



Glasbeno delovanje **in plesno**
ženšk
s priseljskim ozadjem v Sloveniji

ALMA BEJTULLAHU



Alma Bejtullahu je zaključila dodiplomski in podiplomski študij na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani ter doktorski študij na Alma Mater Europaea Fakulteti za humanistične študije. Od leta 2002 se ukvarja z raziskovalnim delom na področju etnomuzikologije, raziskuje predvsem glasbo na presečišču manjšin (zlasti etničnih) in spola, razmerja med različnimi generacijami priseljencev ter tudi načine reprezentiranja teh skupin prek glasbe. Sodeluje v raziskovalnem projektu *Romski glasbeniki v Sloveniji: družbeni položaj, kulturne prakse, interakcije*. Je Humboldtova štipendistka za podoktorske raziskave na univerzi v Würzburgu. Je aktivna članica različnih etnomuzikoloških združenj, med drugim tudi Mednarodnega sveta za glasbene in plesne tradicije (ICTMD), bila je sodelavka ustanovne skupine Raziskovalnega centra za glasbe in manjšine (Music and minorities research center) na Dunaju. Terensko delo opravlja v Sloveniji in tujini in je aktivna glasbenica različnih skupin, ki izvajajo etnoglasbo.



Zbirka: **FOLKLORISTIKA 12**

Urednica zbirke: Marjeta Pisk

Alma Bejtullahu: **Glasbeno in plesno delovanje žensk s priseljskim ozadjem v Sloveniji**

Uredila: Mojca Kovačič

Recenzentki: Urša Šivic, Marijanca Ajša Vižintin

Jezikovni pregled: Tina Benedičič

Fotografija na naslovnici: Glasbene skupine Orkestrion, AutEtno in Migjeni s solistkama
(iz arhiva Kulturnega društva Migjeni)

Oblikovanje in prelom: Jernej J. Kropelj

Jezikovni pregled povzetka: Tamir Samuel Azaz, TA TOČKA

Izdala: ZRC SAZU, Glasbenonarodopisni inštitut, Kulturni center Danilo Kiš

Za izdajatelja: Mojca Kovačič, Biljana Žikić

Založila: Založba ZRC

Za založnika: Oto Luthar

Glavni urednik založbe: Aleš Pogačnik

Tisk: PARTNER GRAF zelena tiskarna d. o. o.

Naklada: 300 izvodov

Izid knjige sta omogočila Javna agencija za raziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije s sredstvi iz leta 2023 in Mestna občina Ljubljana.

Knjiga je izšla pod okriljem programa Folkloristične in etnološke raziskave slovenske ljudske duhovne kulture, št. P6-0111, ki ga sofinancira Javna agencija za raziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna.

Prva izdaja, prvi natis. / Prva e-izdaja.
Ljubljana 2024

Prva e-izdaja je pod pogoji licence Creative Commons CC BY-NC-ND 4.0 prosto dostopna:
<https://doi.org/10.3986/9789610508663>

Kataložni zapis o publikaciji (CIP) pripravili v
Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani

ISBN 978-961-05-0744-4
COBISS.SI ID 196501507

ISBN 978-961-05-0866-3 (PDF)
COBISS.SI ID 196538627



Javna agencija za znanstvenoraziskovalno
in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije



Mestna občina
Ljubljana

KULTURNI CENTAR
KULTURNI CENTER
CULTURAL CENTER
DANILO KIŠ



ALMA BEJTULLAHU

**Glasbeno in plesno
delovanje žensk**
s priseljskim ozadjem v Sloveniji

Ljubljana 2024

ZAHVALA

Knjiga, ki jo imate v rokah, je prešla precej dolgo in nepredvidljivo pot, med katero sem spoznala zanimive ljudi, ženske in moške, ki tako ali drugače že vrsto let delujejo na področju manjšinskega glasbenega ustvarjanja in raziskovanja ter vlagajo veliko truda in časa, da bi pustili pečat v družbi in času. Med njimi so tudi čudovite sogovornice, ki se jim iskreno zahvaljujem za potrpežljivost in iskrenost ob odgovarjanju na moja vprašanja.

Bistvo pri etnomuzikološkem terenu je tudi ustvarjanje mreže posameznic in posameznikov. Z nekaterimi imam še danes stike in z njimi sodelujem, za sabo imamo tudi zanimive projekte in izkušnje. Predvsem bi se zahvalila doajenki naše manjšinske glasbene in plesne scene, Zori Perenda, ki mi je vedno pomagala pri vzpostavljanju te mreže.

V veliko pomoč so mi bili tudi nasveti mojih kolegic in kolegov, z njimi sem predebatirala marsikatero dilemo pri raziskovanju in analiziranju. Predvsem se zahvaljujem dr. Urši Šivic za nasvete in recenzijo, dr. Alenki Bartulović za razprave, dr. Karmen Medica za mentorstvo, dr. Marijanci Ajši Vižintin za recenzijo. Hvala tudi dr. Biljani Žikić iz Kulturnega centra Danilo Kiš za podporo.

Prav posebej se zahvaljujem dr. Mojci Kovačić z Glasbenonarodopisnega inštituta ZRC SAZU za pobudo, podporo in neutrudno uredniško delo. Brez njene pomoči se moja raziskava ne bi prelevila v to knjigo.

Na tej poti sem imela vedno podporo svoje muzikalne družine, ki se je z leti malo povečala, malo pomanjšala, a je vedno ostala polna ljubezni. *Faleminderit, ju dua shumë!*

VSEBINA

Glasba in ples v luči manjšinske ali priseljske izkušnje	7
Pravni status in položaj žensk	10
Teoretski pristopi k raziskovanju identitet	15
Reprezentiranje etničnosti skozi tradicijsko glasbo in ples	18
Glasba in ples na presečišču manjšinskosti, etničnosti in spola	20
Raziskovalni pristop	23
Organizirano glasbeno in plesno delovanje	27
Financiranje društev	29
Vzgibi za ustanovitev društev – izkušnje žensk	32
Ženske kot vodje društev	35
Vloga glasbe in plesa pri skupnostnem povezovanju in uspoljenih vlogah	37
Uprizarjanje plesa in poustvarjanje glasbe v širšem kontekstu	43
Preseganje normativne uspoljenosti	46
Odnos do preteklosti v glasbenem in plesnem repertoarju	52
Prenos, obujanje praks na odru in vztrajanje pri tradiciji	60
Sodobnejši pristopi h glasbeni dediščini	63
Urbana tradicijska glasba Balkana v Sloveniji	67
Inovacije in medkulturne sinergije v urbani tradicijski glasbi	68
<i>Sevdalinka</i> znotraj in zunaj manjšinskega prostora – analiza primerov	72
Begunski pristop k <i>sevdalinkam</i> – novi <i>sevdah</i> v Sloveniji	76
Pluralnost percepcije <i>sevdalink</i>	81
Razvijanje samoodločanja glasbenic skozi glasbene prakse	84
Glasbeno-plesno udejstvovanje žensk skozi prizmo različnih generacij	89
Sklep	97
Literatura in viri	105
Literatura	105
Viri	109
Spletni viri	109
Avdiovizualni viri	110
Intervjuji	111
Kazalo slikovnega gradiva	113
Imensko in stvarno kazalo	115
Summary	117
Musical and dance practices of women with immigrant background	117

Glasba in ples v luči manjšinske ali priseljske izkušnje

Ta knjiga je nastala postopoma in ob praktičnem delu z različnimi glasbenimi in plesnimi skupinami, ki jih sestavljajo pripadnice in pripadniki narodov nekdanje Jugoslavije, ki živijo v Republiki Sloveniji. Že pri prvih stikih sem ugotovila, da je njihovo delovanje manj znano oziroma ne preveč prepoznavno s strani večinskega prebivalstva, obenem pa je raznovrstno tako po glasbenem slogu in po odrskih postavitvah plesa kot tudi po vlogi znotraj teh skupnosti in zunaj njih.

Raznovrstnost kulturnih dejavnosti, ob katerih se skupnosti samoiniciativno organizirajo, je značilna za manjšine, kar te skupnosti tudi so. Albanci, Bošnjaki, Črnogorci, Hrvati, Makedonci in Srbi v Sloveniji si v trenutnih razmerah tudi preko kulturnih dejavnosti prizadevajo za večjo prepoznavnost in zastopanost v družbi, katere del so.

Kadar so skupnosti nastopale kot družbenopolitična celota, so se etnomuzikologi pri njihovem preučevanju soočali z metodološko pastjo – skupnosti priseljskega ozadja so preučevali kot monolitne (Reyes v Pettan, Reyes in Komavec 2001: 37), danes pa smo v etnomuzikologiji čedalje bolj pozorni na upoštevanje raznovrstnosti znotraj skupnosti in pristopamo k raziskavam iz različnih zornih kotov.

Iz izkušenj, ki sem jih pridobila kot glasbenica in pripadnica ene od teh skupnosti, sem spoznala, da je pomembno, da se v kontekstu glasbenega in plesnega delovanja pripadnic manjšin posvetim vprašanju spola. V knjigi sicer naslavljam vprašanja, ki se nanašajo na skupnosti ali posameznike in posameznice, ne glede na spol, na določenih mestih pa izpostavljam ženske in njihovo vlogo v glasbeno-plesnem delovanju, hkrati so bile te tudi glavne sogovornice pri empiričnem delu moje raziskave. Preučujem torej ženske, ki (po)ustvarjajo glasbo in ples, ki se v državah izvora dojemata kot (nacionalna) ljudska oziroma tradicijska, v Sloveniji pa sčasoma postajajo del glasbenokonceptualnega polja, ki se imenuje etnoglasba.

To žanrsko ali konceptualno opredelitev v knjigi razčlenim na več parametrov. Posameznice namreč izhajajo iz skupnosti, ki imajo izoblikovana kulturna ozadja. Prav tako je spol posebna kategorija, ki ga soustvarja in izoblikuje družba, v kateri živijo. Preučujem jih tudi skozi prizmo uprizarjanj glasbe in plesa, skozi katere se ženske izražajo danes. Plesu je sicer pri tem namenjeno nekoliko manj pozornosti, saj se pojavlja predvsem v uprizarjanju v okvirih društvenih kulturnih dejavnosti, medtem ko pri individualnem delovanju glasbenic (pri uprizarjanju s tradicijo povezane glasbe) plesnega segmenta ne zasledimo.

Subjekte, ki jih predstavljam v knjigi, razumem kot identitetno večplastne, zato se žarišče mojega zanimanja v raziskavi premika od skupnosti k posameznicam. Raziskovalni subjekt sestavljajo pripadnice tistih skupin v Sloveniji, katerih opis je bodisi »terminološko nedodelan« (Medica 2004: 98) bodisi nakazuje razmerje moči v smeri podrejenosti teh skupin večini. V slovenski literaturi se uporabljajo splošna poimenovanja migranti oziroma migrantke (Vidmar Horvat 2014), priseljenci, prišleki (Milharčič Hladnik 2011: 10), ki se nanašajo na širok diapazon ljudi, priseljenih v Slovenijo z različnih koncev sveta. Tisti, ki so se priselili iz držav zahodnega Balkana¹ oziroma držav, nastalih iz nekdanje Jugoslavije, in so specifični zaradi izkušnje skupne jugoslovanske preteklosti, so v literaturi – prav zaradi tega – definirani natančneje: med drugim kot narodne manjšine, narodnostne skupnosti (Kržišnik - Bukić 2014: 103–127) in kot etnične skupnosti oziroma etnične manjšine. Raziskovalci, ki se na Inštitutu za narodnostna vprašanja v Ljubljani ukvarjajo tudi z opredeljevanjem manjšin, uporabljajo poimenovanja, kot so »nove« ali »novodobne« manjšine, kar je formulacija, ki jo predstavlja Miran Komac (Komac 2007); manjšine ABČHMS (kar po abecednem vrstnem redu pomeni: Albanci, Bošnjaki, Črnogorci, Hrvati, Makedonci, Srbi) pa je delovni predlog Vere Kržišnik - Bukić. Drugje so v uporabi tudi druga poimenovanja, npr. »Neslovenski«, »imigrantske manjšine«, »manjšine v nastajanju«, »ustavno nepriznane manjšine«, »deprivilegirane manjšine« idr. (Medica 2004: 98). V redkih uradnih dokumentih v Sloveniji, v katerih se omenjajo pripadnice in pripadniki teh manjšin, denimo v razpisih Javnega sklada Republike Slovenije za kulturne dejavnosti (JSKD), se uporabljata izraz »narodne skupnosti«, ki izhaja iz Deklaracije Republike Slovenije o položaju narodnih skupnosti pripadnikov narodov nekdanje Socialistične federativne republike Jugoslavije (SFRJ) v Republiki Sloveniji (Deklaracija 2011, o tem tudi v nadaljevanju), in izraz »manjšinske skupnosti in priseljenci v Republiki Sloveniji« za druge manjšinske skupnosti v Sloveniji (Javni sklad Republike Slovenije 2023). Z drugimi besedami, v Sloveniji obstaja precejšnja terminološka nedoslednost in različno imenovanje manjšinskih skupnosti

¹ Če ni izrecno poudarjeno drugače, se pojem Balkan v tej knjigi nanaša na narode in države Zahodnega Balkana, torej nekdanje Jugoslavije. Tako je navadno razumljen tudi med večinskim prebivalstvom.

(Medica 2004: 97–98). Jasno je le to, da ni splošnega dogovora, ki bi bil sprejemljiv za vse (prav tam), to pa je povezano z dejstvom, da ni poenotenega političnega stališča o položaju teh skupnosti. Tako tudi slovenska zakonodaja v svojem pravnem izrazoslovju za te skupnosti ne uporablja poimenovanja manjšine v Republiki Sloveniji. Ustava Republike Slovenije namreč priznava dve »avtohtoni narodni skupnosti« in »romsko skupnost«, ki jih zakonsko obravnava posebej. Slovenci zunaj slovenskih meja pa so zakonsko definirani kot »avtohtone slovenske narodne manjšine v sosednjih državah« (Ustava Republike Slovenije 2013).

Ko govorimo o skupini ljudi, ki se prepoznavajo in identificirajo kot povezani v skupino na podlagi nekaterih skupnih značilnosti in skupne dediščine, kot sta skupna jezik in kulturna ustvarjalnost, govorimo o pripadnikih etnične skupnosti (Toplak v Lukšič - Hacin, Milharčič Hladnik in Sardoč 2011: 15). V primeru omenjenih manjšin je vsekakor smiselno govoriti o skupnostih ljudi, ki so medsebojno povezani, se prepoznavajo in povezujejo, hkrati pa se lahko tudi razlikujejo od drugih skupnosti. Vsaka skupnost je »enota« zase, ki se oblikuje na temelju različnih skupnih imenovalcev, kot so: skupni etnični/nacionalnoetnični/nacionalni izvor, skupna jezik in kultura, skupne izkušnje (pol)preteklosti in ne nazadnje tudi skupna pripadnost določeni socialni ali ekonomski skupini (Monaghan in Just 2000: 93–94). Ti skupni imenovalci, ki so osnova za izgradnjo identitet in oblikovanje pripadnosti posameznikov skupnostim, postanejo še izrazitejši ob primerjavi z (antropološkim) Drugim. Alibhai-Brown (2000: 6) opredeljuje večinsko družbo in priseljence ter njihove potomce kot odnos med »tistimi, ki so prišli, da bi tukaj ostali, in tistimi, ki so že bili tukaj«. Ta opredelitev se zdi ustrezna, saj izraža s tem, ko želijo ljudje ostati tukaj, navezanost na trenutni čas in prostor oziroma drugo domovino, kjer si želijo ustvariti prihodnost.

V knjigi obravnavam šest različnih etnij, ki se, vsaj retorično, razmejujejo od večine z »mi« in »oni«, zato postane definiranje tako njih samih kot njihove kulture zapleteno in kočljivo. Skoraj neizogibno je namreč zaznaven podton, ki vzpostavlja razmerje neenakosti že s tem, ko se poudarjajo razlike. Zato se bom v nadaljevanju tega dela posvetila temu, kje in kako se poudarjajo razlike skozi glasbo in ples ter kako se s pomočjo slednje iščejo družbeno aktivni načini za premostitev razlik.

Zaradi kompleksnosti identitetnih dimenzij je vsako definiranje raziskovanih posameznic kompleksno in problematično. V luči zgornje analize nabora tērminov in opredelitev bom pri splošnih opisih v tej monografiji uporabila izraz pripadnice oziroma pripadniki manjšin. V primeru analiziranja kulturnega in jezikovnega ozadja teh pripadnic/pripadnikov bodo uporabljeni tudi izrazi Albanci, Bošnjaki, Črnogorci, Hrvati, Makedonci in Srbi v Sloveniji. Ravno tako izraz skupnost zajema vse tiste ljudi, posameznike, ki izražajo skupno etnično pripadnost in govorijo npr. albanski, bošnjaški, črnogorski, hrvaški, makedonski in srbski jezik kot materni jezik, se udeležujejo

kulturnih dogodkov v enem od teh jezikov, so dejavni v kulturnih društvih, v katerih se govori ali razume vsaj eden od naštetih jezikov, ali pa so le uporabniki oziroma gledalci kulturnih prireditev znotraj svoje skupnosti. Glede na dejstvo, da so Albanci, Bošnjaki, Črnogorci, Hrvati, Makedonci in Srbi v Sloveniji prisotni v precejšnjem številu, med katerimi pa mnogi niso vključeni v proces javnega reprezentiranja svoje identitete, bi izraz »skupnost« ustrežno opisal organizirane in dejavne Albanke, Bošnjake, Črnogorce, Hrvatke, Makedonke in Srbe v Sloveniji.

V določenih kontekstih pa bom govorila o glasbenicah s priseljenkim ozadjem, s čimer želim dodatno opozoriti na pomen priseljenke izkušnje v reprezentiranju glasbe in plesa. Ta lahko zaznamuje tako tiste, ki delujejo znotraj ali zunaj manjšinskih in etnično opredeljenih društev in so bodisi rojene v državah izvora in priseljene v Slovenijo ali pa rojene v Sloveniji, njihovi predniki, s čigar kulturo se identificirajo, pa izvirajo iz držav nekdanjih jugoslovanskih republik. Njihovo glasbeno in plesno delovanje je zavestna izbira za reprezentiranje etničnosti, priseljenkega položaja ali manjšinskosti, s čimer vzpostavljajo tudi razmerje do večine. Pri tem si delijo realnost s skupino, ki ima večjo moč in od katere se razlikujejo zaradi manjšinskega položaja (predvsem etnične pripadnosti in izkušnje po priselitvi). Iz tega izhaja tudi odločitev, da v naslovu knjige uporabljam besedno zvezo »priseljenkega ozadja«, saj ta tudi najbolje zaobjame vse ženske, ki so del obravnave v knjigi.

Pravni status in položaj žensk

Razmerja moči niso nujno odvisna od številčnosti. To pravilo socioloških študij je treba upoštevati tudi v tem primeru. Po podatkih iz popisa prebivalstva iz leta 2002, ki je bil zadnji popis, v katerem so se zbirale informacije o narodni pripadnosti, naj bi bilo v Sloveniji živelih 6.186 Albanec, 21.542 Bošnjakov, 10.467 Muslimanov, 8.062 Bosancev, 4.339 Črnogorcev, 52.876 Hrvatov, 4.371 Makedoncev in 47.401 Srbov, skupaj torej 155.244 ljudi (Statistični urad Republike Slovenije 2024). V to skupino sodijo vsi, ki so se želeli opredeliti glede svoje pripadnosti (mednje ne sodijo tisti, ki so bili administrativno izbrisani iz registrov prebivalstva, Kržišnik - Bukić 2014: 153). Poznejši popisi niso več zbirali teh podatkov, a Statistični urad še vedno zbira informacije o državi rojstva prebivalcev Slovenije. Po podatkih Statističnega urada Republike Slovenije je v letu 2021 v Sloveniji prebivalo 209.770 prebivalcev s prvim prebivališčem v državah nekdanje SFRJ² (Statistični urad Republike Slovenije 2024).

² Statistični urad uporablja izraz SFRJ in ne nekdanja Jugoslavija.

Podatek podpira ocene, da tvorijo pripadniki omenjenih manjšin, ki so izšle iz nekdanje Jugoslavije, eno desetino prebivalstva Slovenije.³ A to so le osebe, ki so se rodile v nekdanjih jugoslovanskih republikah in danes živijo v Sloveniji, kar pa je le ena od kategorij za ljudi, ki se opredeljujejo z drugačno etnično pripadnostjo. Preučevalci opozarjajo:

Ker nimamo več na voljo podatkov o etnični pripadnosti, si lahko pomagamo s podatki o kraju rojstva. Ta podatek ne more nadomestiti posameznikove subjektivne etnične opredelitve, ima pa to dobro lastnost, da je v načelu nespremenljiv, kar za etnično opredeljevanje ne velja. Prav zato migracijske podatke običajno štejemo za stabilne, na daljši rok relativno dobro medsebojno primerljive kategorije, ki se največkrat spremenijo šele ob spremembah meja, ko postane regrupiranje zahtevnejše. (Josipovič 2019: 35)

Upoštevati je treba tudi tiste, ki so se rodili v Sloveniji in imajo albansko, bošnjaško, črnogorsko, hrvaško, makedonsko ali srbsko ozadje. Pogosto so imenovani tudi druga ali tretja generacija priseljencev, čeprav živijo v državi, v kateri so rojeni (Medica 2008: 11). Ti sebe ne vidijo kot priseljence, a so hkrati tudi dejavni pripadnice in pripadniki omenjenih manjšin. Da priseljska izkušnja navadno zaznamuje naslednje generacije, meni tudi Josipovič; ta se pri opredelitvi pojmov, ki se nanašajo na migracije, sklicuje na razlago nemškega statističnega urada in pri tem utemeljuje rabo pojma migracijske izkušnje namesto migracijsko ozadje:

‘Migracijsko ozadje v ožjem smislu’ pomeni omejitev rabe tega pojma na največ tretjo generacijo, pri čemer je prva generacija migrant (brez nemškega državljanstva oziroma *Ausländer*), druga generacija so otroci migrantov brez nemškega državljanstva, tretja generacija pa otroci otrok brez nemškega državljanstva /.../. Namesto ‘migracijskega ozadja’ predlagamo rabo ‘migracijska izkušnja’, kar lahko za udeležence migracij pomeni ‘neposredno migracijsko izkušnjo’, lahko pa pomeni tudi le ‘migracijsko izkušnjo v družini’, kadar gre za neposredno izkušnjo obeh ali enega starša. Ta izkušnja namreč izkustveno obogati posameznika, namesto da ga negativno zaznamuje, kakor je to v primeru ‘migracijskega ozadja’. Ne le da je ‘migracijsko ozadje’ problematična sintagma, saj v digitalni dobi ‘grozi’ z izpeljavo *ad absurdum*, temveč to tudi pomeni, da od nekega trenutka, ko sistem vpelje te vrste žigovanja prebivalstva, lahko s to oznako nadaljuje na n-to generacijo potomcev, ne glede na to, kolikšen delež predniške linije predstavljajo dejansko priseljeni predniki. Pri tem se vzpostavi ostra ločnica v odnosu

³ Vprašanje statusa omenjenih narodnih manjšin podrobneje obravnava zbornik *Kdo so narodne manjšine v Sloveniji?* (2014).

do tistih, za katere statistika v kritičnem trenutku '0' ne poseduje statističnega znaka o prednikih. Komac npr. iskreno priznava, da to postane nekaj, kar 'težko spereš s sebe'. (Josipovič 2019: 16–17)

Opredelitev generacij pri priseljencih se uporablja kot »analitsko orodje«, ki bi razčlenilo strukturo prebivalstva glede na etnično pripadnost, saj bi »drugače ločevali le med neposredno priseljenimi« in ostalimi državljani (prav tam).

Ko govorimo o priseljencih, imamo pogosto v mislih zgodovinski diskurz priselitev, ki zaobjema ljudi skupnosti priseljencev iz republik nekdanje skupne države: Albance, Bošnjake, Črnogorce, Hrvate, Makedonce in Srbe. Ti najbolj izstopajo v javnosti, tudi zaradi številčnosti. Našteti oziroma nekateri med njimi se (samo)organizirajo, najprej na podlagi etnij, nato pa medsebojno sodelujejo, in sicer kot družbeno in politično organizirano telo, ki (med drugim) vodi dialog z državo.⁴ V Sloveniji pa živijo tudi nekatere manj številčne manjšine, ki so sicer zelo dejavne na glasbenem in plesnem področju in skupaj z »večjimi« manjšinami sooblikujejo kulturno življenje Ljubljane in nekaterih drugih mest (Bejtullahu 2016: 160). S to ilustracijo želim pojasniti, da je glasbeno in plesno poustvarjanje posledica številnih kvalitativnih in tudi kvantitativnih dejavnikov, ki jih bom analizirala v nadaljevanju dela.

Približno polovico populacije vseh manjšin predstavljajo ženske – v pričujočem primeru glasbenice in plesalke, vendar tega razmerja ne vidimo ob njihovih reprezentacijah. Vzroki njihovega podprezentiranja so številni. Najbolj izstopajoč razlog je ta, da se je reprezentiranje priseljevanj obravnavalo skozi perspektivo priseljevanja moških (Medica 2008; Cukut 2008). V Slovenijo so se najprej priselili moški, ki so se tudi prej ustalili, poleg tega pa je bilo med ženskami število tistih, ki se ukvarjajo z aktivnostmi na področju kulture, sorazmerno nizko (prav tam). V zadnjih letih raziskovalci ugotavljajo, da je delež priseljenk čedalje pomembnejši in večji (Cukut 2008; Koser 2007; Učakar v Vidmar Horvat 2014), zato vidiki, povezani z ženskami kot priseljenkami, postajajo zanimivi za raziskovanje tudi v slovenskem prostoru. Ravno tako raziskovalci poudarjajo, da so priseljenke nekoč bile manj vidne udeleženke priseljevanj, v sodobnem času pa jih, tudi zaradi feministične perspektive v kulturnoantropoloških raziskavah, čedalje bolj preučujejo (Cukut Krilič 2009; Milharčič Hladnik in Mlekuž 2009; Lukšič Hacin in Mlekuž 2009; Antić Gaber 2011; Vidmar Horvat 2014; Kožar Rosulnik, Milharčič Hladnik in Ličen 2019).

⁴ Društva posamičnih narodnih manjšin so organizirana v posamične zveze, ki so nato povezane v Zvezi zvez kulturnih društev narodov in narodnosti nekdanje SFRJ. S pomočjo delovanja tega telesa je Državni zbor Republike Slovenije sprejel Deklaracijo Republike Slovenije o položaju narodnih skupnosti pripadnikov narodov nekdanje SFRJ v Republiki Sloveniji (Deklaracija 2011). Pri teh poimenovanjih se uporablja izraz SFRJ in ne npr. nekdanja Jugoslavija ali države iz nekdanje Jugoslavije.

Migracije prinašajo različne možnosti, ki motivirajo ženske k preselitvi, pri čemer je združevanje družine le ena od možnosti, saj so za ženske pomembni tudi drugi dejavniki. Ti se izražajo v obliki prizadevanja po višji izobrazbi in/ali delu ali nadaljevanju športne kariere, želje po skupnem življenju s partnerjem, skratka, motivi za priselitev so zelo različni in individualni (Cukut Krilić 2009; Milharčič Hladnik in Mlekuž 2009; Lukšič Hacin in Mlekuž 2009; Antić Gaber 2011; Vidmar Horvat 2014; Kožar Rosulnik, Milharčič Hladnik in Ličen 2016: 30). Ne nazadnje migracija kot potovanje predstavlja tudi pot iskanja sebe. Milica Antić Gaber v svoji knjigi, ki parafrazira woolfinsko iskanje lastne sobe (Woolf 2023), pomenljivo imenovano *Na poti do lastne sobe*, ugotavlja, da so priseljenke različne, različni pa so tudi motivi za njihove selitve. Nekatere so prišle v Slovenijo zaradi ekonomskih razlogov (t. i. prva generacija priseljenk), nato so prišle ženske kot žrtve prisilnega priseljevanja (zaradi vojne), so pa tudi take, ki so v Slovenijo prišle zaradi pričakovanih večjih možnosti poklicnih ali izobraževalnih izbir. Povedno je dejstvo, da Antić Gaber (2011: 8) med priseljenke uvršča tudi t. i. drugo generacijo žensk, ki so v Slovenijo prišle v otroštvu oziroma so se v Sloveniji rodile, in tako nakaže pojmovanje, da so tudi te ženske še vedno priseljenke, a ne po lastni izbiri.

Raziskave kažejo, da je prilagoditev novemu okolju zapleten proces, ki velikokrat poteka skozi ustvarjanje novih socialnih stikov, ki (ženskam) »dajejo občutek varnosti«, zato njihovo družbeno mrežo večinoma sestavljajo ljudje s priseljsko izkušnjo (Kožar Rosulnik, Milharčič Hladnik in Ličen 2016: 38). Skozi samorefleksijo in s spoznavanjem nove kulture ugotavljajo, ali se vrednote in norme te kulture ujemajo z njihovimi vrednotami in normami (prav tam). V tem oziru sta glasba in ples tako prejšnjega kot tudi novega okolja ravno tako pomembni dejavnosti, ki nekaterim ženskam ponujata pot za sestavljanje lastne družbene mreže.

V knjigi Antić Gabrove koncept sob ponuja več vpogledov v raznolika delovanja žensk. Iskanje lastne sobe pomeni iskanje finančne in duhovne neodvisnosti. Ta pot lahko vodi tudi k (iz)najdbi individualne ustvarjalnosti. In marsikdaj so tudi omenjene pripadnice svojo glasbeno ali plesno pot našle šele po določenem času, po prekinitvi zaradi preselitve. A tu je še druga soba, spielovska *Lizina soba*, ki ponuja zatočišče vsem tistim, ki so prišli od daleč v času in prostoru, in ki jih »povezujejo [...] spomini« (Spiel 1970: 51). Ta 'soba' je za tiste, ki skozi ponovno vzpostavitev glasbenih in plesnih praks vzpostavljajo stik s svojimi spomini, pridružijo pa se jim tudi tiste pripadnice, ki povsem na novo iščejo stik s kulturo svojih prednikov.

Sobe so lahko prisposoda za delovanje žensk znotraj svojih skupnosti, predvsem ko gre za organizirano delovanje. Pri plesu odraslih ali otrok, ki se v izročilih obravnavanih narodnosti večinoma izvaja skupinsko, je sodelovanje večjega števila ljudi, tako žensk kot moških, ključno. V Sloveniji se takšne oblike povezovanja ponujajo v kulturnih društvih, ki delujejo v večjih mestih. Večina društev deluje v Ljubljani, a ravno tako delujejo tudi

v drugih mestih, denimo na Jesenicah, v Kopru, Celju, Velenju, Mariboru, v njih pa vadijo poleg starejših članic in članov tudi pripadnice in pripadniki mlade generacije. V Sloveniji danes aktivno deluje skoraj sto kulturnih društev (Kržišnik - Bukič 2014) različnih etnij, a najštevilčnejša so društva s pripadniki nekdanje skupne države. V času raziskave je bilo več kot 70 aktivnih društev (podatke sem pridobila od predstavnikov vsake od omenjenih manjšin), povprečno pa v društvih sodeluje od 50 do 100 članic in članov, ki so dejavni na različnih kulturno-umetniških področjih. Z drugimi besedami, pripadnice in pripadniki, ki se vključujejo v kulturno-umetniška dogajanja omenjenih manjšin, predstavljajo le nekaj odstotkov celotne priseljske populacije. Kvantitativno je to majhno število ljudi, ki se ukvarja z različnimi oblikami umetniškega in kulturnega udejstvovanja, kar pomeni, da tudi tisti, ki se ukvarjajo z glasbo in plesom, predstavljajo majhen vzorec v tej raziskavi. To poudarjam, saj se zavedam, da take raziskave lahko vodijo v esencialistične »prezentacije manjšinske homogenosti, vezane na etnično poreklo, državo izvora, diskurze avtentičnosti in avtohtonosti« in da obstajajo pripadnice manjšin, pri katerih tovrstne identifikacije niso prisotne (Kovačič 2021: 44). V knjigi pa se osredinjam na tiste pripadnice manjšin, ki s svojim glasbenim in plesnim delovanjem javno reprezentirajo (tudi) etnično pripadnost skupnosti in delujejo bodisi znotraj bodisi zunaj organizirane društvene dejavnosti.

Reprezentiranje skupinskega glasbenega in plesnega delovanja omogoča organizacija. Bistvena značilnost tega načina skupinskega delovanja na področju kulture je (samo)organizacija, ki se zgleduje po načelu nevladnih organizacij, deluje pa ljubiteljsko oziroma je prostočasno delovanje več posameznikov, ki jih združujeta skupna etnična pripadnost in želja po delovanju in ustvarjanju na področju kulture z uporabo skupnega jezika. V okviru marsikaterega kulturnega društva delujejo glasbene in plesne sekcije, ki jih vodijo tudi ženske, v knjigi pa ugotavljam njihovo vlogo in področja delovanja.

V knjigi pišem tudi o glasbenicah, ki delujejo zunaj opisanega organiziranega oziroma društvenega delovanja. Te svojo poustvarjalno pot razvijajo samostojno in izražajo svojo etnično pripadnost skozi glasbo in jezik petja. Njihova značilnost je individualno delovanje oziroma delo v manjših skupinah, ki temelji na načelu (pol) poklicnih glasbenih zasedb, s svojo ustvarjalnostjo pa naslavljajo občinstvo različnih etničnih pripadnosti (vključno z večinskim, torej slovenskim) in niso omejene le na svojo skupnost. Hkrati pa je zanimiv (in v knjigi izpostavljen) tudi njihov glasbeno žanrski izbor, v katerem reprezentirajo bodisi svoje priseljsko ozadje bodisi položaj manjšine ali ženske v sodobni družbi.

Na koncu je treba dodati še eno pomembno dejstvo: v Sloveniji delujejo tudi glasbenice, ki so povsem opustile izkazovanje svoje etnične pripadnosti v glasbenem (po)ustvarjanju. Te navadno delujejo v polju popularne ali zahodne umetnostne glasbe. Nekatere med njimi so Jelena Milojević, Leila Aleksandra Jelić, Vesna Zornik, Mirjam Tola in Milena Morača.

