud in omogočanje sodobne in raznolike ustvarjalnosti ter spodbujanje sobivanja različnih oblik, stilov in miselnih tokov znotraj sodobne kulturne produkcije. Na drugi strani je naloga kulturne politike ohranjanje, oživljanje in aktualizacija kulturne dediščine, saj smo iz nje izšli kot narod s samostojno državo. Iskanje ravnotežja med obema nalogama je tretja naloga kulturne politike.« (ReNPK, 2004: 3).

Glavni cilji NKP so ohranjanje in razvoj slovenskega jezika, spodbujanje kulturne raznolikosti, zagotavljanje dostopa do kulturnih in duhovnih dobrin, izboljšanje pogojev za umetniško ustvarjalnost, spodbujanje programov in projektov, ki podarjajo kulturno izobraževanje, izobraževanje mladih za kulturne poklice, spodbujanje kulturnih industrij in večjih poslovnih vlaganj v kulturo, podpiranje umetniškega delovanja na različnih kulturnih področjih in modernizirati javni kulturni sektor v smislu večje učinkovitosti oprtosti in avtonomije. Tako naj bi slovenska kulturna politika spodbujala sodobno kulturno ustvarjalnost, podpirala soobstoj različnih stilov in tokov znotraj sodobne kulturne produkcije in hkrati spodbujala ohranjanje, obnavljanje, aktualizacijo in zavedanje kulturne dediščine. Z drugimi besedami naj bi bila najpomembnejša naloga slovenske kulturne politike vzdrževanje ravnovesja med sodobno ustvarjalnostjo in kulturno dediščino.

Kot omenjeno, je pomemben cilj slovenske kulturne politike torej spodbujanje kulturne raznolikosti, pluralizma ustvarjanja in kulturnih dobrin, kamor spada tudi alternativna glasbena ustvarjalnost. Ukrepi, ki so povezani z zagotavljanjem tega cilja so pripoznanje, da spada v javni interes na področju kulture široka paleta ustvarjanja ne glede na zvrstnost, ciljno občinstvo, estetski okus ali svetovni nazor, prednostna podpora

deficitarnim umetniškimi zvrstmi, vsebinam z raznoliko etnično tematiko, manjšinskim kulturam ter programom in projektom ranljivih skupin, zagotavljanje dostopnosti kulture in ustvarjanja, med kazalce pa spada delež manjšinskih kultur, programom in projektom ranljivih skupin ter deficitarnih zvrsti znotraj programov in projektov, ki jih podpira Ministrstvo za kulturo. V slovenskem Nacionalnem programu za kulturo je udeležba strokovne javnosti predvidena: »Vsebinsko odločanje o uresničevanju ciljev in prioritete nacionalnega programa za kulturo ni v rokah države, temveč je zagotovljen z zakonsko določeno soudeležbo kulturne, strokovne, znanstvene in kritične javnosti v postopkih razdeljevanja javnih sredstev, namenjenih kulturi.« (ReNPK 2004: 3)

6. ANALIZA SLOVENSKE KULTURNE POLITIKE ALTERNATIVNE GLASBE

6.1. Metodologija

Pri zbiranju podatkov sem upoštevala sledečo definicijo:

»Alternativni ustvarjalci so tisti, ki vzpostavljajo glede na klasično (resno, inštitucionalno itd.) kulturo paralelen svet umetniškega delovanja (t.i. množični, popularni, rokovski ustvarjalci), eksperimentalni ustvarjalci pa ustvarjajo do klasične kulture le kritično distanco, a se še vedno zaznavajo kot njen sestavni del (t.i. avantgardni ustvarjalci).« (Čopič in Tomc, 1997: 203).

Moramo pa ločevati tudi na eni strani med pojmi alternativna kultura, popularna kultura, neetablirana, neinstiucionalna, urbana kultura in pojmi kultura elit, visoka kultura, etablirana, institucionalna kultura na drugi strani. Dostikrat pojme na eni ali drugi strani kontinuuma uporabljamo kot sopomenke, a to vendarle niso. Alternativna kultura je lahko tudi institucionalna, urbana kultura pa ni nujno alternativna sama po sebi. Ker sem se želela posvetiti glasbenim ustvarjalcem, ki se želijo distancirati od etablirane visoke kulture, se zdi najprimernejši pojem alternativna kultura, glasba, dejavnost. S pojmom institucionalna umetnost razumemo klasične umetniške prakse, to je umetnosti, ki so blizu državni kulturni politiki in se jih da opredeliti v smislu tradicionalne estetske orientacije. Neinstitucionalne umetnosti pa so nasprotno relativno oddaljene od kulturne politike države, ne pa nujno tudi neorganizirane. Želela sem zajeti vse ustvarjalce, ki se razlikujejo od etablirane glasbene ustvarjalnosti, oz. umetnostne, to je klasične glasbe. V Analizi stanja na področju glasbene umetnosti (Kralj Bervar, 2002: 38) sem sicer zasledila podobno, čeprav terminološko z elitizmom zaznamovano, ločevanje, ki takole vzpostavlja ločnico med umetnostno in popularno glasbo: »V umetnostno v pričujočem besedilu štejemo simfonično, zborovsko, operno, komorno, solistično in jazz glasbo, v popularno pa glasbene prakse: rock, etno, šanson, narodno-zabavno glasbo, pop, ki jih družita predvsem dva skupna imenovalca, krajši rok umeščenosti v naše glasbeno

življenje in priljubljenost pri velikem številu populacije.« Sama sem med izvajalce alternativnih glasbenih praks štela rock, etno in izvajalce mladinskih festivalov, za razliko od Kralj Bervarjeve pa tudi jazz izvajalce, medtem ko sem izvajalce zgoraj opredeljene umetnostne glasbe prištela med etablirane izvajalce glasbenih programov in projektov.

Kulturna politika zanekrat področji alternativne umetnosti obravnava kot del programa posameznih dejavnosti, npr. glasbene, plesne, uprizorivene, filmske itd. Tako tudi v sistemu financiranja sredstva dobivajo zgolj posamezni predlagani projekti ali prireditve posameznikov ali producentov (društev, zavodov ipd.). Financiranje redne dejavnosti alternativne kulturne produkcije ni zagotovljeno ne kot posebna kategorija ne znotraj posameznih področij umetniških dejavnosti. Ker ni systemskega obravnavanja, je tudi zbiranje podatkov težje. V nadaljevanju bom analizirala podatke o financiranju glasbene in alternativne glasbene dejavnosti s strani Ministrstva za kulturo, Mestne občine Ljubljana in Javnega zavoda RTV Slovenija. Te tri ustanove sem izbrala zato, ker gre za ključne izvajalce kulturne politike. MzK je izvajalec državne kulturne politike, financer kulture in znotraj tega tudi vseh umetniških zvrsti na državni ravni, MOL je upravna enota prestolnice države, ki naj bi bila med drugim tudi prestolnica kulture. Je najbolj urbano središče v državi, zato lahko sklepamo, da je tudi glasbena ustvarjalnost na njegovem območju najbolj raznolika in sodobna, torej da je alternativna glasba tu pomemben del kulturnih praks. Javni zavod RTVS pa je ključen zato, ker je osrednji slovenski medij.

Podatki Ministrstva za kulturo (MzK) so zbrani v rednih letnih poročilih o (so)financiranju kulturnih programov in projektov. Pod proračnsko postavke glasbene dejavnosti so navedeni vsi prejemniki sredstev vključno z javnimi zavodi. Podatke o financiranju glasbene dejavnosti sem analizirala od leta 1992 naprej, nekatere sem črpala tudi iz Nacionalnega poročila o kulturni politiki Slovenije (glej Čopič in Tomc 1997). Podrobneje sem analizirala postavko programi in projekti nevladnih izvajalcev na področju glasbenih umetnosti, da bi dobila podatke o financiranju alternativne glasbene

ustvarjalnosti in sicer od leta 1997 naprej, kar že lahko pokaže na morebitne trende v odnosu MzK do te dejavnosti.

Na žalost so podatki o kulturnem proračunu Mestne občine Ljubljana (MOL), ki bi bili popolnoma primerljivi s podatki MzK težko dosegljivi. Na spletu je dostopen samo proračun za leto 2005, v katerem pa ni podatkov o sredstvih, ki so bila namenjena posameznim izvajalcem, temveč samo podatek o skupnih sredstvih namenjenih javnim zavodom in neprofitnim organizacijam s področja glasbene dejavnosti. Meščani imajo dostop do podatkov o proračunu MOL v preteklih letih samo z oddajo pisnega zahtevka za vpogled v proračun na Oddelku za finance MOL. Na Oddelku za kulturo in raziskovalno dejavnost MOL so pripravili samo eno letno poročilo o sofinanciranju kulturnih programov in projektov in sicer leta 2001 (glej Program kulture... 2001). Že to je pomenljiv podatek, saj kaže na indiferenten odnos, ki ga ima MOL do kulture. Glede na pomanjkanje podatkov sem si pomagala s Programom kulture iz leta 2001, z objavljenim proračunom za leto 2005 in podatki, ki mi ji je posredovala v pogovorih in izmenjavi elektronske pošte svetovalka zadolžena za področje glasbene dejavnosti, ga. Vanda Straka Vrhovnik, ki vključujejo tudi poimenski seznam projektnih izvajalcev za leto 2005 (glej Priloga D). Iz teh podatkov sem lahko ocenila stanje financiranja glasbene dejavnosti s strani MOL, nisem pa dobila uvida v dolgotrajnejše trende glede financiranja kot pri MzK, kjer so na voljo podatki od leta 1992 naprej.

Podatke Javnega zavoda RTV Slovenija (RTVS) sem dobila v letnem poročilu za leto 2004, ki je dostopen tudi na spletu (glej Internet 6). Primerjala sem podatke o programski shemi in številu zaposlenih v posameznih organizacijskih in producentskih enotah RTVS pa tudi podatke o stroških dela. Ker sem imela na voljo samo podatke za leto 2004 sem bolj ocenjevala trenutno stanje kot opazovala morebitne trende zaposlovanja in programske politike. Za podatke o kadrih sem morala zaprositi kadrovsko službo Zavoda. Podatke o programu sem povzela iz letnega poročila, kjer sem dobila splošen podatek o deležu predvajanih glasbenih oddaj v celotni programski sheme RTVS. Da bi lahko dobila podatek o predvajanih alternativnih glasbenih oddajah pa sem pregledala radijski in televizijski spored za mesec maj 2005, natančneje od 30.4. 2005 do 3.6. 2005, v petih

tedenskih prilogah Dela in Slovenskih novic Vikend. Izpisala in preštela sem minutažo in število vseh glasbenih oddaj in nato izračunala delež glasbenih oddaj, ki so posvečene alternativni glasbi.

6.2. Ministrstvo za kulturo

Iz proračuna MzK se financirajo sledeče postavke: uprizoritvene umetnosti, glasbena dejavnost, vizualne umetnosti, intermedijske umetnosti, založništvo, knjižničarstvo, filmska dejavnost, mediji, ljubiteljska dejavnost, varstvo premične kulturne dediščine, varstvo nepremične kulturne dediščine, manjšinske skupnosti v RS, Slovenci zunaj RS, mednarodno sodelovanje, samostojni ustvarjalci na področju kulture, štipendije, investicije in investicijsko vzdrževanje, ostalo in sredstva za upravni organ MzK. Glede na ostale financirane umetniške dejavnosti glasbena dejavnost prejema največ sredstev in se po velikosti finančne podpore vse od leta 1991 uvršča takoj za področjem varstva dediščine, ki ves čas dobiva največjo podporo, to je med 29 in 35 odstotki vseh sredstev za kulturo. Le v letih 1995 in 1996 je gledališka dejavnost dobila nekaj več finančne podpore kot glasba (glej Prilogo 3).

Tabela 1.2.: Državni izdatki za glasbeno dejavnost glede na vse izdatke za kulturno dejavnost.

Leto	Proračun MzK v mio SIT	% od vseh izdatkov za kult.
1992	5.375	21,23
1993	7.376	21,16
1994	10.097	18,09
1995	12.526	18,45
1996	14.331	18,71
1997	16.545	18,11
1998	17.931	18,10
1999	19.803	17,80
2000	21.995	17,70
2001	25.461	17,57
2002	27.641	17,79
2003	29.755	17,53
2004	32.525	16,82

VIR: Čopič in Tomc, 1997: 126 in letna poročila MzK

Nominalni zneski sredstev za glasbo naraščajo skladno z večanjem celotnega kulturnega proračuna. Tako je na primer glasbena dejavnost leta 1997 prejela nekaj manj kot 2.997.000.000 SIT, leta 2004 pa že dobrih 5.484.000.000 SIT. Vendar pa je opazen trend zmanjševanja deleža za glasbeno dejavnost glede na vse izdatke za kulturno dejavnost. Ta se je iz 21 odstotkov leta 1993 zmanjšal na dobrih slabih 17 odstotkov v letu 2004, kar je zaskrbljujoče že samo po sebi. Toda sporna je predvsem razporeditev teh sredstev. Ministrstvo za kulturo podpira tri javne zavode s področja glasbene dejavnosti, SNG Opero in balet Ljubljana, OE Opero in balet SNG Maribor in Slovensko filharmonijo, ki prejmejo nad 95 odstotkov sredstev za glasbeno dejavnost. Ostanek proračuna pa prejmejo programi in projekti nevladnih izvajalcev, ki so izbrani na programskih in projektnih razpisih. Ti bodo podrobneje predstavljeni v nadaljevanju.

