

Davor Petrović

*Odeljenje za etnologiju i antropologiju
Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu*

davor.petrovic@yahoo.com

<https://orcid.org/0009-0008-3176-3779>

Od nacionalne do internacionalne pesme: sevdalinka u tranziciji

Apstrakt: Raspadom Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije prestali su, makar formalno, da postoje različiti oblici jugoslovenskog identiteta. Države nastale od bivših jugoslovenskih republika prolaze kroz neizvestan period tranzicije u kojem moraju da se izbore ne samo sa brojnim unutrašnjim problemima već i da odgovore na mnoge zahteve koji dolaze spolja. Osim toga, ove države i dalje su snažno upućene jedna na drugu, jer ih, uprkos etničkom sukobu (1991–1995), pored zajedničke istorije, povezuje i zajedničko kulturno nasleđe. Mali ali značajan deo tog nasleđa zauzima i sevdalinka, pesma koja možda na najbolji način odražava svu slojevitost kulturnog, nacionalnog i etničkog identiteta, budući da se u njoj svi oni susiće. Iz tog razloga, ona će ovde biti predstavljena u istorijski najkraćem ali zato najburnijem periodu svoje duge prošlosti, s akcentom na transformacijama koje je za nešto više od tri decenije pretrpela, prešavši trnovit put od nacionalne do internacionalne pesme, da bi se na kraju potvrdila kao univerzalna kulturno-umetnička tvorevina.

Ključne reči: sevdalinka, muzika, identitet, nacionalizam, etnički sukob, bivša Jugoslavija, tranzicija

Uvod: iskušenja tranzicije

Tranzicija – kada je o njenom primarnom, tj. osnovnom značenju reč – predstavlja „proces ili stadijum promena iz jednog stanja, oblika ili mesta u drugo; međustanje“, dok se u političkom kontekstu ona odnosi na „prelazni period nakon raspada socijalističkog sistema u zemljama istočne i jugoistočne Evrope i SSSR-u, obeležen prelaskom na tržišnu ekonomiju i početkom razvoja demokratije“ (Klajn & Šipka 2012, 1264). Za Džima (Jim) Samsona, „ono što se može nazvati tranzicijom jeste prelaz između dva stabilna stanja, bilo da se radi o reprezentacijama mesta ili poznatim fazama rasta“ (Samson 2013, 279). Osim ova dva, u predgovoru zborniku *Kulture u tranziciji*, Mirjana Prošić-Dvornić pozvala se na još jedno značenje pomenutog pojma, koje su dali Ernest Gel-

ner (Gellner) i Moris Godelije (Maurice Godelier), a prema kojima tranzicija obuhvata „proces prelaza iz prekapitalističkog u kapitalistički sistem“ (1994, 9). Autorka predgovora navedenog zbornika otišla je korak dalje, povukavši paralelu između tranzicije i liminalne faze u tzv. *obredima prelaza*, čime je, zapravo, aludirala na poznato delo Arnolda van Genepa (van Gennep). Naime, tranzicija nalikuje ovoj liminalnoj fazi budući da predstavlja graničnik između dva manje-više stabilna perioda društvenih procesa (pređašnjeg i potonjeg), pri čemu ne pripada u potpunosti nijednom od njih, zbog čega se odlikuje nestabilnošću. Proces tranzicije podrazumeva zamenu pređašnjeg obrasca mišljenja i ponašanja – koji je u određenom periodu karakterisao jedan sistem ili poredak – posve drugim, novim, pri čemu ta promena ne predstavlja puko supstituisanje već svojevrsnu „društvenu dramu“ koja se odigrava u atmosferi ispunjenoj anksioznošću, tenzijama i konfliktima, te borbom međusobno suprotstavljenih ideja, vrednosti i interesâ (up. Prošić-Dvornić 1994, 9–10).

Istorijski trenutak u kojem se očekivalo da dođe do smene takvog jednog sistema drugim bio je pad Berlinskog zida 1989. godine. On je označio kraj dotadašnje bipolarne strukture moći, a snažno se odrazio na sve zemlje nekadašnjeg Istočnog bloka, kao i na Jugoslaviju (Prošić-Dvornić 1994, 9). Ispostavilo se, međutim, da su posledice ovog događaja bile obrnuto proporcionalne očekivanjima koja su u njega polagana, jer je za promene bilo potrebno mnogo više od dobre volje. Drugim rečima, pokazalo se da je nasleđe prošlosti nadvladalo spremnost, neophodna sredstva i snage koje je trebalo uložiti da bi se reforme sprovele. Kako je primetila Mirjana Prošić-Dvornić (1994, 9),

[...] transformacije su više deklarativne nego stvarne, iz paradigme modernih demokratskih društava prihvaćena je terminologija, ali ne [...] uvek i sadržaj pojmova, često su umesto uvođenja novih vrednosti i ideala otvorenog društva raniji autoritarni principi [...] (komunistički) zamenjeni još starijim (nacionalističkim) [...]. Otuda povratak tradicijama i njihova reinterpretacija, evociranje istorije, mitova i nacionalističke retorike, upotreba prošlosti za kreiranje budućnosti. Otuda raspad bivših državnih zajednica, među kojima se [...] našla i Jugoslavija, koja je prošla kroz još jedno dodatno tragično iskustvo, iskustvo unutrašnjih ratova, kao i oblik „razrešenja“ svojih nacionalnih pitanja.

Iskušenja koja je tranzicija sa sobom donela očitovala su se u svim sferama života ljudi raspadnute jugoslovenske zajednice. Stanje haosa koje je zavlдалo nalazilo je svoj odraz u razapetosti između razorene prošlosti kao nekadašnjeg izvorišta sigurnosti, s jedne strane, i neizvesne budućnosti s druge strane. Preživi starih obrazaca mišljenja, potpuno nedelotvorni u novonastalim okolnostima, uz snažnu nacionalističku propagandu od strane nosilaca političke moći, željnih vlasti kao preduslova za druge vidove okorišćenja u tim smutnim vremenima, kreirali su novu društvenu i kulturnu realnost. A ključnu ulogu u svemu tome, kako se ispostavilo, odigrala je manipulacija etničkim identitetima i istorijskim činjenicama.

„Male nacije“ ex-Jugoslavije: slučaj Bošnjakâ

Tokom postojanja Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije,¹ pojedine etničke grupe koje su ulazile u njen sastav nisu – za razliku, na primer, od Srba ili Hrvata, a gledano iz ugla domaće javnosti – imale jasnu i nedvosmisleno nacionalnu zaokruženost, jer su uglavnom smatrane delovima veći(nski)h naroda te zajedničke države, pa su, samim tim, bile nedovoljno prepoznatljive. Takav slučaj bio je, na primer, sa Bunjevcima, Bošnjacima, Bokeljima, donekle i Crnogorcima, na čije su etničko poreklo prâvo polagali kako Srbi tako i Hrvati. Tokom etničkog sukoba na teritoriji bivše Jugoslavije i neposredno nakon njega pitanje ovih „malih nacija“ izbilo je u prvi plan, dobivši vrlo brzo na značaju. Uzrok tome treba tražiti, pre svega, u novonastalim društvenopolitičkim okolnostima i različitim interesima međusobno suprotstavljenih strana.

S obzirom na svoju kompleksnost, „problem“ Bošnjakâ² privukao je najveću medijsku pažnju. O njemu su javno raspravljali istoričari, lingvisti, etnolozi, teolozi, politikolozi i drugi. Posebno su žestoke bile polemike koje su za cilj imale utvrđivanje istorijske (ne)istine o postojanju Bošnjaka pre osmanskog osvajanja Balkana i procesa islamizacije u 15. i 16. stoleću, kao i njihove nezavisnosti u odnosu na Srbe i Hrvate među koje su dugi niz godina tendenciozno bili svrstavani. Budući da je svaka od strana učesnica u ovim raspravama svom tumačenju pridavala osobeno ideološko značenje, teorije o poreklu Bošnjakâ, ali i o etničkoj strukturi Bosne i Hercegovine uopšte, u osnovi se mogu podeliti na srpske, prohrvatske, srpskohrvatske i one koje zastupaju poseban etnički supstrat u Bosni i Hercegovini.³

Istoriografske interpretacije naročito su bile podložne uticaju aktuelnih političkih zbivanja. S naučne tačke gledišta, one su se pokazale nepouzdanim, jer nisu imale dovoljno čvrsto utemeljenje u istorijskim izvorima. Kredibilnijom od istoriografije u tumačenju činjenica pokazala se savremena antropologija, koja je pošla od stanovišta da nema objektivne društvene istine već da je sve stvar interpretacije, tj. subjektivnih predstava kao konstanti koje danas jedino ima smisla proučavati (Nedeljković 2007, 115).

Uprkos brojnim i raznovrsnim mišljenjima u vezi sa poreklom i imenom Bošnjaka, mora se prihvatiti činjenica da oni danas predstavljaju društvenu, kulturnu i političku realnost. Iako se njihov identitet više temelji na religiji nego na etniji, ta dva identitetska segmenta neodvojiva su jedan od drugog, a tome je u velikoj

¹ U daljem tekstu SFRJ.

² U novijoj istoriji oni su označavani kao „Turci“, muslimani Bosne i Hercegovine (kao verska zajednica), Srbi muslimanske veroispovesti, Hrvati muslimanske veroispovesti, Muslimani u nacionalnom smislu, muslimani nacionalno neopredeljeni itd. (up. Nedeljković 2007, 114)

³ Pregled ovih teorija dat je u: Nedeljković 2007, 103–115.

meri doprinelo proglašenje bosanskohercegovačkih muslimana nacijom 1960-ih. Naime, u ovom periodu, Ustavom SFRJ, muslimanskom stanovništvu Bosne i Hercegovine, koje prilikom popisa nije želelo da se izjasni kao Srbi ili Hrvati, bilo je omogućeno da se deklariraše kao narod jednak ostalim osnivačima Federacije, čiji je zvanični naziv tog trenutka postala veroispovest njegovih pripadnika pisana velikim početnim slovom – Muslimani (Gosijo 2009, 397). Vlasti SFRJ odlučile su se za taj naziv iz nekoliko razloga. Pre svega, termin „Turci“, koji se za bosanskohercegovačke muslimane u narodu već bio odomaćio, odbačen je, jer bi se njime oživela sećanja na doba osmanske vladavine južnoslovenskim prostorima, a novopriznati narod smestio u „mračno poglavlje“ istorije Jugoslavije, dok se, s druge strane, ozvaničenjem etnonima „Bosanc“ stupalo u rizik da se unutar Bosne i Hercegovine nominalno prizna preimućstvo grupe koja je bila samo jedna od etničkih komponenti te republike, i to ne većinska (Gosijo 2009, 397). Zbog toga je izraz „Bosanci“ nastavio da figurira više kao formalna oznaka za sve stanovnike Bosne i Hercegovine, bez obzira na njihovu etničku i religijsku pripadnost, dok je naziv „Muslimani“ uveden kao zvanični kvalifikativ koji je trebalo da obezbedi nacionalno dostojanstvo Bosancima islamske veroispovesti među većinskim Srbima i Hrvatima (Gosijo 2009, 397). Proglašenjem tog novog „muslimanskog“ naroda religija je – kako se izrazio Gosijo – zadobila zastrašujuće efikasnu vrednost etničkih oznaka (2009, 398).