Teoretski pristopi k raziskovanju identitet

V historičnem smislu je koncept identitete spreminjajoča se paradigma, ki je – tako Hall – evalvirala od izrazito individualno-ponotranjene prek prepoznavanja sebe nasproti drugim do stadija, ko ni več fiksne ali stalne identitete (Hall idr. 1997: 597–598). Klasični sociološki koncept je nastal ob vse večjem zavedanju razmerja sebe do drugega, torej »identiteta nastaja kot interakcija med jazom in družbo«, s tem da se subjekt še vedno zaveda ponotranjenosti sebe, a se hkrati usmerja k zunanji in javni sferi (prav tam). S tem ko vsijemo sebe v strukturo s pomočjo identitete, zagotavljamo stabilnost subjekta in kulturnega sveta ter tudi njuno poenotenje in predvidljivost (prav tam). Postmoderni subjekt pa se oddaljuje od te stabilnosti: identiteta postaja veliko bolj odprta in variabilna, subjekti pa transformirajo identiteto »v odnosu do tega, kako jih reprezentirajo ali nagovarjajo znotraj kulturnih sistemov, ki jih obdajajo« (prav tam).

V tem smislu posamezniki in skupine znotraj identitetnega konteksta vzdržujejo svoj primarni kulturni diskurz ter ga prepletajo z vsakdanjo procesualno različico (identifikacijo) (Medica 2009: 8). V sodobni družbi, ki je polna razlik, posamezniki lahko uresničujejo svoje različne cilje tako, da razvijajo dvojni diskurz »znotraj kulturnih diferenciacij« (prav tam). Če smo prej kulturo videli kot danost in sebe kot njen del, se v novih teoretičnih pristopih razvija ideja, da je ta procesualna in se vedno znova ustvarja, oblikuje in preoblikuje.

To odmeva tudi pri preučevanju manjšin s priseljsko izkušnjo – tako Baumann (1999: vii) zastavlja vprašanje: »Kako je moč vzpostaviti stanje pravičnosti in enakopravnosti med tremi skupinami ljudi: tistimi, ki verjamejo v poenoteno nacionalno kulturo, tistimi, ki izhodišče svoje kulture vidijo v etnični identiteti, in tistimi, ki svojo religijo smatrajo za kulturo« in predlaga vnovičen premislek o parametrih, na katerih naj bi identitete slonele: nacionalna država, manjšine oziroma etnije in religije. Težava, kot jo vidi Baumann, tiči v tem, da k skupnosti pristopamo kot »monolitni« enoti, kakor da je »otok«, je pa bolj smiselno opazovati multikulturne realnosti (v množini), ki bi lahko premagale razdalje med »monoliti« (nav. delo: 145–146). Ob tem parametre popolnoma razčleni, tudi (kar je zanimivo za pričujočo raziskavo) etničnost, in kritično analizira tudi tisto manifestacijo »multikulturalizma«, ki jo na zahodu najbolj poznajo – torej organizirano reprezentiranje kulturnih razlik (nav. delo: 57–67, 122).

Interpretacija pojma identitete zajema tudi etnično pripadnost, torej kulturni vidik, po katerem se razlikujemo od drugih. Da bi to lažje razumeli v pričujočem primeru, je identiteto treba obravnavati prek analize etnije kot družbene organizacije (Medica 2009: 9). Medica ugotavlja, da ni enotne etnične identitete, ki bi jo sprejeli vsi pripadniki etnične skupine, kar je zelo pomembna predpostavka tudi za pričujočo raziskavo. Posameznik lahko tudi situacijsko izbira med različnimi identitetami, pri čemer je identitet

toliko, kot je razlik. V teh primerih »govorimo o spreminjajočih identitetah« (prav tam), pri tem pa na prostor in čas vezane identitete pogojujejo tudi družbenopolitične situacije ali ovire (nav. delo: 10).

V skupnostih, ki jih raziskujem, je najti številne identitetne kategorije, na podlagi katerih se razvijajo družbena razslojevanja in razlike, ki v svojih metamorfozah lahko vodijo v družbeno neenakost; poleg same etnične pripadnosti, ki je v aktualni strukturi zelo pomembna kategorija, se danes lahko pripadnike obravnava drugače tudi zaradi njihovega spola, socialnega ali ekonomskega položaja, državlanskega statusa idr.

Poleg etnične identitete je tudi spolna pripadnost kot identitetna kategorija (Razpotnik 2003: 380) pomemben marker v družbi, oba zelo pogosto producirata družbene neenakosti. Vloge spolov se v različnih kulturah opredeljujejo različno, kar dodatno razkrije kompleksnost presečišča različnih identitetnih kategorij.

V sociološkem smislu se spol utrjuje skozi kulturna prepričanja; gre torej za diskurz, ki utrjuje razlike med spoloma znotraj kulture z vzorcem, ki se prenaša iz generacije v generacijo – historično gledano so bile te razlike pogosto profilirane v razmerju inferiornost-superiornost (Goldstein Fuchs 2005: 78–81) oziroma skozi razmerja moči. Percepcija spola je prežeta z razmerjem dihotomije, kar je posledica politične angažiranosti, kajti »etnopolitika je trdovratni sistem razmišljanja, v katerem sta se esencialni in neločljivi 'maskulinum' in 'femininum' izoblikovali iz dihotomij, ki so konstruirale tudi večinsko-manjšinske odnose« (Baumann 1999: 66). To dodatno pojasnjuje položaj ženskega spola v manjšinski družbi, saj, prvič, numeričnost ne prinaša enakopravnosti, in drugič, ob politiziranju etničnosti bo v razmerju moči prevlad(ov)al moški diskurz nad ženskim.

Poleg spola imajo pripadnice tudi nekatere druge identitetne kategorije, kakršni sta socialni ali ekonomski status. Z drugimi besedami, že osnovno definiranje njihove identitete nakazuje »večdimenzionalnost kategorij« (Diamond 2011: 9–36) ali »večplastnost« (Medica 2008: 9). Pri njih se srečujejo različne identitetne kategorije, ki se intersekcionalno prepletajo. A ne le to, te kategorije se tudi dinamično preoblikujejo, saj se lahko identiteta konstruira vsakič znova (nav. delo: 9).

In če temo identitete zaokrožimo; v postmodernem vidiku postaja identiteta premična, se spreminja v raznolikih razmerjih in situacijah in oblikuje načine, kako se nas reprezentira ali naslavlja v kulturnih sistemih, ki nas obkrožajo: »Če se pove naravnost, ne glede na to, kako različni so lahko [...] pripadniki [družbe] glede na razred, spol ali raso, jih nacionalna kultura želi združiti v eno kulturno identiteto in jih predstavljati kot pripadnike isti veliki nacionalni družini« (Hall idr. 1997: 598, 616). Ta diskurz pozablja na razredne, spolne in druge razlike; vse marginalizacije, ki izhajajo iz kulturnih identitetnih markerjev ali kategorij – razen nacionalne –, namreč navadno zbledijo ob »Narodu«.

Ali so ženske ujete v past obveze, da morajo ohraniti en vidik svoje identitete in zanemariti ostale? To vprašanje je pomembno tudi pri analizi reprezentiranja žensk v mikroprostoru njihovega odrskega udejstvovanja, torej na glasbenih in plesnih prireditvah ljubiteljskih društev. Zgornji diskurz namreč nakazuje, da lahko zaradi višjega cilja – »naroda« – na presečišču etnične in spolne kategorije pride do težav z reprezentiranjem ženske (spola) identitete kategorije, saj se v tej situaciji ta kategorija (in še kakšna druga) marginalizira.

Začetna preučevanja spola in reprezentacije so nakazovala, da slednje lahko razumemo kot dejanja predstavljanja žensk (denimo v medijih) v razmerju podvrženosti nosilcem moči. Nosilci moči oziroma vzvodi moči so v tem primeru lahko moška hegemonija, institucionalna/državna struktura ali kulturna ureditev. Reprezentacijo lahko razumemo tudi kot zastopanje (v smislu udeležbe žensk ali zastopanje interesov žensk) pri zgoraj omenjenih nosilcih moči, tudi političnih (Marshment 1997: 125). To nakazuje, da je politika oziroma razporeditev (politične) moči zelo pomemben dejavnik pri predstavljanju žensk, hkrati pa pomeni tudi, da se reprezentacija pogosto – tako ali drugače – prepleta z manifestacijami neenakosti.

Reprezentiranje, torej kakšna je percepcija žensk oziroma kako dojemamo ženske pozicije in vloge, je lahko povsem politično vprašanje, saj se skozenj legitimirajo razmerja moči (Macdonald 1995: 2–3). Poleg strukturalnega vidika je reprezentiranje tudi vprašanje kulturnih pravic, obe sferi – tako politična kot kulturna – se še najizraziteje povezuje pri marginaliziranih skupinah (prav tam). Te skupine lahko potem uporabljajo kulturno (samo)izražanje v medijih kot ključno metodo za »pridobivanje večje politične moči« (prav tam).

Predstavljanje glasbe ali plesa (npr. t. i. folklorne glasbe in plesa), ki simbolizira etnično ali »narodno« pripadnost, skupaj z diskurzom o ogroženosti nacionalne ali etnične identitete pogosto producira tudi kompleksne povezave kulturnih dejavnosti z ideologijami, obremenjenimi z nacionalizmi. Tako se pri etnografskem delu srečamo z izrazi nacionalistične ideologije, saj je nacionalizem vpliven kulturni pojav (Eriksen 2009: 322). V raziskavi sem namreč obravnavala pripadnice in pripadnike manjšin, ki prihajajo iz držav, ki so nastale po dolgem prestajanju bodisi svojevrstnega kolonializma ali hegemonistične dominacije in se posledično soočajo z etnocentrizmom in s svojimi nacionalističnimi⁵ podobami, prihajajo pa v deželo, ki ima podobne izkušnje iz preteklosti.

⁵ Pojem nacionalizem ima različne pomene. Zgodovinsko je v slovenskem in tudi v prostoru držav nekdanje Jugoslavije prevladovala razlaga, ki sugerira neenakost med narodi oziroma prevlado enega nad drugim, zato ima pojem negativno konotacijo. Tako se omemba nacionalizma pri razlagah kulturnih podob in simbolike še vedno in pogosto povezuje s tovrstnimi

Če temu ob bok postavimo vprašanje spola kot dela identitete, je mogoče kaj kmalu opaziti, da je ta komponenta precej nevidna. Hall (1997: 616) ugotavlja, da želi nacionalna kultura združiti raznolike identitete v eno kulturno identiteto, čeprav se njeni člani razredno, spolno ali rasno razlikujejo. Tako morajo ti najti alternativno identifikacijo, to je pripadnost nacionalni družini. Vendar pa ženske kot kulturni spol niso nosilke nacionalne identitete, kajti nacionalna identiteta je izrazito maskulinizirana. V Veliki Britaniji, na primer, v nacionalnem diskurzu angleškost vedno asociira na maskulinost. Torej, ko se maskulinost vzpostavi kot lastnost, s katero se gradi nacionalna identiteta, dobijo ženske sekundarno vlogo in postanejo varuhinje ognjišča, družine in rodu kot matere narodovih sinov (nav. delo: 616–617). Na balkanskem delu evropske celine, denimo na Hrvaškem, se je podoba ženske v kontekstu nacionalne družine gradila hkrati z nastajanjem moderne nacije (Ceribašić v Jambrešić Kirin in Skokić 2004: 153–160). Gradila se je tudi v obdobju njene neposredne ogroženosti (npr. v vojni situaciji), takrat je ženska (p)ostala del koncepta enovitosti in družinskosti (Senjković 2002: 137–179).

Opisana patriarhalna kategorizacija spolov se v nacionalnem diskurzu znotraj dominantne družbe odraža tudi v manjšinskem/priseljenskem okolju. Preučevanju uspoljenih⁶ vlog so se posvetili tudi raziskovalci migracij v Sloveniji, njihovi izsledki pa osvetljujejo nekaj zelo pomembnega. Ugotavljajo namreč, da se podoba žensk v migracijskih kontekstih homogenizira, še posebej v javni reprezentaciji žensk (Mlekuž 2005), da se priseljenka, ob tem ko večina konstruira »drugost«, stereotipno kategorizira ne upošteva heterogenosti v skupini posameznic (Cukut Krilić 2009), pri tem pa se znotraj svoje skupnosti pogosto srečuje z ostanki patriarhalnega organiziranja (Razpotnik 2003).

Reprezentiranje etničnosti skozi tradicijsko glasbo in ples

Iz pogovorov s pripadnicami manjšinskih skupnosti je jasno, da je zanje zelo pomembno dejstvo, da imajo priseljenko izkušnjo. Nekatere čutijo potrebo, da bi se skupaj s svojimi rojaki združile v kulturna društva in plesale ter muzicirale na način, ki ga dojemajo kot tradicijski. Spet druge teh potreb nimajo ali pa jih glasba in ples ne zanimata, tretje,

razumevanji. Nacionalističnih podob in simbolik ne obravnavam kot orodja za uveljavljanje in prevlado nad drugim, temveč kot osredinjanje na lastne kulture kot prioritete.

⁶ Têrmin uspoljen tukaj označuje tisto, kar je kulturno pripisano, torej gre za kulturno kategorijo spola – za razliko od biološkega –, da bi torej razlikovali denimo spolne vloge (biološke funkcije) od uspoljenih vlog (vloge enega ali drugega spola v družbi). V slovenski literaturi se raba têrmina čedalje bolj širi (Vidmar Horvat 2014; Dedić v Kržišnik - Bukić 2014; Vrečko Ilc 2015; Šribar 2018).

ki jim glasba in ples zelo veliko pomenita, pa so se odločile izraziti svojo kreativnost v sodobnejših in urbanih glasbenih ali plesnih oblikah, s katerimi se oddaljujejo od t. i. ruralne tradicije. Tudi tradicijo razumejo različno; navsezadnje gre za pojem, ki že sam po sebi vsebuje dinamiko, fluidnost, nestalnost, skratka lastnosti, ki so blizu tudi njihovemu pojmovanju.

Ne glede na načine, kako se ženske organizirajo pri svojem glasbenem ali plesnem delovanju, v pričujočem delu obravnavam glasbenice in plesalke, ki poustvarjajo z glasbenim ali plesnim gradivom, ki reprezentira etnično pripadnost, hkrati pa omogoča lastne interpretacije.

Definiranje glasbe in plesa z vidika etnične identitete ni preprosto, saj gre za dejavnosti, ki sta ponovno zaživeli v nekem drugem okolju, z ljudmi, ki so v to okolje prišli. Za nekatere priseljence je postalo plesanje ali muziciranje⁷ zelo pomemben način izražanja identitete. Nekatere pripadnice, zlasti tiste, ki delujejo v folklornih skupinah, poustvarjajo glasbo in ples, za katera verjamejo, da predstavlja t. i. tradicijo držav njihovega izvora. Prav s tem se namreč najpogosteje prezentira etnične pripadnosti, kar bom analitično obravnavala v drugem poglavju.

Po splošnem prepričanju velja ruralna tradicijska glasba,⁸ torej petje ljudskih pesmi podeželskega okolja z besedilom v maternem jeziku, za najbolj značilno glasbo države izvora. V okviru društev obstajajo tudi plesne skupine, ki jih velikokrat imenujejo folklorne sekcije ali folklor, ki izvajajo t. i. folklorne plesne, njihova koreografija pa sloni na motivih, ki so prav tako pojmovani kot ljudski oziroma tradicijski. Ta izraz tudi jaz uporabljam v pričujoči monografiji. Preučujem tudi glasbenice, ki tradicijske glasbe ne izvajajo na način, kot se je izvajal v praksah preteklosti. Te nastopajo samostojno, spremljajo le nekaterih glasbil; njihov repertoar vsebuje predelave motivov ljudske glasbe v sodobnejšo obliko, imenovano tudi urbana tradicijska glasba.

To nakazuje razdelitev prakticiranja glasbe, ki se v očeh skupnosti ocenjuje kot »stara« ali »iz preteklosti« (Hill in Bithell 2014: 3), in glasbe, ki predstavlja sodobnejši slog. Ta razdelitev je pomenljiva, saj nakazuje dva načina poustvarjanja ljudske glasbe, ki sta na glasbenih odrih navzoča že od druge polovice prejšnjega stoletja. Razdelitev bom sicer obravnavala v naslednjih poglavjih, a je pomembno poudariti, da ta nastaja, ker se glasbene in plesne prakse manjšinskih skupnosti umeščajo, če parafraziram Hill in Bithell, v družbenokulturni ali politični kontekst (nav. delo: 4). Pri pogledu od zunaj je poustvarjanje manjšinske glasbe in plesa lahko tudi instrument za stereotipiziranje

⁷ Izraz muziciranje uporabljam za splošni opis tako petja (vokalna glasba) kot tudi igranja na glasbila (inštrumentalna glasba).

⁸ Tradicijska glasba in ples obsegata različne glasbene in plesne prakse, ki so se izvajale v preteklosti v ruralnem (ali urbanem) okolju in veljajo kot reprezentativne prakse tistega, kar v slovenskem kontekstu pogosto razumemo kot ljudska glasba in ples.

priseljencev v očeh slovenske javnosti (Žikić v Kržišnik - Bukić 2014: 78). Obe predstavi, tako pogled z vidika lastne manjšine kot tudi pogled od zunaj, sta morda le dve skrajnosti dojemanja glasbe in plesa tako med etničnimi Slovenci kot tudi med pripadniki omenjenih manjšin.

Pomembno je poudariti tudi dejstvo, ki od zunaj ni tako vidno: vsi omenjeni pripadniki nimajo enakih glasbenih preferenc (če se omejim samo na glasbo). Poslušanje določene glasbene zvrsti je del vseživljenjske rasti posameznika in »posameznikove izbire pokažejo človekovo pozicijo, včasih v opoziciji z načini in ustaljeno prakso družbene skupine, kateri pripada« (Aubert 2007: 3). Okus za določeno glasbo ni nevtralen: skoraj vselej je na svoj način povezan z vizijo sveta, ki jo reprezentira določena zvrst.

Glasba in ples na presečišču manjšinskosti, etničnosti in spola

Manjšinske skupnosti so, še zlasti tiste, ki nastajajo po priseljevanju, kompleksne navznoter, a je ta kompleksnost pogosto nevidna od zunaj. Znotraj te nevpadljivosti razvijajo skupnosti različne kulturno-umetniške prakse in eno prvih vprašanj, ki ga obravnavam, je, kakšne so glasbene in plesne prakse preučevanih skupnosti. Nadalje se v zvezi z obravnavano tematiko odpirajo še številna druga vprašanja: ali se te prakse razlikujejo le glede na etnično pripadnost posamezne manjšine ali obstajajo tudi razlike, ki izhajajo iz funkcij teh praks? Kakšno vlogo ima občinstvo kot uporabnik različnih glasbenih in plesnih dejavnosti? Ali lahko govorimo, da nekatere prakse izhajajo iz konteksta spola oziroma koliko so določene posameznice pomembne pri razvoju specifičnih glasbenih praks? Na kakšen način glasbene in plesne prakse ohranjajo ali spreminjajo uspoljene vloge žensk?

Pri nekaterih skupinah so se razvile nekatere glasbene in plesne prakse po zgledu države izvora. Te prakse so včasih normirane do takšne mere, da so postale kanon. Ali prek teh praks pripadnice reproducirajo in reprezentirajo uspoljene vloge, ki lahko prispevajo k marginalizaciji žensk? Kako te prakse vplivajo na percepcijo manjšin in žensk v večinski družbi?

S priseljsko izkušnjo se spremeni tudi družbeno okolje. Ali se pri tem glasba in ples preobrazita v medija, prek katerih ženske lahko izpogajajo drugačne vloge in premagajo marginalizacijo? Eden od načinov za doseganje izpogajanj je tudi fleksibilnejše glasbeno in plesno poustvarjanje repertoarja kot nasprotje prej omenjenemu kanonu. Ta predpostavka pelje k naslednjemu vprašanju, ali so spremembe praks povezane s spreminjanjem reprezentiranja žensk v sklopu njihovih skupnosti in ravno tako v večinski družbi? Ali, v primeru glasbe, lahko fleksibilnejše glasbene prakse odprejo glasbeno komunikacijo med različnimi etnijami (manjšinami in večino) in olajšajo inkluzivnejše

družbene prakse? Kje lahko glasba in ples utrjujeta reprezentiranje tradicionalnih vlog glasbenic in plesalk ter kje (po drugi strani) ponujata prostor za odpravljanje tovrstnih reprezentacij? Katere glasbene (in tudi plesne) prakse omogočajo vzpostavitev komunikacij med kulturami in katere so prakse, s katerimi lahko glasbenice nagovarjajo svoje reprezentiranje? Ali iščejo glasbenice in plesalke s svojimi praksami tudi avtonomne možnosti izražanja? Kako predstavljajo svoje etnične, spolne in individualne identitete?

Preučevanje zastavljene tematike je pravzaprav tudi preučevanje glasbe manjšin, saj med slednje sodijo tudi Albanci, Bošnjaki, Črnogorci, Hrvati, Makedonci in Srbi v Sloveniji. Glasbene in plesne dejavnosti teh manjšin so večinoma marginalizirane in podreprezentirane v večinski družbi. Ta položaj pa je tudi temelj v raziskovalnih pristopih etnomuzikologije, ki preučuje glasbo manjšin in predstavlja tudi osnovni teoretični okvir za mojo raziskavo.

Sodobna teoretična misel o glasbi in manjšinah poudarja nastanek neenakosti v razmerju moči, saj brez dominantne skupine ni manjšin (Hemetek in Kölbl 2023; Pettan 2019: 43) oziroma morata biti »vsaj dve skupini, neenaki po moči in najverjetneje tudi kulturno različni, a obe del enega družbenega organizma« (Reyes 2007: 22). Torej manjšina ni nujno maloštevilna oziroma to ni bistveni razlog za opredelitev manjšine (Pettan 2019: 43).

Na presečišču manjšinskosti, etničnosti in spola so glasba/ples in glasbeniki/plesalci pomemben kulturni dejavnik. Beverly Diamond poudarja, da v okoliščinah velikih družbenih sprememb glasba igra vlogo pri izpogajanju prostora za »posameznike, skupine in nacije«, pri čemer je kategorija spola opredelila ubeseditev teh inovacij in njihov pomen (Moisala in Diamond 2000: 1). Glasba (kot kreativni proces priseljencev) in ples sta med najbolj prepoznavnimi in razpoznavnimi produkti priseljencev v marsikaterem okolju,⁹ vendar pa je v slovenskem prostoru položaj nekoliko drugačen. Če omenim le glasbo, je prepoznavna glasba priseljencev iz držav nekdanje Jugoslavije v Sloveniji (v javnem in zasebnem diskurzu) praviloma tista glasba, ki je izdelek medijsko posredovane glasbene industrije izhodiščnih dežel. Z drugimi besedami, prepoznavna glasba priseljencev ni lokalni produkt oziroma ni ne tipičen in ne realen odraz glasbenega poustvarjanja in ustvarjanja priseljencev, kakršno raziskuje pričujoče delo.

V primerjavi z drugimi kulturnimi dobrinami, predvsem z jezikom, je glasbeno in plesno poustvarjanje praviloma javni proces. Glasba in (še zlasti) ples sta medija, ki potrebujeta oder, sceno, občinstvo. Sta performativni umetnosti, izvajata se za javnost, za skupnost, za katero koli skupin(ic)o zainteresiranih ljudi, katerim reprezentirata različne pomene. Lahko predstavljata nekaj (pojem, idejo, prepričanje), predvsem pa

⁹ Bohlman (2002) imenuje turško *arabesko*, indijsko *bhangro* v Evropi, jidiševski *klezmer* v Evropi in Ameriki, Yasmin Alibhai-Brown (2000) pa jamajške jeklene bobne v Veliki Britaniji.

nekoga (ženske, skupnost, različne skupine). Glasbenice in plesalke tako predstavljajo svojo identiteto, in sicer od etnične pripadnosti do drugih identifikacijskih kategorij.

Raziskovanja glasbenic in plesalk, pripadnic omenjenih manjšin v Sloveniji, se je moč lotiti z različnimi uveljavljenimi raziskovalnimi pristopi. Prvi postavlja v ospredje priseljevanje z vidika spola. Raziskovalci so v zadnjih letih preučevali ne le priseljence v Sloveniji in vprašanje njihove identitete (tudi) v luči gospodarskih in družbenih trendov (Verlič Christensen 2002; Medica 2008 in 2010), temveč raziskujejo tako Slovenke v izseljenstvu kot tudi priseljenke v Slovenijo; pri slednjih se posvečajo tudi njihovemu družbenemu položaju po priselitvi (Mlekuž 2005 in 2011; Vrečer 2007; Vidmar Horvat 2014). V navedenih delih se je raziskovanje občasno dotaknilo tudi vprašanja jukstapozicioniranja kultur (Jularić 2006; Mlekuž 2011) in še zlasti vprašanja identitet priseljencev (Milharčič Hladnik 2011; Učakar v Vidmar Horvat 2014; Antić Gaber 2011).

Drugi pristop h glasbenim praksam prisilnih priseljencev (vojnih beguncev) v Sloveniji so razvili etnomuzikologinja Andreé Zaimović ter kulturna antropologa Bartulović in Kozorog (Andrée Zaimović v Pettan, Reyes in Komavec 2001; Kozorog in Bartulović 2015 idr.). Njihovo raziskovanje, ki preučuje *sevdalinke* kot glasbeno ustvarjalnost prisilnih priseljencev iz držav nekdanje Jugoslavije v Sloveniji, odpira pojem reprezentiranja specifične etnično determinirane glasbene zvrsti v širši slovenski družbi.¹⁰

Raziskav o muziciranju pripadnikov in pripadnic manjšin v Evropi je zadnja leta čedalje več, še zlasti zaradi delovanja Študijske skupine za glasbo in manjšine pri mednarodni organizaciji Mednarodni svet za glasbene in plesne tradicije (ICTMD). Pri tem se evropski etnomuzikologi (večinoma iz osrednje, vzhodne in jugovzhodne Evrope) navadno ne spuščajo v politične razprave o manjšinskih in priseljenjskih politikah, pač pa so k raziskovanju glasbe Drugih pristopili vsebinsko, pri čemer je njihovo vodilo spremljanje soočanja kultur različnih skupin.

Po delovni definiciji omenjene študijske skupine izraz manjšina zajema skupnosti, skupine in/ali posameznike (vključno s staroselci in priseljenci) ter druge ranljive skupine, ki so izpostavljeni diskriminaciji na podlagi etnične, rasne, verske, jezikovne ali spolne pripadnosti, seksualnosti, invalidnosti, političnega prepričanja, socialnega ali ekonomskega pomanjkanja (ICTM 2018). Temeljna ideja tega pristopa, ki prinaša nove smernice raziskovanja glasbe in manjšin, je, da gre pri manjšinah za skupnosti, skupine

¹⁰ Omeniti je treba dva raziskovalna projekta: prvi, z naslovom *Srbi v Sloveniji, Slovenci v Srbiji. Raziskava etnoloških vprašanj in spoznavanje strokovnih usmeritev* je o srbski skupnosti v Sloveniji in je prinesel svež pristop k raziskovanju glasbenih praks ter prispeval k boljšemu poznavanju vzvodov disperzije transnacionalne glasbe v Sloveniji (Slavec Gradišnik 2010: 7), projekt z naslovom *Glasba in etnične manjšine: (trans)kulturna dinamika po letu 1991* pa je uporabil etnomuzikološki pristop pri obravnavi glasb in etničnih manjšin v Sloveniji (Filozofska fakulteta 2017).

in/ali posameznike, ki se soočajo z diskriminacijo, da so potisnjeni na obrobje in da se ob soočanju s prevladujočo večino lahko opredelijo le v razmerju z njo. Glavni vzvod za nastanek diskriminacije je razmerje moči, ne pa numerični (večinsko-manjšinski) element. Pogoji za diskriminacijo pa so – če povzamem – etnična, rasna, verska, jezikovna, spolna pripadnost, spolna usmerjenost, invalidnost, politično prepričanje, socialno ali ekonomsko pomanjkanje.

Če govorimo o širšem dojemanju manjšin, kajti v to definicijo ne sodijo le etnična določila, temveč tudi druga, hitro ugotovimo, da manjšina nastaja v razmerjih med dominantno in podvrženo skupino in, kar je še bolj indikativno, da je definiranje manjšine predmet nenehnih debat in prevrednotenj. Z drugimi besedami, manjšine lahko nastanejo, kakor hitro nastanejo pogoji za vzpostavitev razmerja neenakomerne porazdelitve moči.

Takšno raziskovalno pot, ki so jo podprli tudi raziskovalni rezultati, upoštevam ravno zato, ker v na videz hegemonističnem razmerju išče tudi odstopanja in pri tem ohranja ideološko neangažiranost.

Raziskovalni pristop

Raziskovalni pristop, ki izhaja iz omenjenih preučevanj identitet in glasb ter plesov manjšin, raziskovalcu pomaga ugotoviti, kaj glasba in ples pomenita človeku ali ljudem v skupnosti, smiselna pa je tudi, če ima raziskovalec ali raziskovalka stike z udeleženci raziskave in hkrati tudi pozna raziskovani pojem in procese (glasbo oziroma glasbeno poustvarjanje ter ples).

Temelj mojega raziskovalnega dela je raziskovanje na terenu, in sicer v dveh oblikah – v obliki intervjujev z udeleženkami glasbenih in plesnih dejavnosti ter z vpogledom v te dejavnosti udeleženk. Opravila sem intervjuje z udeleženkami (in udeleženci) glasbenih in plesnih dejavnosti (seznam oštevilčenih intervjujev je v prilogi). Zbrala sem tudi gradivo v obliki avdio- in videoposnetkov različnih prireditev, na katerih so udeleženke izvajale svoj repertoar (seznam posnetkov je v prilogi), in preučila samoreprezentativno gradivo, ki so ga v obliki videoposnetkov in fotografij objavljali na spletu. Kot vir informacij sem uporabila tudi prispevke in intervjuje, objavljene v javnih radiotelevizijskih oddajah, ki predstavljajo delovanje omenjenih manjšin.¹¹

¹¹ Javni zavod Radiotelevizija Slovenija predvaja dve oddaji, namenjeni omenjenim manjšinam, *Na Glas!* in *Sami naši*, ki spremljata kulturno, družbeno idr. delovanje tako posameznikov kot tudi skupnosti.

Med raziskovalne vire sem vključila tudi naslednje gradivo: od tiskovin, brošur, koncertnih listov in programov, vabil k sodelovanju in časopisja do daljših uradnih dokumentov, pravilnikov in zakonov. Ti viri so dopolnili informacije o razmerah znotraj posameznih manjšin, njihovih samoreprezentacijah in tudi o položaju v razmerju do večinske družbe.

Terensko delo temelji na neposrednih stikih z ljudmi. Kot pri drugih podobnih raziskavah (Bejtullahu 2016; Kozorog in Bartulović 2015) je tudi pričujoči vzorec udeleženk glede na raziskovalni kriterij sestavljen iz relativno majhnega števila posameznic. Izbor udeležencev raziskave sem opravila na podlagi kriterijev glasbenega in plesnega delovanja, tako nastalo skupino posameznic pa sem najprej opazovala med javnimi nastopi in jih nato intervjuvala.

Zaradi raziskovalnega vprašanja, ki preučuje aktivno glasbeno in plesno delovanje pripadnic, sem pri raziskovalnem delu uporabljala tudi tehniko opazovanja, ki je sestavni del terenskega raziskovanja v etnomuzikologiji. Ta tehnika je, kljub temu da potrebuje raziskovalčevo interpretacijo zbranih informacij, pri raziskavi glasbenih in plesnih praks zelo pomembna, saj gre za opazovanje samega dejanja reprezentiranja. Opazovanje glasbenih in plesnih prireditev v različnih urbanih središčih Slovenije, v katerih so predstavniki manjšin dejavni, je pomembna pot tako za preučevanje glasbe same, kot tudi pristopov do glasbenega poustvarjanja s strani posameznikov in skupin. Dodatno osvetlitev raziskovalnih vprašanj pa nudijo individualni pogovori oziroma intervjuji, ki sem jih opravila s posameznicami, povezanimi z glasbo (izvajalkami, umetniškimi vodji ali vodji glasbenih skupin). Mednje sodijo tiste, ki (po)ustvarjajo v organiziranih institucijah, kot so kulturna društva (Bejtullahu 2016: 161), ali pa glasbenice, ki muzicirajo zunaj društvenega konteksta.

Moje sogovornice so bile ženske v delovno aktivnih letih (od približno 25 do 65 let), dve upokojenki ter tudi ena najstnica. Intervjuji so potekali v jezikih, ki so bili njim najbolj blizu.¹² Zaradi emskega pristopa v tem delu raziskovanja so pojmi, predstavljeni v intervjujih, rabljeni tako, kot jih razumejo sogovornice,¹³ zato je pomembno, da sem kot raziskovalka seznanjena z njihovimi raznolikimi pomeni. Intervjuji so vključevali tudi sogovornice – med njimi ključne zlasti tiste iz t. i. prve generacije priseljencev, ki so med drugim pričale o polpreteklih glasbenih in plesnih praksah v državi izvora.

¹² Občasno je intervju potekal v slovenskem jeziku, predvsem s tistimi, ki so odraščale v Sloveniji; uporabila sem tudi albanščino, bosanščino oz. dialekt bosanščine, srbsčino in druge jezikovne kombinacije govoric zahodnega Balkana.

¹³ Tak primer sta, denimo, interpretacija vzrokov za pogosto plesno uprizarjanje porok v albanški družbi ali pretolmačenje izjave »ne smeti plesati folkloro«, ki ju je treba najprej kontekstualizirati v kulturo same etnične skupnosti in nato »prevesti« v razumljivo sporočilo za tiste zunaj nje.

Raziskovalke in raziskovalci priseljevanj v Slovenijo v svojih raziskavah določajo časovni okvir raziskovanja s kronološkim spremljanjem večjega priselitvenega vala, ki se načeloma začne v šestdesetih letih 20. stoletja. V knjigi upoštevam tudi ta zgodovinski vidik, zlasti v smislu spomina raziskovalnih subjektov, osredinjam pa se na etnografski sedanjik. Raziskovalno delo na terenu zajema časovni okvir zadnjih osmih let (2015–2023). Drugi okvir – prostorski – pa je bolj konkreten. Danes govorimo o tem, da so meje čedalje bolj pretočne in s tem tudi ljudje čedalje mobilnejši; tudi nekatere glasbene in plesne skupine oziroma posamezniki so mobilni in nastopajo zunaj meja Slovenije. Kljub temu se v knjigi omejujem na tiste glasbene in plesne prakse, ki sem jih imela priložnost spremljati znotraj meja Slovenije.