Tabela 1.3.: Financiranje redne dejavnosti javnih zavodov in programov in projektov nevladnih organizacij glede na celotni proračun za glasbene dejavnosti

	Redna dejavnost (v %)	Nevladni izvajalci (v %)
1991	96,9	3,1
1992	98,5	1,5
1993	98,1	1,9
1994	97,7	2,3
1995	97,1	2,9
1996	97,3	2,7
1997	97,1	2,9
1998	97,1	2,9
1999	96,3	3,7
2000	96,8	3,2
2001	96,7	3,3
2002	93,5	6,5
2003	94,9	5,1
2004	94,9	5,1

Vir: Čopič in Tomc, 1997: 92 in letna poročila MzK

Delež javnih zavodov v proračunu za glasbeno dejavnost je torej ves čas večji od 95 odstotkov, čeprav je jasno, da delež nevladnih ustvarjalcev počasi narašča z nezavidljivega poldruega odstotka leta 1992 na 5 odstotkov leta 2004. To kaže na zelo zakoreninjeno predstavo o pomembnosti javnih zavodov, ki naj bi daleč presegala glasbeno ustvarjalnost, ki se dogaja zunaj institucionalnega okvirja. Kot je zapisano v poročilu evropske skupine: »Se zdi, da je slovenska uradna glasbena politika še vedno zaznamovana predvsem s tradicionalizmom« (Wimmer v Čopič in Tomc 1997: 330). Predvsem pa kaže na nepripravljenost na spremembe in premisleke o tem, kako situacijo uravnovežiti. V Analizi stanja na področju glasbenih umetnosti, ki jo je leta 2002 pripravilo MzK in služi kot strokovna podlaga Nacionalnemu programu za kulturo, je ta problem omenjen ne kot dejstvo, ki ga je na vsak način treba popraviti, temveč zgolj v

obliki (skoraj retoričnega) vprašanja: »Strokovne skupine in strokovne službe za glasbeno umetnost pri Ministrstvu za kulturo pri svojem delu vedno bolj pogosto naletijo na vprašanja javnosti, ali je naloga ministrstva sofinancirati le t. i. umetnostno glasbo ali sofinancirati veliko širše področje celotne glasbene kulture.« (Kralj Bervar 2002: 39). Če se je treba o utemeljenosti financiranja celotnega področja glasbene kulture sploh spraševati, je skoraj nemogoče pričakovati kakršnekoli konkretne rešitve, ki status quo spremenile v prid neetablirani glasbeni ustvarjalnosti in to se odraža tudi v odgovoru avtorice besedila: »*Glasbeni pluralizem naj bi bil eden bistvenih temeljev nacionalnega programa za kulturo. Država naj bi s svojimi instrumenti tudi v prihodnosti omogočala ohranjanje tradicionalnega glasbenega izročila in hkrati ostala odprta do novih glasbenih tokov in praks. Spodbujala naj bi vrhunsko umetniško izražanje in nova glasbena iskanja, tudi če polemizirajo s tradicijo in njihovi umetniški rezultati še niso preverjeni. Pri spodbujanju glasbenega življenja pa je nujno s pomočjo strokovne javnosti oblikovati jasne kriterije in merila za kakovost, ki temeljijo na oblikovni dognanosti, estetski teži del, izvirnosti in inovativnosti.*« (ibid.) Jasen je torej razkorak med deklariranimi vrednotami (glasbeni pluralizem, spodbujanje novih glasbenih iskanj ipd.) in pripravljenostjo na delovanje. Samo z oblikovanjem jasnih kriterij in meril za kakovost se situacija namreč ne more spremeniti.

Podatek, ki ohranjanje takšnega statusa quo pojasni je, da je odvisnost slovenskih glasbenih ustanov od državne finančne pomoči med najvišjimi v Evropi. Od leta 1990 do 1994 se je delež javnih sredstev v proračunu glasbenih ustanov namreč gibal med 89 in 94 odstotki (Čopič in Tomc 1997: 177), kar se do danes še ni spremenilo in pričakovati je, da se bo ta delež tudi v prihodnje gibal okoli 90 odstotkov. SNG Opera in balet Maribor v poročilu za leto 2001 prikazuje 7% lastnih virov za realizacijo dejavnosti, medtem ko ljubljanska operno baletna hiša prikazuje 5,56% lastnih prihodkov in skoraj 5% pridobljenih izvenproračunskih virov. Ministrstvo za kulturo je po podatkih zavodov v letu 2001 zagotavljalo 88,05% za dejavnost ljubljanske in 93% za dejavnost mariborske operne hiše. (Kralj Bervar, 2002: 43). O tem, kako ta delež zmanjšati, ni bilo nobenih pobud ali razprav, kar v svojem poročilu kot slabost omenja tudi evropska strokovna skupina Sveta za kulturno sodelovanje (Wimmer v Čopič in Tomc, 1997: 331). Na eni

strani torej tradicionalistično stališče odločevalcev v kulturni politiki, na drugi pa dobra preskrbljenost in avtonomnost prejemnikov državne podpore otežkočata premike v smeri sodobnejše in nevladni glasbeni ustvarjalnosti bolj naklonjene kulturne politike.

Trije javni zavodi, katerim je torej namenjena večina glasbenega proračuna so producenti etablirane klasične glasbe. Nevladnim izvajalcem, med katerimi so tudi alternativni in eksperimentalni ustvarjalci, kot smo videli ostane zgolj nekaj odstotkov glasbenega proračuna, ki šele v zadnjih treh letih dosega raven okrog 5 odstotkov glasbenega proračuna. Poleg tega pa se sredstva, ki so tem izvajalcem namenjena, delijo še naprej na izvajalce etabliranih, oz. tradicionalnih glasbenih smeri in alternativne ustvarjalce. V sledeči tabeli so prikazana sredstva, ki jih je MzK namenilo alternativnim ustvarjalcem v zadnjih desetih letih. Poglejmo, kdo se sploh lahko prijavi na razpis:

Na programskem razpisu lahko kandidirajo že uveljavljeni producenti oz. predlagatelji, ki dosegajo opredeljene pragove vsaj na enem izmed razpisanih programskih sklopov s področja glasbenih umetnosti (glasbeno-scenska, folklorna in baletna produkcija in postprodukcija v Sloveniji; organizacija festivalov in koncertnih ciklov; organizacija mednarodnih festivalov; glasbeno založništvo (izdaja glasbenih revij, izdaja notnih izdaj; izdaja na nosilcih zvoka); naročila izvornih slovenskih glasbenih del in koreografij; mednarodno sodelovanje). Pri tem je pomemben kriterij ravno uveljavljenost predlagatelja, saj se je posebej vrednotila primerjava med realizacijo za obdobje 2001-2003 in načrtom 2004-2006. Projektni razpis na katerem lahko kandidirajo nevladne in zasebne kulturne organizacije s statusom pravne osebe (društva, ustanove in druge nevladne organizacije ter zasebni zavodi in gospodarske organizacije), javni zavodi, pravne osebe, posamezniki in samozaposleni na področju kulture pa obsega naslednja podpodročja: glasbena produkcija in postprodukcija v Sloveniji, organizacija festivalov in koncertnih ciklov, glasbeno založništvo (izdaja na nosilcih zvoka, notne izdaje), naročila izvornih glasbenih del in koreografij, gostovanja v mednarodnem prostoru, podporni projekti na področju glasbenih umetnosti, delovne štipendije in rezidenčne udeležbe. (povzeto po Internet 2) Glede na to, da mora prijavitelj imeti status prave osebe, to je društva ali zavoda ali pa dokazljivo zaposlenost na področju kulture, je dostopnost

razpisa na primer mladim, neuveljavljenim ustvarjalcem z malo izkušnjami težja. Čeprav naj bi ministrstvo spodbujalo prav ustvarjalnost mladih, gre očitno za težnjo po spodbujanju ustvarjalnosti mladih, ki jo zanje organizirajo že uveljavljeni kulturni producenti. Poleg tega je ob vsej deklarativni podpori deficitarnim zvrstem zanimivo pogledati tudi podatke o tem, kateri projekti bodo obravnavani prednostno. To so projekti, ki »izkazujejo visoko zastopanost slovenske ustvarjalnosti in poustvarjalnosti, izpostavljajo skrb za negovanje slovenske glasbene dediščine ter za arhiviranje in medijsko posredovanje glasbenih dogodkov ali del (zagotavljanje dostopnosti), vključujejo mednarodne izmenjave, koprodukcije in gostovanja in pri katerih lahko predlagatelj izkaže interes mednarodnega partnerja s pisno izjavo o višini zagotovljenega sofinanciranja« (Internet 2). To vsekakor niso pogoji, ki bi ustrezali alternativnim glasbenim ustvarjalcem, ki praviloma ustvarjajo v okviru sodobnih glasbenih zvrsti.

Ker ni systemskega obravnavanja alternativne glasbene ustvarjalnosti, sem podatke zbrala iz letnih poročil MzK tako, da sem v poimenskem seznamu vseh nevladnih izvajalcev programov in projektov na področju glasbe posameznih izvajalcev seštela vsote, ki so jih prejeli izvajalci alternativnih glasbenih programov ali projektov. V Prilogi 1 je kot primer podan seznam za leto 2004 z označenimi alternativnimi ustvarjalci, ki sem jih vštela v svoje izračune.

Tabela 1.4.: Sredstva MzK za alternativno glasbeno dejavnost glede na celotna sredstva namenjena programom in projektom nevladnih organizacij

	višina sredstev za glasbo (v SIT)	višina sredstev za nevladne izvajalce (v SIT)	višina sredstev za alternativne ustvarjalce (v SIT)	delež glede na ostale nevladne izvajalce (v %)	delež glede na vse izdatke za glasbo	št. Alternativnih izvajalcev
1997	2.996.415.000	87.896.000	13.143.000	14,9	0,44	11
1998	3.270.957.000	95.923.000	20.324.000	21,2	0,62	10
1999	3.525.793.000	130.627.000	23.360.000	17,9	0,66	23
2000	3.892.948.000	127.778.000	18.229.000	14,3	0,47	23
2001	4.473.612.000	149.556.000	14.450.000	9,7	0,32	16
2002	4.917.597.000	321.544.000	42.650.000	13,3	0,87	29
2003	5.222.106.000	266.092.000	40.020.000	15,0	0,77	33
2004	5.484.826.000	285.189.000	59.850.000	20,9	1,09	46

Vir: letna poročila MzK

Kot smo že omenili sredstva za glasbo v zadnjih desetih letih konstantno naraščajo skladno z večanjem kulturnega proračuna. Tako rastejo tudi sredstva za nevladne izvajalce, ki so od leta 1996 narasla več kot štirikratno. Posledično so nominalno tudi zneski za alternativne glasbene ustvarjalce od leta 1997 narasli, in sicer z borih 13 milijonov SIT leta 1997 na 60 milijonov SIT v letu 2004. Vendar pa se je medtem število nevladnih izvajalcev večkratno povečalo. Samo število alternativnih ustvarjalcev se je povečalo z 11 leta 1997 na 46 leta 2004. To pa pomeni, da je financiranje nevladnih ustvarjalcev na isti ravni že vrsto let. Iz tega sledi, da je kulturna politika v okviru vseh javnih zavodov in nevladnih ustvarjalcev ne samo nepripravljena na sistemske spremembe v prid slednjim, temveč da tudi med vsemi nevladnimi izvajalci preferira etablirane, elitne glasbene ustvarjalce. To dokazuje prikaz deležev sredstev alternativnih glasbenih ustvarjalcev glede na celotna sredstva, ki jih prejema vsi nevladni ustvarjalci. Ta zavzemajo vrednosti od približno 10 leta 2001 do približno 20 v letih 1998 in 2004 in

vmes precej nihajo. Seveda bi lahko trdili tudi, da je alternativna glasbena produkcija v letih, ko so bili deleži podeljenih sredstev nizki, slabša. Žal ni dostopnega podatka o številu prijavljenih projektov s posameznih glasbenih zvrsti. Le razmerje med prijavljenimi in odobrenimi projekti bi namreč to trditev lahko ovrglo. Poleg tega tudi v *Analizi stanja* avtorica, ki analizira tabelo o financiranju popularne glasbe ugotavlja sledeče: »Zelo različni deleži, so povečini plod predlogov strokovnih komisij in seveda njihove sestave (razmerja med zagovorniki in poznavalci posameznih področij).« (Kralj Bervar 2002: 38). Podatki z našimi žal niso primerljivi, saj je uporabila drugačno opredelitev (glej zgoraj). Težava s takšno politiko razdeljevanja sredstev ni zgolj v tem, da so sredstva za nevladne izvajalce premajhna glede na sredstva javnih zavodov, temveč da so tako zanemarljiva, da ima strokovna skupina tudi ob najbolj oblikovanih strokovnih kriteriji in merilih za presojanje kakovosti na razpolago tako malo sredstev, da so odločitve o dodeljevanju sredstev pravzaprav alibične, saj je večina sredstev že vnaprej razporejena, tista, ki niso, pa so tako zanemarljiva, da je odločanje zaradi števila prispelih vlog lahko zgolj arbitrano, namesto sistemsko naravnano v podpiranje alternativnih ustvarjalcev.