Mora se, međutim, naglasiti da Muslimani pre konflikta u Bosni i Hercegovini (1992–1995) nisu toliko insistirali na svom etničkom identitetu, još manje na religijskom, što nikako ne znači da tog identiteta nisu bili svesni. Do prekreta je došlo kada se sukob u Bosni i Hercegovini rasplamsao, a nekadašnje – neretko veštačko – veličanje i isticanje „bratstva i jedinstva“ bilo zamenjeno potenciranjem razlika među dojučerašnjim sunarodnicima.

Isto onako kao što mnogi Srbi u Hrvatskoj sebe nisu prvenstveno definisali kao Srbe sve dok ih hrvatski nacionalistički režim Franje Tuđmana nije definisao kao ljude izvan političkog i socijalnog tela u Hrvatskoj, tako sad i mnogi bosanski Muslimani vide islam kao središnju odliku svog identiteta, kao i identiteta svoje zemlje, pošto su ostali oblici identiteta, kako države tako i nacije, isključeni. Tako je insistiranje Srba i Hrvata na navodno islamskoj prirodni bosanskih Muslimana navelo mnoge Muslimane da se više okrenu islamu.

– zaključio je Hejden (2002, 155–156).

Muzika i rat: sevdalinka kao (zlo)upotrebljena tradicija

Za vreme etničkog sukoba u Bosni i Hercegovini značajnu simboličku ulogu odigrala je muzika koja je „upotrebljavana ne samo kao kulturno oružje koje su najradije birale sve zaraćene strane u Bosni nego i kao gorivo za ratnu mašineriju. Ona je bila ključna za jačanje morala i održanje grupne kohezije, kao i za nalaže-

nje opravdanja za rat i neprestano nasilje“ (Laušević 2002, 365). Izbor te muzike nije bio slučajan, ali ni rezultat unapred isplanirane muzičke prakse već, pre bi se reklo, ishod prepoznavanja određenog zvuka ili muzičkog žanra kao sopstvenog i poistovećivanja s njim (Laušević 2002, 369). Pri tom, „određeni zvuk je definisan kao takav ne činjenicom da je to jedini muzički stil koji upotrebljava određena grupa, nego pre činjenicom da ga druge grupe ne upotrebljavaju kao svoj nacionalni simbol, te ga neće pogrešno uzeti za njihov sopstveni“ (Laušević 2002, 369).

SFRJ nije bila napadnuta *spolja*, pa da napad *drugih* rezultira potrebom za homogenizacijom napora da se država i (jugoslovenska) nacija odbrane, već je naboj za izbijanje oružanog sukoba došao iznutra, tj. generisan je unutar tela jedne iste nacije i države – doduše, federalnog tipa i sa značajnim latentnim istorijsko-kulturološkim potencijalom za uspostavljanje etnički motivisanih identitetskih opozicija na relaciji *mi: oni*. (Trubarac Matić 2018, 127–128)

Ovo je potpuno razumljivo ako se ima u vidu da se etnički identitet prevashodno i gradi na suprotnostima, a ne na sličnostima. Naime, „što su jače opažane suprotnosti tim je konkretniji identitet“, ili, „drugачije rečeno, nije bitno samo to što smo već i ono što nismo“ (Tesar 2019, 205). Koliko je ovo važno možda najbolje svedoči primer srpske i albanske epske tradicije, koje su umnogome slične i međusobno se preklapaju, ali je upravo ta činjenica predstavljala povod za uzajamna sporenja njihovih nosilaca, naročito „u periodima krize političkih odnosa i oružanih sukoba između Srba i Albanaca, jer nije bilo moguće prihvatiti da [...] pesme 'našeg' naroda nisu izvorne, autohtone i starije od pesama onog 'drugog' naroda“ (Halili 2016, 422). S tim u vezi zanimljivo je i sledeće svedočanstvo, koje je ostavio Matija Murko (1951, 370–371):

U svojim političko-historijskim svađama mogli su se Srbi i Hrvati prepirati i o narodnu epiku, koju su jedni i drugi prisvajali isključivo sebi, ali to je baš najbolji dokaz da je ona jedna i jedinstvena. Od svojih poslednjih iskustava navodim samo jedno. Kad su za balkanskog rata u Majkovima, sat daleko od Slanoga u Dalmaciji, nastupili žandari protiv Srba i Crnogoraca, a na njihovoj je strani bio učitelj, nastala je prepirka, dok se nije dosjetio jedan prijatelj i zaviknuo: „Djevojke, dajte Pjesmaricu!“ (Matice Dalmatinske) i dok nije progovorio narodu: „Zašto ste protiv Srba, a volite srpske junačke pjesme?“ Odgovor je na to glasio: „To je nešto drugo“. Tragiku ovog trenutka dovršio je drugi glas: „Pustimo politiku, daj jednu pjesmu!“

U pojedinim slučajevima prepoznavanje neke melodije kao „svoje“ nije bilo nimalo jednostavno, pre svega zbog zamućenih predstava o muzici nasleđenih iz ranijih epoha, posebno jugoslovenske. Zato je sve muzičke recidive iz prošlosti prethodno trebalo „očistiti“ i dati im „novi sjaj“, a sa njim i novo (nacionalno) značenje.⁴

⁴ Ovo svojevrsno preoblikovanje sećanja na zajedničko (jugoslovensko) kulturno nasleđe uočile su i u jednom svom radu njime se pozabavile Milica Popović i Petra Belc.

Tako je, primera radi, muslimanska religijska himna *ilahija*, koja po svojoj prirodi predstavlja isključivo muslimansku tvorevinu, bila pretvorena u simbol muslimanskog nacionalnog identiteta njenim prevođenjem iz čisto privatne religijske forme u muziku posredovanu masovnim medijama (Laušević 1996, 117–135). Slično je učinjeno i sa bosanskohercegovačkom ljubavnom pesmom, poznatom pod nazivom *sevdalinka*.⁵ Ali, budući da mnogi elementi narodne kulture, koje je osmanska modifikovala, nisu više doživljavani kao tuđi već kao sastavni deo nacionalne kulture i iz nje izvedenog identiteta (Rot 2000, 199), *sevdalinka* je još brže od *ilahije* bila prepoznata kao simbol nacionalnog identiteta Bošnjakâ, a upravo zahvaljujući pomenutim razlozima njeno predstavljanje nije zahtevalo naročit medijski prostor.⁶

Prema ovim autorkama, „državni narativi bivših jugoslavenskih republika, sa svrhom legitimizacije ratova devedesetih godina i načinâ na koje su rukovodstva vodila raspad države, propagiraju revizionističke strategije koje nužno u sebi uključuju i zaborav. Zaborav na tu državu koja je postojala, brisanje svakog jugoslavenskog identiteta postaje preduvjet kreiranja (novih) nacionalnih identiteta“ (Popović & Belc 2014, 20–21). Ukratko, „to je etničko čišćenje vremena, koje se izvodi putem prerade 'kolektivnog pamćenja' [...]“ (Čolović 2000, 165).

⁵ Više o opštim karakteristikama ove melopoetske tvorevine, društveno-istorijskim uslovima pod kojima se formirala, te istorijatu njenog beleženja i proučavanja videti npr. u: Petrović 2012, Efendić 2015, Imamović 2016 i Škiljević 2017.

⁶ Zanimljivo je, međutim, da je tokom ratnih 1990-ih, baš zbog činjenice da je prepoznavana kao simbol nacionalnog identiteta Bošnjakâ, *sevdalinka* u emisijama muzičkog karaktera na radio i televizijskim kanalima u Srbiji bila ili sasvim izuzeta ili značajno potisnuta ili je pevana na ekavici, u prilog čemu govori tvrdnja Mirjane Laušević da su „radio i TV stanice bile [...] glavni institucionalni centri u kojima se tokom rata događalo čišćenje i etničko etiketiranje svekolike muzike koja je već postojala“ (Laušević 2002, 366). U odabiru pesama koje će biti emitovane po svemu sudeći se vodilo računa i o tome da to budu one u kojima se ne spominju muslimanska vlastita imena i izrazi koji se dovode u direktnu vezu sa islamom, ali ni bosanskohercegovački toponimi (tako se, u to vreme, uopšte nisu mogle čuti dve „kultne“ *sevdalinke* – *Mujo kuje konja po mjesecu* i *Kad ja pođoh na Bentbašu*). Redak izuzetak predstavljala je *Emina*, verovatno zato što je njen autor čuveni pesnik Aleksa Šantić, Srbin iz Mostara, a slično je bilo i sa pesmom *Pod pendžeri* Petra Konjovića, poznatijom kao *Kradem ti se u večeri*. Ovde su, kako se čini, etničko poreklo ili nacionalna pripadnost autorâ dve poznate *sevdalinke* bili presudni da one tih kriznih godina sporadično i „stidljivo“ budu emitovane. Takođe, ako bi se u navedenim emisijama i dogodilo da se neka *sevdalinka* kojim slučajem „potkrade“, to su uglavnom bile pesme na granici sa starogradskim žanrom (kao, na primer, *Evo, srcu mom radosti*) ili one koje se, osim u Bosni i Hercegovini, pevaju i u Srbiji, naročito na Kosovu i Metohiji (primer takve jedne pesme je *Zapevala sojka ptica*, koja se po melodijskim karakteristikama uopšte ne razlikuje od bosanskohercegovačke varijante, ali se peva na ekavici i, umesto Fate, u srpskoj verziji se pominje žensko ime Kata), a slično je bilo i sa nekim pesmama koje su se još odranije odomaćile u Sandžaku

Između 1992. i 1995. godine sevdalinka je takođe postala simbol nacionalnog otpora Bošnjakâ. Njena uloga se u ovom periodu znatno izmenila u odnosu na raniju, jer je ova pesma zadobila patriotska obeležja. Ličnosti koje je opevala i bosanskohercegovački toponimi koji se u njoj spominju budili su kod muslimanskog stanovništva, posebno onog prinuđenog da napusti Bosnu i Hercegovinu, rodoljubiva osećanja.⁷ Rečima Petre Hamer, „od početka 1992. i tokom svih ratnih godina *sevdalinka* se sve više dovodila u vezu isključivo sa gradskim muslimanskim stanovništvom u BiH a postala je simbol identifikacije, ne samo za ljude u BiH, već i za one koji žive u inostranstvu“ (Hamer 2021, 179).⁸

i Crnoj Gori, pa su se doživljavale kao deo tamošnjeg muzičkog folklorâ (poput *Poljem se vija Hajdar delija*, odnosno, u sandžačko-crnogorskoj varijanti, *Poljem se vija, oj, zor delija*). Sve ovo bilo je direktna posledica političke retorike u odnosu na ratna dešavanja u Bosni i Hercegovini, mada slična „razračunavanja“ s osmanskim muzičkim nasleđem, na ovaj ili onaj način, postoje i u drugim delovima Balkana. Ona uglavnom obuhvataju „pokušaje uz podršku vlade da se ponovo stvori predosmanlijska muzika na uštrb široko rasprostranjenih lokalnih vrsta muzike pod osmanlijskim uticajem“ i „zvanično proklamovano (ili bar politički motivisano) izbegavanje određenih muzičkih instrumenata“ (Petan 2010, 251; up. isto Pettan 2007, 372). Ali, uprkos prethodno rečenom, sevdalinka se – zbog velike popularnosti koju je odavno bila stekla i uživala na bezmalo čitavom prostoru bivše Jugoslavije (izuzetak je, možda jedino, predstavljala Slovenija) – paralelno sa njenim suzbijanjem na javnom servisu u Srbiji tokom 1990-ih mogla naći na tzv. crnom tržištu. Primera radi, piratska izdanja sevdalinki u Beogradu su se, uz drugu robu, prodavala na popularnom Buvljaku, u Bulevaru revolucije (sada Bulevar kralja Aleksandra) i na Zelenom vencu.