Organizirano glasbeno in plesno delovanje

Podatki kažejo, da so Albanci, Bošnjaki, Črnogorci, Hrvati, Makedonci in Srbi v Sloveniji prisotni že dalj časa, torej še pred drugo polovico 20. stoletja (Kržišnik - Bukić 2003: 334). Prvo organizirano kulturno društvo, ki je še danes delujoče, je nastalo leta 1989, medtem ko obsežnejše samoorganiziranje posameznih manjšin v kulturna društva zaznamo od devetdesetih let prejšnjega stoletja. Kulturna društva tudi danes ostajajo pomembne institucije v zavesti in v praksi pripadnikov manjšin.

Tovrstna društva so vse do današnjega časa delovala (in še delujejo) na področjih izobraževanja, predvsem poučevanja maternega jezika in kulture za potomce priseljencev, humanitarnega delovanja in športnih dejavnosti. Delovanje na področju kulture vključuje predvsem dejavnosti, ki so povezane z ljudskim petjem in plesom oziroma folklorno dejavnostjo. Nekatera društva pa se posvečajo tudi likovni umetnosti ter scenskemu in literarnemu ustvarjanju. Samoorganizacija pripadnic in pripadnikov v društva je, za zdaj, najvidnejša in najbolj reprezentativna oblika organiziranega kulturnega delovanja omenjenih manjšin.¹⁴

V praksi društva pogosto kažejo nekatere skupne značilnosti, kot so načini poimenovanja, razumevanje pojma kultura, osnovni motiv delovanja društva ipd. Vse to prispeva k ustvarjanju identitetnih označb, ki so pomembne tudi pri analizi načina praktičnega delovanja društev. Če se osredinim na poimenovanja, ta večinoma sporočajo etnično pripadnost članic in članov; denimo Srbsko kulturno društvo Sava Hrastnik, Kulturno društvo Albancev slovenske Istre Iliria, Makedonsko kulturno društvo Makedonija. Nekatera društva uporabljajo toponime bodisi slovenskih mest, v katerih delujejo,

¹⁴ Formalno in pravno delovanje društev se v Sloveniji ureja z Zakonom o društvih (ZDru-1-UPB 2011).

bodisi imena območja v državi, iz katere prihajajo člani društva, kot je denimo Društvo rojakov iz Plava in Gusinja Izvor in Kulturno sportsko društvo Sandžak u Sloveniji. Poimenovanje slednjih je treba razumeti tudi z vidika, da ju sestavljajo pripadnice in pripadniki bošnjaške skupnosti v Črni gori oziroma Srbiji. Skupnost je v teh primerih tudi v državah izvora manjšina, njeni pripadniki pa živijo na majhnem območju teh dveh strnjenih ozemelj, zato je manjšinsko označbo mogoče sporočiti le z imenom območja.

Društva so skupine ljudi, združenih na podlagi skupnega interesa izražanja kulturnih vsebin, ki se navezujejo na njihovo etnično pripadnost. Svoje delovanje urejajo s statuti, v katerih so zapisani načini izražanja kulturnih vsebin.

Besedila statotov društev razkrivajo dva glavna pristopa v glasbenem in plesnem (po)ustvarjanju kot interesni dejavnosti članov. Prvi je konservatorsko usmerjeni pristop, ki torej teži k ohranjanju in oživljanju kulturnih navad in vrednot. Drugi pristop pa se usmerja v razvijanje glasbenih in plesnih praks, skladno s spreminjajočimi se potrebami članov, ter v prenos teh praks na nove generacije (Bejtullahu 2016: 161–162). Oba pristopa se nanašata na način posredovanja glasbeno-plesnega izročila. Prvi se uporabi, kadar imajo člani društev osnovno védenje o ljudskih napevih, plesih in tradicijskem muziciranju držav izvora, na podlagi katerega lahko oblikujejo repertoar za potrebe društva; pri drugem pa takega predznanja ni oziroma jim obstoječe ne zadostuje, zato svoje poznavanje glasbe in plesa bogatijo in dopolnjujejo. Upoštevati je treba, da se v praksi, ne glede na postavke, zapisane v statutu, delovanje društev pogosto tudi preoblikuje ali pa se oba omenjena pristopa prepletata.

Pri določanju funkcije glasbe pa imajo društva fleksibilnejši pristop, kot si morda mislimo, kajti »izpostavljanje trpnega, pasivnega nevariabilnega, drugačnega nasproti tvornemu, aktivnemu, variabilnemu, kontinuiranemu so glasbi racionalno vsiljene ločnice« (Šivic 2006: 155), kar pomeni, da je (glasba) medij, ki lahko hitro »preklaplja« med enim ali drugim pristopom. Čeprav se v okviru splošne dikcije društev veliko govori o ohranjanju tradicije, se ne petje in ne ples ne prezentirata izrecno kot pretekla ruralna glasbena ali plesna tradicija držav izvora, kar se izkaže pri opazovanju konkretnih glasbenih in plesnih primerov, ki jih društva predstavljajo.

Nekatera društva imajo kombinirani pristop tudi z vidika integracije v večinsko družbo. Po eni strani si člani prizadevajo ohraniti ali gojiti svojo tradicijo, po drugi pa želijo svojo kreativnost integrirati tudi v slovensko kulturo. Ta pristop se izraža v predstavitvenih besedilih ali izjavah članov, v podtonu se vzpostavljajo tudi narativi o izzivih ohranjanja kulture v okolju priselitve in prispevku društev k integraciji, saj si prizadevajo vpeti kulturo in identiteto v večinsko kulturo in družbo. Na prvi pogled gre za dihotomijo, saj je ohranjanje v smislu »konzerviranja« kulturnih identifikacijskih elementov in s tem poudarjanja statičnosti kulturne identitete po svoji naravi nasprotno dejanju prilagajanja in spreminjanja identitetnih značilnosti ob integraciji. A vendar si

ne prvega ne drugega dejanja ne moremo predstavljati brez (pogojno rečeno) nasprotne, večinske strukture, ki takšno dihotomijo osmišlja.

Financiranje društev

Pomembna značilnost glasbene in plesne prakse v kulturnih društvih manjšin je njihovo delovanje v okviru ljubiteljskih dejavnosti. Za društva je značilno, da njihovi člani ne opravljajo glasbene in plesne dejavnosti poklicno, temveč iz ljubezni do umetnosti in ohranjanja kulturne dediščine. Stabilna finančna sredstva so ključna, saj omogočajo tako kontinuirano delo kot tudi načrtovanje glasbenih in plesnih projektov, ki so pomembni za vzdrževanje in razvoj kulture manjšin.

Člani društev, ki delujejo kot neprofitne organizacije, izvajajo svoje dejavnosti prostovoljno in v svojem prostem času. Zato glasbenice in plesalke kot tudi glasbeniki in plesalci ne prejema kontinuiranih plačil. Takšen pristop je v skladu s ljubiteljskim značajem društvenih dejavnosti, kar dodatno utrjuje tudi zakonodaja (Zakon o društvih 2006).

Za nastanek in aktivno delovanje društva sta zelo pomembni osebna zavzetost in zagnanost peščice članov, saj delovanje društev pogosto temelji na prostovoljnem delu. Dobršen del finančnih virov društev predstavljajo sredstva, ki jim jih nameni država sprejemnica, tj. Slovenija. Prvi vir prihaja iz Javnega sklada RS za kulturne dejavnosti (JSKD), ki ga je ustanovila država oziroma Vlada Republike Slovenije, zanj pa je pristojno Ministrstvo za kulturo. JSKD vsako leto objavlja javni razpis za izbor kulturnih projektov »na področju različnih manjšinskih etničnih skupnosti in priseljencev v RS« (Javni razpis 2023); ta je za zdaj edini razpis za kulturne dejavnosti, ki je namenjen eksplicitno manjšinam, tudi tistim, ki nimajo urejenega uradnega statusa manjšin, in med temi je največ pripadnikov manjšin, ki izhajajo iz narodov nekdanjih jugoslovan-skih republik. Financiranje iz razpisov niha (Šivic 2019), vendar se sredstva večinoma razdelijo po nenapisanem pravilu, ki omogoča, da skoraj vsi prijavitelji prejmejo nekaj sredstev, sledi se načelu 'vsem po malo'. Opaziti pa je, da dodeljena finančna sredstva pogosto niso zadostna za pokritje potreb vseh projektov društev, kar pomeni, da je število vlog za sofinanciranje večje od števila projektov, ki dejansko prejmejo podporo.

Drugi vir sredstev so javni razpisi Ministrstva za kulturo. Čeprav v tem trenutku ni manjšinam posebno namenjenega razpisa, pa se mnoga manjšinska društva prijavljajo na razpis, ki je namenjen financiranju kulturnih projektov, ki se navezujejo na ranljive skupine. Razpis, ki se uradno imenuje *Javni razpis za izbor operacij za večjo socialno vključenost pripadnikov ranljivih družbenih skupin na področju kulture*

v okviru *Evropskega socialnega sklada*, se objavlja periodično in se dodeljuje za več let trajajoče projekte (zadnji je bil namenjen triletnim projektom). Razpis, v sodelovanju z Evropskim socialnim skladom, dodeljuje sredstva, ki pomagajo k večji socialni vključenosti pripadnikov ranljivih družbenih skupin na področju kulture, saj ponuja možnost finančne podpore za posamezne projekte različnih skupin, kamor sodijo tudi manjšinske skupine.¹⁵

Razpis sicer podpira večplastne projekte, ki presegajo zgolj kulturno ali le glasbeno delovanje, saj se usmerjajo na doseganje konkretnih in kontinuiranih rezultatov, kot sta ustvarjanje dejavnosti in razvijanje sposobnosti, s katerima se lahko omogoča dolgoročna zaposlitev. V takšnih primerih je glasbeno delovanje eno od dejavnosti oziroma neko sredstvo, s pomočjo katerega pride do novih ustvarjalnih in trajnostnih rešitev pri zaposlitvi. Projekti, ki vključujejo tudi glasbeno delovanje, sicer niso pogosti, morda eden za eno razpisno obdobje ali pa ga niti ni.

Eden izmed primerov takšnega projekta je nastal v okviru društva Bošnjaško mladinsko kulturno društvo Velenje, s katerim so izvajali usposabljanja na področju poustvarjanja bosansko-hercegovske tradicijske vokalne in instrumentalne glasbe (Bošnjaško mladinsko kulturno društvo 2017). V okviru projekta so poučevali tudi načine prirejanja oziroma aranžiranja ljudske glasbe s sodobnejšimi pristopi ter osnove s področja glasbene produkcije, avdiovizualne produkcije in modnega oblikovanja. Ob tem so nastali tudi konkretni izdelki, kot so zgoščenka z zvočnimi posnetki glasbenih priredb, video posnetki v obliki promocijskih filmov, razstava oblačil idr. (BMKD Velenje 2019). Ob tem so v okviru projekta usposobili mentorice in mentorje, ki še danes izvajajo različna izobraževanja v društvu. Članice in člani društva so se naučili novih veščin in utrjevali sposobnosti na različnih področjih, tako glasbenih kot tudi tistih, ki se posredno povezujejo s sodobno glasbeno produkcijo, zato so danes bolj konkurenčni na trgu dela ali pri izvajanju drugih projektov.

Društva dobivajo nekaj sredstev tudi od občin, saj te skladno s pravilniki objavljajo javne razpise za lokalne kulturne dejavnosti ali prireditve, ki pa niso nujno vezane prav na glasbeno dejavnost manjšinskih društev, temveč so namenjene vsem lokalnim društvom. Društva zaprosijo za financiranje različnih projektov in programov, vendar omenjene institucije nimajo dovolj razpoložljivih finančnih sredstev, da bi sofinancirale vse. Nekaj sredstev lahko društva pridobijo tudi preko sofinanciranja ministrstev držav porekla, kot so denimo ministrstva, namenjena diaspori, ali kulturna ministrstva, včasih pa jih pridobijo tudi od pokroviteljev.

¹⁵ Takšni projekti se sicer bolj usmerjajo na socialno aktivacijo in dvig zaposlitvenih možnosti, med drugimi tudi manjšin.

V Ljubljani mnogo društev preko razpisov sodeluje z Mestno občino Ljubljana (MOL). Med njimi je Kulturno umetniško društvo Sevdah Ljubljana, ki s pridobljenimi (in še z drugimi) sredstvi organizira v pričujoči knjigi analizirano prireditve *Večer sevdaha in sevdalink*, občina pa jim nudi tudi prostore za vadbo in prireditve.

Prireditveni prostori oziroma koncertne dvorane so problematika, s katero se bolj ali manj soočajo vsa ljubiteljska društva, še zlasti v večjih mestih. Društva imajo namreč za svoje prireditve možnost najema dvoran, najem pa je lahko komercialen ali subvencioniran, v vsakem primeru pa ga je treba plačati. Pripadnice in pripadniki iščejo različne rešitve, saj imajo na razpolago dokaj nizka sredstva za izvedbo projektov, zato morajo biti pri tem iznajdljivi. Na območju Mestne občine Ljubljana je nekaj dvoran, ki so dostopnejše ljubiteljskim društvom, niso pa najugodnejše rešitve za prireditve: nekatere dvorane so finančno dostopne, a so na obrobju mesta (Šentvid ali Zalog), prostori v Mestni hiši so neustrezni za večje število obiskovalcev, najem nekaterih dvoran je predrag.

Izbor dvorane ni nepomemben dejavnik, saj vpliva na načine in vidnost reprezentiranja manjšin, ki so že v izhodišču zaradi svoje manjšinskosti na kulturnem obrobju družbe. Prepoznavnost kulturnih dejavnosti manjšin je seveda odvisna od kakovosti programa, a tudi od dostopnosti njihovih reprezentacij. Z drugimi besedami, če so prireditve bližje mestnemu središču oziroma v dvorinah, ki so prepoznavne po raznolikem programu in visokem obisku, so boljše tudi možnosti za obisk »nemanjšinskih« obiskovalcev. Dostopnost kulturnih dvoran bi bil pomembnejši korak k boljši prepoznavnosti manjšinske kulture v večinski družbi, vendar strategija, ki bi sistemsko rešila to vprašanje, za zdaj ne obstaja.

Pri vseh društvih je financiranje zelo pomemben dejavnik, saj večina društev brez finančne podpore določenih projektov s strani slovenskih državnih institucij (še posebej JSKD) ne bi mogla izvajati svojih programov. Konkurenca pri postopkih izbiranja na razpisu je velika, še zlasti ker so projektne potrebe večje od razpisanih sredstev, kar pomeni, da si društva prizadevajo pridobiti tudi pozitivno oceno strokovnega spremljevalca na prireditvah, ki jih organizira JSKD, saj ta vpliva na točkovanje projektne prijave (več o tem Bejtullahu 2016: 172).

Poudariti je treba, da so v teh okoliščinah pripadnice in pripadniki postali sposobni tudi pri iskanju rešitev za finančno podporo in premostitev drugih ovir. Čeprav gre za ljubiteljsko dejavnost, ob glasbenih in plesnih dejavnostih razvijajo tudi »menedžerske« spretnosti, saj ustvarjajo strategije, kako kombinirati različna sredstva, še tako minimalna, ter se povezujejo z drugimi ustanovami in društvi, s katerimi si medsebojno pomagajo.

Vzgibi za ustanovitev društev – izkušnje žensk

»Za tiste, ki so se umaknili iz svojih družbenih in kulturnih referenčnih točk, je glasba lahko ključna nit, ki veže preteklost s sedanjostjo, spomin z realnostjo,« ugotavlja Louise Wrazen (2005: 43), ko analizira družbene in kulturne referenčne točke ljudi, ki se odselijo iz enega in priselijo v drug kraj, in hkrati razkriva potrebo priseljencev po iskanju opore v obliki družbenega in kulturnega ogrodja.

Članice kulturnih društev Albancev, Bošnjakov, Črnogorcev, Hrvatov, Makedoncev in Srbov pripovedujejo različne osebne zgodbe o tem, kako so želele poiskati to referenčno točko in začele sodelovati v društvih. Pričevanja, ki jih navajam, so pogosto pričevanja ustanoviteljic društev ali vodij glasbenih in plesnih sekcij. Načeloma gre za opise dogodkov *post festum*:

Pred dvajsetimi leti [leta 1996]¹⁶ je bilo v Ljubljani veliko Medžimurcev. Društva so se začela ustanavljati, ko je šla Jugoslavija narazen. Rekli smo si, da moramo sami ohranjati svoje običaje, svojo kulturo. Tako se nas je zbralo kakih dvajset Medžimurcev, pri nekom v hiši, ker svojih prostorov seveda nismo imeli, in smo ustanovili društvo. Potem smo se nekaj časa sestajali za Bežigradom, in sicer v neki gostilni, kjer smo ustanovili prvo skupino, pevsko. Najprej je bila samo pevska skupina, potem je nastala še dramska. (I-4/2016)

Ta izjava priča o veliki motivaciji rojakov iz Medžimurja, ki so zaznali pomanjkanje delovanja oziroma praznino v kulturni ponudbi Ljubljane, kar zadeva vsebine, povezane z njihovo rojstno pokrajino.

Še bolj povedna je izjava članice društva, ki se je v Kranj preselila po poroki in se že kmalu vključila v lokalno društvo:

Društvo je bilo osnovano leta 1990, jaz sem od leta 1994 kot članica hodila na druženja. Šele leta 2006, ko smo razmišljali [o novih generacijah], smo začeli vpisovati tudi deklince, sosedo ... Tako je nastala naša skupina, v kateri mi plešemo. (I-11/2016)

Ta izkušnja kaže, da ženske društva obiskujejo tudi zato, ker ta ponujajo možnost organiziranega aktivnega preživljanja prostega časa ljudi s podobno priseljenko izkušnjo. Tako prosti čas namenjajo obujanju glasbenih in plesnih praks iz mladosti.

Velikokrat so društva v prvi polovici devetdesetih let 20. stoletja nastala tudi zaradi organiziranja zbiranja humanitarne pomoči ogroženim v vojni na območju nekdanje

¹⁶ Izjavljeno leta 2016.

Jugoslavije. Potem so oblike organiziranja med sorojaki prerasla v združenja, kjer, kot je opisano spodaj, so se glasbene in plesne sekcije začele razvijati »organsko«:

In kar je bistveno, šele takrat so se zavedali, da se lahko njihova aktivnost razširi na več področij. Če so se sprva združevali na družabnih večerih in zabavah, so kmalu začeli organizirati razne druge dogodke in prireditve. Na začetku so bile to športne prireditve, nakar so se začele razvijati folklorne sekcije znotraj društev, iz nabora folklornikov so se pojavili tisti, ki so se želeli udeleževati na dramskem, literarnem področju ipd. (Glamočanin 2010: 124 in 2010a: 37).

Posebna je izkušnja ustanoviteljice društva na Primorskem, ki je nekaj let živela v Srbiji, sodelovala s tamkajšnjimi kulturnimi društvi in se nato vrnila v rojstni Koper.

Potem sem leta 2007 prišla v Koper, kjer se je novembra istega leta ustanovilo društvo. Po šestih mesecih [razmišljanja], kaj bi lahko naredila tukaj, na Obali, ker je bilo takrat tu zelo puho. Kaj narediti, da bi postalo bolj živahno, ker vem, kakšna je bila moja mladostna izkušnja, ko tu ni bilo nobenega društva, nobene skupnosti. [Srbska] skupnost sploh ni imela društva. Ko sem odrasčala, torej v jugoslovanskih časih, je sicer obstajal nek klub, ki ni bil formalno registriran kot organizacija ali združenje, mislim, da se je imenoval Mir, kjer so se zbirali, plesali kola in peli pesmi. Prišel je, kdor je hotel, in takrat sem v njem malo igrala harmoniko. To je bilo tudi vse. Ko sem se leta 2007 vrnila, konkretnega, organiziranega združenja ni bilo. (I-2/2015)

Ta izkušnja je bila povod, da se je pripadnica ustanavljanja društva lotila z natančno predstavo o načinu njegovega delovanja oziroma s pričakovanji, ki so se izoblikovala v njenih formativnih letih, ko je bivala v državi izvora svojih staršev.

Društva se sicer večinsko usmerjajo na ohranjanje in prezentiranje glasbene in plesne tradicije v enoetničnih okvirih. Tu in tam so nekatera društva presešla ta okvir, kot denimo izkazuje primer ustanoviteljice kopskega društva:

[Etnična] struktura [društva] je mešana, ne glede na to, da je v njem večinoma srbska populacija. Ko sem izbirala ime društva, se namenoma nisem odločila, da bi ga poimenovala Srbsko kulturno društvo, čeprav je znano, da kólo v teh krajih ni najbolj sprejemljivo oziroma da so ljudje zadržani do naše tovrstne plesne tradicije. Društvo je že od začetka bilo odprtega tipa, zato so včlanjeni tako domačini kot Hrvati, Italijani, Bošnjaki, bosanski Srbi, Srbi iz različnih krajev Srbije, Hrvaške. Tudi pri veteranih in otrocih so mešane skupine, saj so se ljudje s priseljevanjem in združevanjem mešano poročali in ustvarjali družine. Vendar repertoar temelji večinoma na srbski tradiciji,

saj sem se je učila in jo najboljše znam. Redkeje vključim v repertoar kakšno pesem ali dramsko igro iz drugih držav. Člani imajo radi tudi repertoar iz Grčije, Bolgarije, Makedonije. Le tako lahko dobijo člani vtis o stilskih karakteristikah določenih narodov in se naučijo česa novega. (I-2/2015)

Druga sogovornica, tudi rojena v Sloveniji, pa pripoveduje, da je društvo končni rezultat pobude njenih prijateljev, etničnih Slovencev, ki so se želeli naučiti plesati makedonske plesne za neko družinsko priložnost.

In smo se res dobili kot na nekakšnem tečaju. Prišel je moj mož, njegova sestrična z družino pa bratranec z družino in botra oziroma priče. Zbralo se nas je petindvajset in smo dvakrat organizirali trimesečni tečaj, kjer smo plesali tipične plesne ora in peli. In potem je nekdo predlagal, da če se že toliko časa družimo, zakaj ne bi tega formalizirali in postali skupina. (I-3/2016)

Ta primer, ko je interes pripadnikov večinske družbe prispeval k ustanovitvi (manjšinskega) kulturnega društva, je edini v tej raziskavi, člani društva so danes večinoma makedonskega izvora.

Nekatera društva so nastala na pobudo nekaj družin, katerih člani so skupaj ustanovili društvo.

Leta 1992 so ustanovili društvo Ljiljan. Leto pozneje se nas je iz tega društva zbralo nekaj družin, ki smo ustanovile društvo Sevdah, ki se je popolnoma aktiviralo leta 2006. Sevdah smo ustanovili zaradi ohranjanja izročila, predvsem petja sevdalink in izvirne ljudske pesmi. Ker članstvo obsega osem družin, v katerih so seveda tudi otroci, se nam je zdelo pomembno, da vključimo tudi otroke in mladostnike. (I-2/2018)

Včasih so torej nekatera društva manjša in se osredinijo na točno določeno glasbeno vrsto (v tem primeru na *sevdalinke*, o čemer bo več govora v nadaljevanju). Tovrstna društva poudarjajo tudi pomen naslednikov in prenosa izročila nanje.

Sodeč po izjavah so vzgibi za ustanovitev različni, vendar je v njihovem podtonu moč zaznati, da je združevanje posledica potrebe po kulturni in duhovni kontinuiteti.

Ženske kot vodje društev

Ko društvo zaživi v praksi, lahko z njim zaživijo ali se spremenijo tudi nekateri »podedovani« uspoljeni vzorci. Ne glede na dejstvo, da so ženske v društvih zelo dejavne, so »pri svojem delovanju omejene na dejavnosti, ki sodijo v 'žensko' sfero delovanja, kot so humanitarne dejavnosti, skrb za druge, delo z otroki« (Dedić v Kržišnik - Bukić 2014: 56) ali, kot je možno opaziti na terenu, pripravljajo tudi nastope otroških in mladinskih glasbenih in plesnih skupin. Jasminka Dedić (nav. delo: 55–57) poudarja, da so ženske potisnjene na obrobje tako s strani večinske družbe kot tudi v njihovi lastni skupnosti, ki jih pripravi do tega, da sprejemajo uspoljene oblike identitete. Situacije, ko predstavniki večinske kulture ali države sodelujejo večinoma samo z moškimi predstavniki manjšin, se pojavljajo v različnih družbah. To ugotavlja Kymlicka (2012: 5), ko kritično povzema kulturno-umetniške prakse, ki se nanašajo na kulturne »produkte« oziroma reprezentativne primere prikazovanja nacionalne identitete skupin. Avtor jih sicer umesti v družbo, kjer se spodbuja strategija multikulturalizma:

Model [multikulturalizma] lahko v končni fazi okrepi neenakost moči in kulturne omejitve znotraj manjšinskih skupin. Ob tem, ko želi država izbrati, katere tradicije so avtentične in kako jih reprezentirati, se v glavnem posvetuje s tradicionalno elito znotraj manjšine – to so starejši moški –, ob tem pa prepogosto ignorira načine, kako tradicionalne prakse (in tradicionalne elite) pogosto izzevoje notranji reformisti, ki imajo drugačno videnje glede tega, denimo, kako se mora obnašati »dober musliman«. Ljudi lahko ujame v past kulturnih skriptov, o katerih jim ni dovoljeno dvomiti ali jim oporekati. (Prav tam)

V raziskovanih kulturnih društvih je vloga ženske ključna, je neke vrste *faktotum*, nepogrešljivi člen, ki vse uredi. S tem je omogočena diferenciacija od delovanja moških, ki se ukvarjajo z »moškosrediščnimi« temami, tako Dedić, kot so politična participacija in vprašanje statusa, ohranjanje narodne identitete in odločanje o naštetih procesih (Dedić v Kržišnik - Bukić 2014: 56). Ta delitev je toliko izrazitejša, ko se dejavnosti skupnosti iz kulturne razširijo tudi v družbenopolitično sfero, še posebej pri uradnih predstavnikih skupnosti, ki zastopajo omenjene manjšine tudi v dialogu z državnimi ustanovami. S to delitvijo vlog dobijo moški tudi legitimnost za vodenje ali predstavljanje skupnosti. Na prireditvah je moč videti, da večinoma moški predstavniki društev, ki imajo v skupnostih avtoritativno vlogo, na prireditvah opravljajo protokolarna dela in se ne ukvarjajo toliko s plesom in petjem.

Kljub temu pa se ženske vendarle čedalje intenzivneje vključujejo v vodenje skupin in društev. Med pogovori so mi nekatere pripadnice povedale, da so bile tudi same

članice društev, katerih predsedniki so prevzeli bolj protokolarno vlogo. Praktična organizacija društva, še zlasti takšnega, ki ima folklorno skupino, je zelo zahtevna in terja veliko koordiniranja. Iz pogovorov in opazovanj sem ugotovila, da to delo pogosto opravljajo ženske ali mlajši člani. Zaradi takšne perspektive hierarhičnega delovanja ob formalnem in simboličnem, hkrati pa tudi inertnem vodji, so nekatere ženske zapustile svoje prvotno društvo in ustanovile novo:

Najprej smo bili v drugem društvu, a nam delovanje in principi niso bili več všeč. Zato smo se odločili za samostojno pot. Starost ustanoviteljev je bila takrat okoli 40 let oziroma do 40 let. Jaz sem članica od začetka, nisem pa med uradnimi ustanovitelji. Vse funkcije sem prevzela že na začetku, ime nekega moškega pa je bilo eno leto zapisano le v dokumentih. [Potem] sem vodila vso zgodbo celih deset let in bila tudi formalno predsednica. Upravni odbor društva so večinoma sestavljali mladi, čez čas smo se odločili za poskus, pri katerem smo vključili tudi starejše, saj smo menili, da nam bodo olajšali delo. Sčasoma smo ugotovili, da to ni bila ravno dobra poteza. Moja prednost, in tudi na nek način posebnost, je bila ta, da sem bila ves čas prisotna, saj sem s člani pela, plesala, bila del dramske skupine in učila otroke. Le tako sem začutila, kdaj je pravi čas za spremembe, česa si člani želijo in kdaj potrebujejo pomoč. V večini društev je tako, da je predsednik starejši moški, ki dogajanje spremlja iz ozadja. Upravni odbor so sestavljali fantje in dekleta. Koreograf ni bil član upravnega odbora, jaz pa sem sprva vodila otroško skupino, ki smo jo ustanovili čisto na novo. Nato jo je prevzela ženska, ki je tudi zdaj predsednica. Glede na to, da dobro poznam delovanje srbskih društev, bi omenila še eno posebnost: glavni akterji v društvu so visoko izobraženi, veliko je diplomantov, nekaj nas je magistrstov, peščica pa jih dela doktorat. (I-2/2016)

K temu društvu, katerega predstavnica poudarja novi način vodenja, kot odmik od prejšnjega/starega, se bom še vrnila, saj je eno redkih, v katerem se je zgodil preboj pri normiranih uspoljenih vlogah (tudi) na odru.

Obstajajo primeri, ko se društvo že pri ustanavljanju izogiba klasičnemu načinu organiziranja. Društvo iz Velenja je (so)ustanovila pripadnica, ki sebe opisuje kot »pripadnico druge generacije, nagnjeno k tradiciji staršev« (I-1/2016) in izpolnjevanje svojih ciljev vidi v vodenju društva z jasno profiliranim delovanjem, ki naslavlja mlade in v slovensko družbo integrirane posameznike in posameznice s priseljenko izkušnjo ali brez nje:

Bošnjaško mladinsko kulturno društvo je nevladno in neprofitno združenje mladine na območju Velenja in njegove okolice. Ustanovljeno je bilo leta 2005 na iniciativo druge generacije priseljencev iz Bosne in Hercegovine, in sicer kot prvo društvo te vrste v tem

okolju [...]. Naša primarna ciljna skupina so mladi do tridesetega leta starosti, ki prihajajo iz bošnjaške skupnosti. Seveda pa je društvo odprto tudi za vse druge zainteresirane posameznike in posameznice, ki jih zanima bosansko-hercegovska kultura. (I-1/2016)

Pri vodenju društev imajo ženske zaradi izkušenj *faktotuma* prednost, saj vedo, kako društvo deluje od znotraj in kaj potrebujejo člani posameznih glasbenih ali folklornih sekcij (slika 1 in 2). Praktične izkušnje naredijo iz takšnih žensk uspešne vodje skupin, ki jim potem člani (tudi novi) sledijo. Če pri odrski reprezentaciji večinoma ne rušijo kanonov, povezanih z normativi, ki veljajo v etnični skupnosti, pa si ženske v nekaterih primerih izpogajajo vodstvene položaje, na katerih lahko sprejemajo odločitve.

Vloga glasbe in plesa pri skupnostnem povezovanju in uspoljenih vlogah

Glasba in ples sta dejavnosti, ki imata moč, da z zvočnimi ali vizualnimi podobami izražata pojme, ideje in tudi ideologije. Znotraj konteksta utrjevanja etnične identitete dobita določeno funkcijo: postaneta sredstvo oziroma orodje za doseganje ciljev, ki podpirajo etnično pripadnost ali enotnost. Pri »zamišljanju naroda« je skupinsko petje tisto, ki ga utrjuje: »Kakšno zavetje ponuja takšno enoglasje? Če vemo, da tudi drugi pojejo z nami, nas ne zanima, kdo in kje so – vemo, da so z nami. Povezuje nas edino zamišljeni glas.« (Anderson 1998: 162) Glasba je lahko zelo močno sredstvo reprezentiranja etnije/naroda/nacije, kajti »pot od individualne glasbene identitete do glasbe sveta gre mimo naroda« (Bohlman 2002: 93), pri čemer glasba ponuja široke možnosti raznolikih identifikacij.

Tako tudi na prireditvah omenjenih pripadnic in pripadnikov manjšinskih skupnosti prevladuje ljudsko petje, pri čemer se pevske skupine navadno ločujejo po spolu in po starosti (slednje so v glavnem otroške/mladinske in odrasle). Za tekstovno ponazoritev v nadaljevanju predstavljam analize petih primerov odrske uprizoritve petja ljudskih pesmi, pri čemer pozornost posvečam tudi predstavljanju spola na odru.

Hrvaška društva, ki jih večinoma sestavljajo Hrvati iz Međimurja, imajo pevske skupine, v katerih pojejo (in nastopajo) ženske in moški skupaj. Teh je kar nekaj, med njimi tudi mešana pevska skupina Međimurskega kulturno umetniškega društva - Ivan Car. Pesem *Komu tebe, draga, ostavljam* (Komu te, draga, zapuščam)¹⁷ so zapeli pevke in pevci skupine, ki so po videzu sodeč upokojenci. Zapeli so dvoglasno – ženske melodijo,

¹⁷ VID 02/2017.

moški pa spodnji glas –, izvedba pa je bila počasna, skladna z elegičnim sporočilom pesmi ruralne glasbene tradicije. Vsi (tako moški kot ženske) so bili oblečeni v medžimurski folklorni kostum; z izjemo ovratne rute, ki je bila pri vsaki ženski drugačna, so bila oblačila zelo uniformirana. Ženske so držale roke na bokih na enak način, moški pa so bili sproščeni (slika 1). Oboje – način oblačenja in držo – sem opazila na več njihovih prireditvah.¹⁸ Skladno s pojasnili vodje pevske skupine s tako predstavitev pevke predstavljajo značilno ljudsko petje izbranega etnografskega območja Medžimurja (I-4/2016).

Enak scenski pristop je opaziti tudi pri naslednjih primerih – pesmih, ki so jih pele pripadnice srbskih društev. Pesem *Urodilo drvo javorovo* (Obrodil je javor) je izvedla ženska pevska skupina Srbskega kulturno umetniškega društva Vidovdan iz Ljubljane (VID 16/2016). Zapele so jo mlade ženske, pri čemer so na odru stale v vrsti, oblečene v različne folklorne kostume (slika 2). Pesem so interpretirale v pevski tehniki, imenovani »groktanje«, ki je značilen način ljudskega petja ruralnih predelov Hrvaške in Bosne in Hercegovine, s čimer so dekleta najverjetneje želela predstavljati (po njihovih predstavah) avtentično tradicijo izvornega okolja.

Pesem *Ja sam malo potkozarsko dijete* (Jaz sem mali potkozarski otrok) so zapele pevke ženske vokalne skupine pri Srbskem kulturnem-prosvetnem društvu sveti Sava Kranj (VID 04/2018). Pevke so bile oblečene v folklorne kostume, ki so povzemali tradicionalno oblačenje območja, iz katerega izhaja pesem (Potkozarje), s čimer so zaokrožile in utrdile celovitost predstavljanja tradicijskega ruralnega petja iz omenjenega območja.