Poglejmo podrobneje, kdo so financirani izvajalci. Med klasičnimi ustvarjalci, ki se financirajo iz sredstev za programe in projekte največje zneske prejemajo izvajalci etablirane klasične glasbene dejavnosti, od leta 2000 dalje so to na primer Društvo slovenskih skladateljev, Narodni dom Maribor, Društvo ljubiteljev stare glasbe, Festival Ljubljana, Glasbena Mladina Ljubljanska. V letu 2004 je Društvo slovenskih skladateljev prejelo 35.500.000 SIT, kar nekaj pa je klasičnih izvajalcev, ki prejmejo po več 10 milijonov SIT, (glej Priloga 1). Festival Ljubljana, ki podpira izključno elitno glasbeno ustvarjalnost in je, mimogrede, znatno podprt tudi s strani MOL, je od MzK prejel še dodatnih 8.000.000 SIT. Medtem pa je največji znesek, ki ga dobiva alternativni izvajalec okrog 9.000.000 SIT in vsako leto pripade festivalu Druga godba. Temu sledijo res redki zneski okrog 5.000.000 SIT, kolikor je v letu 2004 prvič prejel festival Jazz Cerklje. Sredstva za izvajalce alternativne glasbene dejavnosti, kot so ŠKUC, Zavod FV in KUD France Prešeren Trnovo, se gibljejo okrog 2.000.000 SIT, sledijo regionalni mladinski centri, ki za prijavljene koncertne cikle in festivale dobivajo okrog 1.000.000 SIT.

Posamezni projekti, izdaje zgoščenk in mladinski festivali alternativne glasbene produkcije pa se morajo zadovoljiti s sredstvi od 100.000 do 300.000 SIT. Avtorica besedila v *Analizi stanja* navaja, da je s področja popularnih glasbenih umetnosti (kot omenjeno je opredelitev približno podobna naši definiciji alternativnih glasbenih izvajalcev) MzK sofinanciralo »... projekte popularne glasbe na podlagi meril in kriterijev, ki so zagotavljali izpolnjevanje kulturnih potreb populacijam s specifičnimi kulturnimi potrebami. Povečini je šlo poleg že v začetku omenjenega kriterija za kakovostne, nekomercialne in inventivne projekte različnih glasbenih zvrsti, ki so bogatili naše glasbeno življenje« (Kralj Bervar 2002: 38). Glede na kakovost, inventivnost in bogatenje glasbenega življenja, bi pričakovali, da bodo alternativni glasbeni izvajalci vsaj kakšno leto prejeli vsaj enak če že ne večji delež sredstev kot etablirani klasični izvajalci. Namesto tega pa so sredstva nihala, število projektov pa je naraščalo³. Poglejmo sedaj še delež sredstev MzK za alternativne glasbene ustvarjalce glede na vsa izdana sredstva za kulturne dejavnosti.

Tabela 1.5. Delež sredstev MzK za alternativno glasbene ustvarjalce glede na vsa izdana sredstva za kulturne dejavnosti

	višina sredstev MzK (v mio SIT)	višina sredstev za alternativne ustvarjalce (v SIT)	delež glede na vse izdatke za kulturo (v %)
1997	16.545	13.143.000	0,08
1998	17.931	20.324.000	0,11
1999	19.803	23.360.000	0,12
2000	21.995	18.229.000	0,08
2001	25.461	14.450.000	0,06
2002	27.641	42.650.000	0,15
2003	29.755	40.020.000	0,13
2004	32.525	59.850.000	0,18

Vir: letna poročila MzK

³ Vzrok za to je v zmanjšanem deležu MzK po enoti sofinanciranja, v devetdesetih se je uveljavilo načelo dofinanciranja. Lokalna skupnost mora najprej priskrbeti večinski delež (bodisi s pomočjo sponzorjev ali lastnih sredstev prireditelja).

Kot je razvidno iz tabele so celotni zneski zanemarljivo majhni in nič ne kaže, da bi se ta trend kakor koli spreminjal na bolje. Vse od leta 1997 so sredstva namenjena alternativnim glasbenim ustvarjalcem glede na vse izdatke za kulturo manjša od 0,2 odstotka. Razloge za to smo že navedli. Vsekakor pa je to stanje nenavadno glede na prioritete, ki so navedene v Nacionalnem programu za kulturo, to je spodbujanje sobivanja različnih oblik, stilov in miselnih tokov znotraj sodobne kulturne produkcije in zagotavljanje pogojev za uravnotežen obstoj in razvoj kulturnih dobrin, kar zgolj dvomilijonski trg ne omogoča. Glede na tako velik razkorak med cilji in prioriteta in realnim stanjem, so spremembe več kot nujne. Pogled z zgodovinske perspektive sicer pove, da so v devetdesetih sredstva za alternativno glasbo ostala na približno isti ravni kot v osemdesetih (glej Čopič in Tomc 1997: 207), vendar pa se je položaj na trgu v veliki meri poslabšal. Z razpadom Jugoslavije se je trg zmanjšal, upadla je kupna moč mladih, glavnih potencialnih potrošnikov alternativne glasbe, industrija zabave je bila slabo razvita in v glavnem se je namesto v avtorsko rockovsko glasbo vlagalo v komercialne projekte. Alternativni glasbeniki so tako vse bolj prisiljeni v samofinanciranje in sponzorstvo.

6.3. Mestna občina Ljubljana

Po podatkih iz poročila MOL (Program kulture 2001) je kulturni proračun MOL leta 2001 znašal 3.638.331.000 SIT, to je 8,69% celotnega letnega proračuna. Za glasbeno dejavnost je bilo odšteti 104.440.000 SIT, kar je 23 odstotkov vseh sredstev, ki jih je MOL namenil kulturnim programom in projektom, kar je 444.674.000 SIT. Leto poprej pa je MOL za glasbeno dejavnost namenil 89.400.000 SIT, oz. 23,7 odstotkov programskih sredstev. Leta 2004 je bilo po podatkih svetovalke za glasbeno dejavnost v proračunu MOL glasbeni dejavnosti namenjenih 164.153.000 SIT, kar je znašalo 27 odstotkov programskih sredstev, letos pa 166.945.000 SIT, kar znaša približno 26 % vseh programskih sredstev. Proračun za glasbo se je od leta 2000 skladno z višanjem celotnega proračuna za kulturo tako nominalno povišal za 81 odstotkov. Njegov delež glede na

ostale dejavnosti znotraj programskega financiranja pa ostaja na isti ravni, to je od 20 do 25 odstotkov. Tako vidimo, da je opazen trend naraščanja sredstev za glasbo, vendar pa je relativni delež za glasbeno dejavnost precej konstanten, kar je pravzaprav dobro.

Tabela 1.6.: Razdelitev odobrenih programskih sredstev za kulturo MOL po dejavnostih v letu 2001

	Odobrena sredstva za kulturne programe in projekte (v SIT)	Odobrena sredstva za kulturne programe in projekte (v %)
Uprizoritvene dejavnosti	126.288.000	28%
Glasbene dejavnosti	104.440.000	23%
Likovne dejavnosti	37.908.000	9%
Mednarodno kulturno sodelovanje	63.159.000	14%
Varstvo kulturne dediščine	104.616.000	24%
Projekti in delavnice mladih umetnikov	8.263.000	2%
SKUPAJ	444.674.000	100

VIR: Program kulture v letu 2001, MOL

Med vsemi dejavnostmi so največ sredstev, to je 28 odstotkov, prejele uprizoritvene umetnosti, nato varstvo kulturne dediščine, ki je prejelo 24 odstokov, nato pa glasbene dejavnosti, ki so prejele 23 odstotkov programskih sredstev, najmanj, okrog 2 odstotka pa so prejeli projekti in delavnice mladih umetnikov. MOL glasbeni dejavnosti v primerjavi s področjem uprizoritvenih dejavnosti in varstva kulturne dediščine namenja približno enak delež sredstev. To priča o uravnoteženosti kulturne politike MOL glede ohranjanja pretekle kulture in spodbujanja žive ustvarjalnosti, česar za MzK, kot že omenjeno, ne moremo reči.

MOL ima pomembno vlogo pri financiranju materialnih stroškov neprofitnih društev in zavodov. V letu 2001 je namenil 115.193.000 SIT 27 neprofitnim društvom (od tega 8

izvajalcem, ki se ukvarjajo z alternativno glasbeno produkcijo) oz. neinstitucionalnim izvajalcem). Odobril pa je tudi sredstva za plačilo stroškov dela posameznikov med katerimi so tudi 2 alternativna glasbena izvajalca (Zavod ŠKUC in KUD France Prešeren). Kot je zapisano v letnem poročilu naj bi bilo »s tem urejeno sistematično financiranje tako imenovane »neinstitucionalne« kulture v Ljubljani.« Čeprav je to morda preveč optimistična trditev pa je dejansko vloga MOL pri zagotavljanju sredstev za kritje neprogramskih oz. materialnih stroškov znatna. To potrjuje tudi dejstvo, da je po podatkih iz poročila dobršen del kulturnega proračuna MOL namenjen ravno kritju materialnih stroškov neprofitnih izvajalcev. Med njimi je največ dobil ravno KUD France Prešeren, ki je pomemben izvajalec tudi na področju alternativne glasbe. Če so sredstva za kulturne programe in projekte manjša, je pozitiven vsaj sorazmerno enakovreden vložek v materialne stroške alternativnih in etabliranih neprofitnih izvajalcev. Vendar pa je razmerje pri sredstvih za materialne stroške vseeno krepko v prid javnim zavodom, med katerimi je s področja glasbene dejavnosti le Festival Ljubljana, ki prejema enega največjih zneskov iz naslova sredstev za materialne stroške.

Sedaj pa podrobneje pogledimo sredstva, ki jih MOL namenja alternativnim glasbenim ustvarjalcem. Proračun MOL je leta 2001 neprofitnim organizacijam na področju glasbene dejavnosti namenil 24.440.000 SIT. Sledi tabela vseh prejemnikov sredstev, v kateri so označeni alternativni glasbeni izvajalci, v letu 2001.

Tabela 1.7: Seznam neprofitnih organizacij s področja glasbene dejavnosti, ki jih je v letu 2001 financirala MOL

izvajalec	program/projekt	odobrena sredstva (v SIT)
Društvo glasbena mladina ljubljanska	Program 2001	2.650.000
Zavod ŠKUC	Novi Rock	300.000
Radio Študent	Koncerti v živo	200.000
KUD France Prešeren	Koncerti	500.000
Društvo za oživljanje podobe stare Ljubljane	Poletje v stari Ljubljani	4.240.000
Tartini Quartet	Večeri komorne glasbe	1.000.000
Gallus Carniollus	Koncerti mladih talentov	500.000
Jazz klub Gajo	Letni cikel	742.000
Društvo glasbenih umetnikov Slovenije	Ljubljanski umetniki Ljubljani	2.120.000
Društvo KAPA	DrMrOrtoPunk koncerti	300.000
Društvo slovenskih skladateljev	Koncertni atelje	2.120.000
	Musica Danubiana	2.000.000
Edition Bizjak, d.o.o.	Orgelski cikel	315.000
Komorni godalni orkester SF	Koncerti	1.000.000
KUD Channel Zero	Redna klubska konc. dejavnost	500.000
Muzina	Muzifest	500.000
Slownicum	Nedeljske matinje	3.380.000
Slowind	Abonma Slowind	1.000.000
Syringa	komorni abonma	500.000
Glasbenonarodopisni inštitut ZRC SAZU	Zajuckaj in zapoj	300.000
nerazporejeno		273.000
Skupaj alternativni glasbeni ustvarjalci		2.542.000
Alternativni glasbeni ustvarjalci v odstotkih		10,4
SKUPAJ vsi		24.44.000

Vir: Program kulture v letu 2001, MOL

Iz tabele je razvidno, da so sredstva za alternativne glasbene ustvarjalce tako kot na MzK izjemno nizka, to je okrog 10 odstotkov. Ostali etablirani izvajalci so prejeli bistveno večje zneske od vseh alternativnih, saj se njihovi zneski gibljejo okrog 1.000.000 SIT ali več, medtem ko so alternativci prejeli le od 200.000 do največ 1.000.000 SIT. Še posebej je favoriziranje etablirane glasbene ustvarjalnosti razvidno glede na to, da je v letu 2001 Festival Ljubljana prejel 77.000.000 SIT od 80.000.000 SIT, ki so bili namenjeni javnim zavodom za glasbeno dejavnost. Za javne zavode je bilo v letu 2004 namenjenih 95.991.000 SIT, v letu 2005 pa so dobili 95.191.000 SIT, od tega je v obeh letih okrog 90.000.000 SIT prejel Festival Ljubljana. Javni zavod Festival Ljubljana, ki je izvajalec izključno elitne klasične glasbene dejavnosti, tako prejme daleč največ sredstev, čeprav ima znatne finančne prilive tudi od priložnostnih najemnikov Križank in Ljubljanskega gradu. Takšno razmerje na področju javnih zavodov, ki se ukvarjajo z glasbeno dejavnostjo je torej nespremenljivo že leta in nič ne kaže, da se bo spremenilo. To se zdi za Ljubljano, ki naj bi bila tudi kulturna prestolnica države, v kateri naj bi se odvijalo največ raznolike glasbene ustvarjalnosti precej neprimerno. Če se na ravni države kulturnopolitični odločevalci morda še lahko sklicujejo na »nacionalno pomembnost« zavodov z glasbenega področja, ki da jih nujno morajo vzdrževati s tako visoko podporo, bi lahko bila vloga mestne občine ravno v dopolnjevanju mestne kulturne ponudbe s sistemskim podpiranjem neetabliranih glasbenih ustanov, saj sta dva nacionalna glasbena zavoda locirana prav v prestolnici. Ali Ljubljana potrebuje še en javni zavod, ki sredstva usmerja izključno v etablirano glasbo?