⁷ Takav slučaj bio je i sa bosanskohercegovačkim izbeglicama u Ljubljani, gde je došlo do ponovnog buđenja interesovanja za sevdalinku, a „pod utiskom nastupa jedne austrijske folk atrakcije na festivalu *Druga Godba*, formiran je bend *Dertum*“, čiji je prvi album – kao snimak uživo sa koncerta održanog 1996. godine u slovenačkoj prestolnici, a objavljen 1997. – postao „zasigurno najkopiraniji CD tih godina među mlađom publikom s Balkana“ (Imamović 2016, 131). Baveći se *Dertumom* i njegovim nastupima, Alenka Bartulović je navela da su se fanovi prisutni na tom prvom koncertu benda, u alternativnom omladinskom kulturnom centru KUD »France Prešern«, često „ovog događaja prisećali sa suzama u očima, dok su oni koji nisu mogli da prisustvuju opisali svoje odsustvo kao 'jedno od najvećih žaljenja' u njihovim životima“; ona je takođe dodala da je većini obožavalaca *Dertuma* prvi CD tog benda draži za slušanje od drugog, muzički naprednijeg i uglađenijeg albuma iz 1998. godine [u pitanju je studijski snimak pod nazivom *Vezak vezla* – D. P.], te da se „prvenac“ još uvek „redovno pušta u nekoliko kafea u Ljubljani i Sarajevu“ (Bartulović 2023, 61–62). Štaviše, taj CD je „stekao kulturni status u specifičnom slovenačkom muzičkom miljeu“, a izvršio je uticaj kako na mladu slovenačku publiku tako i na mlade muzičare u Bosni i Hercegovini, uključujući Damira Imamovića (Kozorog & Bartulović 2015, 138).

⁸ Ljerka Vidić Rasmussen (Rasmussen) je ovo opisala kao „proces kulturne autentifikacije koji je prošao kroz masovnu nacionalizaciju“ (Vidić Rasmussen 2007, 77).

Istraživanje bosanske dijaspore u Švedskoj, uključujući izbeglice iz Bosne i Hercegovine tokom rata 1990-ih, a koje je sprovela Jasmina Talam, pokazalo je da sevdalinka beleži put od, u etničkom smislu, čisto bošnjačkog do generički više bosanskog muzičkog brenda, tj. muzičkog izraza svih Bosanaca koji gaje snažne emocije prema svojoj domovini (Talam 2021, 91). Zapravo, sevdalinka je političku, odnosno etničku, konotaciju zadobila onog trenutka kada su Bošnjaci pokrenuli proces njene transformacije u nacionalni simbol, ali kako se tokom i nakon sukoba u Bosni i Hercegovini s izbeglicama krenula da širi po čitavom svetu, ona je postepeno prerasla u simbol svih bosanskohercegovačkih emigranata, a s ovim muzičkim žanrom imali su prilike da se „upoznaju“ i stranci, uključujući humanitarne radnike, novinare i vojnike (Petrović 2017, 713), te stanovnike zemalja koje su postale domaćini raseljenim licima.

Jedan takav primer predstavlja i projekat „Azra“, koji je početkom 1994. godine, oko istoimenog ansambla, u Norveškoj osmislio Svanibor Petan, sa ciljem da se kroz zajedničke nastupe Bosanaca i Norvežana pomogne izbeglicama iz Bosne i Hercegovine u očuvanju njihovog kulturnog identiteta i uspostavljanju bolje kulturne razmene s lokalnim stanovništvom, što je deo koncepta primenjene etnomuzikologije (Pettan 1995, 217, 223).

Budući da je, prema službenim procenama, u Norveškoj tada boravilo oko 11.000 izbeglica iz Bosne i Hercegovine, koje su pripadale različitim narodima i veroispovestima, mada je najviše bilo Bošnjaka, te da su raseljeni od strane stanovnikâ zemlje domaćina doživljavali reakcije u rasponu od saosećanja do netrpeljivosti, u projektu se pošlo upravo od tih činjenica (Pettan 1995, 223). Prvi zadatak je bio da se učvrsti i sadržajno osmisli muzički, ali i širi kulturni, identitet izbeglica sa prostora Bosne i Hercegovine, a drugi da se putem muzike pospeši komunikacija i kulturna razmena između Bosanaca i Norvežana (Pettan 1995, 224).

U tu svrhu formiran je etnički mešoviti, bosansko-norveški ansambl *Azra*, koji je prvi nastup imao početkom marta 1994. u dvorani Zemaljskog udruženja Bosne i Hercegovine u Oslu, da bi već krajem istog meseca nastupio u izbegličkom centru, što je kasnije postala redovna praksa (Pettan 1995, 227). Nakon ova dva, usledio je čitav niz koncerata *Azre*, od kojih su neki imali humanitarni karakter, što je rezultiralo većim prisustvom ovog ansambla u norveškim medijima, a nisu izostale ni pozitivne reakcije publike (Pettan 1995, 227).

Kada je reč o repertoaru *Azre*, pošlo se od ideje da se svim državljanima Bosne i Hercegovine sa privremenim boravkom u Norveškoj, bez obzira na njihove etno-religijske i druge razlike, ponudi muzički koncept s kojim bi se svi oni mogli identifikovati, a da se istovremeno privuče veća pažnja Norvežana na sudbinu bosanskohercegovačkih izbeglica, njihovu kulturu i dešavanja u zemlji koju su bili prinuđeni da napuste (Pettan 1995, 228). Prednost je data gradskoj svetovnoj muzici, jer je ona, s jedne strane, bila podjednako prihvatljiva izbegli-

cama iz seoskih i urbanih sredina Bosne i Hercegovine, dok je, s druge strane, putem nje imalo više šanse Bosance predstaviti Norvežanima „kao njima slične pripadnike istog civilizacijskog kruga“ (Pettan 1995, 228–229). Uzeta je u obzir i činjenica da je pre rata 1990-ih postojala ekumenska folklorna gradska muzika Bosne i Hercegovine u čijem su interpretiranju, očuvanju i promovisanju učestvovali izvođači različitog etničkog porekla sa tog prostora, zbog čega je ona smatrana zajedničkom svojinom, ali da se sa sukobom taj ekumenski karakter izgubio, usled čega su pojedini muzički žanrovi i prakse od strane pripadnikâ tri većinska naroda – Srba, Hrvata i Bošnjaka – počeli da bivaju svojatani i pretvarani u isključivo njihove simbole (Pettan 1995, 228). Izbor je zato pao na one pesme koje su bile opšteprihvaćene među pripadnicima svih skupina u Bosni i Hercegovini, a pevača su pratili muzičari na etnički neutralnim instrumentima (flauta, gitara, bas gitara, harmonika, klarinet) (Pettan 1995, 228). Kako se ispostavilo, sevdalinka je bila nezaobilazna među „opšteprihvaćenim pesmama“. Tako je pevač *Azre*, Sead Krnjić, između ostalog izjavio: „Ovo je vrlo važno za naš narod iz Bosne i Hercegovine. [...] pored sve one patnje koju su doživjeli mislim da im sevdah stvarno vraća život“ (Pettan 1995, 230). Izjavu za norvešku televiziju dao je, nakon koncerta *Azre*, i izbeglica Hamdija Pašić, rekavši: „Jako značajno mjesto u životu Bosanaca zauzima muzika. Sevdah je jedna od značajnih stavki u našem životu. Još kad ga sviraju pravi Bosanci i Norvežani, onda je to nešto prijateljsko, nešto posebno“ (Pettan 1995, 230).

Saz vs. gusle: primer nacionalizacije jednog muzičkog instrumenta

Prema mišljenju Mirjane Laušević, ono što jednu melodiju čini prepoznatljivom („tipičnom“) u etničkom smislu jeste to što ona evocira izvesne kulturnoistorijske veze koje slušaocu omogućavaju da je smesti u odgovarajuću kategoriju, pri čemu su te veze koliko evocirane toliko i ustanovljene specifičnom praksom i nacionalnom retorikom (Laušević 2002, 370).

Tako je, na primer, tokom sukoba u Bosni i Hercegovini pevanje epskih narodnih pesama uz pratnju gusala uspostavljeno kao simbol srpskog nacionalnog identiteta, iako je ova muzička praksa takođe predstavljala deo kulturnog nasleđa bosanskohercegovačkih Muslimana i Hrvata (Laušević 2002, 370), ali i Crnogoraca i Albanaca. Štaviše, ratnih 1990-ih, lider bosanskih Srba Radovan Karadžić sporadično je nastupao na televiziji Republike Srpske u svojstvu guslara i „tumača“ epike, dokazujući poštovanjem ovog tradicionalnog melopoetskog žanra svoju „nacionalnu ispravnost“, tj. „srpstvo“ (Laušević 2002, 371), a ujedno oživljavajući mitsku nacionalnu prošlost, na kojoj su srpske vlasti godinama gradile legitimitet i popularnost, ilustraciju čega predstavlja „jedna Koraksićeva

karikatura objavljena u *Borbi* decembra 1992, na kojoj vidimo S. Miloševića kako malom Dobrici Čosiću, koji mu sedi na kolenu, uz gusle pripoveda što je nekad bilo“ (Čolović 2000, 165; pomenuta karikatura priložena je na str. 166). Kao pandan „srpskom“ (epskom) modelu, Bošnjaci su počeli da ističu „svoj“ (lirski) model – sevdalinku.⁹ U tu svrhu oni su bili „rehabilitovali“ *saz*,¹⁰ muzički instrument uz čiju se pratnju sevdalinka prvobitno izvodila, a koji je u Bosni i Hercegovini kao republici socijalističke Jugoslavije bio gotovo u potpunosti potisnut na račun tamburaških i mešovitih narodnih orkestara.¹¹ Kako je konsta-

⁹ Da su tokom rata u ex-SFRJ 1990-ih – prvenstveno na prostoru Bosne i Hercegovine – junačke pesme uz gusle postale zvukovni simbol Srba, a sevdalinka simbol Bošnjakâ, konstatovala je i Ankica Petrović u svom izlaganju „Music as Subject of Political Manipulation in the Lands of Former Yugoslavia“ predstavljenom na: 39th Annual Meeting *Society for Ethnomusicology*, Milwaukee, Wisconsin, October 20–23, 1994. – joint meeting American Folklore Society (navedeno prema: Pettan 1995, 228; Pettan 2010, 183). Na isto se osvrnula Jasmina Talam, koja je u jednom gostovanju izjavila sledeće: „[...] ja bih se složila da je [...] na početku rata, i dvije tri godine prije rata, došlo do svojatanja određenih vrsta tradicija od strane pojedinih etničkih skupina. Mi smo čak često u to doba mogli da čujemo tezu da je saz bošnjački, da su šargije hrvatske, a da su gusle srpske. Naravno da je to naučno neosnovano i takvu tezu etnomuzikolozi nikada neće prihvatiti, zato što imate kod sva tri naroda da ljudi sviraju iste instrumente i da sviraju i prakticiraju svaku od tih vrsta tradicija [...]“ (Dujković 2022: <https://n1info.ba/video/vecernji-studio/u-vecernjem-studiju-o-sevdalinci-nekada-su-gusle-vecinom-svirali-bosnjaci/>). Problem je, međutim, u tome što je manipulacija naučnim činjenicama, tj. njihova zloupotreba, u izmenjenim (ratnim) okolnostima iznedrila „novu realnost“ (razume se, iskrivljenu), posledice koje su vidljive do danas, ali upravo zbog toga ona je i uzeta kao jedan od legitimnih predmeta analize ovog rada.