Makedonsko pesem *Me fatije* (Ujeli so me) so zapele pevke Makedonske folklorne skupine Kalina (VID 01/2016). Pesem, ki so jo izvedle dvoglasno, brez instrumentalne spremljave, je primer ruralne glasbene tradicije. Ob isti priložnosti¹⁹ so izvedle tudi pesem urbane tradicije *Kakva majka beše* (Kakšna mati te je rodila) ob instrumentalni spremljavi flavte, *tambure*,²⁰ kitare in *tarabuke*,²¹ na odru pa so zaplesali tudi plesalke in plesalci skupine, slednji oblečeni v makedonske folklorne kostume in večinoma mladi (VID 03/2016). Predvidevam, da je skupina izbrala za predstavitev na prireditvi primere tako ruralne kot tudi urbane makedonske tradicije z namenom celostno predstaviti makedonsko glasbeno izročilo. Ob nekaterih drugih priložnostih je nastopil le vokalni del skupine, članice pa so bile oblečene v folklorne kostume (VID 13/2016).

¹⁸ Regijsko srečanje folklornih skupin 2017; *Lepa naša ljudska pesem* 2019.

¹⁹ Prireditev je bila organizirana kot dobrodelni koncert *Za Gogo* februarja 2016 v Lutkovnem gledališču Ljubljana.

²⁰ *Tambura* je tradicijsko strunsko glasbilo, razširjeno na področju Balkana, pri nas poznano pod imenom tamburica.

²¹ *Tarabuka* ali *darabuka* je tolkalo družine membranofonov. Je v obliki vaze brez dna, na eni strani ima opno, na katero se udarja s prsti, drži se pod pazduho.



Slika 1: Pevska skupina Hrvatskega kulturnega društva Međimurje Ljubljana. Vir: arhiv Alme Bejtullahu, Ljubljana, 2015.



Slika 2: Ženska pevka skupina Srbskega kulturno umetniškega društva Vidovdan na prireditvi *Lepa naša ljudska pesem* predstavlja folklorne kostume različnih območij, kjer živijo Srbi. Vir: arhiv Alme Bejtullahu, Ljubljana, 2016.

Podobno funkcijo prezentiranja pripadnosti in etničnih identitet ima v društvi ples. Zanimiv in raznolik je repertoar plesne skupine enega izmed albanskih društev. Skupina deluje od leta 1998, ko je bilo ustanovljeno tudi društvo. V času moje raziskave so skupino sestavljali večinoma dekleta in tudi fantje (sicer v manjšem številu) v najstniških in mladostniških letih, pri čemer je število aktivnih članic in članov ves čas nihalo. Skupina je v svojih koreografskih pristopih posebna, saj ima v primerjavi z drugimi plesnimi skupinami v Sloveniji zelo raznolik program, ki pogosto odstopa od kanona poustvarjanja plesne tradicije. Večinoma nastopa v Sloveniji ali bližnji okolici za albansko skupnost. V primerjavi z nekaterimi drugimi skupinami drugih etnij omenjena niha v kakovosti in tehnični spretnosti svojih plesalcev, zato plesno koreografirajo prilagajajo svojim trenutnim sposobnostim. Vadijo občasno, »pred prireditvami pa pogosteje« (I-1/2019).

Med plesi, ki jih je skupina izvedla, je *Valle e Tropjës* (Ples iz Tropoje) (Kulturno društvo Albancev slovenske Istre Iliria: 2017), ki je najverjetneje koreografiran v drugi polovici 20. stoletja na podlagi ljudskih motivov. Sam ples se pogosto izvaja tako v državah izvora kot tudi med izseljenci, zato je že desetletja del repertoarja profesionalnih in polprofesionalnih albanskih ansamblov. Plesalke in plesalci iz omenjene plesne skupine so izvedli poenostavljeno različico ob spremljavi posnete glasbene spremljave, pri čemer so si izbrali glasbeni primer s počasnejšim tempom. Oblečeni so bili v folklorne kostume (prilagojene za ples), značilne za območje, od koder izvirajo ljudski plesni motivi. Med plesom ni bilo videti nacionalnih simbolov ali plesne koreografije, ki bi uprizarjali zgodovinski dogodek. Ples je bil izveden v javnosti, na enem izmed ljubljanskih trgov, v sklopu kulturnih prireditev v Mestni občini Ljubljana za mestno občinstvo (prav tam).

Poleg te odrske postavitve z elementi ljudskega plesa je skupina izvajala tudi koreografirane plesne z elemente sodobnejšega plesa, ki se navezujejo na nacionalno simboliko (npr. uporaba zastave) ali na pomembnejše zgodovinske dogodke. Tak je na primer ples *Vallja e shqipeve* (Ples orlov) (Kulturno društvo Albancev slovenske Istre Iliria: 2014), ki se prav tako pleše ob priložnostih, na katerih sodelujejo samo pripadniki skupnosti. Ples je bil koreografsko zastavljen tako, da pripoveduje različico orfejskega mita, prilagojeno kosovski polpreteklosti. Plešejo ga dekleta, ki v okrvavljenih oblačilih ležijo na tleh, s čimer prostor označujejo kot kraj pokola, ki se je zgodil med vojno. Na sceno je stopilo dekle, ki igra na piščal, in z močjo glasbe obudi mrtve. Ples ima elemente sodobne koreografije, temu primerni so bili tudi kostumi plesalk.

Plesalke in plesalci skupine se koreografsko posvečajo tudi nekaterim obredom, predvsem porokam, ki so v albanskih izseljenskih skupnostih zelo pomemben del življenjskega kroga in eden večjih dogodkov v albanski družini.

Kot primer predstavljam uprizoritev z naslovom *Dasma tradizionale* (Tradicijska poroka) (Kulturno društvo Albancev slovenske Istre Iliria 2015). Predstavljena je bila

kot preplet plesov, petja in govornjenih vložkov, značilnih za šege kosovskega podeželja. Na odru je bilo žensko petje kontekstualizirano v dogodek, ki afirmira patriarhalne uspoljene vloge. Nastopajoči fantje in dekleta plesne skupine so bili v tradicionalnih kostumih, scenografija pa je ponazarjala tradicionalno albansko sobo za goste. Vsi nastopajoči so se ravnali po patriarhalnem vzorcu organiziranja družinskega življenja, vključno s spolno segregacijo. Na uprizoritvi, ki je potekala v klubskem okolju, so člani društva in plesne skupine poskušali predstaviti in poustvariti svatbene šege. Skupina je izvedla različne faze sklepanja zakonskega stanu: pogovore in dogovore o poroki, pripravlanje neveste, trenutek prihoda neveste ter svatbo s svati. Z današnjega vidika so predstavljene šege zelo zastarele, saj so prikazovale sklenitev dogovora o poroki med družinama s posrednikom. Z glasbenega vidika pa je pomembno poudariti, da je bila glasba izvajana neposredno (torej »v živo«), vključno s tradicijskimi glasbili.

Naslednji primer je *Valle e dasmës* (Poročni ples) (Kulturno društvo Albancev slovenske Istre Ilirija 2014a), ki so ga plesali ob (predvajani) kosovski popularni pesmi, ki vsebuje nekaj elementov tradicijske glasbe. Koreografijo je sestavil vodja plesne skupine, in sicer z dokaj svobodno uporabo motivov različnih albanskih ljudskih plesov v okviru sodobnega plesa. Nekateri deli so zahtevni ne le koreografsko, temveč tudi fizično (še zlasti za fante), saj vključujejo (pre)skoke, ki za realizacijo zahtevajo usklajeno koordinacijo več plesalcev. Plesalke in plesalci so bili oblečeni v kostume, ki so spominjali na tradicijska oblačila, razen solistov, ki sta plesala v vlogah neveste in ženina in sta bila oblečena v sodobna oblačila.

Tudi naslednji primer iz makedonske ruralne tradicije se nanaša na uprizoritev poroke. Na odru je bilo videti oddajo neveste in izvedbe (ali vsaj kratke predstavitve) nekaterih obredov, povezanih s sklepanjem zakonske zveze (npr. povezanih s simboliko rodnosti in srečnega zakona). Poudarek uprizoritve je bil na petju in muziciranju, koreografija pa je bila kombinacija različnih plesov. Nastopali so otroci in odrasli (ženske in moški). Na odru so bili tudi glasbeniki, ki so igrali na ljudska glasbila (*tambura*, *gajde*²² in *tapan*²³). Predvidevam, da je bil namen predstavitve bolj kot prikaz tehnične pripravljenosti plesalcev uprizoritev poročne zgodbe z glasbo in plesom. Plesalci so izvedli različne dele svatbenih šeg, pri čemer so bile opazne nekatere uspoljene funkcije udeležencev, a brez izražene spolne segregacije.

Zadnji primer, ki ga predstavljam, je uprizoritev *Vari baba žute tikve: igre iz Niša* (Babica kuha buče: plesi iz Niša) folklorne skupine Srbskega kulturno umetniškega društva Vidovdan (VID 01/2017), ki prinaša »scensko postavitve plesov z območja

²² *Gajde* so dude z dvojno piščaljo in mehonom.

²³ *Tapan* je makedonsko tradicijsko tolkalo z dvema opnama, nanj se igra z dvema vrstama udarjalk.

Niša« (Javni sklad Republike Slovenije za kulturne dejavnosti: 2017). Gre za kólo, torej ples v obliki človeške verige (slika 3). Na začetku sta plesali dve skupini ločeno (moški in ženske), v nadaljevanju pa so se plesalke in plesalci pomešali. Plesali so ob spremljavi dveh inštrumentalistov: harmonikarja in tolkalista, ki je igral na *tapan*. Opaziti je, da je koreografija plesa zelo natančna, saj sta bila vsakemu plesalcu namenjena točno določena položaj in tempo izvajanja gibov.

Glasbene ali plesne prakse katerih koli skupnosti ali skupin omogočajo izražanje identitete na zelo izrazit, segmentiran ali celo kontrasten način. Vse te značilnosti se v različnih intenzitetah pojavljajo pri analiziranih praksah, še zlasti pri plesih. Značilnost, ki je skupna vsem skupinam, je predvsem identifikacijska, saj članice (skupaj s člani) stopijo skupaj na podlagi etnične pripadnosti. Ob tem se oblikujejo še drugi elementi identifikacije, katerih razvoj je odvisen od usmeritev, ki jih neguje posamezno društvo.



Slika 3: Folklorna skupina Srbskega kulturno umetniškega društva Vidovdan na območnem srečanju folklornih skupin ter pevcev ljudskih pesmi manjšinskih etničnih skupnosti izvaja ples *Vari baba žute tikve* z območja Niša. Vir: arhiv Alme Bejtullahu, Ljubljana, 2017.

Uprizarjanje plesa in poustvarjanje glasbe v širšem kontekstu

V ozadju vsakega scenskega uprizarjanja glasbe in plesa ter uspoljenih vlog nastopajočih so zgodbe, izkušnje, podedovani vzorci ali transformacije le teh, ki jih lahko razumemo le, če poznamo (zgodovinske, družbene, politične, ekonomske, spolne idr.) kontekste uprizoritve. Ta kontekst podrobneje predstavljam na primeru albanske skupnosti, saj jo kot njena pripadnica najbolje poznam. Predstavljeni plesi albanske skupnosti so posledica mnogih dejavnikov, ki določajo tudi prezentiranje vloge žensk v družbi. Razumeti je treba, da je odnos med večinskim prebivalstvom in Albanci delikaten, saj raziskava nakazuje, da se pripadniki albanske skupnosti, predvsem mladi, v splošni slovenski družbi zaznavajo bolj negativno kot pozitivno, posledično se držijo bolj zase in so zadržani v komunikaciji do večinske populacije (Madžo 2021). Mladi (dekleta še bolj kot fantje) so izolirani predvsem zaradi družbenoekonomskega dejavnika, ki izvira iz razmerja med večinsko družbo in omenjeno manjšino.

Na te razmere vpliva tudi gospodarskoekonomska ureditev, ki povzroča segmentacijo delovanja v gospodarskih dejavnosti. Del mladih Albanc in Albancev je namreč ekonomsko vezan na družinska podjetja ali podjetja rojakov v nekaterih panogah (npr. v gradbeništvu, turizmu, gostinstvu idr.), ki se poskušajo prilagoditi konkurenci. Takšne službe sicer omogočajo finančno vzdržnost, a zaradi načina organiziranja (Archer 2023, Zobec 2022, Madžo 2021) povzročajo tudi izolacijo skupnosti.

Tako lahko tudi izbor in način izvajanja plesov razumemo v luči omenjenega konteksta. Pripadnice mlajših generacij se ob plesu soočajo s položajem lastne manjšine v družbi. To se pokaže tudi pri razlikah v izvajanju plesov, glede na to, ali se izvajajo znotraj skupnosti (prej omenjeno) ali pa zunaj nje. Pri slednjem se plesalke osredotočajo na reprezentativnost folklorih kostumov in plesnih figur kot obliko prej omenjene manifestacije multikulturalizma, saj se z izvajanjem zunaj skupnosti umeščajo v kontekst predstavitev raznolikosti v Sloveniji živečih etničnih skupnosti.

V primeru plesnih praks je funkcija koreografije, prek katere se predstavljajo pomeni in simboli, ki se navadno osmišljajo znotraj skupnosti (skupnost ni le skupina nastopajočih, temveč tudi gledalcev), utrjevanje skupnostne identitete. Mlade plesalke izvajajo koreografije, ki znotraj skupine komunicirajo skupne pomeni, ti pa se pogosto navezujejo na aktualnosti njihove identitete, pri čemer se ta »posodablja« in utrjuje (npr. prej omenjeni Ples orlov). Plesalke te plesne izvajajo le za zaprto družbo in ne v večkulturnem družbenem kontekstu. Tudi nekatera vprašanja, kot so življenje v državi izvora, patriarhalna struktura družine (ki tudi na Kosovu, kot državi izselitve, hitro izginja) ali spomini na vojno, niso neposredni del njihove identitete (večinoma so sicer rojene na Kosovu, odraščale pa so v Sloveniji), so pa prisotna v skupnosti pri starejših generacijah. Plesalke se tako ukvarjajo tudi z etničnimi, geopolitičnimi, patriarhalnimi

ali posttravmatskimi vidiki svoje identitete, ki so neizogibni del njihovih družin, ne pa nujno tudi njih samih. Vsa ta vprašanja nagovarjajo v plesnih uprizoritvah, kar pomeni, da se s plesom na podlagi izkušenj preteklih generacij sooblikujejo tudi identitete mladih.

Pomene in simbole, ki se predstavljajo skozi plese, lahko razumejo le pripadniki skupnosti (denimo simbolika orla ali ponazoritev nesmrtnosti umrlih med vojno). Menim, da je pomen te simbolike opolnomočenje in zbujanje samozavesti. Tovrstne odrske postavitve in njihovih pomenov ne najdemo v vsakdanjem življenju manjšin, zato delujejo kot oblika upora mladih proti uveljavljenim razmerjem moči oziroma so lahko (še bolj) razumljene kot želje mladih, da se na takšen način razlikujejo od večine. Vendar pa dejstvo, da jih izvajajo za zaprto skupnost, priča, da se zavedajo, da bi jih odkrito komuniciranje nekaterih identitetnih elementov utegnilo še bolj zaznamovati. To je treba razumeti v luči družbenega konteksta, v katerem so Albanci v Sloveniji pogosto deležni negativnega odnosa s strani večine (Mandelc in Gajić 2022).

Zaradi marginaliziranega ekonomskega položaja in zaradi percepcije Albancev v Sloveniji mladi iščejo svojo pot v plesu. Plesalke skupine poudarjajo, da so se v društvo včlanile, da bi se družile, ustvarjale, vzdrževale svojo mrežo in preživljale svoj prosti čas. Organizirajo se kot vrstniška družbena skupina, prek katere lahko gradijo svojo identiteto in tudi izpolnjujejo svoje želje po osvobajanju. Poudarjajo, da je plesna vadbeni soba edini kraj, kjer se počutijo drugače, torej postane varen prostor, v katerem legitimirajo svojo drugačnost in jih druženje z vrstniki opolnomoči. Ples jim omogoča, da se med seboj močno povežejo in razvijejo občutek pripadnosti in sprejemanja. S tem vsebina plesa postane nekaj, kar je opazovalcem le predstavljeno, medtem ko povezovanje med plesom postane njihova intimna in ekskluzivna izkušnja.

V primerih drugih etnij, denimo, pri omenjenem primeru srbskega društva v Ljubljani, članice jasno izpostavijo pomen plesnega delovanja, ki ga izvajajo v prostem času. Pripadnice svojo skupno pripadnost poudarjajo s pomočjo kanoniziranega repertoarja in reprezentiranja folklornih kostumov, ki ponazarjajo tradicijska oblačila, kar ustvarja homogeno, uigrano in nasploh poenoteno skupino na odru. Plesalke so ponosne na ta del svoje identitete, ki ga razvijajo v društvu. Zunaj skupine pa se navadno etnično identificirajo z večinsko družbo, saj pripadajo drugi ali tretji generaciji priseljencev.

Igranje na ljudska glasbila je pogosto zaznamovano z uspoljenimi vlogami in to ne le na območju jugovzhodne Evrope, temveč med ljudstvi vsega sveta.²⁴ Tako na primer izvajalka na ljudskih pihalih med Srbi sicer pritegne pozornost (v pozitivnem smislu) (Kostić: 2018), saj še vedno prevladuje reprezentativnost moških na tem področju (Srpski narodni instrumenti: 2019). V predstavljenih primerih najdemo tudi zanimivo

²⁴ Pregled zgodovinskega diskurza moške ali ženske »konotacije« pri glasbilih je analiziral tudi Curt Sachs v delu *The History of Musical Instruments* (Sachs 1968).

uprizoritev mitološkega lika Orfeja, ki ga v sodobni uprizoritvi albanskega društva pooseblja ženska, kar tudi priča o preseganju uspoljenih vlog.

Tudi pripadniki ostalih manjšin prepoznajo marginalizacijo v odzivu večinske družbe, pri čemer so se z njo močneje soočili ob razpadu Jugoslavije, ko so v državi priselitve »čez noč« postali Drugi. Dolgoletni član in nato vodja folklorne skupine srbskega društva v Kranju je zapisal, da je bil tudi negativen odnos do etnične identitete manjšin s strani dominantne družbe vzvod, ki je krepil občutek odrinjenosti in posledično spodbudil željo po organiziranju na njenem obrobju:

Kot sin staršev priseljencev s srbskega območja Bosne in Hercegovine, ki so se v Slovenijo priselili ob koncu sedemdesetih let 20. stoletja, sem odraščal v družbi ljudi, katerih identiteta je bila zaradi dogodkov ob koncu 20. stoletja bolj ali manj porušena ali vsaj omajana in razvrednotena v osnovnem pomenu istovetnosti in opredelitve tega, kaj smo, od kod smo in predvsem kam spadamo. (Glamočanin 2010a: 7)

Skupinsko muziciranje in ples sta praksi, ki se izvajata v številnih društvih na nešteto različnih načinov in ki znotraj manjšin ustvarjata različne mikroprostore. S sociološkega vidika se znotraj teh prostorov oblikujejo procesi, s katerimi pripadnice in pripadniki gradijo skupne izkušnje. Vrtniki se povezujejo v skupine (navsezadnje so slednje organizirane tako, da se udeleženske in udeleženci razdelijo v več starostnih skupin), kjer jih družita iskanje in negovanje različnih skupnih imenovalcev, prek katerih se te vezi še bolj utrjujejo. Vrtniki (predvsem mladi), ki jih povezujejo skupni interesi in občutki, se v tem mikroprostoru čutijo enakovredne (Goldstein-Fuchs 2005: 46), medtem ko so zunaj njega te značilnosti identifikacijski elementi, s katerimi se razlikujejo od večine.

Vse analizirane pevske in plesne skupine je mogoče opisati kot mrežo (in ne pretirano strogo strukturo), spleteno iz skupnih praks, mrežo, prek katere oblikujejo skupne vrednote, ki se navezujejo na skupno identiteto, kot denimo že prej omenjena ljubezen do plesa in petja lastne etnije, želja, da se ta ljubezen prenese na naslednje generacije plesalcev, skupno druženje in povezovanje. Pri tem pa se identifikacijski elementi, ki so skupni članom in članicam znotraj ene skupine, velikokrat razlikujejo od elementov in praks ljudi zunaj teh skupin, še zlasti od tistih v večinski družbi. Zato lahko te glasbeno-plesne prakse vodijo tudi v nadaljnjo marginalizacijo s strani večinske družbe, pripadniki manjšin pa jih morda izvajajo tudi s ciljem, da ohranjajo svoj segregirani položaj in negujejo specifične, ki jih ločujejo od drugih. Vsekakor je lahko ta mikroprostor tudi platforma za razvijanje strategij, kot pravi Haenfler, za eksperimentiranje z identitetami, ki jih oddaljuje ali zaznamuje v zvezi z okolico ali s širšim družbenim kontekstom (2014: 39).

Preseganje normativne uspoljenosti

Eden od pomembnejših načinov reprezentiranja spola oziroma uspoljenih vlog pripadnic omenjenih manjšin se nanaša na percepcijo žensk manjšinskih skupnosti s strani večinske družbe. Pri preučevanju, kako in kje so omenjene pripadnice vidne in prepoznavne v Sloveniji, je Jasminka Dedić ugotovila, da so navzoče le v redkih primerih medijske reprezentacije in da te predstavitve pogosto utrjujejo stereotipne predstave o njih (Dedić v Križišnik - Bukić 2014: 53–72). Med temi podobami navaja tudi reprezentiranje, skladno s »tradicionalno podobo žensk, ki jo posreduje patriarhalna kultura tako večinske kot manjšinskih skupnosti« (nav. delo: 56). Iz svojih izkušenj lahko trdim, da imajo tovrstne podobe za zastarele tudi v državah izvora, saj se vedno predstavljajo bolj kot zanimivost in ne normalnost ter v kontekstu prezentacije časovno in družbeno preseženih praks.

Obravnavana glasba in ples manjšin sta povezana s tradicijami Balkana oziroma njegovega zahodnega dela. V glasbi in plesu tega območja, in tudi nasploh drugje, so nekatere spolne vloge neizogibne, saj nastajajo tudi zaradi bioloških danosti (visoki ali nizki glas, ples z večjimi ali manjšimi poskoki itn.), vendar se pri obeh dejavnostih uveljavlja tudi kulturna kategorija spola (več v Magrini 2002). Poslušalci imamo tako predstavo in pričakovanje, da je za določeno zvrst ali določeno sporočilo primeren (samo) ženski glas. Podobno imamo predstavo o plesih v parih ali skupini, v katerih ženske in moški igrajo topološke in funkcionalne vloge (sliki 4 in 5). Percepcija ženskega glasu sicer izhaja iz naravne danosti oziroma fiziologije glasilk, s tem pa so se sčasoma povezale tudi druge funkcije, ki jih pripisujemo ženskam (skrb za otroke, družino in onemogle, priprava hrane) in izhajajo iz opravil in navad, pri katerih so se ženske izražale s petjem.

V preteklosti so bile ženske na Balkanu prenašalke vokalnega izročila (Shehan 1989: 47), v manjši meri so igrale tudi na inštrumente (Ceribašić 2004: 147–163; Pettan v Magrini 2003: 290). Pesmi, ki jih ženske tradicionalno pojejo na zahodnem Balkanu, so lirske, brez inštrumentalne spremljave, pojejo jih zase. Po vsebini so žalostinke, uspavanke, ljubezenske, svatbene, delovne ali žetvene pesmi. Etnomuzikologi navajajo različne razloge za to, na primer dejstvo, da ženske pojejo med vsakdanjimi opravili v zasebnem okolju, ko so njihove roke zasedene z delom; zato je tudi tematika njihovih pesmi iz vsakdanjega življenja (Shehan 1989: 47). Inštrumentalna igra žensk je bila sprva povezana z orodjem (opremo), ki je v uporabi v zasebni sferi, tj. doma, kot so *tepsija*,²⁵ žlice, činelice, *def*²⁶ (Antoni 1975; Sokoli 1975; Ceribašić 2004; Pettan v Magrini 2003).

²⁵ *Tepsija* je bakreni okrogli pekač. Nekatere pesmi so se nekoč pele ob vrtenju *tepsije*. Gre za značilno žensko glasbeno prakso.

²⁶ *Def* je oblika tamburina s činelicami na okvirju.



Slika 4: Veteranska folklorna skupina Kulturnega društva Brdo Kranj na območnem srečanju folklornih skupin ter pevcev ljudskih pesmi manjšinskih etničnih skupnosti. Vir: arhiv Alme Bejtullahu, Visoko, 2019.



Slika 5: Ženska pevska skupina Kulturnega društva Petar Kočić Kranj na območnem srečanju folklornih skupin ter pevcev ljudskih pesmi manjšinskih etničnih skupnosti. Vir: arhiv Alme Bejtullahu, Visoko, 2019.

Igranje na ljudska glasbila je ravno tako zaznamovano z uspoljenimi vlogami, in to ne le na območju jugovzhodne Evrope, temveč praktično med ljudstvi vsega sveta. Ženske kot instrumentalistke so bile v javnosti manj navzoče ali pa manj vidne (Ceribašić 2004), a z modernizacijo družbe, ideološkimi kulturnimi gibanji in glasbenim (formalnim ali neformalnim) izobraževanjem je njihovo igranje v javnosti postalo vidnejše (Bejtullahu 2006: 41–43 in 2006a: 241–242).

Ples – v primerjavi z glasbo – je v smislu reprezentiranja kulturno pogojenih uspoljenih vlog morda še izrazitejši. Ljudje s plesom poustvarjajo kulturno determinirane odnose med spoloma. V nekaterih družbah, recimo v albanski, zlasti v tradiciji Toskov,²⁷ so opazne razlike med moškimi in ženskimi plesi, medtem ko drugje na območju osrednjega Balkana tolikšnih slogovnih razlik glede na spolno pripadnost ni (Sugarman v Magrini 2003: 89). Poudariti je treba, da so se plesi ljudi v lokalnih okoljih in kontekstih v zadnjih desetletjih začeli preoblikovati in modernizirati, tudi na način, tako Jane Sugarman, da so se ženske začele gibati bolj energično (prav tam). Torej se ples nenehno transformira, tako kot se spreminja družba. Ni pa vedno nujno, da se te spremembe odražajo tudi v koreografranih plesih v državnih plesnih ansamblih. Kot sem imela možnost opaziti v primeru kosovskega nacionalnega plesnega ansambla, koreografija ostaja bolj ali manj v standardnih okvirih profesionalnega plesa, z namenom poustvarjanja kanoniziranega načina plesa.

Postavitev plesne koreografije, ki temelji na ljudskih motivih, je precej kompleksna v primerjavi z npr. petjem, saj ples zajema tudi gibe in vizualno predstavitev. V nekaterih društvih ženske (prav tako tudi moški) med plesom tudi pojejo. Plešejo tudi ob spremljavi instrumentalne glasbe, pri čemer ženske in moški pogosto plešejo skupaj.²⁸

Rezultati terenskega raziskovanja so pokazali, da se pri reprezentiranju žensk na odru pojavljajo različni uspoljeni vzorci, ki nastanejo tudi zaradi izbire repertoarja. Večina repertoarja je pri dobršnem delu skupin priučena, in sicer na način, kot ga normira etnomuzikološka stroka v nekaterih državah izvora (Bejtullahu 2016: 173). Pri instrumentalni igri, še zlasti ko gre za instrumentalno spremljavo k petju ali plesu, izstopajo moški kot posamezniki, včasih pa nastopajo tudi instrumentalistke (slika 6). V slednjih primerih društva občasno (in ne vedno) angažirajo glasbenice in glasbenike proti plačilu za katero od prireditev.

V nekaterih primerih ženske spreminjajo normativnost odrske predstavitve žensk. To ponazarjam s primerom glasbenice, ki je odraščala v družini akademsko izobraženih

²⁷ Toski se imenujejo na podlagi specifičnega dialekta albanskega jezika in posebnega glasbenega sloga, živijo pa v jugozahodni Makedoniji in južni Albaniji.

²⁸ Folklorne skupine zaradi omejenih finančnih in tehničnih možnosti plešejo tudi na posneto glasbo.



Slika 6: Glasbenice in glasbeniki Makedonske folklorne skupine Kalina na prireditvi društva Modrin. Vir: arhiv Alme Bejtullahu, Ljubljana, 2019.

glasbenikov, aktivnih v različnih glasbenih zvrsteh. Glasbeničina posebnost je igranje na tradicionalno tolkalo, ki se uporablja v makedonski in še marsikateri drugi glasbi, imenuje pa se *tapan*. Z njim nastopa v skupini Strune, glasbilo pa je v nekem smislu postalo tudi njen zaščitni znak (slika 7). S skupino je nastopila tudi na slavnostni akademiji ob 25. letnici Kulturnega društva Makedonija iz Ljubljane. Omenjeno tolkalo (*tapan*) je tradicionalno moško glasbilo, zato je toliko bolj zanimiva razlaga glasbenice:

Čeprav sem človek tradicije in jo imam rada, čeprav spoštujem običaje, tradicijsko glasbo in tradicije nasploh, pa se za en njen del ne zmenim. In sicer za delitev, kaj je moško in kaj je žensko [...]. Glasbilo je glasbilo, glasba je glasba, glas je glas. Ne obremenjujem se s tem. Niti pomislim ne, da je tapan moško glasbilo. Ne, tapan je moj. (1-2/2019)

Ob tem glasbenica navede zanimivost:

Nekoč, samo enkrat, sem slišala pripombo, mogoče z negativno konotacijo, kar pa me ni niti najmanj zmotilo, pravzaprav je bilo vprašanje. Nekam smo se odpravljali, ne vem več, kam, ko je nekdo pristopil k meni in vprašal: »Veš, da je tapan moški inštrument?« Rekla sem »da«, on pa »prav, samo da te ne bo kdaj kaj presenetilo« v smislu, če bom

dobila kaj v glavo. Pogledala sem ga in odvrnila, da tudi prav, če bo kdo imel s tem težave. Glasba je glasba. Ali se glasba deli na moško in žensko? Ne. (Prav tam)

Poudarja pa, da so odzivi v glavnem pozitivni: »Je pa veliki večini ljudi zanimivo, ‘uuu, ženska na bobnu’, odzivi so v glavnem pozitivni in približno enaki, tako v Sloveniji kot v Makedoniji.« (Prav tam)

Glasbenica ugotavlja, da z zgledom pripomore k demistifikaciji tradicije in njenih tabujev:

Dostikrat sem slišala vprašanje: »Ti si ženska, kako [se spopadaš] s temi ritmi?« Zastavile so mi ga v glavnem ženske, ampak bolj iz radovednosti, kako mi je uspelo. To je zagon pozitivnih vprašanj. To mi je okej. Verjamem, da to lahko počne vsak, ki si želi. Seveda so ljudje presenečeni, ko vidijo igrati žensko, sploh takrat, ko imam velik tapan [...]. Mislim, da gre za zasidrano vizualizacijo, saj so navajeni videti, da tapan igra moški [...]. V končni fazi, poglejmo pop glasbo pred dvajsetimi leti, kdo je imel bobnarko? Lenny Kravitz. Danes pa to ni več nič posebnega. (Prav tam)

Da bi lažje razumeli t. i. transgresijo iz tradicije, je treba vedeti, da gre za glasbenico, ki se z glasbo (vsaj delno) preživlja in izvaja različne glasbene zvrsti ter ni stalna članica kakšnega kulturnega društva, z njimi namreč le občasno sodeluje. Ta situacija ji omogoča ustvarjanje zunaj morebitnih tradicijskih norm.

Transgresije in odstopi od normiranosti lahko pridejo tudi iz držav izvora v Slovenijo. To sem opazila pri glasbenem primeru pesmi *Srce mi boluje* (Boli me srce), ki so jo na odru izvedli dekleta in dva fanta iz Kulturno umetniškega društva Božur Ljubljana (VID 16/2019). Na odru so jo izvedli na način, da sta dve dekleti peli, tretje dekle je igralo na *frulo*,²⁹ eden izmed fantov je pel, drugi pa igral na *tapan*. Pesem je bila ritmizirana na način, ki se navezuje na kosovsko in makedonsko tradicijo, torej je vključevala veliki boben in sopranski inštrument. Na *frulo* je igralo dekle, ki je članica društva in ne od zunaj najeta instrumentalistka. V preteklosti so na pihala navadno igrali moški.³⁰ V zadnjih desetletjih se ta pristop v Srbiji postopoma spreminja, saj je možno zaslediti glasbenice, ki igrajo na ljudska pihala, ki med Srbi sicer še vedno pritegnejo pozornost, a v pozitivnem smislu (Kostić 2018). V Sloveniji pa je ta primer, vsaj v času raziskave, eden redkih primerov takšnega prestopa. Tukaj je pomemben tudi odnos mlajše generacije, ki se ne meni toliko za norme. To sem opazila tudi pri otroški skupini Makedonske

²⁹ *Frula* je leseno tradicijsko pihalo, na Balkanu najbolj poznano kot pastirsko glasbilo.

³⁰ V Srbiji še vedno prevladuje reprezentativnost moških na tem področju (Srpski narodni instrumenti 2019).



Slika 7: Katinka Dimkaroska, ki na nastopu (ob Snežani Gjorgjievski) igra na *tapan*. Vir: arhiv skupine Strune, Gent, 2019.

folklorne skupine Kalina, v kateri je (takrat) četrtošolka igrala na blokflavto. Deklica namreč v glasbeni šoli igra fagot, torej se je transgresija zgodila zaradi vloge, ki jo je v prostor prinesel formalni glasbenoizobraževalni sistem.