Po podatkih svetovalke za glasbeno področje se razmerje v prid etablirani dejavnosti na področju neprofitnih izvajalcev spreminja. Iz desetih odstotkov v letu 2001 naj bi v letu 2004 bila polovica sredstev, ki so bila namenjena neprofitnim organizacijam namenjena prav njim. V letu 2004 je proračun za glasbene dejavnosti znašal 164.153.000 SIT, od tega je bilo za neprofitne izvajalce namenjenih 68.162.000 SIT. Za alternativne izvajalce naj bi bilo torej namenjenih 34.081.000 SIT. V letu 2005 pa naj bi proračun za glasbeno dejavnost znašal 166.945.000 SIT, od tega 68.594.000 za neprofitne organizacije (Internet 7). Polovica od tega naj bi alternativnemu glasbenemu segmentu prinesla 34.297.000 SIT, ki so jih lahko prejeli v okviru triletnega programskega razpisa ali

letnega projektnega razpisa. V Prilogi 5 pa je seznam vseh neprofitnih izvajalcev s področja glasbenih dejavnosti, ki so dobili sredstva na projektnem razpisu za leto 2005, v katerem sem označila alternativne izvajalce. Ti so na tem razpisu, na katerem je bilo skupno podeljenih 24.111.000 SIT sredstev, prejeli 11.510.000 SIT, kar je skoraj 50 odstotkov vseh projektnih sredstev. Po teh podatkih naj bi se torej zanemarjanje alternativne ustvarjalnosti zmanjševalo. Kljub temu pa gre tako kot pri MzK za tako zanemarljiva sredstva, da tudi podeljevanje polovice sredstev neprofitnih organizacij alternativnim glasbenim ustvarjalcem, ne more ne spodbuditi te ustvarjalnosti v Ljubljani, ne zagotoviti njenega obstoja, niti ne upravičiti skrbi za neinstitucionalno kulturo, ki jo MOL izkazuje vsaj na deklarativni ravni. Rešitve bi torej morale biti sistemske narave, nakazali pa jih bomo v sklepu.

6.4. Javni zavod RTV Slovenija

RTV Slovenija je javna, neprofitna radiotelevizijska organizacija, ki opravlja radijsko, televizijsko in druge dejavnosti zaradi zadovoljevanja z zakonom določenih družbenih potreb. Javni zavod RTV Slovenija mora pripravljati dva nacionalna televizijska programa, tri nacionalne radijske programe, po en radijski in televizijski program za italijansko in madžarsko narodno skupnost v Sloveniji, radijske in televizijske programe za slovenske narodne manjšine v sosednjih državah ter radijske in televizijske programe regionalnih RTV-centrov v Kopru in Mariboru. Poleg ostalih nalog med katere sodi tudi zagotavljanje celovite in nepristranske obveščeniosti ter svobode oblikovanja mnenj in spoštovanje mnenjskega, svetovnonazorskega in verskega pluralizma ter politične neodvisnosti in avtonomnosti, je RTV Slovenija zakonsko primorana »promovirati slovensko kulturo, spodbujati kulturno ustvarjalnost in svobodo umetniškega ustvarjanja« (letno poročilo RTVS, 2004: 3). Tako bi morala skrbeti za uravnoteženo predstavljanje raznolikih kulturnih vsebin tudi na glasbenem področju. Javni RTV-servis se financira iz več virov, in sicer iz RTV-prispevka, komercialnih prihodkov, drugih komercialnih prihodkov in iz prihodkov od sofinanciranja vlade Republike Slovenije po zakonu o RTV Slovenija.

Po podatkih finančne službe Javni zavod RTV ne vodi posebne bilance posameznih programskih in organizacijskih enot, zato ni razvidnih podatkov o tem kolikšen proračun imajo in kolikšen del celotnega proračuna RTVS je namenjen programskim enotam Televizija Slovenija, Radio Slovenija ali organizacijskim enotam Glasbena produkcija in Založba kaset in plošč. Tako je težko enoznačno opredeliti delež sredstev, ki jih RTVS namenja kulturi in znotraj kulturnega področja glasbi. Do približne ocene sredstev, ki so namenjena kulturi in glasbi sem skušala priti najprej prek analize podatkov o stroških dela za kadre v kulturno umetniških programih TV in Radia in nato s pomočjo analize programske sheme Televizije in Radia.

Iz bilance uspeha RTV Slovenija (glej Letno poročilo RTVS 2004) je razvidno, da je bil v letu 2004 strošek dela 12.360.107.000 SIT, kar vključuje fiksne stroške vzdrževanja produkcijske infrastrukture in delovnih prostorov in variabilne stroške, kot so plače in številni ostali stroški. Glede na to sem preračunala delež celotnih stroškov dela, ki naj bi odpadel na enega zaposlenega RTVS, to je 5.748.886 SIT, s predpostavko, da se ti stroški enakovredno porazdelijo na vse zaposlene. V realnosti večji del celotnih stroškov nedvomno predstavljajo fiksni stroški, ki so neodvisni od variabilnih stroškov, med katere spadajo plače zaposlenih. To pomeni, da se celotni stroški dela ne povečujejo premo sorazmerno z naraščanjem števila zaposlenih. A če s to predpostavko v mislih kljub vsemu sklepamo, da število zaposlenih v posameznih programskih in organizacijskih enotah predstavlja vložek RTVS v posamezna področja, potem lahko podamo grobo oceno o sredstvih, ki jih RTVS namenja kulturi in glasbi. Deleže sem izračunala tako, da sem pomnožila število zaposlenih z deležem celotnih sredstev, ki naj bi odpadel na enega zaposlenega. Te ocene prikazuje sledeča tabela.

Tabela 1.8: Ocene finančnih sredstev, ki jih je RTVS namenil posameznim programom na Televiziji in Radiu v letu 2004

	število redno zaposlenih v vseh programih	število redno zaposlenih v informativnih programih	število redno zaposlenih v kulturnih programih	število redno zaposlenih v glasbenih programih	stroški dela zaposlenih v kult. prog. (v tisoč SIT)	stroški dela zaposlenih v glas. prog. (v tisoč SIT)
TV Slovenija	365	135	71	6	408.171	34.493
Radio Slovenija	232	121	70	33	402.422	189.713
SKUPAJ	597 oz. 100 %	256 oz. 42,9 %	141 oz.23,6 %	39 oz. 6,5 %	810.593	224.207

Vir: Letno poročilo RTVS in podatki kadrovske službe RTVS

Po podatkih kadrovske službe RTV je na Televiziji Slovenija in Radiu Slovenija v vseh uredniško producentskih enotah zaposlenih 597 ljudi. V tabeli je razvidna primerjava med zaposlenimi v informativnih in kulturnih uredniško producentskih enotah, saj sta obe prisotni tako na Televiziji kot na Radiu. Programsko enoto TV Slovenija namreč sestavljajo tri uredniško producentske enote: informativni in izobraževalni program, kjer je zaposlenih 135 ljudi, športni in razvedrilni program, kjer je zaposlenih 45 ljudi in kulturni in umetniški program, kjer je zaposlenih 71 ljudi v 6 uredništvih, med katerimi je tudi uredništvo resne glasbe in baleta, kjer je zaposlenih 6 ljudi. Programsko enoto Radio Slovenija pa sestavljajo: informativni program, kjer je zaposlenih 121 ljudi, kulturni in umetniški program, kjer je zaposlenih 37 ljudi in glasbeni program, kjer je zaposlenih 33 ljudi. Znotraj slednjega obstaja uredništvo resne glasbe, kjer je zaposlenih 7 ljudi, uredništvo zabavne glasbe, kjer je zaposlenih 11 ljudi in uredništvo razvedrilnega

programa, kjer je zaposlenih 6 ljudi. Iz tabele je razvidno, da je skupno na Televiziji in Radiu v kulturnih programih zaposlenih 141 ljudi, kar je 23,6 odstotkov, od tega v glasbenih uredništvih dela zgolj 6,5 odstotkov zaposlenih. To je v primerjavi z zaposlenimi v informativnih programih, kjer dela skoraj 43 odstotkov zaposlenih, precej majhna številka glede na to, da gre za največji in edini javni medij, ki vključuje tudi Radio, kjer naj bi večji del programa predstavljala glasba. Na Televiziji zaposlenih samo 6 ljudi v enem samem glasbenem uredništvu (in še ta je namenjen resni glasbi in baletu!), na Radiu pa jih je precej več, namreč 33. Toda indikativno je že dejstvo, da na Radiu v okviru uredniško producentne enote glasbenih programov sploh ne obstaja posebno uredništvo za alternativno glasbo, čeprav bi se glede na zgoraj omenjeno poslanstvo RTVS, ki vključuje tudi spodbujanje (raznolike) kulturne ustvarjalnosti, to lahko pričakovalo. Morda bi še lahko razumeli pomanjkanje posebnega uredništva za alternativno glasbo na Televiziji, ki je pač primarno vizualni medij, toda na nacionalnem Radiu, ki si kot edini medij, ki se ne zanaša na dohodke izključno iz komercialnega sektorja lahko privoščiti posvečanje pozornosti manj komercialni glasbi, se kaj takšnega zdi kar nujnost, sploh glede na podatke o priljubljenosti alternativnih glasbenih zvrsti, ki smo jih omenili zgoraj (glej Tabela 1.1). Slabost zgoraj analiziranih podatkov kadrovske službe je, da so omejeni na redno zaposlene in honorarnih delavcev ne upoštevajo. Gotovo je prav na področju ustvarjanja alternativnih glasbenih programov in oddaj honorarno zaposlenih precej. V podatkih o redno zaposlenih v posameznih programskih enotah tudi ni vključeno tehnično osebje, ki skrbi za izvedbo vseh televizijskih in radijskih oddaj, med njimi pa so tudi kulturne in glasbene. Poleg tega podatki zajemajo zgolj redno zaposlene v Ljubljani in izključujejo tiste, ki so zaposleni v regionalnih RTV centrih v Kopru in Mariboru. Vendar se mi zdi kljub temu dejstvo, da je v Ljubljani (glavni enoti!) na Radiu in Televiziji redno zaposlenih zgolj 39 ljudi, ki se ukvarjajo izključno z glasbenimi programi od 2150 redno zaposlenih na celotni RTVS in da med temi ni praktično nikogar, ki bi bil zadolžen izključno za programe alternativne glasbene ustvarjalnosti, pokazatelj dejansko izključujočega odnosa nacionalnega javnega medija do te ustvarjalnosti. Zaradi navedenih pomanjkljivosti podatkov je bila podana zgolj groba ocena vloška RTVS v glasbene programe. To oceno bomo dopolnili še s podatki o

zaposlenih v organizacijskih enotah Glasbena produkcija in Založba kaset in plošč, da bi dobili boljšo sliko o celotnih sredstvih, ki jih RTVS namenja glasbi.

Tabela 1.9: Ocene finančnih sredstev RTVS za kulturo in glasbo glede na stroške dela v letu 2004

	število redno zaposlenih v glasbi	število redno zaposlenih v kulturi	stroški dela zaposlenih v glasbi (v tisoč SIT)	stroški dela zaposlenih v kulturi (v tisoč SIT)	delež stroškov dela zaposlenih v glasbi glede na stroške dela zaposlenih v kulturi (v %)	delež stroškov dela zaposlenih v glasbi glede na celotne stroške dela RTVS (v %)
TV Slovenija	6	71	34.493	408.171	2,3	0,3
RA Slovenija	33	70	189.713	402.422	12,6	3,3
Glasbena produkcija	108	108	620.880	620.880	41,2	5,0
Založba kaset in plošč	13	13	74.735	74.735	5,0	0,6
SKUPAJ	160	262	919.821	1.506.208	61,1	9,2

Vir: kadrovska služba RTVS

Iz tabele 1.9 so (v skladu z zgornjim izračunom, ki predvideva, da na vsakega zaposlenega odpade določen del stroškov dela) razvidni celotni stroški, ki jih RTVS namenja kulturi in znašajo 1.506.208.000 SIT, za glasbo pa 919.821.000 SIT, kar glede na celotne stroške dela RTVS, ki so v letu 2004 znašali 12.360.107.000 SIT, predstavlja 9,2 odstotni delež. Če je, kot je bilo ugotovljeno zgoraj, v primerjavi z informativnimi programi glasbi namenjeno občutno manj sredstev, kot si jih zasluži (6,5 odstotkov) je v okviru celotnega zavoda RTVS ta odstotek v primerjavi z drugimi kulturnimi dejavnostmi višji, saj predstavlja 61 odstotkov celotnih stroškov, ki so namenjeni kulturi. To je sicer razveseljiv podatek, vendar gre predvsem na račun zaposlenih v Glasbeni

produkciji (njihovi stroški dela predstavljajo 41 odstotkov stroškov dela, ki pripadejo kulturi). V okviru OE Glasbena produkcija deluje simfonični orkester, ki zaposluje 74 ljudi, skupina producentov za resno glasbo, kjer je redno zaposlenih 10, Big Band, v katerem je zaposlenih 24 ljudi, in komorni zbor RTV Slovenija ter otroški in mladinski pevski zbor, ki zaposlujeta zgolj honorane delavce. Skupno je torej v Glasbeni produkciji redno zaposlenih 108 ljudi, v založbi Kaset in plošč pa 13. Skupna vsota vseh zaposlenih na glasbenem področju je 160, kar je 7,4 odstotka vseh redno zaposlenih na RTVS. Glede na to, da govorimo o radijski in televizijski hiši z lastnim orkestrom in glasbenimi sestavi, glasbeno producentsko enoto in založbo, to ni veliko. Po drugi strani pa glede na to, da se večina teh zaposlenih ukvarja z etablirano glasbeno ustvarjalnostjo, lahko trdimo tudi nasprotno.