¹⁰ Reč je o vrsti dugovrate tambure sa 9 do 12 žica, dubokog i zaobljenog korpusa (trupa), koja se u Bosni i Hercegovini odomaćila nakon turskog osvajanja Balkana u 14/15. veku. Na saz u, kako u Bosni i Hercegovini kažu, „kuca“ (umesto svira), a svirač na ovom instrumentu (*sazlija*) u većini slučajeva ujedno je i pevač, mada to nije pravilo (više o fizičkim i muzičkim karakteristikama ovog instrumenta videti u: Milošević 1962, 136–144; Rihtman 1982, 17–18; Marković 1987, 29; Gojković 1989, 168, 187–188 i Golemović 1997, 187–190, 194–196; 1998, 61–62).

¹¹ Među brojnim manifestacijama koje su u Bosni i Hercegovini – pretežno u Federaciji – ustanovljene nakon etničkog sukoba na tom prostoru, a sa ciljem negovanja saza i sevdalinke, jesu i *Večeri saza, sevdaha i etno muzike* u Srebreniku (manifestacija je takođe poznata pod nazivima *Veče srebreničkih sazlija* i *Srebrenički dani saza*). Na jednoj od ovih koncertnih večeri (2008) zajedno su nastupili najpoznatija pevačica sevdalinke uz saz, Emina Zečaj, i jedan od najboljih bosanskohercegovačkih sazlija, Hašim Muharemović ([*Srebrenički dani saza (BiH), avgust 2008*] 2009: <http://www.youtube.com/watch?v=bAJKXYV4PCK>). Ipak, ovde treba naglasiti da saz i sevdalinka ne predstavljaju izolovan slučaj, tj. usamljeni trend, već da se u novije vreme na prostoru nekadašnje Jugoslavije oživljavaju i reinterpretiraju i druge muzičke tradicije, o

tovala Tamara Karača Beljak, „od 1992. pa nadalje, sa 'buđenjem nacionalne svesti' i potrebom za otkrivanjem vlastitog identiteta, korenâ i tradicije u Bosni i Hercegovini, pevanje uz saz ponovo je prepoznato i ova vrsta interpretacije dobila je zasluženno mesto u programima nacionalnih radiodifuznih stanica“ (Karača Beljak 2005, 174).

Kada se govori o ovoj temi, neophodno je ukazati i na mišljenje Ivana Čolovića. On je, naime, ispravno primetio kako se većina Bošnjaka složila da treba „prigriliti [...] instrument, koji bi bio pravi, autentični simbol bošnjačkog identiteta – saz“ (Čolović 2008, 167), „budući da su se poslednjih godina Srbi vezali za gusle“, a one iz vizure „balkanskih nacionalnih ideologa [...] imaju najpre tu lošu stranu što podsećaju na sličnost između balkanskih naroda, [...] koju vode tih naroda [...] teško podnose“ (Čolović 2008, 166). S tim u vezi, on je zaključio sledeće:

Kao što su novi graditelji i pregraditelji nacija na Balkanu složni u tome da svaka od njih treba da bude etnički centrirana i teritorijalno grupisana po principu „svoj na svome“, oni se slažu i u tome da svaka od tih nacija treba da bude i u muzičkom smislu od drugih odvojena, da izvodi svoju muziku uz pratnju svog reprezentativnog instrumenta, „svoju na svome“. (Čolović 2008, 167)

Gusle i saz savršeno su „parirali“ jedno drugom, posebno u fizičkom smislu, jer su oba instrumenta kordofona (žičana) i bogato, iako na različite načine, ukrašena (gusle rezbarijom, a saz furnirom i/ili sedefom). Sa druge strane, razlike između gusala i saza poslužile su kao odlična podloga za razdvajanje Srba i Bošnjaka na simboličkoj ravni, a suprotstavljanje tradicija ova dva naroda bilo je u funkciji potencijalnog dokazivanja „superiornosti“/„inferiornosti“ jednog naroda u odnosu na drugi. S obzirom na činjenicu da je saz predstavljao obeležje urbane tradicije, a da su gusle više reprezentovale gorštačku (ruralnu) sredinu i sa njom povezanu muzičku praksu, Bošnjaci su prvonavedeni instrument percipirali kao simbol vlastitog „gospodstva“,¹² dok su drugi koristili kao ilustraciju „sirovog“ karaktera svojih protivnika. Na isti način upoređivane su i dve vokalno-instrumentalne tradicije, pa je sevdalinka, kao „predstavnik“ lirike i pesma koja peva o ljubavi, trebalo da potvrdi „miroljubivu“ prirodu Bošnjakâ, a epska pesma, nastala u znak sećanja na bojeve i junake, ukaže na „ratobornost“ Srba. S druge strane, Srbi su u sevdalinci prepoznavali „patetičan“, „malodušni“ karakter bosanskohercegovačkih Muslimana, sklonih melanholiji, beznađu

čemu svedoče brojne manifestacije. U Srbiji su to, na primer, Tamburica fest, Sabor trubača u Guči (Dragačevski sabor trubača), Sabor frulaša Srbije „Oj, Moravo“, razne smotre kulturnometničkih društava i sl.

¹² Pod ovim se podrazumevaju izvesna sentimentalna, a donekle možda i nesvesna, nastojanja da se na jednoj idejnoj ravni uspostavi kontinuitet sa starom varoškom elitom oličenom u nekadašnjoj moćnoj i uticajnoj begovskoj klasi iz Bosne i Hercegovine.

i stihijskom prepuštanju sudbini, a samim tim i njihovu slabost kao nacije. Ako se prethodno rečenom pridruže još i shvatanja prema kojima saz predstavlja „tipično orijentalni“ (= islamski) instrument, a da su gusle „isključivo hrišćanski“, postojeće opozicije dobijaju na svojoj oštini, budući da navedena tumačenja dodatno podcrtavaju religijsku dimenziju problema.¹³ Ukratko, „potreba za etničkim pregrupisavanjem koju je nametnuo rat probudila je i do tada ne toliko vidan (potisnut?) značaj religijske pripadnosti, koja dobija na važnosti kao ključni marker identiteta određene etničke grupe“ (Trubarac Matić 2018, 128).

¹³ Pri tom, ta tumačenja su samo delimično tačna, jer su utemeljena na nedovoljnom poznavanju činjenica, i to pre svega one koja se odnosi na poreklo gusala. Naime, gusle su, poput drugih kordofonih instrumenata, tekovina istočnjačke kulture, a – prema mišljenju muzikologa Kurta Saksa (Curt Sachs), ili Zaksa, budući da je nemačkog porekla – na evropsko tlo, pa tako i na južnoslovenske prostore, dospele su posredstvom islamskog kulturnog talasa u 10. veku, ili, kako neki naučnici smatraju, još ranije, već u 8. i 9. stoleću (Marković 1987, 32; Golemović 1998, 66). Može se pretpostaviti da gusle, pored prethodno rečenog, u svesti „običnih“ ljudi figuriraju kao instrument hrišćana i zbog toga što su – mada dospele s islamskim kulturnim talasom – na južnoslovenske prostore izvesno stigle preko Vizantije. A budući da je ova carevina bila hrišćanska, onda se takvim smatralo i sve ono što je posredstvom nje pristizalo i bivalo prihvatano. Međutim, ovde se prenebregava još jedna važna evidentnost – da je Vizantija, iako hrišćanska, „kako po svom rasprostranjenju, tako i po uređenju, bila orijentalno-balkanska imperija, a tzv. vizantijska kultura predstavljala [...] u stvari [...] spoj balkanskih, odnosno grčkih i orijentalni[h] elemenata“ (Filipović 1970, 105). Zato ne treba da čudi ni što se bogata orijentalna ornamentika u muzici ne sreće samo u islamskom svetovnom – po pravilu gradskom – već i u crkvenom vizantijsko-sirijskom, grčkom i našem pravoslavnom pojanju, kako danas tako i u prošlosti, za šta ilustrativan primer predstavljaju *Ninje sili* domestika kir Stefana Srbina iz 15. veka, što je u svojoj studiji posvećenju sevdalinci naveo i poznati bosanskohercegovački muzikolog Vlado Milošević (Milošević 1964, 13). Nesporno je da etnomuzikološka istraživanja praksu guslarenja, osim kod Srba, konstatuju i kod muslimanskog stanovništva Bosne i Hercegovine, zatim među Albancima, a isto tako u Crnoj Gori i Dalmaciji, ali je usled političkih okolnosti i ratnih dešavanja 1990-ih, pre svega pod uticajem propagande, došlo do prenebegavanja – čak svesnog – tih naučnih činjenica i uspostavljanja nove simbolike kada je o muzičkim tradicijama i praksama reč. Baš kao što su sevdalinku svojevremeno u Jugoslaviji podjednako interpretirali bošnjački, srpski, hrvatski i crnogorski pevači i muzičari, a nakon njenog raspada isključivo Bošnjaci, jer je ona, kako je rečeno, uzeta za njihov nacionalni simbol, tako je i saz, kao instrument uz koji se sevdalinka prvobitno izvodila, dobio status nacionalnog instrumenta Muslimanâ Bosne i Hercegovine, potisnuvši iz svesti muslimanskog življa gusle kao „svoje“ i „prebacivši“ ih u srpsko „dvorište“ (tim pre što se uz gusle sevdalinka nikad nije izvodila, pa se ni u tom smislu ovaj instrument nije uklapao u novu nacionalnu simboliku). „Nema sumnje da se [...] u izboru simbola balkanskih nacija pre svega teži tome da se izbegne podudarnost sa simbolikom koju rabe susedi, bez obzira o kakvoj je simbolici reč“ (Čolović 2008, 166).