Pri mladenkah albanske skupnosti uspoljenosti vlog simbolno oporekajo tako, da prikažejo maskulinizacijo ženskih likov v odrskih plesih. To sem opazila pri nekaterih plesih, saj so bila dekleta nemalokrat oblečena v moške folklorne kostume. Včasih se je to zgodilo zaradi pragmatičnosti, ko je bilo na voljo za odrsko postavitev premalo fantov in so na tak način dosegli ravnovesje v številu plesalk in plesalcev na odru. Poleg tega je bila ženska v moških vlogah (in oblačilih) sprejemljiva tudi v določenih primerih v albanski tradiciji in je imela pozitivno konotacijo (primer t. i. zapriseženih devic, več o tem v Bejtullahu 2006a). V tem kontekstu identificiranje žensk z moškimi liki dobi še večjo legitimnost, saj se želi skupina predstaviti kot homogena in enotna, kar služi utrjevanju etnične identitete skupine. Pri plesnih in pevskih skupinah drugih manjšin nisem opazila podobnega presejanja uspoljenih vlog, torej prevzemanja moške vloge pri plesu na odru. Kot kaže, določen repertoar ali določeni konteksti dovoljujejo prehajanje uspoljenih vlog, vendar teh priložnosti ne izkoristijo vse plesalke.

Odnos do preteklosti v glasbenem in plesnem repertoarju

Pričujoče poglavje odstira odgovore na vprašanje, kakšni procesi in ideologije oblikujejo glasbeni in plesni repertoar manjšinskih kulturnih društev in kako so se ti razvijali. Del pripadnic, ki so se v Slovenijo priselile kot odrasle, je imelo izkušnjo z ljudskimi glasbenimi praksami že v državi izvora. Z njimi so se srečale v kontekstu druženja, kot pravi sogovornica v srednjih letih:

[V Banjaluki] *sem tako kot vsi hodila na te zabave in vaške 'zbore', kjer smo plesali. V vasi smo vsi znali korake za kóla. Vsako kólo je imelo svojo glasbo, na katero smo plesali, a to ni bilo koreografirano.* (I-8/2016)

Naslednja sogovornica, upokojenka iz pevske skupine, opisuje svoje izkušnje s petjem v državi izvora in tudi nove prakse učenja pesmi, ki jih je usvojila v Sloveniji:

Na začetku smo peli tako, kot smo se naučili [doma], jaz sem že sicer iz družine, v kateri se veliko pôje [...], tako da sem veliko starih pesmi prinesla od doma. Zdaj pa prinašamo knjige ljudskih pesmi zbirateljev iz Medžimurja, [kakršni so] Žganec, Andrašec, Mustać ... [Zdaj] imamo knjige z notami. (I-4/2016)

Zdajšnje odrsko uprizarjane glasbene in plesne prakse nastajajo tudi pod vplivom strokovnega dela poklicnih zbiralcev in preučevalcev, ki so se osredinjali na pretekle glasbene prakse, predvsem iz obdobja, ki ga člani folklornih skupin niso osebno izkusili. Tako se počasi tudi odmikajo od praks, ki so jih v državi izvora izvajali v vsakodnevem in prazničnem življenju. Ta prehod opiše ena od sogovornic:

K folklori sem začela hoditi pred 25 leti [po prihodu v Slovenijo], ko je koreografijo delal neki gospod, a takrat je bilo enostavneje, tako plesi kot koraki. Med vojno sem spet začela hoditi, in sem vztrajala, dokler me ni začelo ovirati zdravje. Društvo [...] je bilo ustanovljeno med vojno, ko ljudje niso mogli domov. [Plese so začeli voditi] tisti, ki so jih znali plesati in ki so imeli čas, da svoje znanje prenesejo naprej [...], izobraževanja so prišla kasneje. Najprej je bilo kólo, koraki, takrat ni bilo vse tako umetniško, ni bilo umetniškega plesanja. (I-8/2016)

Te zgodbe razkrivajo tudi drugi način ustvarjanja repertoarja, torej s poučevanjem. Temu se posvečajo pripadnice t. i. druge generacije. Ena od sogovornic, sicer rojena v Sloveniji, je ob ustanovitvi društva menila, da ni strokovno podkovan za glasbeno in plesno delovanje skupine: »Društvo smo ustanovili leta 2005. Dolgo sem bežala od folklore zaradi pomanjkanja strokovnosti. Bilo je malo virov za kvaliteten okvir.« (I-1/2016) Pojasnjuje torej, da ni imela zadostnih znanj, da bi kakovostno vodila skupino. Zato se je odločila izpopolnjevati svoje znanje:

Leta 2010 sem se na lastno pobudo vpisala v šolo folklorne v Sarajevu. Obiskovala sem jo dve leti. Tako smo se povezali strokovnjaki s tega področja iz Bosne in Hercegovine. Leta 2012 smo se opogumili in začeli delati s skupinami, od otroške do starejših. Nenehno smo v stikih s profesorji, da bi dobili informacije in se s tem približali tradiciji in izvornim plesom. Uporabili smo tudi folklorne napeve in aranžmaje pesmi. (Prav tam)

Naslednja sogovornica se je iz rojstnega Kopra, kjer je odraščala in obiskovala glasbeno šolo, preselila v glavno mesto Srbije. Za razliko od drugih pripadnikov in stanovskih kolegov si je prizadevala, da bi se ljudskih plesov naučila čim bolj strokovno, in sicer do te mere, da je to postalo njen poklic. K temu jo je spodbudil glasbenik, ki je bil na obisku v Sloveniji:

[...] po priporočilu harmonikarja S. M., ki je bil po naključju v Kopru [...]. Navezali smo stike z njim. K njemu sem hodila na ure, potem, po prvem letniku študija pedagogike v Kopru, sem se odločila oditi v Beograd. Tam sem začela sodelovati s KUD-i [v Beogradu]. (I-2/2015)

Pri skupinah, v katerih svojih vodij ne morejo izobraževati na takšen način, iščejo rešitev tako, da se koreografije in postavitve določenega plesa pripadniki naučijo s pomočjo strokovnjakov iz države izvora: »Naši [člani društva] kupujejo te koreografije in postavitev; sodelujejo s koreografi v Bosni, tja hodijo tudi na seminarje. Tam tudi kupujejo koreografijo, ki jo postavijo, zvadijo in na tem delajo.« (I-9/2016)

To pomeni, da se plesna ali glasbena dejavnost razvijata tudi po nekakšnih »navodilih za uporabo«, kar nakazuje pomen reprezentativnosti na račun vsebine. Pri skupinah je pomemben tudi transnacionalni vpliv: »Vsa društva stremijo k nivoju kvalitete, kakršna je v matičnih državah. Ta je njihov vzor. Srbske skupine se zgledujejo po [vzorih iz] Srbije, hrvaške po Hrvaški in podobno.« (I-1/2016)

Pri starejših društvih, v katerih so vodje pridobile več izkušenj in znanj za koreografiranje plesov, zajema ta proces več kot le prenos praks iz tradicije preteklosti:

Jaz ne bi govorila o plesnih praksah preteklosti, ker je preteklosti tu zelo malo; pravzaprav povezava je v tem, da [je] to, kar je zapisano, zabeleženo, arhivirano, na nek način, predvsem plesni koraki, kakšen delček glasbe [...] predelano, včasih v kar precejšnji meri, na kakšen tonalni dur-mol sistem, [...] predelano na neko slušno percepcijo, ki je nam danes sprejemljiva. Kar se tiče plesnih korakov, so zastopani neki arhaični osnovni plesni vzorci, ki so se obogatili za potrebe scenskega ustvarjanja. Povezavo je videti in slišati v scenskem nastopu; to sicer je ljudska glasba, je ljudski ples, ampak sta predelana, obdelana, prilagojena nekemu splošnemu zvočnemu vtisu. Čeprav je veliko drugih žanrov, je ljudska glasba poseben žanr, ki se ohranja in se bo ohranjal in tako bo tudi ostalo. Folklor ima in vedno bo imela svoje mesto, ta nit bo obstajala, dokler bo obstajal narod in dokler bodo ti ljudje kjer koli živeli. To je v njih, to so kulturne vrednote, ki jih vsak nosi v sebi [...]. Čeprav obstaja ogromno žanrov, se ljudska glasba ohranja v različnih oblikah, v difuziji z drugimi žanri, na nek način pa se ohranja in tudi [...] v izvorni obliki. (I-1/2017)

Priljubljenost folklornega plesa je med pripadniki (srbske) skupnosti velika, so-govornica poudari tudi razliko v pristopih odrskega uprizarjanja med mlajšimi in starejšimi generacijami:

Kar veliko ljudi, pripadnikov nekdanjih republik [...], se ukvarja z ljudskim plesom in petjem in glasbo svojega naroda. [...] Že dolgo [...] spremljam te skupine [...] veliko jih je skupin, največ v Ljubljani, v Kranju, z leti so se tudi ostali centri 'popravili' in veliko ljudi se ukvarja s svojo tradicijo, s svojo kulturo v okviru svojih društev. [...] Najbolj aktivna med vsemi je srbska skupnost, veliko je skupin, ustanovljenih po letu 1991 [...]. Iz vseh krajev, tudi makedonske, bošnjaške, hrvaške, oživele so predvsem v zadnjem

desetletju. Največ je mladih, starejši so tudi, recimo v veteranskih folklornih skupinah, glasbenih skupin je manj. Najbolj [zastopane so] plesne, folklorne skupine, ki združujejo mlade [srednješolce, študente] in otroke. Odrasli pa so v veteranski folklorni skupini, kjer obujajo spomine na nekdanje svoje čase mladosti in tu ustvarjajo določene scenske nastope. (I-1/2017)

Naslednji primer pa se razlikuje od drugih, saj gre za nekoliko bolj samouško vodjo skupine, ki je bila v času pogovora stara okoli 25 let:

Pri plesu gre tako: ko poslušam glasbo, se mi v mislih avtomatsko porodi ideja, kako ples postaviti, kakšni naj bodo koraki in kako vse uskladiti. Seveda lahko pogledam [posnetke], kaj so na to glasbo naredili drugi, kakšen ples so postavili. To samo pogledam, a način [postavitve] in korake naredim po svoje, bolje kot drugi. Seveda marsikaj spremenim. Ko opazujem druge, dobim navdih, kaj tudi prevzamem od njih, vendar na koncu vse pride iz moje domišljije. Tudi ko sem živela tam [na Kosovu, v zgodnjih otroških letih], sem plesala in sem si prizadevala za čim večji napredek. Zdaj si želim, da bi za mano ostala zapuščina, da bi približala [ples] nekomu, ki bi ga vzljubil, tako kot sem jaz, da bi leta in leta še nekdo drug vodil skupino. (I-5/2016)

Zanimiva je zgoraj predstavljena raznolikost oblikovanja glasbenega in predvsem plesnega repertoarja; medtem ko dovršen del koreografij in postavitve ustvarijo strokovnjaki v državi izvora (pogosto tudi po naročilu), pa danes v nekaterih društvih aranžmaje, koreografije in postavitve pripravijo tudi članice same, predvsem na podlagi znanja, ki so ga pridobile z izobraževanjem na folklornih seminarjih v državi izvora svojih prednikov. Članice (in tudi člani) skupin se torej v obeh primerih naučijo peti ali plesati na tisti način, za katerega velja strokovno soglasje, da je ta »pravilen« oziroma »pristen«.

Za mlade, še posebej za mlade plesalke, je najpomembnejši drugi del tega procesa, torej nastopi. Kot je razbrati iz intervjujev, so nastopi, druženja, turneje in vsa pričakovanja, povezana s scensko predstavitvijo, zelo pomembna motivacija. Nastopajoče prav tako spodbuja tekmovalnost.

Prireditev, na katerih nastopajo plesne ali pevske skupine, je veliko. Vsako društvo organizira vsaj en t. i. letni koncert, torej osrednjo društveno prireditev. Srbska društva, ki so najštevilnejša, se udeležujejo tudi prireditev in tekmovanj skupaj z drugimi srbskimi društvi v Sloveniji in tistimi, ki so aktivna v drugih evropskih državah. Podoben način, z morda manj intenzivnim evropskim povezovanjem, imajo tudi druga društva (med njimi hrvaška, bošnjaška, makedonska, albanska). Poleg sodelovanja znotraj same

manjšine društva neredko organizirajo tudi prireditve, na katere povabijo skupine drugih manjšin.

Pri plesu so ustvarjalci koreografij oziroma odrskih plesnih postavitev pogosto člani društva, ki so plesno znanje nabirali bolj v praksi kot pa v etnomuzikološki in etnokoreološki teoriji. Vesna Bajić Stojiljković poudarja, da v Srbiji znanstveno-izobraževalne institucije glasbo in ples predstavljajo tako, kot sta zapisana in ohranjena, medtem ko so potrebe plesnih skupin zelo raznolike (Bajić 2010: 89). V praksi so vidne razlike pri pristopu, pojmovanju in imenovanju plesov, ki temeljijo na motivih ruralnih ljudskih praks preteklosti oziroma t. i. tradiciji. Priredbe teh plesov so različne in celo precej svobodne. Aubert (2007: 16) govori o derivatnem produktu, ki je aranžiran ali prirejen z namenom predstavljanja zunaj prvotnega oziroma izvirnega konteksta ter zanj predlaga poimenovanje »folklor«. Tako se imenuje tudi glasbeno-plesno delovanje v večini manjšinskih društev.

Pri izbiri glasbenega repertoarja je članom društev vodilo izbira napevov, za katere menijo, da so starinski in predstavljajo pristnost njihove etnične kulture. V nekaterih skupinah, ki imajo starejše članice in člane, se repertoar oblikuje v skladu z njihovimi osebnimi izkušnjami s petjem v izvornem kontekstu. Vendar je marsikatera plesalka in pevka hkrati tudi potomka priseljencev, zato nima veliko tovrstnih osebnih glasbenih izkušenj. To okoliščino nekatere članice društev navedejo kot pomanjkljivost, zato jih velikokrat spodbudi k navezavi stikov z etnomuzikološko stroko in strokovnjaki. Slednji jih v obliki vodenih vaj in predavanj poučujejo petja in plesov. Pripadnice tako v repertoar večinoma uvrščajo ljudske napeve iz ruralnih območij oziroma etnografskih regij držav svojega izvora.

Javne prireditve kulturnih društev vključujejo predstavljanje t. i. etnične tradicije v scenski podobi. Tako so nastopi pevk/plesalk usklajeni z njihovo oblačilno oziroma kar celotno vizualno podobo (slika 8). Ko pojejo in/ali plešejo, so nastopajoče (z redkimi izjemami) oblečene v folklorne kostume, pri čemer je njihova kostumiranost precej homogena, s tem pa ustvarjajo vtis tesno povezane in poenotene skupine.

Uporaba t. i. glasbenega izročila, torej repertoarja, ki naj bi veljal kot starinski in iz ruralnih predelov držav izvora (ali držav, v kateri biva določena etnija, denimo Srbi na Hrvaškem ipd.), se prepleta tudi z zunajglasbenimi pojmovanji, ki temeljijo na iskanju ali poudarjanju nacionalne identitete. Neredko se v Sloveniji predstavljata glasba in folklorni ples manjšine, denimo Srbov (in tudi drugih manjšin), tudi s primeri, značilnimi za pripadnike srbske etnije, ki živijo onkraj državnih ali nacionalnih mej (v tem primeru zunaj Srbije, v okoliških državah). Tako se predstavljajo tudi tradicije tistih (drugje) marginaliziranih manjšin, ki naj bi jih, skladno s trenutno občutljivo etnično sliko v nekdanji Jugoslaviji države »zaščitile« s simbolnim vključevanjem v korpus »nacionalne« kulture. Tako se v Sloveniji predstavi nekakšna širša slika tradicij ene etnije iz različnih držav.



Slika 8: Ženska pevska skupina Akademskega kulturno-umetniškega društva Kolo Koper na prireditvi *Lepa naša ljudska pesem*. Vir: arhiv Alme Bejtullahu, Ljubljana, 2016.

Če povzamem, glasbenice in plesalke izvajajo pesmi in ples, ki prinašajo zamišljanje praks nekega drugega prostora in časa, s čimer obujajo tisti vidik svoje identitete, ki je vezan na ta oddaljeni prostor in čas. Obenem se med petjem in plesom izmikajo nekaterim novim vidikom identitete, ki jih priselitev v novo okolje prinaša oziroma prestopajo skozi identitete s pomočjo identifikacij. Glasbeno delovanje, katerega namen je obujanje spomina, priča, da glasbenice ne prisvajajo čisto vseh novih vidikov identitete, ki jih priselitev v novo okolje prinaša:

Večinoma ostaja bolj izražena etnična identiteta, saj se kraj domovanja lahko spreminja, medtem ko sogovornice večinoma menijo, da so korenine tiste, ki te zaznamujejo in na nek način določijo ter so tako bolj stalne. Kljub zatrevanju, da se v svojo domovino ne bi vrnila, obstaja jasno izražena identifikacija etnične pripadnosti s svojo domovino. V časih intenzivnih migracijskih procesov torej teritorij, kot pravi Rumford, ni več osrednji dejavnik urejanja družbenih odnosov niti ne vpliva prvenstveno na oblikovanje lastne identitete in občutka pripadanja (Učakar v Vidmar Horvat 2014: 188).

S teorijo »korenin« namesto »teritorija« oziroma »zamišljenega teritorija/miselnega toposa« zunaj resničnega teritorija postane odnos različnih generacij do »dediščine« (tudi glasbene) jasnejši. Kadar je etnična pripadnost prednostni vidik, pripadnice, ki delujejo v skupinskih glasbenih in plesnih praksah, izbirajo načine, kako to pripadnost poudariti. Zato gre razumeti izbor repertoarja, kot je opisan prej, iz tega zornega kota. Seveda pa izbiri repertoarja (ta je le prvi korak) sledi odrsko obujanje »starih« navad oziroma struktur države izvora. Tako je uprizarjanje ritualov življenjskega (poroka) ali letnega koledarskega kroga (ličkanje, paša idr.) smiselno z vidika obujanja odnosov, prek katerih so se strukture gradile nekoč v državi izvora; oder tako postane prostor obujanja teh struktur, pri katerih se uspoljena predstavitev žensk in moških močno vpenja vanje.

Glasbenice in plesalke pogosto menijo, da je njihov repertoar oziroma izbor glasbenih in plesnih praks ideal, ki ga je treba doseči, nikakor pa ne nekaj, kar je pripadnicam dano. Celotiste, ki so imele s petjem ali plesom stik v državi izvora, so te izkušnje doživljale le kot začetni vzgon, ki pa ga je treba izpopolniti. Vse so svoje predznanje doživljale kot neustrezno oziroma pomanjkljivo in so poudarjale pomen nenehnih vaj in učenja. Pri tem pa mora repertoar odražati za njihovo razumevanje avtentične oziroma čim pristnejše prakse v izkazovanju identitete vsake od manjšin.

Postavlja se vprašanje, zakaj prevladuje pri omenjenih pripadnicah (in tudi pripadnikih), dejavnih v kulturnih društvih, tovrstni repertoar. Eden od odgovorov se glasi tako:

Tu vidim vpliv družine in društva kot strukture. Društvo kot neko združenje, ki si prizadeva ohraniti določene vsebine iz preteklosti svojega naroda ter jih [...] prilagodijo tudi mladim. Tako da so koreografije pravzaprav narejene za mlade – ne za starejše, za starejše so prirejene –, tudi vodje folklornih skupin si prizadevajo oblikovati kakšne scenske postavitve, ki bi zadovoljile želje mladih. Te so hiter tempo, lepa melodika, različna, iz različnih krajev, in to je to, kar motivira, mar ne? Tudi glasba! (I-1/2017).

Prakse omenjenih manjšin presegajo tako prostorsko kot tudi časovno razdaljo, saj gre za prakse, ki so jih nekoč izvajali na podeželju v državah izvora. Torej društva obujajo ali revitalizirajo napeve in plese, ki asociirajo ne le na države izvora, temveč na nekdanjo ruralno kulturo v državah izvora.

Revitalizacija je, kot pove že beseda, ponovno oživljanje nečesa, kar je nekoč bilo živo. Bithell in Hill (2014: 3–4) poudarjata, da gre pri glasbeni revitalizaciji za prizadevanje izvajati in promovirati glasbo, ki se »ovrednoti kot stara, zgodovinska ter dojema kot nagnjenja k izumrtju ali ogroženosti« ter dodajata, da se pojavlja v povezavi z vsaj šestimi konteksti, kot so aktivizem in želja po spremembah, vrednotenje in reinterpretacija zgodovine, rekontekstualizacija in transformacija, legitimnost in avtentičnost,

prenos in razširjanje ter preporodni pojavi v kulturi. Večina teh kontekstov se odraža tudi pri glasbenih in plesnih praksah, opisanih v tej knjigi. Revitalizacija se vedno zgodi tudi v določenem družbenem, kulturnem ali političnem kontekstu (nav. delo: 4), tako je »rojstvo« držav nekdanje Jugoslavije vsaj na začetku temeljilo na etnocentrizmu,³¹ ki je vplival na razvoj glasbeno-plesnih praks manjšin v diaspori.

Obujanje ali revitalizacija je proces, ki zahteva tako angažirane glasbenike/plesalce, kot tudi angažirane raziskovalce glasbe. Pri delovanju omenjenih društev ne manjka ne enih ne drugih. Predstavljeno je že bilo, kako ljubiteljske glasbenice in plesalke raziskujejo svojo glasbeno in plesno preteklost, v nadaljevanju pa bo pojasnjena vloga raziskovalcev – etnomuzikologov, etnokoreologov in drugih preučevalcev pri konstrukciji folklornega uprizarjanja.

Izjave v tej knjigi razkrivajo, da etnomuzikologi v državah izvora manjšinskih društev prenašajo svoje znanje, pridobljeno iz raziskav, v prakso. Vloga stroke je pri procesu obujanja glasbenih praks preteklosti zelo pomembna ali celo ključna. Tovrstni strokovnjaki preučujejo ljudsko glasbo in zbirajo glasbene »artefakte«, ki se nato nekritično promovirajo kot »čisti«, »avtentični«, »historični«, »tradicijski« ali »starinski« izraz naroda, območja ali etnije (Bithell in Hill 2014: 6).

Čeprav se etnomuzikologom lahko zdi nenavadno, da o tem, kljub mnogim kritičnim refleksijam procesov kulturnih nacionalizacij ljudske glasbe, govorimo še danes, je treba razumeti situacijo z vidika raznolikih etnomuzikoloških ali glasbenofolklorističnih pristopov v različnih prostorih. V jugovzhodni Evropi (in ne le tam) sta obstajala dva pristopa k preučevanju ljudske glasbe, prvi je poimenovan glasbena folkloristika, drugi pa (sodobna) etnomuzikologija (Pettan v Leydi 1995: 315). Prvi pristop je bil konceptualno bližje opisu iz prejšnjega odstavka, torej je preučeval primere »starinske glasbe, v glavnem podeželske vokalne glasbe, v raziskovalčevem državnem ali etničnem prostoru, in sicer z namenom določitve enega ali več nacionalnih stilov« (prav tam), medtem ko sodobna etnomuzikologija povezuje glasbene prakse z družbenimi, kulturnimi, političnimi, ekonomskimi in drugimi konteksti. V večini držav izvora tukaj preučevanih manjšin je tradicija glasbene folkloristike še danes zelo močna, prav tako pa ne gre odmisлити tudi aktualne politične klime, ki nenehno nagovarja etnično pripadnost in razlikovanje med etnijami. S tega vidika je treba razumeti tudi angažiranost preučevalcev glasbe, ki s svojimi stališči in tudi iz svojega položaja avtoritete vplivajo na izbore repertoarja glasbenih in plesnih skupin omenjenih manjšin v Sloveniji.

³¹ Etnocentrizem v tem kontekstu razumem kot percepcijo lastne kulture kot pomembnejše oziroma večvredne ter tudi kot izhodiščni kriterij za razumevanje drugih kultur.

Prenos, obujanje praks na odru in vztrajanje pri tradiciji

V primeru organiziranega glasbenega in plesnega delovanja v Sloveniji govorimo o obujanju praks, ki v državah izvora niso najprezentativnejše glasbene in plesne prakse in počasi izginjajo s tamkajšnjih odrov. Ta proces je sam po sebi univerzalen in ni posebnost le omenjenih etnij. A v konkretnem primeru se to obujanje dogaja ob boku s transnacionalnim prenosom informacij o vseh glasbenih in plesnih praksah prek pripadnikov, ki so mobilni in danes bolj kot kdaj koli (tehnološko in logistično) povezani z državo izselitve. Zato je zanimivo, da je ta prenos v primeru kulturnih društev tako selektiven, in sicer tako, da se daje prednost »tradiciji« in ne drugim elementom kulture iz držav izvora. Hkrati pa tudi pri obujanju izbranih tradicijskih kulturnih elementov ženske posegajo po sodobnih tehnologijah (od spleta do videoposnetkov itn.).

Kot že omenjeno, se nekatere članice (in tudi člani) društev usposabljaajo v okvirih rednih obiskov seminarjev in izobraževanj predvsem v državi izvora in nova znanja prenašajo na ostale člane društev v Sloveniji (Bejtullahu 2016: 172). Prenos glasbenega repertoarja oziroma način prenosa vednosti o glasbi je tako pomemben del glasbenih in plesnih praks, motivi zanj pa so lahko tudi medgeneracijski prenos priseljske izkušnje:

Pomemben pokazatelj občutka pripadnosti določenemu okolju so tudi načrti in želje za otroke ter način seznanjanja z obema okoljema, izselitve in priselitve. Želja po tem, da otroci poznajo migracijsko izkušnjo in dvojnost identitetne pripadnosti svojih staršev, namreč odraža neko stopnjo identitetne pripadnosti izvornemu okolju. Vse naše sogovornice želijo, da bi njihovi otroci poznali njihovo domovino, da bi znali njihov izvorni jezik in poznali kulturo. (Učakar v Vidmar Horvat 2014: 187).

Mlade pripadnice so izbrale revitalizacijo tradicijske glasbe in petja kot način za ponovno vzpostavitev svoje identitetne vezi z državo izvora svojih prednikov. Zanimivo je tudi, da so mladi (predvsem pa mlade ženske), izbrali zavestno reprezentiranje petja in plesa s podeželja v folklornih kostumih, tako svojo identiteto vzpostavljajo z ruralno podobo države izvora. Tako s svojimi dejavnostmi in avtonomnimi praksami sebe distancirajo od večinske kulture in ohranjajo že omenjeni »primarni kulturni diskurz, ki se hkrati prepleta z vsakdanjo procesualno različico« (Medica 2009: 8) identifikacije.

Za opazovane pripadnice (in pripadnike), ki sodelujejo v folklornih skupinah, bi bilo nekoliko pretirano trditi, da so vpleteni izključno v svojo skupnost. Čeprav so povezane z enim etnično opredeljenim društvom, preko katerega uprizarjajo zamišljeno podobo kulture držav izvora, so zunaj tega »sveta« pripadnice kot posameznice tesno povezane tudi z (večinskim) okoljem, v katerem živijo.

Izkazovanje etničnih identitetnih lastnosti lahko pomeni izpostavljanje tistih elementov identitete, ki poudarjajo posebnost skupine, pri čemer se izpostavljanje etničnih posebnosti pogosto izkazuje tudi s poudarjanjem razlik od drugih etnij. Omenjeni elementi iskanja »avtentičnosti« in posebnosti oziroma tisto, kar označujejo kot bistvo etnične identitete, so del daljšega procesa, ki presega meje posamezne etnije v državi priselitve, v tem primeru v Sloveniji, saj vključuje številne dejavnike in akterje, ki segajo onkraj glasbe in plesa ter prej ko slej postanejo del širšega ideološkega sistema. Zato je pomembno preučiti sestavo repertoarja in sisteme glasbenih prenosov z vidika vpliva (večslojnih) ideologij.

Glasbeni in plesni repertoar imata več ideoloških funkcij, vezanih na identiteto. Te funkcije mu pripadnice dodelijo s premišljenim oblikovanjem repertoarja, manifestirajo pa se prek različnih načinov revitalizacije ali obujanja: bodisi prek revitalizacije in (»zveste«) reprodukcije t. i. tradicijske vsebine bodisi prek ponovne vzpostavitve struktur in odnosov, ki jih te prakse prinesejo. V nekaterih primerih pa dobijo identitetno funkcijo tudi določeni prepoznavni elementi ali simboli, ki so predstavljeni z artefakti ali z mimezizom.

Omenjene pripadnice namreč govorijo o potrebi po ohranjanju etnične identitete prek glasbe in plesov, saj naj bi ravno ti utrjevali vez z izročilom in ga prenašali na naslednje rodove. Glasbeno in plesno delovanje se tako umešča v oblikovanje kulturnega spomina, pri čemer člani društev s svojim pristopom določijo načine in oblike posredovanja preteklosti, vrednostnih sistemov, navad in prepričanj, ki nastajajo v skupnosti. Ti pa ne le oblikujejo posameznika, temveč dajejo lastni skupnosti identiteto ter oblikujejo njen individualni občutek dobrobiti in pripadnosti (O'Reilly idr. 2017: 3). V primeru tukajšnjih manjšin ta kulturni spomin ni vezan na aktualni prostor, torej Slovenijo, temveč je bolj povezan s transnacionalnim prostorom, torej tvori mrežo ljudi v državi izvora in izseljenstvu, zato je prenos glasbe in plesov še toliko bolj družbeno in politično angažiran proces.

Revitalizacija glasbenih praks ne obuja le glasbe kot produkta. Pri revitalizaciji se na odru vnovič postavijo tudi t. i. tradicijski družbeni odnosi in družbene vloge, nemalokrat vidimo na odru tudi reproduciranje patriarhalnih odnosov. Koreografirani plesi in petje, ki so včasih kombinirani z igranimi vložki, poskušajo na ta način umetno poustvariti preteklo družbeno in družinsko organiziranost. Tovrstno poustvarjanje konstruira in hkrati reproducira tudi tradicionalno reprezentacijo ženskih likov. Gre za pristop, ki predstavlja »romantični ideal glasbenih žanrov podeželskega tipa, emblematičnih za narod, ki ustvarja nostalgijo za podeželjem« (Aubert 2007: 48). Takšna odrska rekonstrukcija podeželskega življenja je bolj kot ne zamišljanje družbene stvarnosti dežele izselitve, saj izvajalci, še posebej mladi, poznajo predvsem sodobno slovensko stvarnost,

precej manj pa preteklo stvarnost države izselitve, zato hrepenijo in oblikujejo skupne spomine, ki jih niso pridobili z lastnimi izkušnjami.

Med terenskim raziskovanjem sem zabeležila več primerov scenskih uprizoritev različnih dogodkov življenjskega ali koledarskega kroga »zamišljenega« podeželja. Uprizoritve se večinoma vežejo na določena delovna opravila, pri katerih so vloge spolov zelo jasno določene (preja volne, ličkanje koruze, paša ovac idr.).

Med analiziranimi primeri rekonstrukcije družbenega reda »zamišljenega« podeželja države izvora³² bom podala primer uprizoritve »tradicionalne« poroke. Med terenskim delom sem si ogledala več uprizoritev makedonske in albanske skupnosti na temo poroke. V primeru uprizoritve t. i. tradicionalne albanske poroke je zanimiva večplastnost prikazane »tradicije«. Za razliko od sodobnih albanskih porok so te nekoč potekale po tradicionalni dinamiki, ki je pogosto utrjevala patriarhalne vzorce in simboliko (Sugarman 1997: 244). V odrski uprizoritvi se vzpostavi omenjeni proces utrjevanja le teh. Tako se obudi, čeprav za kratek čas, tudi marginalizacija ženske v zamišljeni tradiciji in njena umestitev v zasebno sfero. Zato je sama uprizoritev v bistvu protislovno dejanje: izvajajo ga mlade ženske in mladi moški, ki načeloma v vsakdanjem življenju dajejo prednost in veljavo sodobnim družbenim vzorcem, vključno z enakostjo med spoloma, na odru pa ostajajo ti družbeni vzorci konservativni, ujeti v preteklost in v zanje neugodnejši družbeni ureditvi. Tudi v tem dejanju vidim vpliv folklornih skupin iz države izvora, ki uprizarjajo tradicijske vzorce družbenih ureditev, mladi v diaspori pa jih prevzemajo brez kritičnega premisleka.

³² Analiza društvene dejavnosti albanske skupnosti je podrobnejša zaradi zanimivih primerov, ki tradicijo hkrati utrjujejo in se z njo pogajajo.

Sodobnejši pristopi h glasbeni dediščini

Kaj se zgodi, če so glasbene prakse Albancev, Bošnjakov, Črnogorcev, Hrvatov, Makedoncev in Srbov v Sloveniji zunaj okvirov kanoniziranih oblik predstavljanja ljudske oziroma tradicijske glasbe? To odpira nove in drugačne možnosti interpretiranja in ustvarjanja glasbe, pri čemer pa imajo nekatere izmed teh praks še vedno identitetne značilnosti omenjenih manjšin.

Določene glasbene prakse, ki črpajo navdih iz tradicijskih praks držav izvora, v svojih žanrskih okvirih dovoljujejo večjo ustvarjalno svobodo in različne oblike interpretacij tradicijske glasbe. Najbolj prepoznavna (tudi med večinskim prebivalstvom) tovrstna glasbena praksa v Sloveniji je *sevdalinka*,³³ ki je pojmovana kot glasbeno izročilo ali glasbena dediščina Bosne in Hercegovine, hkrati pa so *sevdalinke* del večjega nabora glasbenih praks, ki se na tem delu Balkana navadno opredeljujejo kot **urbana tradicijska glasba**. V Sloveniji se urbana tradicijska glasba Balkana pogosto izvaja v koncertni obliki. Ob tem glasbeniki in glasbenice izvajajo tudi avtorske pesmi, ki temeljijo na prepoznavnih pesmih urbane tradicijske glasbe.

Urbana tradicijska glasba je žanr, ki se je razmahnil v 19. stoletju (mestoma se je pojavil tudi prej) v urbanih središčih in vključuje elemente lokalnih tradicijskih glasbenih praks ruralnih predelov in sodobnih urbanih glasbenih vplivov. Njena širša prepoznavnost je posledica močnejše navzočnosti žanra v javnih prostorih, na gramofonskih ploščah in distribuciji na radijskih valovih, ki se je začela že v prvi polovici 20. stoletja (Karača Beljak 2019; Lajić Mihajlović 2019). Žanr ima v različnih prostorih

³³ *Sevdalinka* in *sevdah* sta v tem delu sopomenki in označujeta specifično vokalno-instrumentalno prakso v urbanih središčih Bosne in Hercegovine oziroma pesmi z lirskim besedilom in razgibano melodično linijo. Več o tem tudi v nadaljevanju.

svojevstvene značilnosti, nekatere pa so tudi skupne, kot na primer: prepletanje modernih glasbil s tradicijskimi, izvedba v inštrumentalno-vokalnih zasedbah, pomembna vloga solistične vokalne linije ali solističnega inštrumenta (violine ali klarineta). Na njene glasbene karakteristike pa so vplivale različne kulture, ki so se stikale v mestnih okoljih. Tako raznolikost glasbil kot tudi izpostavljenost različnim vplivom sta odprli izrazne možnosti znotraj žanra.