Vsebinsko gledano je tem okviru Big Band edini sestav, za katerega bi lahko dejali, da predstavlja alternativno glasbeno produkcijo zaradi poudarka na izvajanju jazzovske glasbe. V letnem poročilu RTVS je zapisano, da naj bi s koncertnim ciklom Sprehodi skozi zgodovino jazza Big Band v sodelovanju z Glasbeno mladino ljubljansko »mladim in najmlajšim posređoval informacijo o kakovostni alternativni sodobne komercialne glasbe« (letno poročilo RTV 2004: 51). Simfoniki RTVS v okviru zelenega abonmaja letno izvedejo po 9 koncertov, ki pa zaradi sodobnejšega programskega koncepta ponavadi privabijo manj publike kot v programskem smislu bolj klasično zasnovani koncerti Slovenske Filharmonije. Občasno kot revijski orkester sodelujejo tudi s hišnim big band sestavom. Tudi komorni in mladinski in otroški pevski zbor RTVS ne predstavljata alternativne glasbene ustvarjalnosti, delo skupine producentov za resno glasbo pa je celo opisano kot: »zaradi posebnega načina dela unikatno in težko razumljivo neglasbenikom« (ibid.).

Založba kaset in plošč je po podatkih iz letnega poročila v letu 2004 izdala 99 projektov na nosilcih zvoka in slike. Po zvrsteh je bilo 20 odstotkov izdaj resne glasbe 30 odstotkov izdaj zabavne glasbe, 31 odstotkov izdaj narodno-zabavne glasbe in 18 odstotkov izdaj otroških in izobraževalnih vsebin (Letno poročilo RTVS 2004: 54). Izdaje alternativne glasbe spadajo v tem primeru med izdaje zabavne glasbe, med katerimi pa ni izdaj

alternativnih izvajalcev. Poleg lastnih projektov je Založba kaset in plošč RTV Slovenija ponujala storitveno dejavnost zunanjim partnerjem, kot so Društvo slovenskih skladateljev, Menart in številni manjši naročniki. V letnem poročilu RTVS je zapisano, da je »založba izdala predvsem programe slovenskih avtorjev in izvajalcev ter tako s svojo dejavnostjo opravljala kulturno poslanstvo, kar je pomembno za prepoznavnost Slovenije in njeno umestitev v EU« (ibid.). Delovanje omenjenih sestavov in Založbe kaset in plošč je financirano iz naročnin, Ministrstvo za kulturo dodatno sofinancira le nekatere nacionalno pomembne programe RTVS. V letu 2004 so bili to programi RTVS za tujino (Alpe-Donava-Jadran, Slovenki Magazin in prispevki CNN) in 12 zgoščenk in 2 DVD v seriji RTV Slovenija Klasika (Internet 5). Tako je jasno, da je večina dela tako organizacijske enote Glasbene produkcije kot Založbe kaset in plošč RTVS namenjena etablirani glasbeni ustvarjalnosti. RTVS kot javni medij pa ne bi smela služiti zgolj določeni ozki ciljni skupini potrošnikov elitne umetnosti, niti ne zgolj najširšemu možnemu občinstvu s produkcijo komercialnih vsebin, temveč bi morala ponujati program in dejavnosti, ki bi zadovoljeval raznovrstna občinstva z različnimi estetskimi preferencami.

Zgornji podatki podajo okvirno pregledno sliko o sredstvih, ki jih RTVS nameni glasbi na splošno. Glede na razpoložljive podatke o stalni kadrovske strukturi RTVS ne kaže, da bi alternativna glasba prejela sploh kakšen finančni vložek. Vendarle pa so oddaje o alternativni glasbi del programske sheme TV in Radia Slovenija, zato je potrebno s pregledom programske ponudbe to oceno preveriti. Po podatkih iz letnega poročila je v programski ponudbi Televizije Slovenija glasbi odmerjenih 8,1 odstotka programa Znotraj 1. programa TV Slovenija 5,4 odstotka, znotraj programa TV Slovenija 2 pa 12,8 odstotkov (glej Priloga 5). Da bi podrobneje analizirala programsko shemo, ki se nanaša na glasbene oddaje, sem analizirala RTV programe v mesecu maju leta 2005 in prišla do naslednjih zaključkov. Ob sobotah na 1. programu TV Slovenija ni glasbenih oddaj, na 2. programu TVS pa si je bilo v mesecu maju možno ogledati dveurni glasbeni sklop, ki je vključeval tedensko glasbeno oddajo Nikoli ob desetih, ki spada v razvedrilni program in predstavlja uveljavljene glasbene izvajalce, za njo pa je sledil glasbeni dokumentarni film (Marvin Gaye, Alice Cooper, Judas Priest Live) ali pa posnetek koncerta

slovenskega izvajalca v studiu RTVS ali drugod (Moveknowledge, Lara Baruca, Festival V2000). V tem terminu je bila včasih predvajana oddaja Sobotna noč, ki je predstavljala sodobno popularno in alternativno glasbo v obliki prispevkov, dokumentarnih filmov, posnetkov koncertov tujih in slovenskih skupin, kritiških vložkov itd. Sedanji program pa je usmerjen bolj v razvedrilo in predstavljanje tržno uspešnih slovenskih glasbenikov z dodatkom predstavitve slovenskih glasbenih izvajalcev. Morda gre za poskus večjega posvečanja slovenskih glasbenikom, toda glede na to, da je hkrati s programa izginila tudi oddaja Videospotnice, ki je predstavljala slovenske videospote uveljavljenih in neuveljavljenih, včasih tržno naravnanih, predvsem pa alternativnih glasbenih izvajalcev, RTVS bolj kot za predstavitev slovenske glasbene ustvarjalnosti skrbi za lahkotnost in všečnost televizijskih vsebin. Minutaža glasbenega programa se je v mesecu maju povečala predvsem na račun Pesmi Evrovizije in vseh spremljevalnih oddaj (predizbora in oddaje Dvanajst točk ob videopredstavitvi 39 skladb za evrovizijsko popevko). Ob nedeljah je bila na sporedu enourni oddaja narodnozabavna glasbe Pri Jožovcu z Natalijo na prvem sporedu, na drugem sporedu pa zborovska glasba v oddaji Naša pesem, ki traja povprečno 45 minut na teden. V večernih urah je sledila oddaja Impromptu o umetnosti glasbe in plesa z različnimi prispevki uredništva za resno glasbo in balet in trajala približno uro in pol tedensko. Ob ponedeljkih je bila na sporedu Aritmija, 30 minutna izobraževalna oddaja o sodobni alternativni glasbi, in oddaja Brane Rončel izza odra, ki traja okrog uro tedensko, enkrat mesečno pa tudi oddaja 35 minutna oddaja Opus uredništva za resno glasbo in balet. Ob sredah je bila na sporedu oddaja Slovenska jazz scena, ki traja 50 minut in predstavitve klasičnih izvajalcev Mladi virtuozi, ki trajajo 30 minut. Četrtek pa bil namenjen enourni oddaji Glasbeni večer, v kateri se predstavlja orkester Slovenske filharmonije ali orkester Simfonikov RTVS. Izredno se na spored uvrščajo posneti koncerti slovenskih izvajalcev (Leeloojamais, Melodrom itd.) in ponovitve oddaj Nikoli ob desetih, Aritmija ali kak glasbeni dokumentarec. Skupno je bilo v mesecu približno 66 ur glasbenega programa v mesecu, od tega približno 25 ur (ali 38 odstotkov mesečnega glasbenega programa) za alternativno glasbeno ustvarjalnost – v to kategorijo sem prištela posnetke koncertov slovenskih in tujih izvajalcev in dokumentarne glasbene filme, oddaje Aritmija, Brane Rončel izza odra in Slovenska jazz scena. Celotni televizijski program traja približno 20

ur na dan, v 5 tednih to zanaša 1400 ur za prvi in drugi program Televizije Slovenija. Glasbeni program predstavlja 4,7 odstotka, medtem ko alternativni glasbeni program 1,8 odstotka celotnega programa. Radijsko programsko shemo bom predstavila zgolj opisno. Izmed celotnega programa glasbenih oddaj sem med alternativne glasbene oddaje prištela oddaje Oddaljeni zvočni svetovi, uspešnice country, rock, blues folk & country, Od jazza do jazza, Hip hop Cedrerama, Jazz avenija, Drugi val, Vzhodno od rocka, Jazz session, Nova elektronika, Klub klubov, Jazz Ars, Izštekani ki trajajo povprečno eno uro tedensko. Program alternativnih glasbenih oddaj je v mesecu maju obsegal tako približno 55 ur programa od skupno 1680 ur mesečnega radijskega programa treh radijskih programov A1, Vala 202 in Arsa. To je 3,3 odstotke alternativnega glasbenega programa. Kar je smešno malo glede na to, da ima klasična glasba (zaradi svoje »nacionalne pomembnosti« in zaščite pred tržno logiko?!) na voljo praktično celoten 3. program, medtem ko je sodobna glasbena produkcija predvajana praviloma v večernih urah na drugem in redkeje na prvem programu.. RTVS je zavod, ki je financiran iz javnih virov ravno zato, da bi spodbujal ustvarjalnosti, ki sicer v poplavi komercialnih medijev nimajo možnosti preživeti. Če predpostavimo, da zaradi tega predvaja večji delež klasične glasbe, bi to isto načelo morali aplicirati tudi na druge oblike manjšinskega glasbenega ustvarjanja. Zakaj bi bil celoten radijski program posvečen klasični glasbi, medtem ko se alternativno glasbo odrinja na rob preostalih dveh programov? Za konec izračunajmo še celotna sredstva, ki jih RTVS namenja alternativni glasbi. Če predpostavimo, da je celotni glasbeni proračun RTVS 919.812.000 SIT (glej Tabela 1.9), odstotek alternativne glasbene produkcije pa enak seštevku alternativnega glasbenega programa na TV in Radiu (5,1 odstotka), RTVS alternativni glasbi namenja 46.910.412 SIT.

6.5. Pregledni podatki

Zaradi boljše preglednosti se zdi primeren še krajši povzetek in splošen oris razlik in podobnosti Ministrstva za kulturo, Mestne občine Ljubljana in RTV Slovenija glede financiranja glasbene in alternativne glasbene dejavnosti.

Tabela 1.10: Pregled sredstev v letu 2004 za glasbeno dejavnost v proračunu MzK, MOL in RTV Slovenija

	MzK (v tisoč SIT)	MOL – proračun za kulturo(v tisoč SIT)	RTVS – sredstva za kulturo (v tisoč SIT)
Celotni proračun v letu 2004	32.525.000	3.569.605	1.506.208
sredstva za glasbeno dejavnost	5.485.826	164.153	919.821
Sredstva za alternativno glasbeno dejavnost glede na vsa sredstva za glasbeno dejavnost	59.850	34.081.158,5	46.910.412

Ministrstvo za kulturo je v prejšnjem letu iz celotnega proračuna, ki je znašal dobrih 32 in pol milijard tolarjev glasbeni dejavnosti namenilo nekaj manj kot 5 milijard in pol tolarjev, oz. 16,82 odstotkov. Znesek, ki ga glasbeni dejavnosti znotraj kulturnega proračuna namenja Mestna občina Ljubljana je znatno manjši. Kot je razvidno iz tabele je glasbeni dejavnosti namenjeno zgolj 164.150.000 SIT, kar znaša 4,6 % celotnega kulturnega proračuna MOL za leto 2004, ki je znašal 3.569.605.706 SIT. To gre pripisati prvič temu, da MzK financira tri javne zavode nacionalnega pomena na področju glasbe (SNG Opero in balet Ljubljana, OE Opero in balet SNG Maribor in Slovensko filharmonijo; in drugič dejstvu, da je v proračunu MOL znatno večji delež sredstev namenjen materialnim stroškom javnih zavodov in neprofitnih organizacij, investicijskemu vzdrževanju in plačam in osebnim dohodkom kot v proračunu MzK. Vendar pa je v primerjavi z zneskom, ki ga MOL nameni neposrednemu izvajanju kulturnih programov in projektov z različnih kulturnih področij (uprizoritvenih dejavnosti, glasbene dejavnosti, varstva kulturne dediščine, likovnih dejavnosti itd.), ki je v letu 2004 znašal 607 milijonov tolarjev, delež sredstev za glasbene dejavnosti seveda večji in znaša 27 odstotkov. Na RTVS je po moji oceni (glej Tabela 1.9) celotni proračun namenjen kulturi skoraj polovici manjši od proračuna MOL in znaša malo več kot poldrugo milijardo tolarjev. Od tega je glasbeni dejavnosti odšteti 61 odstotkov, oz. 919.821.000 SIT, kar gre predvsem na račun OE Glasbena produkcija in OE Založba

kaset in plošč. V primerjavi z vsemi ostalimi kulturnimi segmenti je to veliko, vendar pa je razumljivo glede na to, da se s temi sredsti vzdržujejo štirje glasbeni sestavi, ekipa producentov resne glasbe celotna založba.