Sve „ovo nam“ – tačno je zapazila Mirjana Laušević – „omogućuje da zaključimo da moć muzike kao nacionalnog simbola ne leži u samoj muzici nego u značenju koje joj pripisuje, i koje deli određena grupa ljudi“ (Laušević 2002, 370). Osim toga, ovde je na snazi svojevrsna „tendencija da se drugi uvek vide pojednostavljeno, uprošćeno [...], a da se toj uprošćenosti implicitno kontrastira 'naša' kompleksnost [...]“ (Bakić-Hayden 2006, 18), ili, u primerima koji su prethodno navedeni, nadmoć. Sevdalinka je, tako, iz svoje lepše, umetničke, prešla u posve drugačiju i opasniju sferu, sferu međuetničkog sukoba u Bosni i Hercegovini, pokazavši se više kao (zlo)upotrebljena nego kao stvarna tradicija. U tom sukobu, i upravo zahvaljujući njemu, ova pesma je postepeno poprimila nacionalistička obeležja.

Postratovska era: sevdalinka, kosmopolitska a naša

Sa okončanjem jugoslovenske ratne drame došlo je i do promene odnosa prema sevdalinci. Na nju se počelo gledati kao na kulturno nasleđe koje treba „sačuvati“¹⁴ i predstaviti široj, prvenstveno međunarodnoj javnosti, čemu je u velikoj meri doprinela nova sevdah generacija pevača i muzičara. Idući hronološkim redom (prema godinama kako su se pojavljivali na muzičkoj sceni), tu se, pored ranije pomenutog *Dertuma*, izdvajaju bend *Mostar Sevdah Reunion*,¹⁵ zatim Amira Medunjanin,¹⁶ Damir Imamović,¹⁷ grupa *Divanhana*,¹⁸ te Božo Vrećo.¹⁹ Pri tom, ovde su pobrojani samo najpoznatiji pojedinci i grupe, koji sevdalinku izvode na eksperimentalan (netradicionalan) način, dok je broj mladih pevača i muzičara, ukupnih predstavnika ovog žanra, daleko veći.

Pojavom benda *Mostar Sevdah Reunion*, koji je zahvaljujući čitavom nizu uspešnih koncerata širom sveta za kratko vreme postao vrlo popularan, sevdalinka se našla na svetskoj muzičkoj pozornici. Ali, veliki problem benda bila je dilema kako predstaviti pesmu čiju predistoriju i jezik na kojem je ispevana inostrana publika uopšte nije poznavala. Bend je zato osmišljavao zanimljive aranžmane, koji su se bitno razlikovali od većine onoga što se do tada moglo čuti i videti, zadržavajući, međutim, u nastupu „kafanski background“ – što se asocijativno dovodi u vezu sa Balkanom – i prizvuk romske muzike, čemu su prvenstveno doprineli Ljiljana Batler (Buttler) i Šaban Bajramović, kao saradnici na pojedinim albumima.

¹⁴ Ali ne u smislu „konzerviranja“, kao ploda ideologije „izvornosti“, već pre kroz dopuštenje i podsticaj da se dalje spontano razvija.

¹⁵ Zvanična web stranica: <https://www.mostarsevdahreunion.com>

¹⁶ Zvanična web stranica: <https://amiramedunjanin.com>

¹⁷ Zvanična web stranica: <http://damirimamovic.com>

¹⁸ Zvanična web stranica: <https://www.divanhana.ba>

¹⁹ Zvanična You Tube stranica: <https://www.youtube.com/c/BožoVrećoOfficial>

Pored *Mostar Sevdah Reuniona*, pojavio se čitav niz mladih izvođača sevdalinke koji su uspeli da zadobiju simpatije publike. Među njima se našla i Amira Medunjanin, čiji je prvi album, nazvan *Rosa*, u produkciji holandskog izdavača Snail Records, privukao veliku pažnju. Za razliku od *Mostar Sevdah Reuniona*, interpretacije Amire Medunjanin mnogo su suptilnije i sofisticiranije, a u njenim aranžmanima ima dosta elemenata preuzetih iz popa i džeza, ali i iz muzičkih tradicija sa prostora bivše Jugoslavije kojima sevdah nije stran, kao što su one iz južne Srbije i Makedonije. Ova pevačica javnosti se do sada predstavila sa nekoliko CD izdanja, na kojima je, kako se čini, eksperimentisala u pogledu izvedbe sevdalinke, tragajući za interpretacijom koja bi prvenstveno njoj kao umetnici najviše odgovarala. „Vrlo je važno da svaka nova generacija donese i unese nešto novo, nešto svoje i da ostavi to kao svoj potpis iz tog vremena“, istakla je Amira u jednoj svojoj izjavi za *Blic*, dodavši da su sevdalinke „lepa strana istorije koju svi delimo“ (Stefanović 2014).²⁰

Ipak, najveću pažnju domaće i svetske muzičke javnosti privukao je svojim nastupima Damir Imamović, unuk Zaima Imamovića, čuvenog interpretatora sevdalinke iz jugoslovenske epohe.²¹ Ovaj pevač i gitarista na muzičkoj sceni se pojavio sa svojom grupom *Damir Imamović Trio*. Poput Amire Medunjanin, i Damir se bavi eksperimentisanjem s muzičkim žanrovima, pokušavajući da sevdalinku približi savremenom slušaocu. Ali, ono što je za ovog umetnika osobeno jeste njegov edukatorski rad. Naime, Imamović je jedini izvođač sevdalinke koji se, pored pevanja ovih pesama, paralelno bavi njihovom popularizacijom, ali i demistifikacijom, organizujući različita predavanja, radionice i tribine (Imamović 2013).²² Osim toga, on je 2016. godine objavio obimom neveliku ali vrlo značajnu knjigu, pod nazivom *Sevdah*.²³ U ovom delu Imamović je izložio genezu sevdalinke i analizirao najvažnije etape njenog razvoja, čime je popunio veliku prazninu koja je, kada je o ovoj temi reč, do sada postojala, i to, pre svega, u interpretativnom smislu.²⁴

²⁰ <http://www.blic.rs/Kultura/Vesti/486261/Amira-Medunjanin-bosanska-Bili-Holidej-Sevdalinke-su-deo-istorije-koju-svi-delimo>

²¹ Upravo zbog porodičnih veza sa Zaimom, Damir je, prema sopstvenim rečima, dugo odbijao da se lično bavi sevdalinkom, nastojeći da pronađe vlastiti put (Imamović 2016, 131).

²² <http://www.youtube.com/watch?v=rgN0dnWETjA>

²³ U ovom radu ona je citirana u napomenama pod rednim brojevima 5, 7 i 21.

²⁴ Autor je poseban doprinos dao time što je progovorio o čitavom nizu tabu tema, koje ranije ili uopšte nisu prepoznavane kao legitimne za proučavanje ili su, iz mnogo razloga, vešto i tendenciozno zaobilažene. Na prvom mestu, to su različiti oblici politizacije sevdalinke, koji su bili prisutni već u vreme kada se ona tek počela beležiti na terenu i objavljevati, ali nisu prestali da postoje ni znatno kasnije, naročito u sferi naučnih interpretacija i muzičke produkcije. Imamović se, osim toga, osvrnuo i na mnoge

Savremene izvedbe sevdalinke postale su, između ostalog, način na koji se umetnici u javnoj sferi izjašnjavaju o određenim društvenim pitanjima (uključujući identitetska), ali i aktivan vid borbe koju oni vode u cilju odbrane njima bliskih načela i sistema vrednosti, poput LGBTQ+ prâvâ, što je posebno uočljivo u nastupima Boža Vreća.

Još jedna zvezda u usponu, Božo Vrećo, i diskurzivno i telesno otkriva sopstvenu transseksualnost i seksualnu orijentaciju. Njegovi nastupi su puni dvosmislenosti u pogledu roda: njegov glas se ne može lako klasifikovati kao muški ili ženski, njegova odeća je po pravilu ženska, a njegovi telesni pokreti se mogu opisati kao ženstveni. Štaviše, zbog svog vokalnog opsega, on može da peva „ženske“ i „muške“ (tj. rodne) tekstove podjednako. Kao izvanredan vokal, prihvaćen je i cenjen čak i od konzervativnije publike u Bosni i Hercegovini. (Kozorog & Bartulović 2016, 175)

Naposletku, treba pomenuti i to da se objavljivanjem CD-a *Bentbaša – bosanska ljubavna pjesma* (2006), sa ukupno dvanaest numera, mahom u izvođenju pevača iz Bosne i Hercegovine, ali i nekolicine stranih, sevdalinka još jednom našla u žiži svetske muzičke javnosti. Imajući u vidu da su na njemu zastupljene različite interpretacije sevdalinke, ali i vrlo raznovrsna i neobična prožimanja ove pesme s ostalim muzičkim stilovima, disk *Bentbaša* čini se najbližim onome što se danas označava terminom *world music*. Izbor pesama i interpretacija koji se na ovom CD-u našao uspeo je da razbije sliku sevdalinke kao jedne monolitne i unificirane tvorevine, pokazavši da ne postoji jednostavan odgovor na pitanje *Šta je sevdalinka?*, kao i to da ova pesma, iako inicijalno bosanskohercegovačka, ne mora to nužno biti, budući da je od njenog kulturno-geografskog porekla daleko važnija poruka koju ona u sebi nosi i način na koji je ljudi širom sveta doživljavaju i razumevaju. Ova neobična „antologija“ otkrila je sposobnost sevdalinke za jedan – kako je to lepo formulisao Ivan Lovrenović – „čudesan dijalog sa drugim muzičkim oblicima i postupcima“.

predrasude vezane za ovaj žanr, dotakao se pitanja „izvornosti“ sevdalinke, a nije zaobišao ni njenu orijentalizaciju i vesternizaciju, kao ni način na koji se ona pozicionirala van svoje postojbine, naročito u Americi. Takođe, Damir nije propustio da iznese kritiku na račun predstavnika akademske zajednice koji se bave proučavanjem sevdalinke, kako sa muzičkog aspekta tako i sa stanovišta usmene književnosti, ukazavši na to da oni, uprkos tome što se bave zajedničkim fenomenom, njemu ne pristupaju na celovit, interdisciplinarni način, već separatno, tj. isključivo iz ugla vlastite struke, zbog čega se stiče utisak da govore potpuno različitim jezicima. Najzad, knjiga *Sevdah* zasnovana je na ličnom iskustvu autora, budući da je on sâm interpretator muzike o kojoj piše, ali i predstavnik nove generacije sevdalija, što mu je dalo pun legitimitet i slobodu da svoje delo završi vizijom budućnosti ovog kompleksnog žanra umesto sentimentalnim pogledom na njegovu prošlost.