Na tem delu Balkana se urbana tradicijska glasba danes obravnava kot del tradicije, v nekaterih deželah zanjo uporabljajo izraz »narodna« ali »popullore« (narodno, ljudsko). Tu ne gre spregledati povezav z ljudsko glasbo, vendar ima ta žanr nekatere značilnosti, s katerimi se razlikuje od ljudske glasbe, ki so jo v istem obdobju priložnostno izvajali predvsem na podeželju. Urbana tradicijska glasba je zaradi kompleksnejše inštrumentalne zasedbe tehnično zahtevnejša za izvajanje. Tudi melodija, ki jo izvaja pevec ali pevka, je lirski ter izvedbeno zahtevnejša. Besedilo pesmi, v primerjavi s preprostimi napevi s podeželja, je poetično in bolj prefinjeno. Pesmi so avtorsko delo glasbenikov, ki so jih izvajali v kavarnah ali na drugih mestnih slovesnostih, a so postale zelo priljubljene in kmalu ponarodele, tako da se danes obravnavajo kot del tradicijske glasbe. Tudi na nacionalnih radiih se je ta glasba predvajala in pojavljala v kontekstu predstavljanja tradicije. Današnji prebivalci Balkana, kot sem zaznala med različnimi pogovori, se zelo dobro zavedajo razlike med ruralno in urbano tradicijsko glasbo, a obe praksi razumejo kot del ljudske glasbe.

Zgodovinski podatki o urbani tradicijski glasbi izpričujejo, da med glasbili, ki so iz umetnostnih prešli v urbane tradicijske prakse, zavzema prvo mesto violina. Pojav tega glasbila v mestu je celo dokumentiran, tako naj bi se violina prvič pojavila v nekoč kulturno vplivnem albanskem mestu Skader (Shkodër) okrog leta 1825 (Sokoli 1975: 67). Klarinet in harmonika, ravno tako značilni glasbili urbanega tradicijskega orkestra, sta se uveljavila nekoliko pozneje, v osemdesetih letih 19. stoletja (prav tam). Z uvajanjem klarineta v inštrumentalne sestave so se v tej glasbi odprle nove možnosti izražanja, kar je prispevalo tudi k popularizaciji tega glasbenega sloga v drugih večjih mestih današnje Albanije, na Kosovu in drugod.

Tudi v Bosni in Hercegovini, najprej v Sarajevu, v 19. stoletju zaznamo pojav urbane tradicijske glasbe, in sicer v obliki poklicnih ansamblov – inštrumentarij so sestavljali *šargija* ali *saz*,³⁴ violina in *def* ali *dajre*³⁵ –, ki so muzicirali v javnih prostorih, med njimi tudi v gostinskih lokalih, *kafanah* (Talam 2017: 145). Tudi za ta prostor raziskovalci

³⁴ Glasbili izhajata iz družine lutenj. *Šargija* (ali *sharkia*) je leseno brenkalo z dolgim vratom in petimi strunami. *Saz* je brenkalo podobne oblike, najdemo ga v različnih variantah in ima različno število strun, a ne več kot sedem.

³⁵ Glasbili iz družine membranofonov, tamburina s činelicami na okvirju.

izpostavljajo, da so glasbila, povezana z zahodnoevropskim okoljem (npr. harmonika), ki so se uveljavila kasneje, izpodrinila starejši tonski sistem in starejša glasbila (Karača Beljak 2005: 167; Andréa Zaimović v Pettan; Reyes in Komavec 2001: 114).³⁶

Vse to priča, da je urbana tradicijska glasba mlajša glasbena praksa in ima tudi sodobnejši zvok. To dejstvo je tudi glasbenikom in glasbenicam manjšinskih skupnosti dajalo nekakšno pravico asimiliranja ali apropiacije različnih zvočnih vzorcev, kakršnih kategorija »avtentične« ruralne glasbene prakse načelno ne dopušča. Z drugimi besedami: urbana tradicijska glasba (oziroma glasbeniki in glasbenice) ima(jo) svobodo pri iskanju nove zvočnosti, razvoju in preoblikovanju, saj jih ne ovirajo strukture, ki bdijo nad poustvarjanjem v konceptualnih okvirih »avtentične tradicije«, kot smo jo spoznali v poglavju o društveni dejavnosti. Pri tem glasbeno ustvarjanje pogosto zapušča meje lokalnega, etničnega, nacionalnega in vključuje glasbene zvočnosti svetovnih glasbenih kultur.

Urbana tradicijska glasba zahodnega Balkana, ki jo včasih posredno ali neposredno povezujejo z Orientom in otomanskim vplivom (Karača Beljak 2005: 167; Pekka Penanen 2008: 127–146), je navzoča pri vseh narodih tega območja. Na splošno gre za pesmi, pri katerih prevladuje poetično besedilo, petje ob inštrumentalnem uvodu in interludijih pa ima razgibano melodiko. Inštrumentalne spremljave pa so bile skozi čas in prostor raznolike. Pred 150 leti so to glasbo najprej izvajali moški, tako inštrumentalisti kot pevci, sploh v javnih prostorih, pozneje pa so začele peti tudi ženske, še zlasti v sredini 20. stoletja.³⁷ Pri urbani tradicijski glasbi se izraznost melodije zelo tesno prepleta s povednostjo besede, skupaj pa ustvarjata značilni emocionalni patos, zato je zanjo zelo pomembna interpretacija. V polpreteklosti so bila znana imena nadarjenih pevcev, ki so razvili svojstven slog petja in tako postali prepoznavni in cenjeni ne le v lokalnem, temveč tudi v nacionalnem okolju³⁸ ter s svojim petjem v živo ali na zvočnih posnetkih navdihovali tudi naslednje generacije.

Urbana tradicijska glasba se je v različnih okoljih uveljavila pod raznolikimi imeni. Na Hrvaškem so bile to *gradske narodne popijevke*, bodisi da so bile to urbane pesmi širokega repertoarja, izvajane z inštrumentalno spremljavo, ali pa pesmi brez inštrumentalne spremljave. V kategorijo urbane tradicijske glasbe so umeščene tudi dalmatinske *klapske* pesmi, ki pa se izvajajo *a cappella*, navzoče so na območju Dalmacije od sredine

³⁶ Ti ansambli so izvajali različne pesmi, kot so *sevdalinke*, balade idr. (Talam 2017: 145).

³⁷ Opis urbane tradicijske glasbe, ki ga navajam v tem odstavku, je povzet iz literature: Sokoli 1975; Shituni 2011; Kočo 2002; Karača Beljak 2005.

³⁸ Tamara Karača na primer omenja Mileta Janjića, Bora Janjića, Sofko Nikolić, Safeta Isovića, Spiro Shetuni omenja peva Bika Ndojo, Eno Kočo omenja lirske sopranistke Marijo Kraja, Tefto Tashko, Jorgjio Truja in tenorista Kristaqa Antoniuja (Karača Beljak 2005; Shituni 2011; Kočo 2002).

19. stoletja (Bezić 1990: 230; Čaleta 1997: 131). V Srbiji se je od poznega 19. stoletja v mestnem okolju kot kavarniška glasba pojavila *starogradska* pesem, ki se je nato močnejše popularizirala prek radia in gramofonskih plošč, še zlasti v obdobju med dvema svetovnjima vojnama (Lajić Mihajlović 2019). V albansko govorečem svetu severnega dela (torej Kosova, dela Severne Makedonije in severne Albanije) so znane skadrške pesmi (med njimi tudi t. i. *këngët e ahengut shkodran* – pesmi skadrskih proslav), v južnem delu pa urbane pesmi osrednje Albanije in večglasne pesmi z inštrumentalno spremljavo južne Albanije, imenovane *me saze* (Shetuni 2011: 51). Urbana tradicijska glasba se je v Severni Makedoniji v 18. in 19. stoletju razvijala v dveh oblikah. Prva oblika so vokalno-inštrumentalne skupine, ki so izvajale glasbo z zahodnoevropskimi glasbili (harmonika, violina, kitara ali klarinet), primerjajo jih s trubadurskim petjem z nekaj primesmi »orientalske« glasbe. Druga oblika je izvajanje v zasedbah, ki se imenujejo *čalgije* in so ravno tako vokalno-inštrumentalne zasedbe, a je pri slednjih »orientalski« vpliv izrazitejši, tako pri izboru glasbil, ki izvirajo iz obdobja turških zasedb, kot tudi v melodiki in ritmu (Stojkova Serafimovska 2019). Z drugimi besedami, pesmi urbane tradicije so bile že ob samem nastanku preplet različnih glasbenih slogov in vplivov. Vse te pesmi so v drugi polovici 20. stoletja aranžirane izvajali profesionalni orkestri Radia Skopje, Radia Prištine ali Radia Beograd.

Kontinuiteta urbane tradicijske glasbe se je v Makedoniji obdržala tudi po devetdesetih letih 20. stoletja. Vseskozi so nastajale nove skupine, ki so izvajale glasbo, ki jo Serafimoska Stojkova in Wilson imenujeta *etnomuzika* (Stojkova Serafimovska in Wilson 2019), njeni interpreti pa so širili svoj glasbeni vpliv tudi zunaj meja Severne Makedonije. Večdesetletna ustvarjalnost in zvočne inovacije so prispevali k prepoznavnosti makedonske tradicijske urbane pesmi zunaj nacionalnega konteksta. Zaradi teh okoliščin so sodobnejši aranžmaji pesmi kljub modernemu zvoku za makedonsko skupnost v Sloveniji sprejemljivi kot del makedonske glasbene identitete.

Razvoj urbane tradicijske glasbe je med Albanci in Makedonci potekal nekoliko drugače kot pri *sevdalinkah* v Bosni in Hercegovini. Že v 20. stoletju se je del urbane tradicijske glasbe, ki se je sicer pela ob druženju, razvijal tudi neodvisno od tega konteksta. V Albaniji se je že v tridesetih letih 20. stoletja razvil slog lirske meščanske pesmi, ki so jo predstavljali vidnejši pevci solisti, predvsem pa znane sopranistke, ki so jih v klavirskih ali simfoničnih aranžmajih snemali za mednarodne diskografske hiše, o čemer piše Koço (2002). Od takrat pa do osemdesetih let 20. stoletja so tako v Albaniji kot na Kosovu vznikale in delovale glasbene »dive«, torej izredno cenjene pevke, ki so se v svojih interpretacijah precej oddaljile od preteklih interpretacij in so – tako kot v primeru makedonske urbane glasbene tradicije – odpirale pot za iskanje novih glasbenih interpretacij tradicijskih pesmi. Danes so med znanimi interpretkami tudi pevke, ki se z jazzovskimi priredbami albanske tradicijske glasbe čedalje bolj uveljavljajo tudi na

mednarodnem prizorišču, nekatere med njimi živijo in delujejo v tujini.³⁹ Aranžmaji teh pesmi zahtevajo bolj profesionalno izobražene glasbenice in glasbenike, ki so med pripadniki albanske skupnosti v Sloveniji za zdaj redkost. Albanska urbana tradicijska glasba tako v slovenskem okolju ostaja neprepoznavna, tudi slovenski glasbeniki je skorajda ne izvajajo.⁴⁰

V Makedoniji pa je od druge polovice 20. stoletja dalje medijska industrija močnejše podpirala pevke na njihovi umetniški poti. Nastopale so na koncertnih odrih in snemale za radijske produkcije, kar se je izkazalo za odločilno potezo v njihovi karierni poti (Silverman v Magrini 2003: 134–135). Po zaslugi radijskih valov so v republikah nekdanje skupne države postale zelo znane tako makedonske (pa tudi romske) pesmi kot tudi njihove izvajalke, ki so postavljale standarde za interpretacijo teh pesmi. Na ta način so se pesmi izjemno razširile, bile so znane v nekdanji Jugoslaviji, torej tudi v Sloveniji.

Urbana tradicijska glasba Balkana v Sloveniji

Urbano tradicijsko glasbo zahodnega Balkana lahko slišimo tudi v Sloveniji. Z njo se srečujemo na glasbenih prireditvah, na katerih jo izvajajo na različne načine. Medtem ko so glasbene prakse uprizarjanja ruralne ljudske glasbe institucionalno usmerjane in vzdržujejo vezi z lokalnim, regionalnim ali etničnim poreklom, se urbana tradicijska glasba predstavlja na povsem drugačen način in ni neposredno povezana z manjšinskimi kulturnimi društvi. To pa omogoča marsikateri pripadnici, da razvija individualen pristop h glasbenemu ustvarjanju in pri tem sodeluje tudi z glasbeniki različnih priseljenjskih ozadij.

Takšne glasbene prakse imajo širši in etnično raznolik krog poslušalcev. V Sloveniji sta danes najbolj prepoznavni bosanska *sevdalinka* in makedonska urbana tradicijska pesem, redkeje pa imamo možnost slišati tudi nekatere druge podzvrsti. Zanimiv je primer *klapskega* petja, ki ga izvajajo predvsem pripadniki večine (torej pevci in pevke slovenske etnične pripadnosti). Z zgodovinskega vidika so *klape* sestavljali izključno moški, ki so peli tradicijske *klapske* napeve, danes pa postaja na Hrvaškem (in tudi v

³⁹ Med njimi so Eda Zari, Elina Duni (ki je že večkrat nastopala tudi v Sloveniji), Vjollca Robelli-Mripa (z umetniškim psevdonomom Ajo), Linda Rukaj. Omeniti je treba tudi Rono Nishliu, ki sicer živi na Kosovu, je pa mednarodno prepoznavna od uspešnega nastopa na Evroviziji.

⁴⁰ V Sloveniji in v drugih delih nekdanje Jugoslavije (z izjemo Kosova in Makedonije) so bile pesmi v albanskem jeziku redko predvajane na radijskih postajah. Enako velja tudi za študentsko Balkan sceno v devetdesetih letih 20. stoletja, kjer se je veliko poslušala glasba nekdanje Jugoslavije.

Sloveniji) nekaj vsakdanjega tudi žensko *klapsko* petje, tudi nabor pesmi presega некоč ustaljeni repertoar in posega tudi po drugih virih (več o tem Čaleta 2008; Šivic 2009).

V Sloveniji so med poslušalci precej znane tudi makedonske pesmi, deloma zaradi skupnega glasbenega spomina generacij, ki so živele v skupni državi, deloma zato, ker so še vedno del repertoarja mnogih skupin. Te pesmi pa niso nujno del urbane tradicijske glasbe, ampak so del repertoarja skoraj vseh zasedb, ki v različnih slogih izvajajo glasbo Balkana. V to polje sodijo na primer skupine, kot sta Fake Orchestra in Vasko Atanasovski Trio, izvajajo se v okvirih enkratnih projektov na temo Balkana, izvajata jih tudi Klarisa Jovanović (v sodelovanju z različnimi glasbeniki), v okviru izvedb pesmi različnih (večinoma sredozemskih) glasbenih prostorov, ter Jelena Soro (v sodelovanju z različnimi glasbeniki in s skupino Ljelje). V Sloveniji delujejo tudi druge skupine, ki jih sestavljajo pripadniki večinske družbe in občasno izvajajo pesmi Balkana (Istranbul, Katanija idr.), izvajajo pa se tudi v zborovskih priredbah (na primer skupina Perpetuum Jazzile).

Nekateri glasbeniki priseljskega ozadja ugotavljajo, da se je v zadnjih tridesetih letih zanimanje in vključevanje urbane tradicijske glasbe z Balkana s strani glasbenikov večinskega prebivalstva povečalo, pri čemer ugotavljajo, da je to zanimanje omejeno na najbolj prepoznavne skladbe. Glasbenica makedonskega priseljskega ozadja ugotavlja:

V zvezi z 'nemakedonskimi' skupinami se mi zdi, da v zadnjih letih ti nepravilni ritmi postajajo kar nekako moderni oziroma zanimivi, prijetni za poslušanje; mogoče jim je usvajanje teh ritmov izziv, a vedno gre za samo nekaj pesmi in orov,⁴¹ čeprav je cel kup drugih. Ampak je vedno tako, top pesem, top oro, ki jo igrajo vsi. Mogoče so komadi res znani, a ko se bom jaz spravila naučit novo pesem, ne bom šla gledat, katera je najbolj slavna, ker to izvajajo vsi. To se sprašujem pri vseh teh bendih. (I-2/2019)

Inovacije in medkulturne sinergije v urbani tradicijski glasbi

Čeprav je glasbena praksa, ki temelji na urbani tradicijski glasbi, bolj značilna za glasbenice, ki delujejo individualno, jo prakticirajo tudi v nekaterih kulturnih društvih. Pogosto glasbenice delujejo tako zunaj društev, kot tudi sodelujejo z manjšinskimi društvii pri koncertnih uprizoritvah.

Skupina Strune je znana po izvajanju urbane tradicijske pesmi, večinoma makedonske. Deluje od leta 1996 in sodeluje z makedonskimi kulturnimi društvii, kakršno

⁴¹ Oro je makedonski ples.



Slika 9: Skupina Strune med koncertom v Gentu. Vir: arhiv skupine Strune, Gent, 2019.

je tudi Makedonsko kulturno društvo v Ljubljani. V skupini Strune (slika 9) sta dve glasbenici z makedonskim priseljskim ozadjem, sestavljajo jo tudi pripadniki drugih priseljskih ozadij. Skupina poleg makedonskih pesmi v svoj repertoar uvršča tudi pesmi drugih narodov:

Strune v osnovi že od začetka negujemo tradicijsko glasbo, takšno, kakršna je. Na začetku izključno makedonsko, sčasoma pa se je repertoar začel širiti. Najprej s slovenskim, glede na to, da smo in delujemo v Sloveniji, da je slovenska takoj na drugem mestu. Potem smo si rekli, zakaj ne bi vključili tudi hrvaškega in srbskega. Potem smo posegli po ruskem in romskem. In tako se je repertoar počasi širil, čeprav v njem še vedno prevladuje makedonski, saj nama je meni kot pevki in tapanistki, mami kot pevki in nekoč violinistki ta pač najbližji. (1-2/2019)

Večetnična sestava skupine je za glasbenike pomemben dejavnik, o katerem odkrito spregovori:

V prvotni zasedbi sta bila Makedonca samo mama in oče, zdaj pa je v Strunah zbrana cela Juga: harmonikar Žarko je iz Srbije, kitarist Branko ima slovenske in hrvaške korenine, violinist Narcis zastopa Bosno, kontrabas je Zlatan Damir – mešanica vsega skupaj. (Prav tam)

V skupini Strune igrajo v urbanem tradicijskem slogu, ki temelji na interpretaciji tega sloga v državi porekla, torej interpretaciji z akustičnimi glasbili ali z radijskim orkestrom. Pri Strunah prilagodijo ta pristop svoji zasedbi oziroma njeni inštrumentaciji (VID 01/2019). Skupina je zmerna pri glasbenih inovacijah, nastopa pa tako v medkulturnem prostoru kot tudi znotraj makedonske skupnosti. Zato je zanimiv uvid v repertoarne in interpretacijske odločitve:

Gledala sem in poslušala očeta [...] Pri Strunah zdaj dodajamo svoje aranžmaje. Dostikrat iščem različnosti; v enem koncu Makedonije ena varianta, na drugem koncu druga varianta, takrat sežem po literaturi. Seveda je ljudska glasba še vedno živa, zato si rade volje 'prisvojim' tudi izvedbo, ki jo slišim od starejših, ko zapojejo ali zdeklamirajo na en ali drug način [...] To so starejši ljudje, ki jih srečujem v Makedoniji. Bolj ali manj so bile Strune v Sloveniji tiste, ki so začele ustvarjati makedonsko glasbo med diasporo. V Makedoniji že leta in leta nabiram gradivo, ki ga nisem objavila. (1-2/2019)

V konceptualnem polju glasbenice je moč opaziti tudi dvojno razmišljanje o glasbenih praksah, ki jih izvaja ona oziroma njena skupina. Po eni strani čuti nujo po ohranjanju in konzerviranju (tako razumljene izginjajoče) glasbene tradicije, po drugi pa željo po avtorskih pristopih do izvajane glasbe. To odraža tako njeno formalno glasbeno izobrazbo v polju umetnostne glasbe kot tudi stik z glasbenim izročilom prek staršev.

Makedonska urbana tradicijska pesem in *sevdalinka* sta v slovenskem prostoru najbolj prepoznavni prav zaradi mnogih glasbenikov in glasbenic, ki jih v tem prostoru poustvarjajo. Tako kot primer glasbene skupine Strune tudi drugi primeri izkazujejo, da pri tem ne gre za reprodukcije urbanih tradicijskih pesmi, temveč za ustvarjalen, avtorski pristop. Pri tem glasbeniki in glasbenice ustvarjajo tudi prostor za glasbeni dialog med glasbeniki različnih etničnih pripadnosti. Pri tem etnična pripadnost niti ni bistven element identifikacije, ampak je v ospredju dialog, preseganje etničnih identifikacij ali celo boj za odpravo etničnih diskriminacij, v katerem pa so ženske pomembne akterke. Jelena Soro, glasbenica srbskega porekla, ki živi in glasbeno deluje v Sloveniji, to opiše z naslednjimi besedami:

Ker sem tudi sama z Balkana, prihajam namreč iz Novega Sada, želim skozi to, kar delam, uresničiti idejo, da se očisti miselnost o nacionalni raznolikosti. Očisti v tem smislu, da ne glede na to, kdo pride na koncert, zapet pesem v svojem jeziku, in kdo pride poslušat koncert, naj bo to denimo Albanec ali Makedonec ali Srb ali Slovenec, ne bo mogel jutri reči, jaz pa ne maram Albancev ali jaz ne maram Makedoncev in obratno ... (Nešić 2021).

Tako se tudi v skupine, ki izvajajo izključno *sevdalinko* in makedonsko urbano tradicijsko pesem, kot so tAman, Ethnusiiasm, Sedef (Batelić 2008) in delno tudi Strune,⁴² poleg manjšinskih glasbenic in glasbenikov vključujejo tudi glasbenice in glasbeniki drugih etničnih pripadnosti. To dejstvo pa nakazuje priljubljenost urbane tradicijske glasbe tudi v medetničnem prostoru.

Skupina Ethnusiiasm, katere pevka se je uveljavila z inovativnimi aranžmaji zelo znanih makedonskih pesmi, je ustvarila lasten prepoznaven zvok, ki se oddaljuje od mnogih drugih aranžmajev makedonskih pesmi. Skupina je priljubljena tako med večinskim prebivalstvom kot tudi med Makedonci v Sloveniji, vendar skupina oziroma pevka in makedonska skupnost ne sodelujeta neposredno. V tem primeru individualna ustvarjalnost in vzdrževanje kanona sobivata drug ob drugem.

Zasedbo Ethnusiiasm sestavljajo različni glasbeniki,⁴³ ki se poklicno angažirajo tudi v drugih sestavih. Pevka skupine je odraščala v Makedoniji, kar jo zaznamuje v glasbenem ustvarjanju, v vsakdanjem življenju pa izkazuje dvojnost etničnih identifikacij:

Rojena sem v Nišu, materi Srbkinji in očetu Makedoncu, odraščala sem v Skopju, do leta 1996, ko sem prišla študirat v Ljubljano [...] Nisem hodila v formalne glasbene šole, a izhajam iz družine klasičnih glasbenikov [...] odraščala sem z glasbo, predvsem klasično [...] izpopolnjevala sem se v otroških zborih [...] pojem od otroštva. [...] Sem priseljenka, a se ne čutim tako. Ko sem prišla študirat, sem se povezala z ljudmi tako makedonskega kot tudi slovenskega okolja. Nisem se počutila diskriminirano ali izpostavljeno. (I-1/2015)

Sčasoma se je začela intenzivneje ukvarjati z glasbo, pri čemer je sodelovala z glasbeniki, ki niso bili neposredno povezani z makedonskimi društvi, še zlasti ne s folklornimi.

Do makedonske folklore nimam posebnega odnosa. Nimam je v sebi, ni mi blizu. Tudi folklornega petja se nisem naučila, ker bi se ga morala učiti na novo. A ta ideja me ne privlači. Vsak posameznik da svoj pečat interpretaciji, jaz recimo pojem z okraši; zanima me predvsem čustveni del makedonske glasbe. (Prav tam)

Nekateri glasbeniki in glasbenice imajo že omenjeni širši pristop do t. i. etno glasbe in navadno vanje vključujejo glasbe širšega prostora Balkana (npr. nekdanjih jugoslovanskih republik, Romunije, Bolgarije). Tako je formalno glasbeno izobražena

⁴² Strune izvajajo tudi ruralno tradicijsko makedonsko pesem.

⁴³ Marta Kosturska (vokal), Miha Petrič (kitara), Goran Garevski (tambura), Vanja Dizdarević (kontrabas), Žiga Šercer (tolkala).

oboistka Jelena Soro ubesedila svojo glasbeno pot od umetnostne do ljudske glasbe po končanem izobraževanju na Akademiji za glasbo v Ljubljani:

Je prišel moment, ko mi je bilo jasno, klasika ni moja pot. Potem se mi je celo obzorje odprlo [...] čez nekaj časa se je odprla tudi ta ljudska glasba ... kar se mi tudi zdi, da pride z leti ... da mora človek priti do ene zrelosti, da bi pol z enimi drugimi očmi razumel to ljudsko glasbo. Na prvi pogled zveni zelo preprosto in, od besedila do melodij, tudi včasih otroško mogoče, ampak ima res globino, medgeneracijsko globino, ki jih mora človek sam, neke stvari dati čez, da bi lahko posegel v to globino. (I-2/2023)

Te besede sicer razkrivajo spoštljiv odnos do ljudske glasbe, vendar glasbenica vidi svoje poslanstvo v ustvarjanju in ne reproduciranju:

Je pa moje dojetje glasbe takšno, da ne gre toliko v konzervacijo izročila, ampak posodabljanja aranžmaja. Pa ne da bi kateri koli pristop bil boljši, slabši, enostavno meni je bolj blizu, ker se mi zdi, da seveda nikoli ne bom mogla čisto avtentično nekaj izvajati. Tako da zakaj bi sploh škodo delala na ta način. V bistvu vzamem izročilo kot fenomenalen vir inspiracije in v bistvu skozi svoje izkušnje, tudi kot mestni otrok, z izkušnjami, ki jih jaz imam, in tudi glasbeniki, ki so okoli mene, interpretiramo to na najboljši možni način, kot mi čutimo in dojemamo v sedanjem času to glasbo. (Prav tam)

Zaradi tovrstnega razumevanja glasbenega izročila glasbenica aktualizira glasbene tradicije Balkana na svoboden in inovativen način. Glasbenica je vodja več t. i. etno glasbenih skupin, vokalnih in inštrumentalnih, v katerih se izmenjujejo različni glasbeniki, ki prinašajo različne vplive in izkušnje. Tako kontinuirano gradi svoj repertoar in širi krog kultur, ki jih glasbeno predstavlja v tematskih koncertih z *jam sessioni*. Ker deluje v urbanem okolju in želi izvajati pesmi različnih balkanskih kultur, se pesmi uči od drugih glasbenikov in s pomočjo različnih avdiovizualnih virov.

Sevdalinka znotraj in zunaj manjšinskega prostora – analiza primerov

Za pripadnike manjšine iz Bosne in Hercegovine je *sevdalinka* zelo pomembna. V devetdesetih letih 20. stoletja je dobila sociopolitični pomen, saj so z njo v Bosni in Hercegovini izkazovali narodno pripadnost. Ena od sogovornic mi je neuradno zaupala, da je petje *sevdalink* v bošnjaških kulturnih društvih v tem času postalo imperativ, saj so se tudi

Bošnjaki v Sloveniji – hote ali nehote – začeli intenzivneje identificirati s *sevdalinko*, ki naj bi bila prepoznaven bošnjaški kulturni element. Z današnjega vidika se je morda ta vidik nekoliko preobrazil. Pomembna pa je tudi njihova percepcija, še zlasti v estetskem smislu, saj se pripadniki manjšin zelo zavedajo različnih načinov njenega poustvarjanja in imajo razvit sistem vrednotenja njene interpretacije.

Med društvu omenjenih manjšin je nekaj takih, ki tudi v današnjem času javno občasno predstavljajo izvajanje *sevdalinsk*. Med njimi izstopa Kulturno umetniško društvo Sevdah Ljubljana, ki vsako leto jeseni organizira prireditev z naslovom *Večer sevdaha in sevdalinsk*. Društvo se opredeljuje kot bošnjaško in ima tako folklorno kot tudi pevsko skupino. Skupina poje ljudske pesmi, prav tako se v veliki meri posveča revitalizaciji in popularizaciji *sevdalinsk* v slovenskem prostoru. Ena od soustanoviteljic opisuje začetno vizijo društva:

Zbralo se nas je nekaj družin, ki smo ustanovili društvo Sevdah, ki se je popolnoma aktiviralo leta 2006. Sevdah so ustanovili zaradi ohranjanja izročila, predvsem pevtja sevdalinsk in izvirne ljudske pesmi. Ker članstvo obsega osem družin, v katerih so seveda tudi otroci, se nam je zdelo pomembno, da v društvo vključimo tudi otroke in mladostnike ... Društvo Sevdah si prizadeva izvajati sevdalinke v izvirni obliki, da se ohrani tradicionalni način. Poskušamo ostati v originalnem okviru. [Prej] je bil sevdah pred izumrtjem. Večer sevdaha je naša krovna letna prireditev. (1-2/2018)

Prireditve, katere začetki segajo v leto 2008, je odprtega tipa in se odvija v enem izmed ljubljanskih kulturnih domov, kakršna sta Ljudski dom Šentvid ali Španski borci (slika 6). Organizator sestavlja program na generacijsko uravnoteženi način, kar pomeni, da na prireditvi nastopajo posamezniki različnih starosti, pri tem pa je uravnotežena tudi spolna struktura nastopajočih.

Te prireditve se nekoliko razlikujejo od večine društvenih prireditev s folklorno dejavnostjo, posamezne ženske imajo namreč večjo vlogo in izrazno svobodo. Tako lahko, na primer, na 11. *Večer sevdaha in sevdalinsk* s podnaslovom *Sevdah v Sloveniji & Slovenija v sevdahu* opazimo, da tudi ženske poleg moških nastopajo kot solistke in svojstveno interpretirajo sevdalinke (slika 10). Svobodna izbira je vidna tudi v oblačilni podobi, saj so vsi nastopajoči oblečeni v sodobna oblačila lastnega izbora. Tudi izbor pesmi je raznolik, vsak izmed nastopajočih je sam izbral pesem, ki jo je zapel ob spremljavi instrumentalne zasedbe. Šest solistk⁴⁴ je na tej prireditvi interpretiralo raznolik izbor pesmi, od ljubezenskih do šaljivih (VID 06/2018, VID 07/2018 idr.).

⁴⁴ Lara Grbić, Sandra Ponjević, Semka Hirkić, Maša Perenda, Maida Džinić in Mara Kaligarić.



Slika 10: Izvajalke in izvajalci *sevdalink* na prireditvi 11. *Večer sevdaha*. Vir: arhiv Alme Bejtullahu, Ljubljana, 2018.

Zunaj manjšinske sfere se je urbana tradicijska glasba v javnem prostoru začela uveljavljati postopoma. Med prvimi primeri so izvedbe *sevdalink* v devetdesetih letih 20. stoletja. V treh desetletjih, odkar različne skupine izvajajo *sevdalinko* v Sloveniji, se je ta glasbena praksa preoblikovala na različne načine. V nadaljevanju za ilustracijo glasbene prakse podajam analize nekaterih skladb oziroma različnih načinov prirejanja *sevdalink* skupin, ki pa jih v časovni, geografski, družbeni in politični okvir umeščam v naslednjem poglavju.

Pesem *Lijepi su ti mostarski dućani* (Lepe so mostarske prodajalne) na zvočnem posnetku izvaja skupina Dertum (1997). Pevki (na nekaterih mestih pojejo dvoglasno) spremljajo dve kitari in bobni. Melodika je prepoznavna (gre za poznano *sevdalinko* starejšega izvora), inštrumentalni aranžma pa prinaša tudi vplive drugih (evropskih ali sredozemskih) glasbenih žanrov in slogov: *ladina*, *gipsy swinga* in morda tudi *klezmerja*. Posnetek je nastal med živim izvajanjem, zato je na posnetku slišati tudi navdušenje poslušalcev. Čeprav prinaša slog pesmi prepletanje različnih glasbenih zvrsti, ostaja melodika *sevdalinke* prepoznavna.

Prošetao Mujo mlad (Mladi Mujo se sprehaja) izvaja skupina Vali, ki jo sestavljajo inštrumentalistka in inštrumentalisti, ženski zbor in solist Vlado Kreslin (Kreslin in Vali 2009). Pesem se začne z inštrumentalnim uvodom na ljudskem glasbilu *saz*. Sledi enoglasno petje glavnega pevca, nato se mu pridružijo pevke v zborovskem večglasju. Ostala glasbila, ki jih slišimo na posnetku, so električni kitari, *tarabuka* in druga tolkala.

Skupina prepleta zvočnost ljudskega z elementi klasičnega roka, pri čemer osnovna pesem ohranja prepoznavno obliko.

U đul bašči (Med vrtnicami) (VID 1/2015) je pesem, ki jo izvaja skupina Sedef, katere solistka je Maša Pašović, nekoč članica skupine Vali. V tem primeru avtorska skladba uporablja ljudski napev le kot kratko temo, avtorski deli pa so napisani za inštrumentalno spremljavo. To je tudi značilnost skupine in obeh kitaristov, zato je v ospredju njuna virtuoznost na akustičnih kitarah, vokal pa ju dopolnjuje. Izvirna melodija je prepoznavna, a kljub temu ne poudarja identitetnih (v tem primeru bosanskih) značilnosti, zato pa ponuja toliko več glasbene inovativnosti.

Lijepi su ti mostarski dućani (Lepe so mostarske prodajalne) (VID 10/2016) v izvedbi skupine tAman, ki jo sestavljajo vokalna solistka, violinistka, dva kitarista (ki igrata na ritem in bas kitaro) ter bobnar, prinaša slogovno prepletanje in je po načinu podobna omenjeni skupini Dertum. Navsezadnje iz skupne Dertum izhajata tako pevka kot bobnar, zato je tudi v zvoku skupine tAman zaznati kontinuiteto njune zvočnosti. Skupina ob prepoznavnem petju največ glasbenih inovacij podaja v violinskem in tolkalnem segmentu.