Primerjajmo še sredstva, ki jih dobi glasbena dejavnost glede v primerjavi z ostalimi dejavnostmi na MzK in MOL. Glasbena dejavnost dobi 16,82 odstotni delež proračuna MzK, kar je sicer največ glede na vse ostale dejavnosti (uprizoritvene umetnosti, vizualne umetnosti, intermedijske umetnosti, založništvo itd.) vendar pa je ta delež še vedno za več kot 10 odstotkov manjši od deleža sredstev, ki pripadejo varstvu kulturne dediščine (glej Priloga B). Medtem pa je v proračunu MOL delež sredstev za glasbeno dejavnost, varstvo kulturne dediščine in uprizoritvene umetnosti znotraj programskih sredstev skoraj enak (okrog 25 odstotkov), torej nobena dejavnost ne prevladuje (glej Tabela 1.6). Iz tega bi lahko sklepali, da je MzK predvsem v vlogi branika tradicionalne nežive kulture (ki potrjuje mit o tisočletni kulturni zgodovini Slovencev) na račun žive in sodobne ustvarjalnosti, medtem ko se MOL bolj trudi ohranjati ravnovesje med živo in neživo kulturo. Vendarle pa gre to razporeditev sredstev bolj verjetno pripisati dejstvu, da je MzK, ki je zadolženo za ohranjanje kulturne dediščine nacionalnega pomena, zaradi občinskih finančnih kriz v prejšnjem sistemu prevzemalo še financiranje njihovega dela (glej Čopič in Tomc 1997: 146), kar še vedno odraža sedanja situacija. S tem sem želela poudariti predvsem to, da problem financiranja glasbene dejavnosti pravzaprav ne leži v premajhnem deležu sredstev glede na ostale dejavnosti, temveč v razporeditvi teh sredstev. Tako ne bi bilo smiselno trditi, da bi glasbena dejavnost morala prejemati še dodatna sredstva na račun drugih dejavnosti – čeprav je tehten premislek o nujnosti tako obsežnega financiranja varstva kulturne dediščine kot tradicionalnih uprizoritvenih umetnosti vsekakor na mestu.⁴ Nujno pa bi bilo prestrukturiranje financiranja izvajalcev znotraj same glasbene dejavnosti, kar velja tako za MOL kot za MzK.

Večino sredstev, ki so namenjena glasbeni dejavnosti tako v proračunu MzK kot v proračunu MOL prejmejo javni glasbeni zavodi, ostanek se razdeli med etabrirane in

⁴ Financiranje 9 narodnih gledališč z vprašljivo stopnjo obiskanosti, se zdi nekako nesmiselno v primerjavi z dejstvom, da Ljubljana ne premore niti ene srednje velike koncertne dvorane primerne za koncerte sodobne urbane, oz. alternativne glasbe.

alternativne izvajalce glasbenih programov in projektov, od katerih alternativni izvajalci iz proračuna MzK prejmejo slabih 60 milijonov tolarjev, kar pomeni zgolj en odstotek glede na vse izdatke za glasbeno dejavnost, iz proračuna MOL pa približno 34 milijonov tolarjev⁵, kar pomeni skoraj 21 odstotkov glede na vsa sredstva za glasbo. Do tolikšne razlike v deležih pride predvsem zaradi ogromnih sredstev, ki jih MzK namenja javnim zavodom in zaradi sorazmerno visokih vsot, ki jih na račun alternativnih glasbenikov namenja etabliranim glasbenim ustvarjalcem tudi iz proračunske postavke nevladnih izvajalcev na področju glasbe. Na RTVS pa alternativna glasbena dejavnost prejme zgolj 5,1 odstotka glasbenega proračuna ali 46.910.412 SIT⁶. Te vsote so glede na pomembnost alternativne glasbene dejavnosti v življenju določenih družbenih skupin, na primer mladine, vse prej kot primerno tako za državnega financerja kulture MzK kot za osrednji slovenski medij. MOL je v tem primeru naprednejši, saj kot smo videli, za glasbeno dejavnost na Oddelku za kulturo in raziskovalno dejavnost MOL od preostalih, že tako neznatnih sredstev, ki so namenjeni neprofitnim oz. nevladnim izvajalcem, vsaj polovico nameni alternativni glasbeni ustvarjalnosti.

⁵ ocena glede na podatke svetovalke (glej pogl. 6.3.)

⁶ ocena glede na lasten izračun (glej pogl. 6.4.)

7. SKLEP

Ob koncu lahko ugotovimo, da je uvodna hipoteza o utemeljenosti alternativne glasbene dejavnosti potrjena. V teoretskem okviru Adornove analize popularne glasbe, za katero smo ugotovili, da ne zdrži ob spremenjenih družbenih pogojih produkcije in recepcije. Poleg tega je tudi na formalni ravni prišlo do bistvenih inovacij, ki jo naredijo relevantno sodobno estetsko obliko in zaradi katerih moramo priznati, da zasluži podporo ne samo iz izvenestetskih razlogov, temveč tudi iz estetskih. Druga hipoteza, da je slovenska kulturna politika izrazito nenaklonjena alternativni glasbi, pa se je očitno potrdila v analitičnem delu naloge.

V sklepnih ugotovitvah ne moremo mimo nekaterih očitnih predlogov izboljšanja slovenske kulturne politike na področju alternativne glasbe. Na splošni ravni je očitna s tradicionalizmom zaznamovana miselnost odločevalcev v kulturni politiki, ki pa jo kulturniki in ustvarjalci sprejemajo kot samoumevno. Pomemben premik je že to, da je vsaj na deklarativni ravni prišlo do zavedanja, da je treba t.i. deficitarne umetniške zvrsti zavarovati s posebnimi ukrepi. V Nacionalnem programu za kulturo sta »pripoznanje, da spada v javni interes na področju kulture široka paleta ustvarjanja ne glede na zvrstnost, ciljno občinstvo, estetski okus ali svetovni nazor in prednostna podpora deficitarnim umetniškim zvrstem, vsebinam z raznoliko etnično tematiko, manjšinskim kulturam ter programom in projektom ranljivih skupin« zapisana kot temeljna ukrepa za spodbujanje kulturne raznolikosti. Na to se lahko sklicujejo tako nevladni akterji na področju umetnosti kot politični akterji, ki bi želeli sprožiti javno razpravo o uresničevanju teh visoko letečih ciljev. Če ne drugače je priložnost za razpravo zagotovljena s tem, da mora vlada vsako leto Državnemu zboru predložiti poročilo o izvajanju NPK, do katerega se mora Državni zbor opredeliti. A seveda bi bilo iluzorno pričakovati premik v miselnosti kulturnopolitičnih odločevalcev zgolj na tej osnovi. Politična volja za razpravo je relativno majhna, močni pa so tudi lobiji institucionalnih ustvarjalcev. Kljub temu mora kulturna politika najti načine delovanja in financiranja, ki bi spodbujali različnost in drugačnost v umetniškem ustvarjanju. Njena naloga je, da ustvari pogoje za nastanek in preživetje alternativnih umetniških vsebin, čeprav so namenjene manjšinskemu občinstvu. To lahko stori z zagotavljanjem infrastrukturnih in finančnih možnosti

delovanja za nevladne alternativne ustvarjalce ter s spodbujanjem partnerstva kulturnih ustanov s tržnim sektorjem s pomočjo ustrezne davčne politike.

Gotovo so najbolj nujni ukrepi na področju infrastrukture. Multimedijski centri kulture obstajajo drugje po Evropi že vrsto let. Ti ne bi smeli biti odprti samo za amatersko in etabrirano kulturo, kakršna je sedanja praksa v lokalnih kulturnih domovih, temveč bi se morali razviti v multimedijske centre, kjer bi bili možni popularni koncerti, filmske in video projekcije, na voljo pa bi bili tudi prostori za druženje in vadbo glasbenikov, plesalcev in igralcev. Financiranje teh kulturnih domov bi lahko prevzele lokalne skupnosti. Njihova vzpostavitev pa bi bila v skladu s splošnim ciljem NPK, to je razširjanjem dostopnosti do kulturne ponudbe v smislu decentralizacije in ciljem spodbujanja participacije v ustvarjalnosti izven prestolnice, saj bi s tem postala možna gostovanja glasbenih in gledaliških ter plesnih sestavov, ki sedaj zaradi pomanjkanja prostorov niso izvedljiva. V NKP je predvidena tudi prednostna podpora investiciji v mrežno organizirani Center sodobnih umetnosti v Ljubljani, ki bi vključeval Staro elektrarno, Metelkovo 6 in objekt nekdanjega Kina Šiška. Center naj bi bil namenjen izvajalcem javnih in kulturnih programov in kulturnih projektov iz celotne Slovenije v vadbene, informacijske, izobraževalne in prezentacijske namene ter programe umetnikov v gosteh (ReNPK 2004: 19). Najbolj nujno pa v Ljubljani potrebujemo srednje veliko koncertno dvorano in to naj bi s Centrom dejansko tudi dobili. Ta bi omogočila pogostejša gostovanja alternativnih glasbenikov iz tujine, ki zaradi neustrezne koncertne infrastrukture ne morejo nastopati v Sloveniji⁷ in koncerte ravno tistemu segmentu glasbenih ustvarjalcev, ki je premajhen za Križanke in prevelik za klubska sceno.

Na področju glasbenih umetnosti NPK navaja dva splošna cilja in sicer spodbujanje decentraliziranosti glasbene ponudbe – z razširjanjem in ohranjanjem geografske razpršenosti glasbene ponudbe in izboljšanjem položaja glasbenih ustvarjalcev in

⁷ Cena najema hale A na Gospodarskem razstavišču znaša prek 5500 evrov, Križanke za neprofitne prireditve (t.j. etabrirano institucionalno kulturo) zaračunavajo po 800.000 SIT za ostale pa več, Gallusova dvorana stane 2 mio SIT, Media Park 200.000 SIT, Kud France Prešeren okoli 70.000 SIT, Orto klub izstavi račun le za stroške redarja in čiščenje, klubi na Metelkovi pa imajo podpisano pogodbo z MOL, zato stroški obsegajo le ozvočenje, prodajo kart ipd. (Lahajnar 2004: 5)

izvajalcev. Tako naj bi glasbeni programi in projekti izven Ljubljane uživali prednostno podporo in MzK naj bi prevzelo dejavno vlogo pri oblikovanju in izvajanju predpisov o avtorskih pravicah in uvedlo delovne štipendije. Vendar pa zgolj geografsko razširjanje dostopnosti kulturne ponube ne pomeni nujno tudi dejanske dostopnosti, bodisi zaradi cen bodisi zaradi repertoarja. Vsekakor je decentralizacija pomembna, in MzK že financira nekaj regionalnih kulturnih in mladinskih centrov toda hkrati se mora spodbujati raznolikost ustvarjanja in zagotavljati finančna sredstva tako za etabrirano kot tudi za alternativno glasbeno ustvarjalnost na lokalni ravni. Dejansko bi morali v večji meri podpreti alternativne regionalne glasbene festivale in mladinske prireditve, kot so Jazz Camp v Kranju, Jazzinty v Novem Mestu, festival No Border Jam v Mariboru in Te mikka v Murski soboti, ki so v zadnjih letih očitno v porastu, kar kaže na razvoj in naraščanje povpraševanja po takšni ustvarjalnosti, medtem ko ima klasična glasbena ustvarjalnost v večjih regionalnih centrih dolgoletno tradicijo, povpraševanje po tej kulturni ponudbi pa ne narašča. Glede uvedbe delovni štipendij pa mora MzK zagotoviti dostopnost razpisnih pogojev tudi za alternativne ustvarjalce, to pa opomba v NPK, da bo MzK prednostno podpiralo programe in projekte, ki bodo rezidenčnim umetnikom zagotavljali možnosti poustvarjanja in umetniškega razvoja glasbenikov v javnih zavodih, praktično onemogoči. To kaže na samoumevno podpiranje etabrirane umetnosti na račun alternativne. V resnici bi se morali za delovne štipendije potegovati prav nevladni glasbeni producenti, saj sofinanciranje njihove dejavnosti s strani MzK ne pokriva neprogramskih sredstev, ki vključujejo tudi njihove plače. To v veliki meri onemogoča poglobljeno in kontinuirano delo teh producentov, medtem ko so javni zavodi, ki imajo pokrite tudi neprogramske stroške že tako na boljšem.