Taj dijalog pokazao se vrlo uspešnim godinu dana nakon objavljivanja ovog diska (2007), kada je u Zagrebu održan prvi u nizu koncerata pod nazivom *Sevdah u Lisinskom*. Naime, ova manifestacija se, sada već tradicionalno, svake godine organizuje u zagrebačkoj dvorani *Vatroslav Lisinski* i okuplja najpoznatije izvođače sevdalinke, a, po uzoru na te koncerte, *Večeri sevdalinki* su od 2010. počele da se održavaju i u beogradskom *Sava centru*. Ispostavilo se još jednom da je pesma najbolji način za premošćavanje kulturnih različitosti (u duhu ranije citirane izjave: „Pustimo politiku, daj jednu pjesmu!“). Međutim, za razliku od svetske scene, na kojoj se pojavila kao nešto potpuno novo i „egzotično“, sevdalinka je na koncertima održanim u glavnim gradovima bivših jugoslovenskih republika izazvala snažne jugonostalgичne reakcije (Petrović 2013, 115). Kod starije publike razlog za to bilo je pojavljivanje nekih od jugoslovenskih „ikona“ sevdaha, koje su u Beogradu nastupile prvi put posle više od dvadeset godina pauze, ali i dobro poznati zvuk popularne ljubavne pesme, koji je evocirao sećanja na „zlatno doba“ i zajednički život u bivšoj državi (Petrović 2013, 113–115).²⁵ Mlađoj generaciji, s druge strane, bilo je prijemčivije savremeno izvođenje sevdalinke koje je, između ostalih, publici priuštila hrvatska pevačica Josipa Lisac u pratnji bosanskohercegovačkog lautiste Edina Karamazova (Petrović 2013, 114–115). Svojom izvedbom ova pevačica je dokazala „da se etno zvuku može dati novi život, da se etno sistem može podići samo ako se on ne poistovećuje s muzičkim žanrovima, tehnikama i instrumentima koji su nekad služili njegovom intoniranju“ (Čolović 2006, 258). Na pomenutim koncertima sevdalinka se nedvosmisleno potvrdila kao jedna univerzalna tvorevina kulture, rušeći veštački postavljene barijere među dojučerašnjim sunarodnicima i izgrađujući nove mostove među njima. Drugačije rečeno, ona se pokazala kao „[...] iznova pronađeni raj [...] gde svako, obznanjujući svoju različitost, doprinosi bogaćenju svih“ (Ober 2007, 108).

Ova Oberova formulacija još više dobija na aktuelnosti kada se sevdalinka posmatra u globalnim okvirima. Naime, za razliku od balkanskih (pogotovo ex-jugoslovenskih) sredina, sevdalinka na nivou globalne ekumene sve do sko-

²⁵ Ovde je važno naglasiti da su, zbog svoje izražajno-umetničke vrednosti, i tekstovi sevdalinki – pored zvuka, tj. muzike – probudili nostalgичna osećanja kod publike, koja je, istovremeno, prepoznala i zajedničku (pre)jugoslovensku prošlost akumuliranu u ovim pesmama. Kako su primetile Edina Solak i Alica Arnaut, „osnovna odlika sevdalinke jeste narodnost – ona u narodu nastaje i u narodu obitava“, a njena jezičko-stilska lepota – prema istim autorkama – „pretpostavka je i za njenu raskošnu izvedbu“ (2018, 68). Koliko je odnos teksta, dikiije, glasovnih sposobnosti pevača i melodije – bilo zasebno ili u vidu instrumentalne pratnje – bitan za potpuni doživljaj/utisak prilikom interpretiranja i slušanja sevdalinke potvrđuju i lična iskustva 16 renomiranih izvođača, među kojima je, januara 2017. godine u Beogradu, istraživanje sprovela Vesna Ivkov (Ivkov 2018).

ro nije bila dovoljno poznata, a samim tim je postojala mala verovatnoća da bi joj se, iz razloga koji su prethodno razmatrani u ovom radu, mogla pripisati bilo kakva negativna značenja. Lišena takvih negativnih predznaka i bremena prošlosti, ona se, zahvaljujući procesu globalizacije, pojavila kao jedan u nizu primamljivih „proizvoda“ na svetskom tržištu, koji je trebalo da privuče pažnju i pruži osećaj zadovoljstva kod publike stalno željne nečeg drugačijeg. A budući da je takva očekivanja ispunila, ako ih nije i nadmašila, o njoj se, u izvesnom smislu, može govoriti kao o novom muzičkom „brendu“.

Egzotična zbog svog balkansko-orijentalnog „vajba“, u fuziji sa drug(ačij) im muzičkim stilovima, „visokozarazna“ svojom dopadljivošću kod publike, a uz sve to lako prenosiva/deljiva posredstvom savremenih tehnologija i medija, sevdalinka se, poput nekog virusa, samo sa krajnje pozitivnim efektom, nezastavljivo počela širiti daleko izvan podneblja u kojem je nastala, prelazeći sa jednog „domaćina“ na drugog, obrazujući različite „sojeve“ i brzo „mutirajući“. Ona je zadržala svoj osnovni kôd, ono po čemu je zapravo osobena, ali se u stalnom kruženju i sudaranju sa drugim oblicima istovremeno nastavila da nadograđuje, razvija, menja i, najvažnije od svega, uporno pronalazi nove načine kako da produži svoj životni vek i opstane u trenutnim okolnostima.

Postavši deo svetske muzičke scene i stekavši međunarodnu popularnost, sevdalinka je počela da zadobija sve više simpatija i poštovalaca na domaćem terenu. To se može tumačiti kao svojevrsna kompenzacija za osećaj nelagode koji određeni elementi vlastite kulture – poput muzike – ponekad izazivaju, jer se najčešće doživljavaju kao „nazadni“, „primitivni“ ili suviše tradicionalni u poređenju sa „razvijenim svetom“, što u određenim slučajevima dostiže nivo autostigmatizacije.

Kad je „naša“ muzika u svetu dobro prihvaćena, kad se nalazi u katalogu poznatih izdavača, događa se da ona, zahvaljujući takvom internacionalnom uspehu, stekne još veće uvažavanje kod kuće, da pridobije i publiku koja inače ima izrazito odbojan stav prema muzici sa folklornim motivima. [...] To se može nazvati uživanje u slušanju domaće muzike tuđim ušima. (Čolović 2006, 265)

Kulturološki posmatrano, ovaj fenomen dobija na značaju zahvaljujući činjenici da je tradicionalna muzika na prostoru bivše Jugoslavije – prema rečima Ivana Jankovića – danas u priličnoj defanzivi, jer je nestalo socijalno i civilizacijsko okruženje iz kojeg je ponikla (Janković 2006).²⁶ Ona je postala „neka vrsta istorijskog artefakta“ ili „ekspozata iz muzeja starina“ koji novi naraštaji dođu da vide tek toliko da bi se informisali kakvih je sve zanimljivosti bilo u našoj „bogatoj kulturnoj istoriji“, a zatim se vratili u realnost (Janković 2006). S druge strane, veliko interesovanje za *etno* ili *world music* žrtvovalo je nekadašnju ljubav prema drugim žanrovima zarad raznih „egzotičnih“ zvukova.

²⁶ <http://www.vreme.com/cms/view.php?id=473636>

[...] što je muzika dalja, opskurnija i iz vizure domaće kulture manje poznata i teže razumljiva, time je vrednija. Muzika afričkih crnaca ili sibirskih Tunguza je vrlo cool i fancy, ali su bosanska sevdalinka ili zvuk čačanske kotline potpuno seljački. Takođe je vrlo fancy ići na koncerte ciganske muzike jer to nije mejnstrim narodnjačka kultura ovih krajeva, nego neki egzotični, potisnuti vapaj jedne „isključene“ grupe unutar domaće kulture. Svaki folk i svaki etno koji se daju zamisliti na ovom dunjaluku [...] sasvim su u redu – osim domaćeg, koji je i dalje proskribovan i ismejan kao seljački i primitivan. (Janković 2006)

Paradoksalno je, međutim, što se i sevdalinka u toj kategorizaciji našla među „seljačkim“ pesmama, iako ona predstavlja urbanu tvorevinu *par excellence*. Tome je u velikoj meri doprinelo ranije korišćenje sevdalinke kao „mustre“ za stvaranje novokomponovanih narodnih pesama, koje su odraz svega samo ne urbanosti. Osim toga, urbani karakter sevdalinke, budući da pripada prošlosti, znatno se razlikuje od savremenog poimanja urbanog, što udruženo sa nepoznavanjem predistorije ove pesme „rađa“ pomenute predrasude o njoj.

Za (post)modernu filozofiju egzistencijalne praznine, umotane u cinični relativizam i nihilizam koji se opsesivno i reaktivno objavljuje kroz napadno „interesovanje za manjinske kulture“ i „kulturnu izvornost“, sevdalinka je suviše krupan zalogaj, suviše jak otrov. Premalo fancy i zabavna, previše tvrda, gorka, „sva u metafizički prisutnosti“. Treba duhom [...] dosegnuti, treba se popeti do mesta sa koga ona govori odnosno peva (i) modernom čoveku. A to nije lako. Ne samo što je ona jedan daleki, nerazumljivi socijalni topos, iščezao u maglama otomanske i austrougarske prošlosti, već i zakriven decenijama pretapanja u jedan sintetički narodnjački žanr, koji malo veza sa izvornim sevdahom ima. (Janković 2006)

Ipak, može se konstatovati da sevdalinka beleži „povratak“ na prostor bivše Jugoslavije, što je uslovljeno većim brojem faktora. Pre svega, postepeno je došlo do relaksacije odnosa među nekadašnjim jugoslovenskim republikama. Države naslednice Jugoslavije uspostavile su uzajamne diplomatske, ekonomske, kulturne i druge odnose, jer se došlo do zaključka da se budućnost svake od njih može graditi isključivo prevazilaženjem nemilih događaja iz skorije prošlosti i da međusobna saradnja nema alternativu, posebno kada se uzme u obzir da se sve ove zemlje i njihovi žitelji tokom tranzicionog perioda suočavaju sa praktično istovetnim problemima. Pri tom, oni ne dele samo zajedničke probleme, nego i kulturno nasleđe, koje ih, čak i nevoljno, povezuje, pošto – kako je u jednom intervjuu izjavio Branislav Dimitrijević – „jugoslovenski kulturni prostor nije nikada nestao jer je on i nastao pre nego što je stvorena zajednička država“.²⁷ Doista, čitav taj prostor naseljen Južnim Slovenima bio je tokom istorije deo Osmanske i Austrougarske carevine (jedno vreme i Habzburške monarhije), a na kulturno nasleđe, vekovima gomilano i deljeno pod ovim imperijama, do-

²⁷ Gočanin (*sic!*) [tj. Gočanin] 2011:

^hhttps://www.b92.net/o/kultura/intervjui?nav_category=1084&nav_id=499087

cnije se samo nadovezao zajednički život u Jugoslaviji, koja je, sa svoje strane, „uspela da stvori nadnacionalni [...] kulturni sloj u kojem su svi Jugosloveni uzeli učešće“ (Milutinović 2013, 75). Zato – prema rečima Zorana Milutinovića – „to nasleđe ne može biti lako nacionalizovano: većina će morati da ostane zajednička baština“ (2013, 80).

Sevdalinka nesumnjivo predstavlja deo te zajedničke baštine. Ona je, u stvari, deo kulture sećanja koja na individualnom i kolektivnom nivou budi „uspavane“ sentimente, a ovi nadvladavaju sve negativne kontekste prošlosti,²⁸ što je očigledno bilo prepoznato i, kada su se za to stekli potrebni uslovi, iskorišćeno kao prigodno sredstvo u funkciji pomirenja zavađenih suseda (Petrović 2013, 115–118). Sve ovo govori u prilog tezi prema kojoj metaprostor nepostojeće Jugoslavije i njenih kulturno-umetničkih praksi predstavlja, zapravo, kontinuitet (pre)jugoslovenskog kulturnog prostora (Popović & Belc 2014, 19).