Skupini Dertum in Vali danes ne delujeta več; pevka skupine Sedef je nadaljevala samostojno kariero in zelo redko nastopa s skupino, skupina tAman pa deluje z občasnimi premori. Večina inštrumentalistov so glasbeniki, ki se preživljajo z glasbo in igrajo tudi v drugih zasedbah.

Repertoar zgornjih skupin pa nikakor ni zamejen le na izvajanje pesmi iz Bosne in Hercegovine, pač pa so vanj vedno vključene tudi makedonske. Skupine, še zlasti nekdanji Dertum in sodobni tAman, posegajo po prepoznavnih makedonskih urbanih tradicijskih pesmih, ki so bile v preteklosti zelo priljubljene, hkrati pa izvajajo sestavljene ritme, ki jih poslušalci v slovenskem okolju navadno navdušeno sprejmejo. Po besedah pevke skupine tAman se ta prehod zdi samoumeven, celo organski:

Ljudje nas sprašujejo, zakaj makedonske, če smo Bosanci ... V Bosni imajo ljudje radi makedonske pesmi (Makedonsko devojče, Jovano, Jovanke), pa ne samo te. V moji ožji in širši družini smo poznali veliko makedonskih pesmi, peli smo jih na sijelih ali prijelih, ko se zberejo družina ali prijatelji. Moja starša sta pela ogromno makedonskih pesmi in so ju klicali Selimova i Želčeski. (I-7/2016)⁴⁵

Skupina je raznolika tudi v smislu etnične pripadnosti, kar vidijo kot dodano vrednost. Članica skupine tAman pripoveduje:

⁴⁵ Duet Selimova in Želčeski sestavljata zakonca Kefser (Keti) Selimova in Đorđe Želčeski, ki sta bila zelo prepoznavna izvajalca tega žanra v Makedoniji in tudi v nekdanji Jugoslaviji.

Bobnar je rojen v Bitoli, v Makedoniji, ampak vse življenje živi tukaj, njegova mati je Makedonka, njegov oče pa je po rodu iz Bosne. Violinistka ima korenine v Bosni, starša sta iz Bosne, druga dva instrumentalista sta Slovenca. Prvi že trideset let igra z različnimi zasedbami, v zasedbi Fake Orchestra je spoznal tudi to, ker tudi tam igrajo makedonske in kakšno sevdalinko. Drugi igra s Klariso [Jovanović], tako da tudi pozna. To jim ni tuje. (Prav tam)

Skupini tAman in Sedef sta glasbeno zelo inovativni. Skupina Sedef je nastala leta 2004 (Sedef 2013), njena posebnost pa je, da tradicionalne *sevdalinke* povezuje z avtorsko glasbo za kitaro. Zadnja leta je skupina zaradi obveznosti pevke manj dejavna.⁴⁶ V skupini tAman pa nekateri vidijo naslednico zasedbe Dertuma, predvsem zato, ker sta v njej dva prepoznavna glasbenika iz zasedbe Dertum (pevka Maida Džinić in tolkalist Marjan Stanić). Skupina tAman je nastala leta 2014, njihovi občasni koncerti so zelo uspešni. Vsaka med temi skupinami je razvila svojstveni glasbeni slog, obe pa predstavljata nadaljevanje vpetosti dediščine *sevdalinke* v glasbene prakse v Sloveniji.

Sevdalinka je v glasbenih praksah v Sloveniji zaživela v času, ko so njeni interpreti izgubili prvotni glasbeni prostor v prostorskem in časovnem pomenu, torej Bosno in Hercegovino v času pred vojno. Z izvajanjem *sevdalinke* v novem okolju se ta prostor ponovno vzpostavlja v glasbi, četudi le kratkotrajno. Tako Bosna in Hercegovina v določenem trenutku obstaja onkraj časa in meja, onkraj sistema in politične ureditve, onkraj države, obstaja namreč v pesmi kjer koli in kadar koli. To je preoblikovalo *sevdalinko* v širši pojem.

Begunski pristop k sevdalinkam – novi sevdah v Sloveniji

Dejstvo, da je *sevdalinka* pridobila poslušalce in je relativno prepoznavna v Sloveniji, je spodbudilo poznavalce in raziskovalce, da govorijo celo o slovenskem *sevdahu* kot transkulturnem žanru (Andrée Zaimović v Pettan, Reyes in Komavec 2001: 117). V času vojne v Bosni in Hercegovini (1992–1996) je Slovenija sprejela del beguncev. Med njimi so bili tudi kulturniki ter glasbeno nadarjeni ali izobraženi mladi ljudje, med njimi mnoge ženske iz urbanih okolij (Bartulović in Kozorog 2017: 42–47). Kmalu po namestitvi v Sloveniji so se začeli begunci organizirati in se medsebojno podpirati, med drugim tudi s pomočjo glasbe. Eden izmed rezultatov tovrstnega mreženja je glasbena

⁴⁶ Člani skupine so: Maša Pašović (vokal), Dino Džopa in Tilen Stepišnik (kitara) ter Petra Onderufova (violina) in Sergej Randelović (tolkala). V intervjuju (Baltić 2008) sta Maša in Dino izjavila, da sta bila nekoč člana skupine Evala, iz katere je potem nastala zasedba Sedef. Skupina ni nastopila od leta 2017 (Tilen Stepišnik, osebna komunikacija, 5. 2. 2020).

skupina Vali in tudi začetki t. i. novega *sevdaha* v Sloveniji so povezani z delovanjem te skupine. Ena od članic, Hazemina Minka Đonlić, pojasnjuje, da se je delovanje začelo ob podpori nevladne organizacije, vendar so bili ljudje tisti, ki so naredili še korak dlje:

[...] *na pobudo takratne učiteljice in koordinatorice Slavice Bartulović, ki je sodelovala v zbirnem centru Vič oziroma svetovala beguncem. Omenila sem ji projekt in predlagala sodelovanje pri teh projektih. Tako sem od leta 1993 začela hoditi v Vodnikovo domačijo, samo zaradi tega programa. Ko je nastala zasedba Vali, sem bila le članica vokalne skupine – glasbene sekcije, ki se še ni imenovala Vali, ter poučevala otroke.* (I-12/2016)

Enako tudi Vesna Andrée Zaimović, ki analizira razvoj *sevdalink* v Sloveniji v času prisilnega eksila, razlaga:

Organiziranje, imenovano Kulturni vikend za otroke iz Bosne in Hercegovine, [se] je začelo [...] januarja 1993 [...]. Postalo je gibanje s podružnicami ne le v Ljubljani, pač pa tudi v drugih slovenskih mestih. V naslednjih šestih letih, prek kulturnega mreženja, je [šlo] tu skozi na tisoče otrok in mladostnikov, ki so se s pomočjo te mreže lahko spominjali, od kod so. Istočasno [...] v glavni pisarni v Ljubljani so se zbirali odrasli in organizirali koncerte, branje poezije in založniško dejavnost. Ta tedenska zbiranja so dobila veliko podporo pri institucijah, kot je Pen Slovenija, državna radiotelevizija, pri politikih idr. (Andrée Zaimović v Pettan, Reyes in Komavec 2001: 112–113).

Glasbenice in glasbeniki ter tisti, ki so to šele postali, so prišli z različnimi glasbenimi izkušnjami, med njimi so bili takšni, ki so se ukvarjali z rokovsko glasbo. Tudi skupina Vali je na začetku izvajala pop in rok. Po pričevanjih mojih sogovornic del članov skupine ni odraščal ob zvokih *sevdalink*, temveč so jih zanimale modernejše zvrsti. Celu ustanoviteljica skupine, Vesna Andrée, je k *sevdahu* in igranju na *saz*⁴⁷ prišla postopoma in šele v obdobju begunstva (Bartulović in Kozorog 2015).

Posamezniki so začeli vse pogosteje izvajati *sevdalinke* in ta novonastajajoča izkušnja jih je hkrati oblikovala in utemeljila tudi kot skupino. Za skupino⁴⁸ so značilni sveži aranžmaji, saj so vključevali tudi inštrumente, ki so bili tedaj neznačilni za spremljavo *sevdalink* (na primer električna kitara, *saz* in tolkala), ter dvoglasni ženski zbor, ki je nadomestil solista.

⁴⁷ Brenkalo iz družine lutnje, na katero so igrali (in še igrajo) v Albaniji, Bosni in Hercegovini ter drugje.

⁴⁸ V skupini je sodelovalo veliko članov, med vidnejšimi so Vesna Andrée, Hazemina Minka Đonlić, Maša Pašović, Valerij in Alenka Bartulović.

Približno istočasno kot Vali je v Ljubljani delovala tudi skupina Dertum,⁴⁹ ki je imela v stalni zasedbi tri pevke in inštrumentalno spremljavo (vključno s tolkali, električno kitaro, akustično kitaro in bas kitaro). V Dertumu so *sevdalinke* ravno tako peli dvoglasno. Čeprav je bilo v obeh skupinah na odru več solistk (kar velja tudi za poznejšo zasedbo tAman), jih glede na težo in avtonomnost njihovega glasbenega parta ne kaže obravnavati kot skupinske izvajalke, pač pa kot individualne glasbenice. Dertum je imel še eno posebnost, o kateri članica skupine pravi: »Mi smo bili v povprečju 20 let stari, dijaki in študenti. Vsi smo v Bosni poslušali EKV, Štulića, Partibrejkerske, te rok [zasedbe].« (I-7/2016). Morda je to razlog, da so v aranžmajih elementi jugo roka, z inštrumentalnimi vložki pa so se začeli oddaljevati od do takrat uveljavljenega načina izvajanja *sevdalink*. Poleg bosanskih pesmi so v repertoar uvrščali tudi predelave makedonskih urbanih tradicijskih pesmi.

Rokovsko glasbeno ozadje glasbenic in glasbenikov je bilo inovativen okvir za razvoj in aranžiranje *sevdalink*. Če se ozrem na zgodovino popularne glasbe v nekdanji Jugoslaviji, še zlasti v Bosni in Hercegovini, je bila pri nastajanju prepoznavne jugoslovanske rokovske glasbe ključna raba melodij, ki so spominjale na napeve in ritmiko ljudske glasbe. Takšen je bil pristop prvih uspešnejših rokovskih skupin v nekdanji Jugoslaviji, ki jih opredeljujejo kot prvo razvojno fazo jugoslovanskega roka približno sredi sedemdesetih let 20. stoletja (Ramet 1994). Sem sodi denimo tudi skupina *Bijelo dugme*. V devetdesetih letih, v času začetkov oboroženih spopadov v nekdanji Jugoslaviji, se je ponovno pojavil trend kombiniranja roka in ljudske glasbe, ko sta se električna kitaro in način *balkan beata* uporabila tudi v glasbi domoljubnega in militantnega idioma z ustreznim ideološko naelektrnim besedilom (Pettan 1998: 19–26). Ta preplet rokovskega zvoka in ljudske melodike ter ritmike je nakazovala vpliv političnih prepričanj tedanjih družb (prav tam; Gordy 1999: 127), izzvenela pa je s spremembami v družbi. Podobno ugotavljata tudi Kozorog in Bartulović, in sicer da je »tik pred razpadom Jugoslavije priljubljenost pop in rokovske glasbe nekdanje skupne domovine v Sloveniji narasla«, zato so ljudje nastanek novih skupin Vali in Dertum (čeprav je bilo njuno izhodišče tradicijska glasbena praksa) sprejeli kot dediščino razpadle Jugoslavije in njuna glasba je bila za določen segment slovenske javnosti zelo privlačna (2017: 46).

Z današnjega vidika je omenjeni segment znotraj slovenske družbe ravno tako pomemben dejavnik pri širjenju prepoznavnosti *sevdalinke*. V začetku devetdesetih so ga sestavljali mladi, v glavnem študentje, ki jih je najprej združil interes do jugoslovanske rokovske glasbe sedemdesetih in osemdesetih let. Nastanek tega segmenta poslušalstva opisuje Stanković:

⁴⁹ Dertum je, po besedah raziskovalca Mihe Kozoroga, najbolj kulten *world music bend* v Sloveniji ne le v devetdesetih letih 20. stoletja, temveč tudi pozneje. (NaGlas! 2015).

[...] v trenutku, ko je slovenski nacionalizem ravno prek negativnega stereotipiziranja »Balkana« in svojega distanciranja od tega, kar je termin »Balkan« v tem smislu označeval, z razglasitvijo neodvisnosti dosegel svoj zenit, se je med mladimi pojavila neka posebna mladinska subkultura, ki (v nasprotju z vsemi prejšnjimi) ni v ničemer odgovarjala dogajanju v svetu mladinske kulture na Zahodu, temveč je predstavljala povsem avtohton odgovor na zgoraj omenjene simbolne premike v popularnem in uradnem slovenskem nacionalističnem diskurzu. Tu imamo v mislih nekaj, kar je kasneje postalo znano kot »Balkan scena« [...] s ključno značilnostjo intenzivnega simbolnega sprevrčanja negativnega stereotipiziranja »Balkana« iz zgoraj omenjenega uradnega in popularnega diskurza. Pripadniki »Balkan scene« so tako svoj življenjski stil, poglede na svet, okus in podobno, v pomembni meri oblikovali ravno v znamenju vsestranske naklonjenosti »Balkanu« oziroma »balkanskosti« [...]. Gibanje, ki je bilo v tem času omejeno na alternativne kroge študentov pretežno družboslovnih fakultet, se je kmalu zelo razmahnilo, tako da so v razmeroma kratkem času t. i. »Balkan žure« pričeli prirejati tudi v bolj konvencionalnih diskotekah, stvar pa je doživela svoj vrhunec, ko so v naslednjih letih »Balkan žuri« postali neverjetna uspešnica tako rekoč v katerem koli mladinskem okolju so se pojavili, tudi na bolj ruralnih področjih ali denimo srednješolskih plesih (Stanković 2002: 230–321).

Zanimiva je sočasnost dveh navidezno nepovezanih pojavov, torej nastanka subkulturne *Balkan scene* in pojava novega *sevdaha* v Sloveniji. Prvi je povezan s kljubovanjem mladih proti grobi kulturni odcepitvi zaradi političnih razlogov, slednji pa s prisilnimi migracijami iz Bosne in Hercegovine v Slovenijo.

V tem času sta se tako politika kot javni diskurz v Sloveniji vpletala v procese identifikacije. Predvsem sta si prizadevala za čim bolj poenoteno definiranje identitete Slovencev na eni strani in Neslovencev na drugi, ugotavlja Tomc, pri čemer dobi funkcijo tudi etiketa Balkan, in sicer kot »vzpostavljanje bolj jasnih kulturnih mej do Neslovencev, kar je druga beseda za tujce iz nekdanje Jugoslavije« (1998: 41). Ceglar meni, da je provokativnost oznake »Balkan«, ki so jo kot svojo izbrali mladi, večinoma slovenskega rodu, v samoetiketiranju. V času, ko so nacionalna čustva gorela, bi balkanski žur, ki bi ga organizirali priseljenci iz nekdanjih jugoslovanskih republik, verjetno ostal neopažen kot pojav zunaj slovenskega narodnega telesa. Vendar pa je nastopil izziv, ko so se za balkansko identiteto odločili ljudje, ki po splošnem prepričanju za to niso imeli »pravih« razlogov. Scena je sporočala, da so Balkanci del naše skupnosti, česar se ne sramujejo, ampak so na to celo ponosni. Nadalje to oriše z besedami:

Kot je dejal eden od aktivnih pripadnikov scene z začetka devetdesetih: »Bali smo se, da bi Slovenci po odcepitvi postali takšni, kot so Avstrijci«, s čimer so na Balkan sceni

poudarili nasprotovanje enostranski geografski in kulturni zazrtosti v Srednjo Evropo, ki jo je pri pripadnikih scene z vsemi svojimi negativnimi atributi, kot so zaprtost, čistunstvo, ozkosrčnost, malomeščanskost itd., utelešala Avstrija. Balkan scena je tako pristajala na nepravilno dajanje vsega geografsko južnega pod oznako Balkan, kot to ugotavlja Tomc, a je po drugi strani prav s sprejemanjem dualnosti med Balkanom in onim drugim (takšno ali drugačno Evropo, slovenstvom in kar je še podobnega v tem smislu prav tako izenačujočega) dosegla uporniški presežek. Te dualnosti si ni izmislila sama, toda praksa na drugem, »slabem«, balkanskem polu je dobila tisto politično provokativno ost, ki jo tudi opredeljuje kot subkulturno (Ceglar 1999: 76).

Tako kot so mlade glasbenice v begunskih centrih začele razvijati glasbeni slog, ki je v t. i. klasično *sevdalinko* sedemdesetih in osemdesetih let dodajal elemente popularne glasbe in drugih etnoglasb, je tudi med slovenskim mladim občinstvom (ki ga ni bilo tako malo) rasla pozitivna percepcija glasbe, ki združuje tako tradicijsko kot tudi popularno in rokovsko glasbo zahodnega Balkana oziroma nekdanje Jugoslavije. Ta idealni trenutek, ki se morda ne bi zgodil ne prej ne pozneje, je omogočil optimalne pogoje za prepoznavnost in vznik *sevdalinke* v Sloveniji. Kot večina glasbenih slogov tudi ta ni nastal iz komercialnih razlogov, ampak kot odziv na velike spremembe (tako družbenopolitične kot tudi osebne), ki so se dogajale tako v državi priselitve (Sloveniji) kot tudi v državi izselitve (Bosni in Hercegovini). Medtem ko se je fuzija glasbenih slogov in vplivov čedalje bolj uveljavljala, pa so politične ideje – predvsem nacionalistični diskurzi, ki so si prizadevali potegniti jasno ločnico med »evropskostjo« in »balkanskostjo« – počasi stopale v ozadje. V tem tridesetletnem časovnem loku so se politični in javni diskurzi med Slovenijo in državami nekdanje Jugoslavije, torej Balkanom, spremenili, glasbena fuzija pa se nadaljuje še danes.

Neodvisno od ideologije je del javnosti v Sloveniji hitro sprejel nov, sodobnejši pristop k interpretaciji *sevdalink*. Vendar pa ta glasba ni imela političnega sporočila, prav nasprotno, prinašala je univerzalna sporočila. Zasedba Dertum je navduševala občinstvo, ki ga je spremljalo s koncerta na koncert, skupina Vali pa je k sodelovanju pritegnila tudi slovenske glasbenike – med drugimi Vlada Kreslina, s katerim je nastopila v večjih koncertnih dvoranah v Ljubljani in Sarajevu.

Obe skupini sta pustili svoj pečat v slovenskem glasbenem ustvarjanju in sta v marsičem spremenili percepcijo tujih, predvsem balkanskih glasbenih žanrov v Sloveniji. To potrjuje tudi dejstvo, da sta po prenehanju delovanja sčasoma nastali skupini, in sicer že omenjeni Sedef in tAman. V obeh, kot že rečeno, sodelujejo tudi inštrumentalisti različnih priseljenskih ozadij, medtem ko pevki, nekdanji članici skupin Vali oziroma Dertum, sodelujeta v skupini Sedef (Maša Pašović) oziroma v skupini tAman (Maida Džinić).

Tako Vali kot Dertum sta precej eksperimentirala z zvočnostjo *sevdalink*, seveda v okviru izraznih možnosti, ki so jih omogočala glasbila. Pri skupini Sedef, ki temelji na zvoku akustične kitare, melodijo *sevdalink* aranžirajo z elementi zahodne umetnostne glasbe, roka in tudi drugih žanrov (npr. flamenko). Tudi zasedba tAman uporablja elemente različnih glasbenih zvrsti, svoje aranžmaje pa prilagodijo inštrumentalnemu sestavu.

To izpričuje eklektičnost žanra *sevdalink* v Sloveniji. T. i. begunski vidik *sevdalink* se je začel s preprosto idejo, da bi melodije že znanih pesmi opremili z novimi aranžmaji, sčasoma pa se je razvila v iskanje novih zvočnosti, kar je preseglo meje etničnega, nacionalnega ter postalo medetnično, transnacionalno, in postalo celo mednarodno.

Danes je za večinsko slovensko populacijo (oziroma za tiste, ki spremljajo tovrstne dogodke) *sevdalinka* del t. i. *glasb sveta* in se jo posluša v uglednih dvoranhah prestolnice, kot so Cankarjev dom, SNG Drama ali Kino Šiška, kjer gostujejo pomembna imena ustvarjalcev tega sloga iz Bosne in Hercegovine.⁵⁰ Najverjetneje je tudi, da je *sevdalinka* v Sloveniji v primerjavi z drugimi glasbenimi oblikami, ki izvirajo iz dežel nekdanje Jugoslavije, najbolj prepoznavna in priljubljena.

Pluralnost percepcije *sevdalink*

Kot že omenjeno, sta se v Sloveniji (poenostavljeno povedano) izvajali dve obliki interpretacije *sevdalink*, ki ga tudi na podlagi diskurzov o *sevdahu* med izvajalci in poslušalci razmejujem na t. i. klasični *sevdah* in novi *sevdah*. Če se je prvi izvajal v okvirih kulturnih društev, ki prakticirajo tako razumljeni normirani zvok *sevdalink*, pa je drugi izraz delovanja glasbenih skupin, ki se odmikajo od normiranega zvoka *sevdalink*, in sicer s preizkušanjem različnih zvočnosti, kar pomeni, da slog razvijajo in dopolnjujejo z inovacijami.⁵¹ Tako kot obstajata dva načina interpretacij *sevdaha*, pa obstaja tudi občinstvo, ki sledi, vrednoti, spodbuja ali zavrača eno ali drugo obliko.

⁵⁰ Med drugimi so tam nastopili D. Imamović, Divanhana, A. Medunjanin.

⁵¹ Glasbeno prakso je treba razumeti v časovni in morda tudi v prostorski dimenziji. Način interpretacije, ki temelji na praksi polpreteklosti, lahko le pogojno imenujemo klasični. Stroka namreč ugotavlja (Karača Beljak 2005: 170–171), da je v času nastanka ali svojega uveljavljanja tudi ta način pomenil glasbeno inovacijo. Klasični *sevdah* v resnici ni edini način, ki je »avtentičen«, saj sta prava in avtentična oblika neulovljiva pojma in ju ni mogoče definirati. Zato bi lahko rekli, da nekdo, ki interpretira klasično *sevdalinko* (tisto iz sedemdesetih ali osemdesetih let 20. stoletja), k njenemu izvajanju ali poslušanju in doemanju pristopa nostalgično, kar pomeni, da gre za simbolno dejanje obujanja časov in krajev, na katere ga *sevdalinka* asociira.

Članica že omenjene skupine Vali, ki je nastopala v devetdesetih letih 20. stoletja, njihove interpretacije pa sodijo v novi *sevdah*, se spominja raznolike recepcije njihovih izvedb:

Imeli smo precej več Slovencev [med občinstvom], kot smo na začetku pričakovali. Predvsem nismo bili skupina, ki bi ustrezala diasporski bosanski shemi. To je bilo v bistvu zelo evidentno, zato ker tudi Vali nikoli ni bil pretirano vabljen na njihove dogodke ... to je bila pač izvedba sevdalink, ki jim ni bila blizu. Oni so imeli svoje prireditve oziroma dogodke, na katerih je dominiralo nekaj, kot temu pravijo, klasična izvedba [sevdalink], pri kateri prevladuje harmonika in ne zborovsko petje, ki v bistvu nekako ni tipično za sevdalinko. Na začetku je določen segment te diasporske populacije še hodil na naše koncerte, potem pa se mi zdi, da jih je preprosto nehalo zanimati ... Bilo jim je enostavno tuje. (I-6/2016)

Še danes dejavna interpretka *sevdalink* v zvezi z recepcijo novega *sevdaha* opozori tudi na generacijsko razliko.

Veš, kaj je problem z bosansko publiko? So znani izvajalci novega sevdaha, mlajša populacija je navajena, da ni harmonike. Harmonika je [pri starejših] simbol sevdalinke, če ni harmonike v bendu, nekaj manjka. Starejši, bolj konservativni, tradicionalni, če ni harmonike v bendu, [rečejo]: To ni sevdah! Kvarijo ga! Tega se ne sme početi! Zanimivo je, da je v Sloveniji ogromno Bosancev, a mi, ne z Dertumom ne s tAmanom, nimamo kaj dosti bosanske publike. To se mi zdi zanimivo. [Na koncerte prihaja] druga, tretja generacija priseljencev in slovenska publika. Bosanske publike [prve generacije] pa ne vidim. (I-7/2016)

Drugače pa zadevo vidijo tisti, ki jim je klasična *sevdalinka* bolj blizu: »Novi 'sevdah' je komercializiran, cilja pa na mlajšo publiko, želi privlačiti mlade«. (I-2/2018)

Podobna pričevanja navajajo tudi drugi raziskovalci, ki opisujejo precejšen odpor bosanske skupnosti, navajene klasičnih *sevdalink*. Ta namreč v sodobnih izvedbah *sevdalink* vidi »kršitev nepisanih glasbenih norm« (Bartulović in Kozorog 2017: 48).

Zgornje izjave se nanašajo na dva načina interpretacije istih napevov, ki ju poslušalci ali izvajalci pogosto povezujejo tudi z normativi, ki izhajajo iz aranžmaja. Norme in standardi klasičnega *sevdaha* so se v Sloveniji za ta segment poslušalstva vzpostavili s poslušanjem priljubljenih bosanskih pevk in pevcev (npr. Z. Imamović, S. Isović in drugi). Za klasični *sevdah* sta značilna normirana inštrumentalna spremljava (pri čemer prevladuje harmonika) in normiran način petja (s trilčki).

Zanimiva so stališča nekaterih pripadnic in pripadnikov bošnjaške skupnosti, ki pojejo *sevdalinke* v društvu. Zanje »pravo« *sevdalinko* umestijo v točno določen prostor in čas:

Zadeva ima vsaj dva pola. Prvi je begunsko urbani, kot so bili Dertum, Vali pa Sedef, in kar [se] je nadaljevalo iz tega: Minka [Đonlić], Maida [Đinić], oni so prišli iz te struje. Drugi [pol] je nastajal v teh društvih in bi ga imenoval gastarbajtersko ruralni, ki sevdalinke – kot jih preigrava na primer Dertum ali danes Amira Medunjanin pa Damir Imamović – ne doživlja kot sevdalinke. To je zanje neka mešanica, ki nima nič s tradicijo. Tradicija je [klasična] sevdalinka, ki je zvenela v kafani v šestdesetih letih. Staroste [rečajo]: Zaim Imamović, Safet Isović ... to je sevdalnika, samo to je sevdalinka! (I-9/2016)

Motivi za poustvarjanje *sevdalinki* so v današnjem času raznoliki. Starejše generacije, predvsem tisti, ki so rojeni v Bosni in Hercegovini, pogosteje navajajo željo po ohranjanju tradicije države, iz katere izhajajo, medtem ko je mlajšim cilj uprizarjanje za občinstvo, torej nastopanje. Hkrati pa uprizarjanje *sevdalinki*, ki jih poustvarjalci in poustvarjalke dojemajo kot klasične *sevdalinke*, pomeni le poustvaritev fragmenta stoletje in pol dolgega razvojnega obdobja tega žanra, v katerem sta se ta vokalno-inštrumentalna oblika in aranžma transformirala (Karača Beljak 2005: 169). Estetika tega diaspornega dela bosanske skupnosti je namreč zasidrana prav v tistem obdobju druge polovice 20. stoletja, torej obdobju pred mejnimi devetdesetimi leti prejšnjega stoletja.

Takšna estetika *sevdalinki* sovпада s topološkimi in socialnimi prelomom v bosanski družbi, pri čemer se postavlja vprašanje, ali gre za neposredno povezavo. Delni odgovor je moč poiskati pri Gilroyju, ki meni, da je tradicija lahko instrument za obnavljanje krhkih komunikacijskih odnosov skozi čas in prostor, ki imajo opraviti z identifikacijami diaspore (1993: 276). Morda prav ta oblika *sevdalinki* ponuja tisti vidik identitete iz časov, ko so bili odnosi tesnejši in ko je bila Bosna in Hercegovina prostorsko in časovno otipljiva entiteta. Morda je mogoče tudi v tem iskati enega od razlogov (kajti razlogov je več), zakaj (diasporski) segment populacije, ki hrepeni po Bosni in Hercegovini – v preteklem času in prostoru –, med poslušanjem in izvajanjem *sevdalinki*, ki se lahko zunanemu opazovalcu zdijo »iz mode«, podoživi začasni prostor, v katerem svojo državo porekla podoživi takšno, kakršne se spominja. Ker sem tudi sama pripadnica take skupnosti, zelo dobro razumem hrepenenje po zapuščeni »domovini«, artikulirano skozi retorično in glasbeno izražanje. Dejstvo pa je, da se, medtem ko si priseljenci ustvarjajo svoje življenje drugje, tudi njihova prvotna domovina spreminja in ni enaka tisti, ki so jo poznali pred odhodom.

Razvijanje samoodločanja glasbenic skozi glasbene prakse

Hkrati z glasbenim preoblikovanjem *sevdalink* so se dogajale tudi spremembe pri reprezentiranju žensk, kar je še ena posebnost tega procesa. To je neposredno vplivalo na spremembo uspoljenih vlog v času, ki je bil kočljiv ne le v družbenopolitičnem smislu, temveč tudi v smislu izstopanja in utrjevanja različnih identitet (v devetdesetih letih). Ob tem ko so ženske in moški zagnali svojevrstno kulturno gibanje, ki je prineslo izvajanje *sevdalink*, so se nagovarjale tudi družbenopolitično angažirane teme. To je bil čas, ko so se prisilni priseljenci v Sloveniji soočali z vnovično tradicionalizacijo uspoljenih vlog, hkrati pa so se v begunskih centrih razvijali programi in pobude, ki so vključevali mlade (Bartulović in Kozorog 2017: 50). Ženske so pri tem odigrale pomembno, morda kar ključno vlogo, ki je zajemala tako organizacijski kot ustvarjalni del; s sodobnejšo podobo in brezkompromisno zvočno inovacijo so oporekale tako pričakovanjem nekoliko bolj konservativnega segmenta manjšin kot tudi stereotipnemu pogledu večinske populacije na kulturo priseljencev (Bartulović in Kozorog 2017: 48–49).

Z današnjega vidika bi ta proces lahko definirali kot opolnomočenje tistih segmentov manjšin, ki bi bili sicer odrinjeni skozi strukturno marginalizacijo. Korak k temu je odklon od normativne ženskosti, ki se je razvijal ob razvoju t. i. novega *sevdaha* v Sloveniji, odklon, ki ga Bartulović in Kozorog definirata takole:

V devetdesetih letih je *sevdalinka* postala viden nacionalni simbol BiH, posebej pa si jo je prilastila narodna skupnost kot izključno nacionalno dediščino. Hkrati pa je postala tudi instrument za družbeno kritiko znotraj begunske skupnosti in pozneje tudi v BiH. Za Vali in Dertum pa je bila značilna visoka udeležba deklet, zato je bilo vprašanje uspoljenih vlog in pričakovanja družbe od mladih (žensk) neizogibno. Dertum je redno koncertiral v nočnih urah, v rok klubih in na Metelkovi, torej na prizoriščih, ki niso bila najbolj ugledna v širši javnosti. Poleg tega, dekleta v Dertumu se niso zmenila za pojme normativne ženskosti, ki so jo gojili v socialistični Jugoslaviji. S svojo vlogo pri organiziranju bendov, nastopanju in »ponovnem izumljanju« *sevdalinke* skupaj s svojimi vrstniki glasbenice niso le zavrnile retradicionalizacije glasbe, temveč tudi uspoljene vloge. Begunke so uporabile glasbo za premik od prostorsko in socialno perifernega položaja v samo središče glasbene scene v Ljubljani, na velike festivale in pomembne odre uglednih kulturnih ustanov njihove nove (začasne) domovine (2017: 50–51).

Ta močni impulz z začetka devetdesetih let je živ tudi danes pri glasbenih skupinah, pri čemer je seveda treba upoštevati dejstvo, da nekatere oblike samouresničitve iz tedanjih časov dandanes niso več aktualne, saj so se pričakovanja glede ohranjanja uspoljenih vlog precej spremenila. Še vedno pa sta aktualna transformacija *sevdalink* in

izpogajanje »pravice« do obdelovanja glasbenega materiala kot odmika od preproste, repetitivne interpretacije normativnega repertoarja, kar je pravzaprav bistvo ustvarjalnosti.

Z vidika pričujoče raziskovalne tematike pa je pomembno vnovič poudariti, da obujanje praks tradicijske glasbe (tudi urbane) lahko obudi tudi tradicijske vzorce, ukoreninjene v družbeni interakciji med spoloma, torej tudi uspoljene vloge, kot je razvidno iz primerov v pričujoči knjigi opisanih revitalizacij ruralne glasbene tradicije. Glasbenice, ki ustvarjajo v okviru novega *sevdaha*, so se že na začetku odločile za selektivno sprejemanje t. i. glasbene dediščine – takšne, ki je lahko instrument za njihovo ustvarjalnost. Ne nazadnje, če je *sevdalinka* zaradi (pogojno) normiranega načina interpretacije, ki terja emocionalno subtilnost, »ženska pesem« (Toska 2015: 89–90), mar niso potem ženske tiste, ki imajo pravico preizpraševati, prevrednotiti in preoblikovati tako *sevdalinko* kot tudi uveljaviti svojo avtonomnost kot umetnice in interpretke?

Diasporni izkušnji časovne in prostorske dimenzije je – tako James Clifford (1994: 317) – treba dodati tudi uspoljeno izkušnjo. Ta je po eni strani moška, ki je mobilna in ponazarja gonilno silo gibanja, po drugi strani pa ženska izkušnja, ki po umestitvi v nov prostor obnavlja patriarhalno strukturo. Hkrati je prav ženska izkušnja tista, ki v sebi nosi moč za ustvarjanje strategij za preživetje in s tem tudi novo interpretacijo uspoljenih struktur (prav tam).

Nova interpretacija oziroma reinterpretaacija glasbenih praks interpretkam ponuja nove možnosti nagovarjanja tako položaja, v katerem so se znašle, kot tudi vprašanja identitete, s katerim so se morale spoprijeti. Sposobnost samostojnega delovanja so razvile s posegi v glasbo, prek katerih so raziskovale paleto možnosti za samoizražanje in samouresničevanje.