Nadalje se glede na omejene ustvarjalne potenciale obeh opernih hiš zastavlja vprašanje, ali Slovenija glede na število prebivalcev sploh potrebuje dve tovrstni ustanovi. Vseeno pa prevladuje stališče, da glede na dolgoletno tradicijo ne bi kazalo ene od njiju odpraviti, potrebno bi bilo le komplementarno programsko načrtovanje tako v repertoarnem, kadrovskem kot produkcijskem smislu. Naloga kulturne politike je, da presodi, katere kulturne inštitucije so strateškega nacionalnega pomena in katere ne. Na področju glasbenega delovanja bo morala kulturna politika nameniti večja sredstva

neinstitucionalnim glasbenikom. Treba je razmisliti o možnostih koprodukcije na področju industrije zabave, te pa bi se dalo spodbuditi z ustrezno davčno politiko in spodbujanjem partnerstva in mecenstva. V poročilu strokovne skupine Sveta Evrope je posebej priporočeno tudi spodbujanje novega sodelovanja med tradicionalnimi ustanovami in neodvisnimi produkcijami in razvijanje interdisciplinarnih programov (Wimmer v Čopič in Tomc, 1997: 331). Poleg tega bi se moralo v javne zavode uvesti sodobne metode upravljanja in jih usmeriti v razvoj občinstva in večjo sposobnost preživetja na trgu. Če bi javni zavodi postali konkurenčnejši na trgu in s tem manj odvisni od države, bi se določena sredstva, ki se sedaj porabijo za pokrivanje izgube teh zavodov, lahko preusmerila na projektne razpise, ki so najprimernejši za alternativne glasbenike. Seveda ne moremo mimo ustanovitve javnega sklada za alternativno in eksperimentalno umetnost po zgledu Filmskega sklada RS, ki je bistveno pripomogel k razvoju slovenskega filma v zadnjem desetletju, sodeč vsaj po precejšnji mednarodni uveljavitvi nekaterih filmskih producentov. Nenazadnje pa bi morala tako Ministrstvo kot MOL na čisto konkretni ravni preprosto večji delež sredstev, ki so namenjena nevladnim, oz. neprofitnim izvajalcem, nameniti alternativnim glasbenim ustvarjalcem in vsaj s tem dokazati, da uresničujeta cilj spodbujanja kulturne raznolikosti.

Javni zavod RTVS pa bi moral po mojem mnenju zaradi svoje javne narave zagotoviti bistveno večji programski delež alternativni glasbi in vsaj oblikovati uredništvo za alternativno glasbo na Radiu Slovenija in s tem dokazati, da presega zastarelo konzervativno miselnost, ki razlikuje samo med resno in zabavno glasbo. Na Televiziji se bi morali upreti trendu delanja lahkotnejših in nevtralnih glasbenih oddaj. Glede na infrastrukturne možnosti, ki jih ima RTVS, bi lahko s pomočjo državnih subvencij, (morda iz sklada za alternativno in eksperimentalno ustvarjalnost?), alternativni glasbniki izkoristili njihove snemalne kapacitete po nižjih cenah, da o promocijskih možnostih sploh ne govorimo.

Ravno zaradi povečevanja in mitiziranja vloge kulture v naši zgodovini, utemeljevanja slovenske samostojnosti prav na osnovi samostojne kulture in jezika, kulturi in kulturnikom pripisujemo izredno pomembnost in v skladu s tem jo želimo ohraniti avtonomno, neodvisno od države. To misel podpre še strah pred vsebinskim poseganjem v kulturno produkcijo zaradi zgodovinske izkušnje ideološkega izrabljanja kulture. Zato se zdi privlačna ideja o implementaciji t.i. deskriptivne kulturne politike, ki ohranja tradicionalno nastale razmere, zgolj deli javna sredstva in s tem zagotavlja ohranjanje umetniške integritete in avtonomnosti. Vendar pa se kaže vse večja potreba po poseganju na tistih področjih, ki se dejansko ne morejo preživeti brez ustrezne (vsaj infrastrukturne!) podpore države in lokalnih skupnosti. Kot smo videli področje alternativne glasbene dejavnosti gotovo spada v to kategorijo.

8. LITERATURA

Monografije:

1. Adorno, T. (1986). Uvod v sociologijo glasbe. DZS, Ljubljana.
2. Brewster, B. in Broughton, F. (2000): Last Night a DJ Saved My Life: The History Of The Disc Jockey. Headline Book Publishing, London.
3. Čopič, V. in Tomc, G. (ur.) (1998): Kulturna politika v Sloveniji: Simpozij. Fakulteta za družbene vede, Ljubljana.
4. Čopič, V. in Tomc, G., Wimmer, M. (1997): Kulturna politika v Sloveniji. Fakulteta za družbene vede, Ljubljana.
5. Dahlhaus, C., Eggebrecht, H. (1991): Kaj je glasba? Cankarjeva založba, Ljubljana.
6. Debeljak, A. (1989): Postmoderna sfinga: kontinuiteta modernosti in postmodernosti. Wieser, Salzburg-Klagenfurt.
7. Debeljak, A. (1999): Na ruševinah modernosti: institucija umetnosti in njene zgodovinske oblike. Znanstveno in publicistično središče, Ljubljana.
8. Di Maggio, P. (1986): Nonprofit Enterprise in the Arts. Oxford University Press, Oxford.
9. Epstein, J. (1995): Adolescents and their music. Garland Publishing, London & NY
10. Frey B. in Pommerehne W. (2001): Muze na trgu. Pomurski akademski center, Murska Sobota.
11. Frith, S. (1986): Zvočni učinki. Mladina, brezdelje in politika rock'n'rolla. Krt, Ljubljana.
12. Frith, S. (1996): Performing Rites. Evaluating Popular Music. Oxford University Press, New York
13. Gordon, C., in Mundy, S. (2001): European Perspectives on Cultural Policy. Unesco, Paris.
14. Middleton, R. (1990); Studying Popular Music. Open University Press, Philadelphia
15. Mundy, S. (2001): Kulturna politika – kratek vodnik: Informacijsko dokumentacijski center Sveta Evrope pri Narodni in univerzitetni knjižnici, Ljubljana
16. Rupel, D. (1986): Sociologija kulture in umetnosti. DZS, Ljubljana.
17. Spahić, B. (2002): Kulturni marketing. Študentska založba, Ljubljana.

18. Storey, J. (2003): *Inventing Popular Culture: From Folklore To Globalization*. Blackwell, Malden.
19. Storey, J. (1996): *Cultural Studies & The Study of Popular Culture: Theories and Methods*. Edinburgh University Press, Edinburg.
20. Tomc, G. (1996): *Vključevanje in izključevanje raznovrstnosti v Ljubljani. Kulturna politika in neetablirana umetniška ustvarjalnost*. MOL, Ljubljana.
21. Tomc, G. (1989): *Druga Slovenija: zgodovina mladinskih gibanj na Slovenskem v 20. stoletju..* Krt, Ljubljana
22. Tomc, G. (1994): *Profano: kultura v modernem svetu*. Krt, Ljubljana.
23. Tomc, G. (1995): *Odnos kulturne politike do neetabliranega ustvarjanja v Sloveniji po drugi svetovni vojni*. Ministrstvo za kulturo, Ljubljana.
24. Vogrinc, J. (1997): »Raymond Williams in navadna kultura«. V: Raymond Williams. *Navadna kultura*. Ljubljana: Studia Humanitatis.
25. Williams, R. 1997. *Navadna kultura. Izbrani spisi*. Ljubljana: Studia Humanitatis.

Članki v revijah in zbornikih:

26. Bennett, T. (1999): "Putting Policy into Cultural Studies". V: During, S. (ur.) *Cultural Studies Reader*. Routledge London, New York, str. 479-492.
27. Debeljak, A. (2002): »Birmingham in Frankfurt: vrt kulturnih študij s potmi, ki se razhajajo«. V: Debeljak et al. (ur.). *Cooltura: uvod v kulturne študije*. Študentska založba, Ljubljana.
28. Green, L. (1999): »Ideology«. V: Horner, Swiss. *Key terms in Popular Music and Culture*. Blackwell Publishing, Malden, MA.
29. Jones, S. (1996): »Tehnologija in glasbenik.« V: *Časopis za kritiko znanosti*, št. 178, Študentska založba, Ljubljana, str. 201-228.
30. Muršič, R. (1993): »O moči glasbe«. V: *Časopis za kritiko znanosti*, št. 160-161, Študentska založba, Ljubljana, str. 101-124.
31. Tomc, G. (2002): »Moderna kultura«. V: Debeljak et al. (ur.). *Cooltura: uvod v kulturne študije*. Študentska založba, Ljubljana.

Internetni viri:

1. Kompendij podatkov o kulturni politiki, <http://www.culturalpolicies.net>, (20.september 2006)
2. Javni poziv za izbor izvajalcev javnih kulturnih programov na področjih umetnosti in knjige JP1 2004-2006
<http://www.kultura.gov.si/notices.cp2?uid=132&type=closed>, (20.september 2006)
3. Kralj Bervar, S. (2002): Analiza stanja na področju glasbene umetnosti,
<http://www.kultura.gov.si/legislations.cp2?uid=27658>
4. Resolucija o Nacionalnem programu za kulturo 2004-2007 (ReNPK 2004),
<http://www.kultura.gov.si/bin?bin.svc=obj&bin.id=15058>, (20.september 2006)
5. Letna poročila o (so)financiranju kulturnih programov in projektov,
<http://www.kultura.gov.si/data.cp2?uid=23664>, (20.september 2006)
6. Javni zavod RTV Slovenija: Letno poročilo 2004,
http://www.rtv slo.si/files/letno_porocilo/lp_slo_2004.pdf, (20.september 2006)
7. Proračun Mestne občine Ljubljana za leto 2005, posebni del proračuna,
<http://www.ljubljana.si/file/187923/file.html>, (20.september 2006)

Drugi viri:

1. Vikend, tedenska priloga Dela in Slovenskih novic, št. 648-652, RTV programi od 30.4.-3.6. 2005
2. Program kulture v letu 2001: poročilo o (so)financiranju dejavnosti na področju kulture (2001). Oddelek za kulturo in raziskovalno dejavnost MOL, Ljubljana.

9. PRILOGE

9.1. PRILOGA A: Seznam nevladnih izvajalcev glasbenih programov in projektov, ki jih je v letu 2004 financiralo Ministrstvo za kulturo RS

VIR: Letno poročilo MzK 2004

9.2. PRILOGA B: Pregled realizacije državnega proračuna za kulturo po ključnih dejavnostih v letu 2004

9.3. PRILOGA C: Pregled strukture državnega proračuna za kulturo po ključnih programskih sklopih, oz. dejavnostih v obdobju od 1994 do 2004

9.4. PRILOGA D: Seznam odobrenih glasbenih projektov v letu 2005, ki jih financira Mestna občina Ljubljana

VIR: Oddelek za kulturo in raziskovalno dejavnost MOL

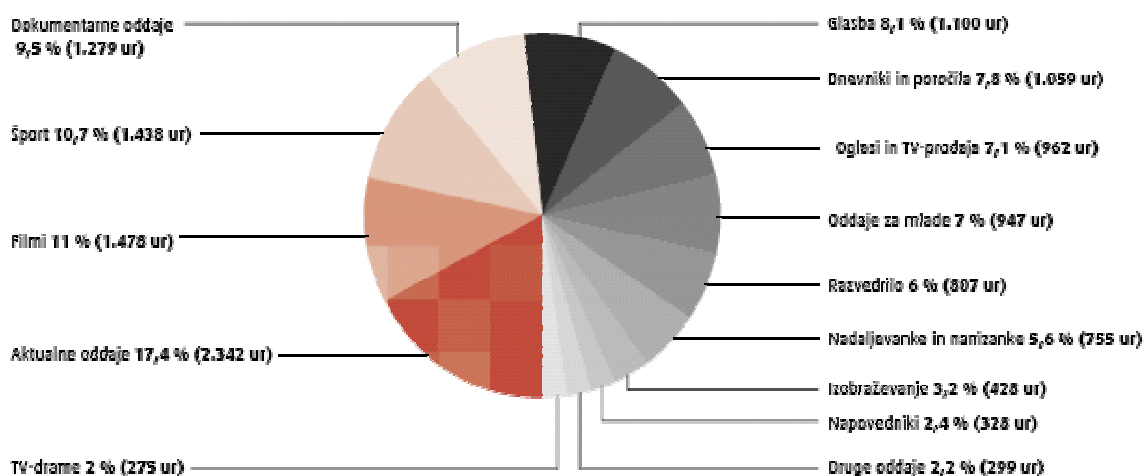
APZ TONE TOMŠIČ	Gostovanje zbora Vox Cordis (Arezzo Italija) v Ljubljani	250.000
APZ TONE TOMŠIČ	Letni koncert	500.000
A TELJE 2050	Galerija glasbe/generacija generaciji	700.000
DRUŠTVO GLASBENIH UMETNIKOV SLOVENIJE	Ljubljanski umetniki Ljubljani	1.500.000
DRUŠTVO GLASBENIH UMETNIKOV SLOVENIJE	Komorni ciklus Klavirskega tria Syringa	700.000
DRUŠTVO GLASBENIKOV EVROPE	Odmevi trobente skozi Ljubljano	500.000
DRUŠTVO INDIJSKO SLOVENSKEGA PRIJATELJSTVA	Koncert indijske klasične glasbe v okviru Dnevor indijske kulture	200.000
DRUŠTVO MKZ LJUBLJANSKI MADRIGALISTI	Pesmi Ljubljane	160.000
DRUŠTVO MKZ LJUBLJANSKI MADRIGALISTI	Koncertni cikel "Pesem je ljubezen"	500.000
DRUŠTVO SLOVENSКИH UČITELJEV KITARE - EGTA	Kitarski večeri v Modrem salonu	500.000
DRUŠTVO SLOVENSKO MAKEDONSKEGA PRIJATELJSTVA	Glasbeni dogodki v atriju Mestnega muzeja Ljubljana	500.000
DRUŠTVO SRBSKA SKUPNOST	Umetniški večer Milka Jurečiča	200.000
DRUŠTVO ZA RAZISKOVANJE ZVOKA RANDOM LOGIC	Polygon 6.1	500.000
GALLUS J. CARNIOLUS ZAVOD	Koncert mladih talentov Ustanove Gallus	1.000.000
GLASBENO DRUŠTVO ANTON FOERSTER LJUBLJANA	Slavnostni koncert ob 30 letnici MePZ Anton Foerster	500.000
JAZZOVSKO DRUŠTVO LJUBLJANA	3. festival slovenskega jazza	1.500.000
KD BEŽIGRAD	Škratovil	500.000
KD CODEEP	Festival pomladi - glasbeni del, Koncert dua Skalpel	600.000
KOMORNI GODALNI ORKESTER SF	Sozvočje svetov	2.000.000
KUD O'MAMA	Koncert Timeless Brahms	300.000
KUD PREPIH	La Luna glasbeno gledališče	500.000