Zaključak: nakon svega, ostala je pesma

U ovom radu učinjen je pokušaj da se sevdalinka sagleda u poslednje tri dekade svog postojanja. Reč je o vrlo turbulentom periodu tranzicije kojim su zahvaćene i kroz koji još uvek prolaze bezmalo sve države nastale raspadom SFRJ. Navedena muzička tradicija izabrana je zbog velike popularnosti koju je uživala na širokom prostoru nekadašnje države, ali i zbog specifičnih istorijskih okolnostima pod kojima se formirala, što je rezultiralo time da postane kolektivno nasleđe jednog prostora, ali i vremena.

Usled složenih društvenopolitičkih događaja, koji su na kraju doveli do raspada jugoslovenske zajednice, prestao je da postoji celoviti prostor koji je do tada baštiniio sevdalinku kao kolektivno nasleđe. I dok je etnički konflikt u prvoj polovini 1990-ih – nastao kao posledica nemilosrdne ratnohuškačke propagande – učinio da jedni to nasleđe grčevito prigrle i proglase svojim nacionalnim simbolom, ostale je „ubedio“ da ga se treba odreći kao nečeg tuđeg i stranog njihovom biću. Međutim, iako je nekadašnji jugoslovenski prostor preokrojen novim državnim granicama, on je u suštini (kulturološki) ostao manje-više jedinstven, očuvan, a, osim toga, sačuvalo se i sećanje na vreme proživljeno u zajedničkoj državi, pa tako i na zajedničko muzičko nasleđe čiji je sevdalinka deo. Ona je nastavila paralelno da egzistira u državama naslednicama Jugoslavije (u Srbiji kao „slepi putnik“ na tezgama beogradskog Buvljaka, Bulevara revolucije i Zelenog venca), ali i izvan njih (u Sloveniji i, dalje, Evropi – Švedskoj, Norveškoj itd. – kao „izbeglica“).

²⁸ Ovde se, zapravo, radi o onome što je Mitja Velikonja označio kao *nostalgična kultura*, u osnovi koje su emocije, ili, njegovim rečima, „to je nostalgija *s punim srcem*“ (Velikonja 2010, 45).

Po okončanju etničkog sukoba, s pojavom nove sevdah generacije i onoga što se danas označava terminom *world music*, sevdalinka je dobila novi zamac. Kroz moderne aranžmane, mladi pevači i muzičari iz Bosne i Hercegovine učinili su prvi značajan korak ka nameri da sevdalinku predstave kao svojevrsni most među kulturama, insistirajući na muzici kao integrativnom faktoru a ne kao sredstvu za isključivanje Drugog. Zahvaljujući njima, sevdalinka je našla put do ljudi sa različitih meridijana i uspela da stekne brojne simpatizere širom sveta. Na taj način, ona je od pesme s izrazito lokalnim obeležjima uspela da preraste u globalnu muzičku tvorevinu, brišući granice među državama i narodima, ali i da se afirmiše kao vrhunska umetnost. S druge strane, upravo – mada ne i jedino – zbog internacionalnog uspeha, koji je za relativno kratko vreme postigla, ona se sa još većom slavom nego ranije „vratila“ u svoju postojbinu (iako odatle suštinski nikad nije ni „otišla“), gde je uspela ne samo da oživi sećanja na neka prošla vremena već i da probudi svest o tome da je zaostavština jedne, u osnovi, zajedničke kulture i istorije.

Cilj rada nije bio da se sevdalinka sagleda kao etnomuzikološki već kao antropološki fenomen, sa svojim kulturološkim značenjima, kao i da ukaže na različite – često kontradiktorne – aspekte ovog kompleksnog žanra u jednom kratkom ali izuzetno burnom periodu, zbog čega je namerno izostavljen osvrt na ranije etape kroz koje je ta folklorna tvorevina prolazila. Fokus je, pre svega, bio na transformacijama koje je sevdalinka pretrpela tokom poslednjih trideset godina, s jedne strane na političko-identitetskoj, a, s druge strane, na izvedbenoj – odnosno umetničkoj – i simboličkoj ravni. Ove transformacije izložene su više na način da pruže presek opšteg stanja u naznačenom vremenskom rasponu – uz apostrofiranje i pokušaj objašnjenja nekih od ključnih fenomena – nego kao iscrpna analiza svake od njih ponaosob, jer bi u suprotnom bio premašen uobičajeni obim jednog naučnog članka. Najzad, nekim od tih fenomena – poput mesta i uloge sevdalinke u egzilu – temeljno se bavi(lo) više autora iz regiona, zbog čega njihovi rezultati nisu iznošeni i analizirani detaljno, već se na njih uglavnom upućivalo, a pozivalo samo u onoj meri koliko je to bilo u funkciji ovog rada. Glavna zamisao bila je, zapravo, da se ukaže na značaj (pre)jugoslovenskog prostor-vremena, bez kojeg sevdalinka danas najverovatnije ne bi bila to što jeste i zahvaljujući kojem je, uz sve remetilačke faktore i transformacije kroz koje je prošla, uspela da opstane i zadrži svoj umetnički rejting, a još više multikulturalni potencijal.

Izvori

- Divanhana*. ©2019. [Zvanična web stranica]. <https://www.divanhana.ba>
Dujković, Sanela. 2022. „U Večernjem studiju o sevdalinci: nekada su gusle većinom svirali Bošnjaci“. *NI BiH*. 26. apr[il] 2022. <https://n1info.ba/video/vecernji-studio-u-vecernjem-studiju-o-sevdalinci-nekada-su-gusle-vecinom-svirali-bosnjaci/>

- Gočanin (*sic!*) [tj. Gočanin], Sonja. 2011. „(Titovo) sklonište za umetnost“ [intervju sa Branislavom Dimitrijevićem]. *b92*. 14. 03. 2011. https://www.b92.net/o/kultura/intervjui?nav_category=1084&nav_id=499087
- Imamović, Damir. b. d. [Zvanična web stranica]. Poslednji pristup 14. 8. 2024. <http://damirimamovic.com>
- Imamović, Damir. 2013. *Deset najčešćih zabluda o sevdahu* [predavanje na 1. konferenciji inovativnog projekta Udruženja Plus „Vašar ideja“, koja je održana 11. aprila 2013. u Kamernom teatru 55 u Sarajevu]. Postavljeno 3. juna 2013. You Tube video, 24:00. <http://www.youtube.com/watch?v=rgN0dnWETjA>
- Janković, Ivan. 2006. „Sevdalinka danas: geologija pesme“. *Vreme* 7. decembar 2006. <http://www.vreme.com/cms/view.php?id=473636>
- Medunjanin, Amira. ©2018. [Zvanična web stranica]. <https://amiramedunjanin.com>
- Mostar Sevdah Reunion*. ©2023. [Zvanična web stranica]. <https://www.mostarsevdahreunion.com>
- [*Srebrenički dani saza (BiH), avgust 2008*]. 2009. Postavljeno 9. juna 2009. You Tube video, 5:29. <http://www.youtube.com/watch?v=bAJKXYV4Pck>
- Stefanović, Sava. 2014. „Amira Medunjanin, bosanska Bili Holidej: sevdalinke su deo istorije koju svi delimo“. *Blic* 8. avgust 2014. <http://www.blic.rs/Kultura/Vesti/486261/Amira-Medunjanin-bosanska-Bili-Holidej-Sevdalinke-su-deo-istorije-koju-svi-delimo>
- Vrećo, Božo. b. d. [Zvanična You Tube stranica]. Poslednji pristup 14. 8. 2024. <https://www.youtube.com/c/BožoVrećoOfficial>

Reference

- Bakić-Hayden, Milica. 2006. *Varijacije na temu 'Balkan'*. Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju; »Filip Višnjić«.
- Bartulović, Alenka. 2023. „United in *Sevdalinka*?: Affective Aspirations for the Yugoslav Space“. In *Affect's Social Lives: Post-Yugoslav Reflections*, edited by Ana Hofman and Tanja Petrović, [43]–74. 1st ed. Ljubljana: Založba ZRC. https://doi.org/10.3986/9789610507291_02
- Čolović, Ivan. 2000. *Politika simbola: ogledi o političkoj antropologiji*. 2. ilustrvano izd. Beograd: Biblioteka XX vek; Čigoja štampa.
- Čolović, Ivan. 2006. *Etno: priče o muzici sveta na Internetu*. Beograd: Biblioteka XX vek; Knjižara Krug.
- Čolović, Ivan. 2008. *Balkan – teror kulture: ogledi o političkoj antropologiji*, 2. Beograd: Biblioteka XX vek; Knjižara Krug.
- Efendić, Nirha. 2015. „The *Sevdalinka* as Bosnian Intangible Cultural Heritage: Themes, Motifs, and Poetical Features“. *Narodna umjetnost* 52 (1): 97–119. <https://hr-cak.srce.hr/file/206512>
- Filipović, Milenko. 1970. „Orientalna komponenta u narodnoj kulturi Južnih Slovena“. Poseban otisak iz časopisa *Prilozi za orijentalnu filologiju* 16/17 (1966–67): 101–116.
- Gojković, Andrijana. 1989. *Narodni muzički instrumenti*. 1. izd. Beograd: »Vuk Karadžić«.