KUD SESTAVA	Sozvočja sveta	500.000
PLAVAJOČE GLEDALIŠČE LJUBLJANA	Trava plava 2005	500.000
RADIO ŠTUDENT	Slovenski klubski maraton 05	400.000
ROMSKO DRUŠTVO AMALA	Amala - koncert ob svetovnem dnevu otroka	300.000
SLOVENSKI TOLKALNI PROJEKT	Slovenski tolkalni projekt	350.000
ZAVOD ALCEDO	Potujoči kino B.Bebiča - Na domačem vrtu 1-4	650.000
ZAVOD ALCEDO	B.Bibič&The Madleys, Potujoči kino B.Bebiča - gostovanja	150.000
ZAVOD AVTOMATA	Avtomata Javno 2005	500.000
ZAVOD SPLOH	Grom-Manček-Stanič-svobodna improvizacija na domačem terenu	700.000
ZAVOD SV. STANISLAVA - GLASBENA ŠOLA	Klavirski koncert Dubravka Tomšič Srebotnjak	100.000
ZAVOD SV. STANISLAVA - GLASBENA ŠOLA	Koncert Stanko Arnold / trobenta Dalibor Miklavčič / orgle	300.000
ZAVOD SV. STANISLAVA - GLASBENA ŠOLA	Violinski recital Primož Novšak - Vlasta Doležal Rus	400.000
ZVEZA GLASBENE MLADINE SLOVENIJE	Najstfest	700.000
JANEZ BONČINA BENČ	Janezz	1.000.000
BOJAN GORIŠEK	Nastop zasedbe "Gorišek Lazar 2 klavirja" in gostov na Trnfestu	260.000
SLOVENSKA KINOTEKA	KINO-UHO	1.500.000
MUZIKOLOŠKI INŠTITUT ZRC SAZU	Iz spomenikov slovenske glasbe	500.000
GLASBENONARODOPISNI INŠTITUT ZRC SAZU	Koncert slovenske ljudske glasbe	191.000
GLASBENONARODOPISNI INŠTITUT ZRC SAZU	Zajuckaj in zapoj - Večer slovenske ljudske glasbe	500.000
RADIO SLOVENIJA	Festival Allegretto	500.000
RTV SLOVENIJA	Zoran Škrinjar in prijatelji - koncert	500.000

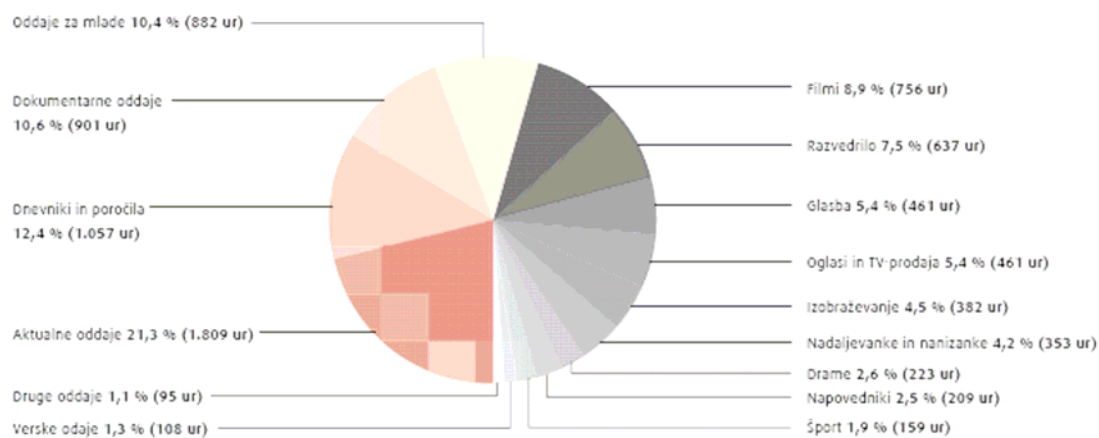
9.5. PRILOGA E: Prikaz programske ponudbe Televizije in Radia Slovenija

Programska enota Televizija Slovenija

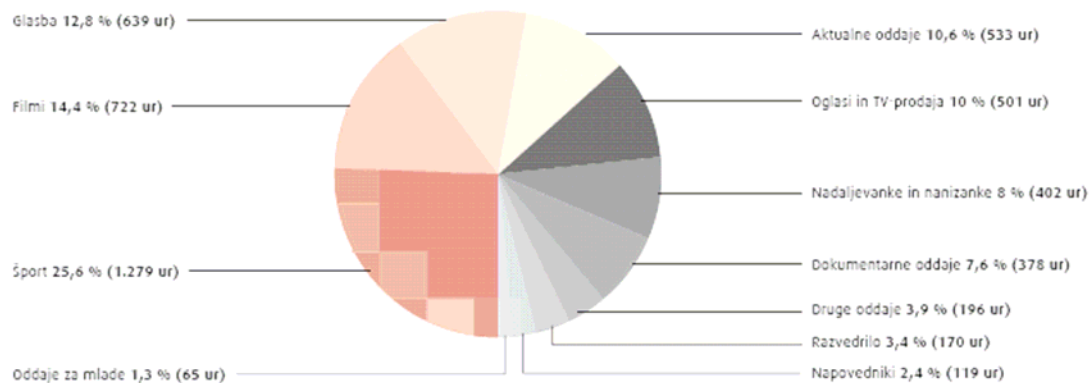
Televizija Slovenija
Število ur: 13.497



1. program Televizije Slovenija
Število ur: 8.493



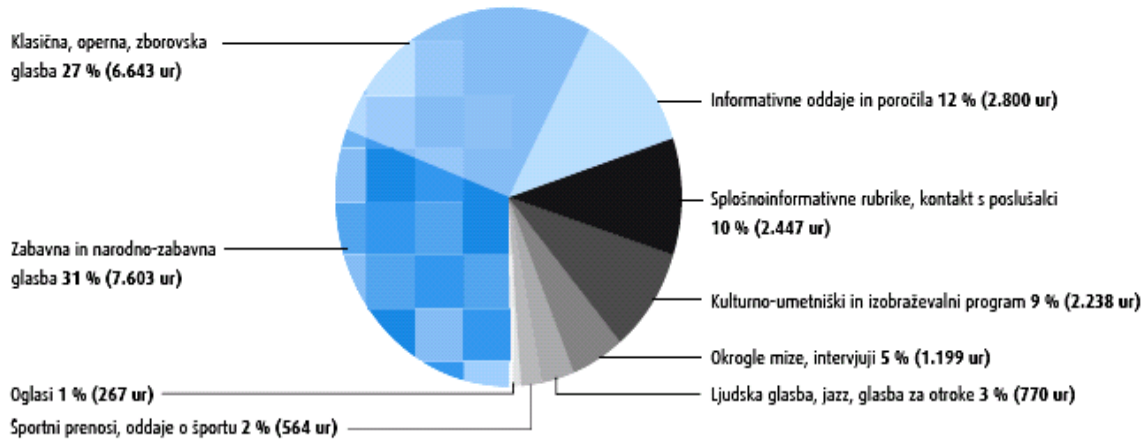
2. program Televizije Slovenija
Število ur: 5.004



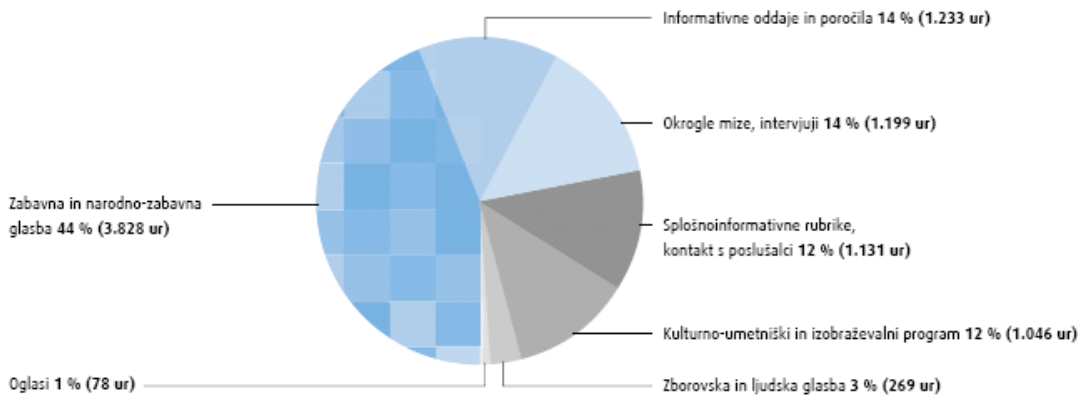
Vir: letno poročilo RTVS 2004: 31- 33

Programska enota Radio Slovenija

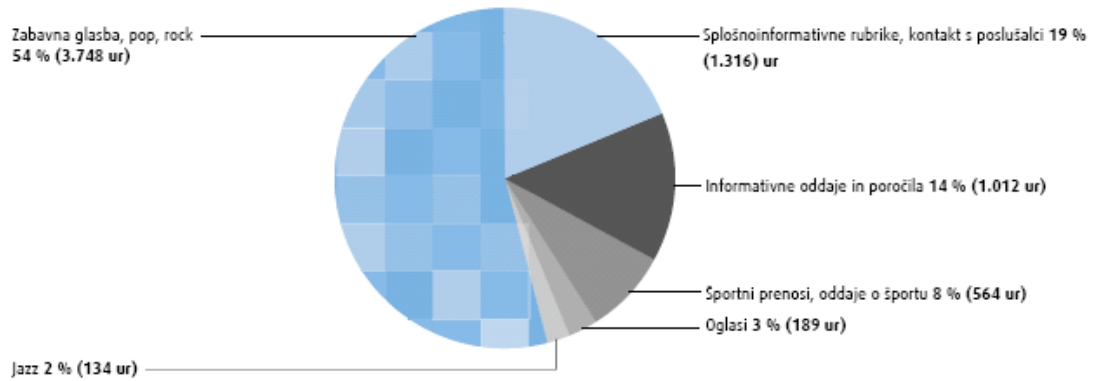
Radio Slovenija
Število ur 24.531



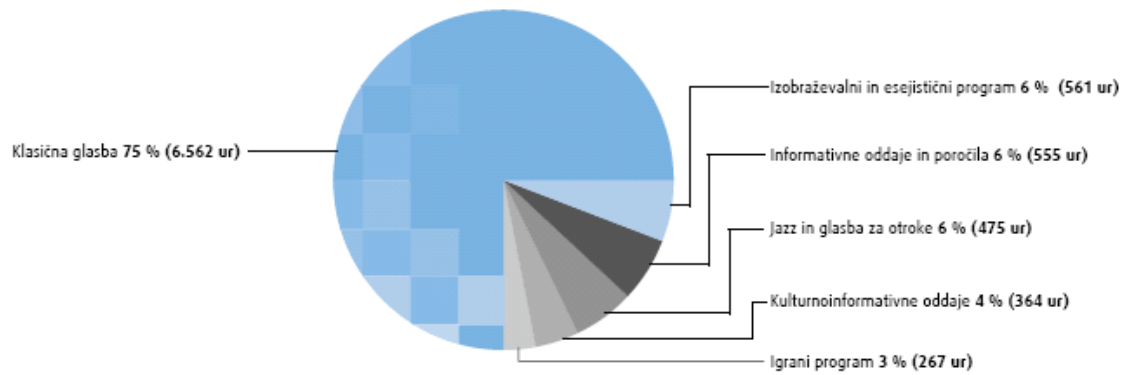
1. program - A-1
Število ur 8.784



2. program - Val 202
Število ur 6.963



3. program - program Ars
Število ur 8.784



VIR: Letno poročilo RTVS 2004: 43-44