- Golemović, Dimitrije O. 1997. *Etnomuzikološki ogledi*. Zemun: Biblioteka XX vek; Beograd: Čigoja štampa.
- Golemović, Dimitrije O. 1998. *Narodna muzika Jugoslavije*. 1. izd. Knjaževac: Nota.
- Gosijo, Žan-Fransoa. 2009. „Religija i identitet: jugoslovenski slučaj“. U *Identitet(i): pojedinac, grupa, društvo*, priredili Katrin Halpern i Žan-Klod Ruano-Borbalan, preveo s francuskog Stanko Dževerdanović, 391–398. Beograd: Clio.
- Halili, Rigels. 2016. *Narod i njegove pesme: albanska i srpska narodna epika između usmenosti i pismenosti*. Prevela s poljskog Jelena Jović. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Hamer, Petra. 2021. „Discourse Analysis of Patriotic Songs produced during the War in Bosnia-Herzegovina between 1992 and 1995: Case Study of First and Third Corps Art Units of the Bosnian-Herzegovinian Army“ – Doctoral Thesis. Graz: Universität Graz. <https://unipub.uni-graz.at/obvugrhs/download/pdf/6751351>
- Hejden, Robert M. 2002. „Muslimani kao ‘Drugi’ u srpskoj i hrvatskoj politici“. U *Susedi u ratu: jugoslovenski etnicitet, kultura i istorija iz ugla antropologâ*, priredili Džoel M. Halpern i Dejvid A. Kajdikel, s engleskog prevele Jelena Stakić i Ksenija Vlatković, 154–164. Beograd: Samizdat B92.
- Imamović, Damir. 2016. *Sevdah*. Zenica: Vrijeme.
- Ivkov, Vesna. 2018. „Sevdalinka as Perceived by Music Performers in Belgrade“. *Muzikološki zbornik – Musicological Annual* 54 (1): 89–106. <https://doi.org/10.4312/mz.54.1.89-106>
- Karača Beljak, Tamara. 2005. „Bosnian Urban Traditional Song in Transformation: From Ludvik Kuba to Electronic Medias“. *Traditiones* 34 (1): 165–176. <https://doi.org/10.3986/Traditio2005340113>
- Klajn, Ivan & Milan Šipka. 2012. *Veliki rečnik stranih reči i izraza*. 6. izd. Novi Sad: Prometej. [Na ćirilichnom pismu]
- Kozorog, Miha & Alenka Bartulović. 2015. „The *Sevdalinka* in Exile, Revisited: Young Bosnian Refugees’ Music-Making in Ljubljana in the 1990s (A Note on Applied Ethnomusicology)“. *Narodna umjetnost* 52 (1): 121–142. <https://doi.org/10.15176/vol52no106>
- Kozorog, Miha & Alenka Bartulović. 2016. „*Sevdah* Celebrities Narrate *Sevdalinka*: Political (Self-)Contextualization of *Sevdalinka* Performers in Bosnia-Herzegovina“. *Traditiones* 45 (1): 161–179. <https://doi.org/10.3986/Traditio2016450111>
- Laušević, Mirjana. 1996. „The *Ilahiya* as a Symbol of Bosnian Muslim National Identity“. In *Retuning Culture: Musical Changes in Central and Eastern Europe*, editor Mark Slobin, 117–135. London: Duke University Press.
- Laušević, Mirjana. 2002. „Neki aspekti muzike i politike u Bosni“. U *Susedi u ratu: jugoslovenski etnicitet, kultura i istorija iz ugla antropologâ*, priredili Džoel M. Halpern i Dejvid A. Kajdikel, s engleskog prevele Jelena Stakić i Ksenija Vlatković, 364–378. Beograd: Samizdat B92.
- Marković, Zagorka. 1987. *Narodni muzički instrumenti*. Beograd: Etnografski muzej. [Na ćirilichnom pismu]
- Milošević, Vlado. 1962. „Saz“. *Zbornik krajiških muzeja* 1: 136–144. [Na ćirilichnom pismu]
- Milošević, Vlado. 1964. *Sevdalinka*. Banja Luka: Muzej Bosanske krajine, Odsjek za narodne pjesme i igre.

- Milutinović, Zoran. 2013. „What Common Yugoslav Culture Was, and How Everybody Benefited from It“. In *After Yugoslavia: The Cultural Space of a Vanished Land*, edited by Radmila Gorup, 75–87. Stanford: Stanford University Press.
- Murko, Matija. 1951. *Tragom srpsko-hrvatske narodne epike: putovanje u godinama 1930–1932*. Knj. 1. Preveli sa češkog Jelka Arneri i Ljudevit Jonke. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti.
- Nedeljković, Saša. 2007. *Čast, krv i suze: ogledi iz antropologije etniciteta i nacionalizma*. 1. izd. Beograd: Zlatni zmaj.
- Ober, Loran. 2007. *Muzika drugih: novi izazovi etnomuzikologije*. Prevela s francuskog Ana A. Jovanović. Beograd: Biblioteka XX vek; Knjižara Krug.
- Petan, Svanibor. 2010. „Alaturka–alafranga kontinuum na Balkanu: etnomuzikološke perspektive“. U *Imaginarni Turčin*, uredio Božidar Jezernik, s engleskog preveli Alen Bešić i Igor Cvijanović, 247–267. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Pettan, Svanibor. 1995. „Uloga znanstvenika u stvaranju pretpostavki za suživot: susret primijenjenoj etnomuzikologiji“. *Narodna umjetnost* 32 (2): 217–233. <https://hrcak.srce.hr/file/75349>
- Pettan, Svanibor. 2007. „Balkan Boundaries and How to Cross Them: A Postlude“. In *Balkan Popular Culture and the Ottoman Ecumene: Music, Image, and Regional Political Discourse*, edited by Donna A. Buchanan, 365–383. Lanham, Md.: Scarecrow Press.
- Pettan, Svanibor. 2010. „Music in War, Music for Peace: Experiences in Applied Ethnomusicology“. In *Music and Conflict*, edited by John Morgan O’Connell and Salwa El-Shawan Castelo-Branco, 177–192. Urbana: University of Illinois Press.
- Petrović, Ankica. 2017. „Sevdalinka“. In *Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World*. Vol. 11, *Genres: Europe*, edited by Paolo Prato and David Horn, 710–714. 1st ed. New York: Bloomsbury Academic.
- Petrović, Davor. 2012. „Četiri okvira za jednu pesmu: kratka biografija sevdalinke“. *Etnološko-antropološke sveske* 19, n. s. 8 (1): 25–46. <https://www.easveske.com/index.php/pea/article/view/127/129>
- Petrović, Davor. 2013. „Čovek peva posle rata: dva koncerta sevdalinke u beogradskom Sava centru kao jugonostalgčni rituali pomirenja“. *Antropologija* 13 (1): 111–120. <https://www.antropologija.com/index.php/an/article/view/214/211>
- Popović, Milica & Petra Belc. 2014. „Jugonostalgija: Jugoslavija kao metaprostor u suvremenim umjetničkim praksama“. *Život umjetnosti* 94: 18–35. <https://hrcak.srce.hr/file/273696>
- Prošić-Dvornić, Mirjana. 1994. Predgovor u *Kulture u tranziciji: (zbornik radova)*, urednik Mirjana Prošić-Dvornić, 9–11. Beograd: Plato.
- Rihtman, Cvjetko. 1982. „Orijentalni uticaji u tradicionalnoj muzici Bosne i Hercegovine“. *Narodno stvaralaštvo – Folklor* 21 (82–84): 10–21.
- Rot, Klaus. 2000. *Slike u glavama: ogledi o narodnoj kulturi u jugoistočnoj Evropi*. S nemačkog i engleskog prevela Aleksandra Bajazetov-Vučen. Zemun: Biblioteka XX vek; Beograd: Čigoja štampa.
- Samson, Jim. 2013. *Music in the Balkans*. Boston: Brill.
- Solak, Edina & Alica Arnaut. 2018. „Sevdalinka kao izraz stilskih vrijednosti“. *Istraživanja* 13: 67–79. https://fhn.unmo.ba/wp-content/uploads/2021/01/Istrazivanja-13_2018-web.pdf

- Škiljević, Ljubo M. 2017. „Sevdalinka – istorija bilježenja i proučavanja“ – doktorska disertacija. Beograd: Univerzitet u Beogradu, Filološki fakultet. [Na ćirilicom pismu] <https://fedorabg.bg.ac.rs/fedora/get/o:16883/bdef:Content/get>
- Talam, Jasmina. 2021. „Longing for the homeland: Sevdalinka in Sweden“. In *Sounds of Migration: Music and migration in the Nordic countries*, edited by Owe Ronström & Dan Lundberg, 83–100. Upsala: The Royal Gustavus Adolphus Academy for Swedish Folk Culture.
- Tesar, Filip. 2019. *Etnički konflikti: na Balkanu i ne samo tu*. Preveo s češkog Adin Ljuca. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Trubarac Matić, Đorđina. 2018. *Gusle naše nasušne: polemika o guslama sagledana u funkcionalno-pragmatičkom ključu*. Beograd: Etnografski institut SANU. [Na ćirilicom pismu]
- Velikonja, Mitja. 2010. *Titostalgija*. Prevela sa slovenačkog Branka Dimitrijević. Beograd: Biblioteka XX vek; Knjižara Krug.
- Vidić Rasmussen, Ljerka. 2007. „Bosnian and Serbian Popular Music in the 1990s: Divergent Paths, Conflicting Meanings, and Shared Sentiments“. In *Balkan Popular Culture and the Ottoman Ecumene: Music, Image, and Regional Political Discourse*, edited by Donna A. Buchanan, 57–93. Lanham, Md.: Scarecrow Press.

Davor Petrović

*Department of Ethnology and Anthropology
Faculty of Philosophy, University of Belgrade
davor.petrovic@yahoo.com*

From National to International Song: Sevdalinka in Transition

With the disintegration of the Socialist Federal Republic of Yugoslavia, the existence of different forms of Yugoslav identity, primarily cultural, as the most complex among them, ceased to exist, at least formally. The cause of this complexity should be sought in the intertwining of cultural identity with two other important collective identities, ethnic and national, whose already intricate nature is further complicated by their redefinition in the ex-Yugoslav space, both during the conflict (1991–1995) and in the post-war era. The search for new collective identities – intended to provide the peoples of the former Yugoslavia, burdened with traumatic memories of the recent past and at the same time torn between the former ideology and emerging ones, with a sense of tranquility in newly created circumstances – is further complicated by their simultaneous efforts to cope with the sweeping changes in the world caused by the process of globalization. The states that emerged from the former Yugoslav republics are going through an uncertain period of transition in which they have to deal not only with numerous internal problems, but also to respond to numerous external demands. In spite of their fragmented political realities, these states remain

closely connected, bound not only by a shared history but also by a common cultural heritage. A small yet significant part of this heritage is represented by sevdalinka, a song that embodies the intricate interplay of cultural, national and ethnic identities. These layers converge within sevdalinka, making it a distinctive reflection of the region's cultural complexity. Hence, in this paper sevdalinka will be presented during its – from a historical point of view – the shortest, but at the same time the most turbulent period of its long history, tracing all the transformations it has undergone over a little more than three decades while crossing the thorny path from a national to an international song, in order to be finally confirmed as a universal cultural and artistic creation.

Keywords: sevdalinka, music, identity, nationalism, ethnic conflict, former Yugoslavia, transition

*D'une chanson nationale à une chanson internationale:
sevdalinka dans la transition*

C'est par le démantèlement de la République fédérative socialiste de Yougoslavie qu'ont cessé d'exister, du moins formellement, différentes formes d'identité yougoslave. Les États nés des anciennes républiques yougoslaves passent par une période incertaine de transition dans laquelle ils doivent affronter non seulement de nombreux problèmes intérieurs mais aussi répondre à de nombreuses exigences qui viennent de l'extérieur. En outre, ces États continuent à être fortement tournés les uns vers les autres, car, en dépit du conflit ethnique (1991–1995), ils sont reliés non seulement par une histoire commune, mais également par un héritage culturel commun. La sevdalinka, chanson qui reflète peut-être de la meilleure manière toute la complexité des identités culturelles, nationales et ethniques, étant donné que toutes ces identités s'y retrouvent, représente une petite mais importante partie de cet héritage. Pour cette raison, elle sera présentée ici dans la période historiquement la plus brève mais la plus turbulente de son long passé, avec un accent particulier sur les transformations qu'elle a subies en un peu plus de trois décennies, ayant traversé le chemin épineux pour, de nationale, devenir une chanson internationale et s'affirmer enfin comme une création culturelle et artistique universelle.

Mots clés: sevdalinka, musique, identité, nationalisme, conflit ethnique, ex-Yougoslavie, transition

Primljeno / Received: 18.06.2024

Prihvaćeno / Accepted for publication: 15.08.2024