V primeru Kulturnega vikenda ter skupin Vali in Dertum, pozneje tudi zasedb Sedef in tAman, so prav ženske prevzele vlogo konstruiranja ambivalentnosti. Če parafraziram Philipa Bohlmana (1997), so ženske po eni strani sprožile proces identifikacije, ko so glasbeni žanr znova (duhovno) revitalizirale in ga povezale s projekcijo »domovine«, po drugi strani pa so v glasbo vpeljale strukturne spremembe, za katere so se morale z veliko truda izpogajati znotraj skupnosti.

A te spremembe so približale njihove izkušnje drugim in tudi *Drugim*: glasba je postala tako komunikacijski most med prisilnimi priseljenci in večinskim prebivalstvom, je pa tudi izzivala premisleke o priseljenih in novih razmerah po razpadu Jugoslavije med različnimi segmenti znotraj večinske populacije.

Preoblikovano *sevdalinko* v Sloveniji lahko razumemo tudi kot orodje za opolnomočenje žensk, ki bi sicer morda ostale marginalizirane. Zgodba o angažiranju in prilagajanju delovanja skupin glede na zaznane priložnosti prek glasbenega medija (Karlsen 2019: 94) pa ni edina. Prilagajanje delovanja se pogosto manifestira tudi na ravni posameznih priseljenkega porekla. Govorim o glasbenicah, ki same stopijo na oder in razvijajo lastno interpretacijo sicer znane glasbe ter ji s tem dajo individualni pečat.

V primerih nekaterih glasbenic, ki ustvarjajo individualno, je glasba lahko instrument za raziskovanje lastne individualnosti ali pa deluje tudi emblematično; prek nje posameznica svojo odločitev o tem, kdo želi biti, sporoča širši družbi.

Misli in besede treh glasbenic, ki izvajajo različne urbane tradicijske pesmi, prek katerih izpričujejo svojo identiteto in svoje glasbene preference, imajo skupno točko: samospoznavanje prek glasbenega medija. Načini tega procesa pa se med seboj nekoliko razlikujejo. Njihove misli razkrivajo procese glasbenega samospoznavanja in pričajo o tem, da glasbenice poglobljeno razmišljajo o pomenu in vplivu, ki ju ima nanje glasba (I-1/2015, I-2/2019, I-3/2019). Podajam jih v primerjalni tabeli, pri čemer zaradi lažjega primerjalnega vpogleda njihove izjave podajam v poenostavljeni obliki.

Tabela 1: Procesi samospoznavanja prek glasbe

Ime pevke	S	K	M
Glasbeni prenos	V primarni družini, a drugotnega pomena.	V primarni družini, pomembna dejavnost, tudi z lastnim raziskovanjem.	V primarni družini, pomembna dejavnost.
Vloga primarne družine	Pomanjkanje podpore zaradi družbenih norm.	Vztrajna in »samoo-skrbna« podpora.	Vztrajna podpora in vrednotenje.
Odnos do normiranega vedenja	Dober del življenja je prilagodila vedenjskim normam.	Aktualne norme kritično ovrednoti in združuje s svojimi lastnimi normami.	Ustvarila lastne norme, ki jim sledi.
Podpora družbenega kroga	Da.	Da.	Da.
Glasbena praksa	Začela je pozneje, zaradi samouveljavljanja. Izvaja izključno <i>sevdalinke</i> .	Od otroštva, glasba ni instrument za potrditev okolice. Izvaja različne zvrsti.	Glasba je ena od dejavnosti, ima dodatno kariero, dom, družino. Izvaja različne zvrsti.
Odnos do normiranih glasbenih praks	Ne izziva glasbenih norm.	Rada izziva meje norm.	Glasbena dediščina in ideologiziranje v glasbi ji ne pomenita veliko.
Glasbena praksa kot orodje	S pomočjo glasbe se je izpopolnila kot človek.	Z glasbo izraža svojo posebnost in individualnost.	V glasbi išče točno določene kvalitete, ki jih želi razvijati s svojo interpretacijo.
Ponotranjena ali pozunanjena identifikacija	Pozunanjena, svojo izkušnjo deli z drugimi in želi, da bi jo sprejeli.	Pozunanjena, rada širi svoje ideje z drugimi.	Ponotranjena skozi glasbo, ki jo prilagaja tem namenom.
Etnična identiteta	Ni prioriteta, najprej emocionalna identiteta.	Je pomembna, vendar je situacijska, identifikacijski premiki.	Ni prioriteta.

Vsem glasbenicam je skupno, da so se glasbenega izraza manjšin sicer naučile v krogu primarne družine, podporo in strategije za opolnomočenje pa so večinoma dobile v ožjem socialnem okolju (zunaj primarne družine), bodisi v kulturnem društvu bodisi v krogu prijateljev in drugih glasbenikov. Torej, čeprav so v družini pridobile osnovne izkušnje in znanja, je ožji socialni krog tisti, ki je najbolj vplival pri iskanju načinov, kako izoblikovati identiteto z javnim uveljavljanjem svojih glasbenih preferenc. Značilno zanje pa je tudi, da glasbenih vzorcev ne interpretirajo brez temeljitega preizpraševanja o njihovi sporočilnosti. Zanimiv je tudi odnos do etnične identitete, saj je pri glasbi kot emblemu za sporočanje identifikacije identiteta kvečjemu del širšega mozaika in transformacij, ki jim jih glasba ponuja.

Glasbenice na prvo mesto postavljajo premislek o interpretacijah in inovacijah, ne pa poustvarjanje že znanih glasbenih izvedb. To razmišljanje se odvija na dveh ravneh, in sicer tako na mikroglasbeni kot tudi na širši družbeni ravni. S preizpraševanjem funkcije interpretacij v družbenem smislu glasbenice preizprašujejo tudi »dediščino« uspoljenih vlog. Zanje so našle nove rešitve, ki ustrezajo njihovim pogledom. Na ta način se preoblikuje tudi reprezentiranje žensk na odru, saj se predstavi njihova aktivnejša, angažirana in ciljno naravnana vloga.

Glasbeno-plesno udejstvovanje žensk skozi prizmo različnih generacij

V manjšinskih društvih, ki se večinoma ukvarjajo s plesom in glasbo že več kot tri desetletja, so se zamenjale različne generacije pripadnic društev. Na prireditvah, predvsem tistih, ki jih organizirajo društva, se lahko na odru opazita tudi dve ali tri generacije žensk iz istih družin, na primer babice in vnukinje ali mame in hčerke. Vendar pa ima vsaka posameznica znotraj teh generacij drugačno priseljsko izkušnjo in tudi svoje videnje kulture, tradicije in njenega uprizarjanja. Nazori se zato včasih medsebojno razlikujejo, kar se pokaže pri prenosih glasbe in plesa ter njunem uprizarjanju.

Že v uvodu monografije sem poudarila pomen kontekstov, v katerih so priseljenci zapustili izvorno okolje bivanja, in osebnih izkušenj, ki jih imajo tako s krajem izselitve kot s krajem priselitve. Pripadniki t. i. prve generacije so se osredotočili na zagotovitev osnovnih pogojev za eksistenco, torej dom, hrano, oblačila in osnovne potrebščine, in so pri tem imeli malo prostega časa za glasbeno ali plesno delovanje. Njihovi otroci, ki so imeli več prostega časa in željo, da raziskujejo tako svojo ustvarjalno plat kot tudi iščejo vezi s svojim izvorom, so se znašli v drugačni situaciji, svet njihovih vnukov pa je spet popolnoma drugačen. Vsaka generacija ima drugačen odnos do glasbe, plesa in svojih vrstnikov ter tudi drugačno pot do uresničevanja svojih glasbenih ali plesnih veščin:

Starša sta se priselila sem leta 1974 iz Bosne in Hercegovine in sta vedno negovala to glasbo. Takrat smo jih poslušali s kaset, toda onadva sta sevdalinke pela na svoj način, a cappella. Mami je pela, ko je pospravljala, kuhala in poje zelo lepo. A se ni izpostavljala in je raje pela le zase. Prek nje sem se učila tudi jaz. V osnovni šoli sem pela v šolskem zboru [...] kot solistka zbora [...]. Učiteljica je mojim staršem predlagala, naj me vpiše na glasbeno šolo, smer solopetje. A starša sta menila, da moram misliti na delo, na službo, ter sta me vpisala na gostinsko šolo. To mi ni bilo všeč, a sem se jima podredila,

ker sem bila vzgojena, da moram biti tiho in ubogati, da se ne smem izražati po svoje. Končala sem šolo za gostinsko tehniko, na njuno željo. V gostinstvu sem delala samo pol leta, potem sem nehala, kajti delo moram opravljati z ljubeznijo ali pa ga raje ne opravljam. (I-3/2019)

Podobno zgodbo pripoveduje tudi naslednja glasbenica:

Vedno sem rekla, jaz bom itak pela. Želela sem si, ampak moji starši so se bali tega, ker »Ne moreš ti iz nič stopiti na velik oder, brez izkušenj, izkušnje si moraš nekje nabrat«. Dejansko, v tistem času [nisem imela kje nabrati izkušnje, razen v društvu] ... kulturno umetniško društvo [...] ni dovolj. »Što kažu, treba proći kroz kafanu« [pevska »kilometr-trina« se pridobi s petjem po lokalih]. Tle so bile v tistem času te kafane katastrofa, so izgledale ... saj jaz še danes ne hodim [tja] ... Nekako, bali so se tega nočnega življenja, ženska sem bila, bal so se, da bi kdo izkoristil, da bi me ljudje izkoriščal ... Rekli so, kar se tiče KUD-a ja, vse ostalo pač ... niso želeli, da bi se s tem [ukvarjala], ker je to le nočno življenje ... ženska v tem poklicu, ni enostavno, ne, it skoz to. Nekak ta moja želja je naletela na gluha ušesa. (I-1/2023)

Obe citirani glasbenici imata nekaj čez 40 let. Pripadata generaciji, ki je ob glasbenem in plesnem delovanju preživela tudi velike družbene spremembe, zato je bogata z raznolikimi izkušnjami. Glasbenici pripovedujeta o situacijah v družini, ki so jih nemaleokrat izpostavile tudi druge sogovornice, in sicer dejstvo, da starši, ki so priseljenci prve generacije, zelo neradi presegajo nepisane družbene norme, ki so uveljavljene znotraj same manjšine. Vzdrževanje družbene kohezije manjšinske skupnosti je namreč za prvo generacijo pomembna vrednota, v nekaterih primerih pa ima primarno vlogo pri vzgoji otrok.

Osebnih pripovedi o tem, da starši niso podpirali glasbenih talentov svojih otrok, je kar nekaj, pripovedovali so mi jih tudi moški, ki so zdaj v zrelih letih. V nekaterih primerih sta se zanikanje glasbenih talentov in želja otrok začela že v državi izvora (I-11/2016). Vpliv staršev, še zlasti na hčerke, pri izbiri izobrazbe, ki naj bi pripeljala do čim hitrejši zaposlitve na področju t. i. ženskih poklicev, naj ne bi bila redkost v primeru priseljskih družin (Antić Gaber 2011: 13). Zato je delovanje v društvih za marsikatero pripadnico in tudi pripadnike tudi priložnost, da uresničijo željo po petju, staršem pa ponuja »varen prostor«, kjer se otrok ali mladostnik lahko ukvarja z glasbo (nav. delo: 14).

Pogledi na primernost prostočasnih dejavnosti za otroke in mladino so različni in so lahko tudi razlog za medgeneracijska razhajanja. Obstaja več primerov, ko so se glasbenice vrnile k petju v kasnejšem obdobju, denimo potem, ko so njihovi otroci odrasli ali pa ko se niso več podrejele mnenjem staršev. Včasih tudi zakonski partnerji ne podprejo pevskih ambicij svojih žena:

Ustvarila sva družino [...] sem tudi pri njem naletela na gluha ušesa [...]. Tako sem po ne vem kolikih letih zakona naredila temu konec [...], ko je on želel, da bi uspel v svojem poslu, je mene prosil, da se žrtvujem. V smislu, da se zdaj žrtvujem jaz, potem tudi ti na kontra strani. Na koncu ni do tega prišlo. Ja sam to nekak smatrala za izdajstvo. (I-1/2023)

Spet druga pevka je povedala, da je v sebi čutila potlačeno željo po petju *sevdalink*, tokrat pa je pri uresničitvi želje imel mož pomembno vlogo:

*Ko sta otroka zrasla, sem začela hrepeneti po glasbi [...]. Mož je bil moja opora, ni želel, da bi pela komercialno: »Če čutiš sevdah, se mu moraš posvetiti v pravem smislu, prek kulturno umetniških društev, organizirano ali pa sama.« Leta 2009 so na Jesenicah organizirali koncert, tekmovanje za najboljšega izvajalca *sevdalink* v Sloveniji. Prijavila sem se in zmagala. (I-3/2019)*

Pevka, ki je hči priseljencev, torej pripadnica t. i. druge generacije in sebe dojema kot Slovenko, razlaga, da ljudje v Bosni in Hercegovini preizprašujejo njeno bošnjaško identiteto in pri tem poudarjajo pomen identitete pri glasbenem izrazu določenega žanra:

V Bosni se mi ljudje čudijo, kako nekdo, ki je rojen v Sloveniji, poje sevdah. Ker ga pojejo predvsem ljudje, ki rastejo, ki se rodijo v Bosni. Ki čutijo njeno nesrečo, njeno hrepenenje. Jaz pa sem zrasla tu. To se jim zdi neverjetno. V Bosni se marsikdo čudi. Ti si se tam rodila, kdo te je usmeril k sevdahu, zakaj si začela? (I-3/2019)

Namesto prisvajanja *sevdalink* – bodisi zaradi svojih (posrednih) korenin ali zaradi njenega talenta – je glasbenica na tovrstne identitetne izzive našla povsem osebni, s čustvenim doživljanjem povezan odgovor: »Sevdah je žanr emocij in hrepenenja, odpiranje duše, jaz [pa] sem resnično čuteča oseba.« Našla je povezavo med svojevrstno glasbeno »tradicijo« prednikov in osebno kreativno »misijo«, ki jo osmišlja z emocionalizacijo in ne z racionalizacijo.

Okrilje društva, v katerem mladi lahko utrjujejo svojo identiteto ter razvijajo in uresničujejo svoje glasbene in plesne potenciale, ne zadostuje vsem. Sogovornica poudarja, da se je kot glasbenica razvila šele zunaj društva:

Prerasteš nekak to. KUD je neko določeno obdobje, ko ti paše to, ko imaš tudi družbo in vse. Potem se ljudje razvijamo. Osebnostno se razvijamo, osebnostno dozorevamo. Določene stvari prerasteš [...]. Nekak se nisem več videla, službo sem imela, začela sem delat. Moje življenje je šlo v drugo smer. Ustvarila sem družino. Prerasteš to. To je obdobje najstništva, ko je zanimivo. Šla sem s tem namenom, da bi se naučila kolo,

potem sem plesala to, dokler mi je bilo fajn. Potem prihajajo nove generacije, čas je, da stari grejo, pač, potem ko začneš delati, ne moreš več potovati. Saj pravim, prerasteš to, prideš v neka leta, ko delaš, ko si privoščiš nekam [iti]. KUD je pripomogel k temu, da smo se tam družili, pa plesali, peli, pa nas ni bilo po pločnikih, ni nas bilo po ulicah, cestah ... v tem smislu, nismo se drogirali, nismo se opijali, nismo ... S tem namenom je sigurno dober, ali športna aktivnost ali taka aktivnost sigurno je več kot dobrodošla. V današnjem času bi starši sigurno dali veliko, da bi se otroci z nečim ukvarjali. Pa da bi bili stran od neumnosti. (I-1/2023)

Društvo omogoča neko vrsto javnega glasbenega delovanja in razvoj glasbenic znotraj nekega, predvsem za ženske varnega okvira. To je zelo pomembno staršem mladih deklet. Nekatere glasbenice pa pozneje nadaljujejo solistično pot, torej se iz društvenega okvira premaknejo k profesionalizaciji, ki jo sooblikuje tudi glasbena industrija. Podpora staršev na tej poti je različna.

V že omenjeni glasbeni skupini Strune deluje članica t. i. druge generacije, saj sta jo k sodelovanju pritegnila starša, sicer akademsko izobražena glasbenika (tudi mati je aktivna članica skupine). Je hči priseljencev iz Makedonije in je močno navezana na makedonsko urbano tradicijsko glasbo:

Od kod moja velika navezanost na Makedonijo? To se sprašujem tudi sama. Ne vem, ali bom kdaj dognala ta odgovor oziroma ne vem, ali se potrjuje pregovor, da kri ni voda ali so še drugi vplivi ... pošiljali so me v Makedonijo, v Kumanovo, pri maminih starših ... bila sem nekaj let v Makedoniji, tako da mogoče vpliva tudi to. (I-2/2019)

Glasbenica sodeluje z različnimi glasbeniki in je, kar zadeva glasbene zvrsti, precej vsestranska ustvarjalca. Poleg tradicijske glasbe izvaja tudi popularno glasbo, igra pa tudi na glasbilo, nedavno poimenovano *tiddibab*⁵² (glasbilo je igral tudi njen oče). Je formalno glasbeno izobražena, vendar poudarja tudi vlogo primarne socializacije za svojo glasbeno pot:

Glasba je v naši družini navzoča že [...] od nekdaj. Babi in dedi nista glasbenika, vendar se je pri nas vedno pelo. Vedno. Pelo se je, ko smo potovali na morje [...], pelo se je v Makedoniji. Pelo in igralo se je na inštrumentih ves čas. Vedno. (I-2/2019)

⁵² *Tiddibab* je ime za repliko piščali iz kosti jamskega medveda, ki naj bi jo igral neandertalec in je stara med 50.000 in 60.000. Leta 1995 so jo arheologi odkrili v jami Divje babe.

O glasbenih vplivih v svojem otroštvu in o tem, kakšne glasbe iz tega obdobja se spomni, pravi, da je poslušala najrazličnejšo glasbo.

V otroštvu sem preposlušala ogromno tradicijske, pa ne samo makedonske, mešano. Pa veliko klasike, zaradi mojih [staršev] ... šele na tretjem mestu je bila popularna glasba. Zanimalo me je, kaj poslušajo sošolci, kaj je ta »mainstream«, nisem pa vedno plavala v teh vodah. Kar se tega tiče, sem vedno hodila po robu. Potem sem začela plesati. V otroštvu sem imela veliko hobijev, povezanih z glasbo. Vpisala sem se na glasbeno šolo, na violino. V nižji in srednji šoli sem plesala klasični in jazz balet; klasičnega sem opustila, jazz balet pa sem nadaljevala profesionalno. Poleg violine sem igrala klavir. Srednje glasbene, pouka violine, nisem nadaljevala. (I-2/2019)

Mlajše pripadnice (pa tudi pripadniki) etničnih manjšin izražajo navdušenje nad glasbenimi in plesnimi praksami. Čeprav so bili morda motivi za vključenost v društvo raznoliki, pa mladi izpostavljajo pomen druženja s sebi enakimi, torej vrstniki, ki imajo drugačno etnično identiteto od mladostnikov v večinski družbi.

Tako pripadnica v zgodnjih dvajsetih letih pravi: »Plešem, ples imam v krvi. Od majhnega si želim le plesati, vsakič komaj čakam trenutek, ko pridemo [v dvorano], se pripravimo in plešemo.« (I-1/2014) Tudi fantje poudarjajo pomen plesnih dejavnosti: »Ko smo takole skupaj [na plesnih vajah], se počutim nekako posebno, čisto drugače. Vzdušje je popolnoma drugačno.« (I-2/2014)

Vodja otroške plesne skupine opisuje, kako z ustvarjanjem kohezije oblikuje skupnostno izkušnjo otrok, ki temelji na etnični (in društveni) pripadnosti:

Otroke pripeljejo različni razlogi: potovanja, fant ali punca, če so zaljubljeni. Potem počasi delam z njimi in jih učim, naj bodo ponosni nase ... Ko 18-letnica zapleše na koncertu in vidim ponos na njenem obrazu [...], to je dosežek ... Ko vidiš petletno punčko, ki se smeji po koncertu, ne le med nastopom, potem je to to [...]. Poskušam naučiti otroke [...] [kako prehoditi] pot, [...] postati dober človek, znati se družiti in ne pozabiti, kdo si, kje si in od kod prihajaš. Spoštovati je treba Slovenijo, a vendar moramo vedeti, kdo smo, kaj smo in zakaj smo tukaj. (I-1/2018)

Vodja neke druge skupine prepozna tako druženje kot tudi privlačnost in drugačnost koreografij kot nekaj, kar pritegne mlade: »Te so hiter tempo, lepa melodika, različna, iz različnih krajev [...]. To se jih dotika in to je nekaj popolnoma drugega kot šolsko izobraževanje. Torej ima to, kar je neformalno, nanje ima velik vpliv.« (I-1/2017)

Tudi vodja plesne sekcije in nekdanja plesalka poudarja vrednost društvenega prostora kot varnega prostora, kjer se mladi počutijo dobro in sprejeto:

V tej [plesni] skupini so prijatelji, hodijo v isti razred, pride eden pa povabi še drugega. Tudi jaz vse, ki jih poznam, spodbujam, naj da povabijo vse svoje znance ... Ko sem še jaz plesala, pa mislim, da jih je ples pritegnil, ko so nas videli na prireditvah, na ta način smo jih spodbudili, da se nam pridružijo ... Če so nas ogovorili, smo jim pripovedovali o naši skupini, jim povedali, da se imamo zelo dobro, da to ni samo obveznost, ampak tudi sprostitvev. Da ne gre samo za ples, ampak da se tudi zabavamo, šalimo, da smo zelo dobro povezani drug z drugim. Menim, da jih je to pritegnilo, jih spodbudilo, da se nam pridružijo. Vedno smo si prizadevali, da bi nas bilo čim več, da bi bili čim večja skupina [...]. Ko sem jaz plesala [v skupini], sem komaj čakala, da mine teden, da pride vikend, da bi lahko vadili. [Če smo zaradi nastopov vadili več], smo bili, ko se je končal, toliko bolj žalostni, saj smo se zavedali, da zdaj ne bomo vadili tako pogosto. (1-1/2019)

Pri društvih z večjim številom aktivnih članov se ustvarja še nekaj zelo pomembnega, in sicer družbena mreža, ki jo sicer priseljenci težje ustvarijo. Članica ljubljanskega društva opisuje ta zelo pomemben proces:

V okviru društva smo v stiku s člani dvakrat na teden, družimo pa se tudi izven njega. Tako nastajajo zelo velika in trdna prijateljstva. V današnjem svetu, kjer prevladuje individualnost, je to kolektivna oblika druženja brez kakršnega koli interesa, zaradi tega, ker se imaš lepo. [Ustvarili] smo mrežo, ki nam omogoča, in v tem je prednost društva, da kar v društvu najdeš tistega, ki ga potrebuješ [recimo] v železnici, računovodjo, pravnika, zdravnika ... Vse imamo v društvu. Kot sem omenila, ves ta kader se pozna. Bistvo je pa vedno v druženju. (1-2/2016)

Če povzamem; motivi za včlanitev v društvo so raznoliki, dolgoletni člani pa ostajajo le tisti, ki začutijo tako socialno kot etnično pripadnost društvu. Vsekakor pa je prvi korak k obstanku društev, da privabljajo nove generacije k vpisu.

V tem kontekstu analiziram tudi promocijski video Srbskega kulturno umetniškega društva Vidovdan, objavljen na njegovem družbenem omrežju (Srbsko kulturno umetniško društvo Vidovdan 2011). Video promovira društvo in nove člane vabi k vpisu na zabaven način. Začne se s prizorom v naravi, v katerem mlad moški, oblečen v pastirsko opravo, igra na ljudsko pihalo, *frulo*; ko melodija izzveni, pastir zavriska. V naslednjih prizorih slišimo, kako njegov glas iz ruralnega obrobja doseže mlade ljudi v urbanem okolju, ki se ukvarjajo s svojimi vsakodnevnimi opravili in dejavnostmi (odvetniško delo, trening v fitnesu itd.). Odziv urbanih ljudi v video simulira človeški prvinski nagon, saj mladi trumoma tečejo do prostorov društva. V naslednjem prizoru se vrata društva odprejo in zagledamo številne izkušene člane, ki plešejo kólo, pri čemer kažejo disciplino, enotnost in brezhibnost. Video se zaključí z vabilom k vpisu novih članov in objavo stikov.

Vpliv tehnologije in družbenih omrežij je zelo pomemben, sploh pri mladih generacijah (predvsem t. i. generaciji Z ali postmilenijcih), ki so popolnoma podvrženi digitalizaciji in tudi navajeni biti na očeh javnosti. Družbeni mediji in resničnostna televizija so poenostavili dostop in dali večjo legitimnost mladim pri iskanju popularnosti in vidnosti (torej imeti tudi svoje občinstvo), kar dojemajo kot nekaj, kar jim pripada (Swift 2022: 269). Mladi imajo veliko več možnosti uveljavljanja svoje ustvarjalnosti, saj s pomočjo objav posnetkov, npr. na YouTubu ali TikToku, lahko v kratkem času dosežejo tisoče ljudi (Katz et al. 2021: 3). To raziskovalno področje pa je v kontekstu glasbe in manjšin morda še novo, na podlagi raziskave društvenega delovanja pa lahko podam že nekaj prvih zaključkov. Prikaz nastopov, bodisi v obliki posnetkov ali njihovega ogleda »v živo«, kot spodbuda k vpisu je zelo zanimiv in učinkovit način privabljanja mladih v društva. Poleg tega so objave videoposnetkov mladih med glasbeno in plesno dejavnostjo tudi priložnost pridobivanja (novega) občinstva, kar je za mlado generacijo izjemno privlačno. V nekem društvu je najstniška pevka na prvi vaji, kjer je solistično pela ob instrumentalni spremljavi, vajo posnela in objavila na TikToku. Posnetek je kmalu dosegel več deset tisoč ogledov, veliko več, kot so jih sicer imeli člani društva po več koncertih pred živim občinstvom.

Da je to eden izmed pomembnih katalizatorjev za mlade, opisuje tudi vodja folklorne skupine in ob tem našteva tudi druge pomembne dejavnike:

Mlade motivirajo opazovanje, srečanja, ocenjevanja in tekmovanja. Težava je, da društvo nima kvalitetnih možnosti predstavljanja, funkcionalnih prostorov v kulturnih objektih. Mladim predstavljati kulturo, ki ni akrobatsko plesanje, a da je še vedno dovolj atraktivno. Enako velja za publiko, kateri je potrebno ponuditi atraktivno vsebino, a hkrati zadovoljiti kriterij tradicije. Publika si želi hitrejša tempe in bombastične efekte. (I-1/2016)

Družbena omrežja in spletne strani oziroma aplikacije za širjenje video vsebin dobivajo večjo razsežnost tudi pri prenosu znanja, saj mladi poiščejo hitre načine učenja: »Prvo sem se naučila igrati na klavir, naučila sem se po akordih, ki sem jih videla na internetu, pol sem po videih na YouTubu.« (I-3/2023) To je povedala najstnica, ki želi postati glasbenica in na takšen način preizkuša različna glasbila. Na vprašanje, kako se uči, pove: »Po akordih je pač lažje, imaš besedilo in nad besedilom pišejo akordi in pač tiste akorde zaigraš in je bolj kot ne tista melodija« (prav tam), kar nakazuje, da igra akorde po črkovnem zapisu, ki ga uporabljajo mnogi ljubiteljski glasbeniki. »Če pa hočeš točno melodijo, ki je v glasbi, je pa mal težje, ker si samouk. Pol pa pogledaš na internetu na YouTube, kako ti razložijo, kako se zaigra katere note [...]« (Prav tam)

Če se spomnimo opisanih izkušenj glasbenic t. i. druge generacije, ki jih družine niso podprle pri javnem glasbenem udejstvovanju, je današnja situacija za mlade precej drugačna:

Začela sem sama peti doma, potem so mi sestrične rekly, naj se vpišem na privat petje in sem se vpisala. Že od 2019 do 2023 sem hodila na privat petje [...]. Zdaj sem se vpisala v glasbeno šolo, ker hočem se naučiti note brat pa zaigrati klavir in kitaro [...]. Za klavir [klaviature] sem že ful dolg hotla igrat, se naučit. Bila sem v sedmem razredu [...], pol sta me starša presenetila s sintisajzerjem in pol sem se začela učiti malo tako. (I-3/2023)

Primer izkazuje, da starši danes podpirajo svoje otroke/hčerke, saj javni nastopi v okviru različnih javnih prireditelj, v društvih in zunaj njih, niso več percipirani negativno. Tudi odločitev za vpis v glasbeno šolo je popolnoma avtonomna odločitev mladih deklet (samostojno ali v vrstniškem krogu), kar je morda razumljivo, če upoštevamo, da pripadajo današnji starši tisti generaciji hčera in sinov, ki jim starši niso dovolili ukvarjanja z glasbo.

Sklep

Glasbene in plesne prakse pripadnic s priseljskim ozadjem v monografiji opazujem skozi dve glavni osi. Prva zajema ljubiteljski način delovanja, ki do izbrane tradicije držav izvora pristopa na »navidezno konservatorski« način. Druga pa (pol)poklicno delovanje glasbenic, katerih glasbeno delovanje izhaja iz urbanih tradicijskih glasbenih praks in imajo veliko bolj neobremenjen, svoboden in ustvarjalen pristop do interpretacije glasbe.

Sprva analiziram delovanje žensk v sklopu društev Albancev, Bošnjakov, Črnogorcev, Hrvatov, Makedoncev in Srbov, pri čemer je treba društva razumeti kot prevladujočo obliko organiziranja omenjenih manjšin, ne le kulturno in socializacijsko, temveč tudi družbeno in politično. Danes ima glasbeno in plesno delovanje v okviru kulturnih društev osrednjo vlogo tako zaradi precejšnjega števila posameznic in posameznikov, ki so vanjo vključeni, kot tudi zaradi dostopnosti vsebin za poustvarjanje. Čeprav včasih prevzamejo tudi družbenopolitično vlogo, ponujajo društva predvsem strukturo za organizirano ljubiteljsko delovanje. Že dobrih trideset let imajo tudi pomembno vlogo pri širjenju glasbenih in plesnih dejavnosti med pripadnicami in pripadniki manjšin, še posebej pri mladih, ter tudi pri javnem izvajanju glasbe in plesov.

Pogoji, v katerih je vzniknila samoorganizacija omenjenih manjšin v Sloveniji, so bili svojevrstni, saj gre za obdobje po osamosvojitvi Slovenije, ko se je uveljavljala etnocentristična dimenzija identitete, tako etničnih Slovencev kot tudi omenjenih etnij. Vzgibe za takšno (samo)organiziranje gre iskati v želji po ohranjanju in vzdrževanju etnične identitete skupin, ki so postale manjšine in kot takšne niso imele urejenega statusa. V teh razmerah je bila etnična kategorija identitete poudarjena in je imela prednost pred drugimi kategorijami, kot so spol, starost, ekonomski položaj, vera idr. Vprašanje položaja žensk kot pripadnic že marginalizirane manjšine, če priključem mnenje Dedičeve, je (bilo) zanemarjeno, čeprav je (bilo) ravno tako pomembno (Dedić v Kržišnik - Bukić 2014: 57).

S temi razmerami je povezana tudi izbira glasbenega in plesnega repertoarja v društvih, ki daje prednost praksam, za katere obstaja prepričanje (nemalokrat tudi zaradi vpliva stroke – etnomuzikologije in etnokoreologije), da izvirajo s podeželja držav izvora, izkazujejo neposredno povezanost z etnično pripadnostjo ali predstavljajo značilno kulturo posamezne etnije/naroda. V monografiji ugotavljam, na kakšen način prispeva takšen pristop k normiranju uspoljenosti, ki temelji na tradicijskih vzorcih, saj obujanje takšnega petja in plesa zajema tudi obujanje tradicijskih vlog spola. Dodati je treba tudi vizualno odrsko podobo, ki je uniformirana v skladu s kostumskimi normami, ki so se na splošno razvile v folklorni dejavnosti. Tovrstni kostumi so pogosto odraz zamišljene tradicije in ne odraz kostumske podobe časa in kraja, ki ga predstavljajo, navadno zaradi pomanjkanja sredstev ali znanj, pogosto pa so tudi posledica vpliva stilizirane kostumske podobe državnih ansamblov in folklornih skupin v državah izvora.

Pri »zvestem« poustvarjanju glasbenih in plesnih praks po vzoru iz držav izvora se nehote omejuje možnost odstopanja pri izvajanju, s tem pa tudi medetničnih sodelovanj in ustvarjanj pri izvajanju glasbe ali plesov. Takšen način poustvarjanja lahko poudarja značilnosti, »po katerih se razlikujejo od preostalih kolektivitet« (Dedić v Kržišnik - Bukić 2014: 54). Predstavljanje pesmi in plesov, s katerimi se utrjujejo razlike med etnijami (vključno s slovensko), ustvarja pogoje za t. i. multikulturalizem rdečih škornjev (Baumann 1999) oziroma multikulturalizem treh S-ov (Alibhai-Brown 2000). Tako Gerd Baumann, ki uporablja izraz »red-boots« *multiculturalism*, kot Yasmine Alibhai-Brown, ki uporablja izraz 3S' *multiculturalism* (kot primer izpostavi hrano – *samosa*, oblačila – *sari* in glasbo – glasbo karibskih jeklenih bobnov), opredeljujeta multikulturalizem kot politike, ki poudarjajo razlike s tem, da poudarjajo posebnosti vsake od skupin s priseljskim ozadjem (Alibhai-Brown 2000; Baumann 1999). V primeru glasbenega in plesnega ustvarjanja opazovanih manjšinskih skupnosti v Sloveniji to vodi k izvajanju praks različnih skupnosti druge ob drugi in ne druge z drugo. Čeprav ni neposredne povezave, revitalizirane glasbene in plesne prakse odražajo strukturo dominantne skupine: delujejo vzporedno z večinskimi glasbenimi in plesnimi praksami, druge drugih pa se tako rekoč ne dotikajo.

Čeprav opisujem prakse, ki so normirane do te mere, da so postale kanon, je raziskava pokazala tudi to, da ženske normiranost izzivajo in jo spreminjajo. Analizirala sem nekaj primerov preseganja te normativnosti bodisi z igranjem na glasbila, ki so bila nekoč pripisana moškim (primer igre na *tapan*, *frulo*), bodisi s plesno koreografijo in kostumi. Te pobude prihajajo predvsem iz vrst mlajše generacije, ki imajo v primerjavi s prejšnjimi rodovi pripadnic več možnosti preizpraševanja norme.

Že od začetka samoorganiziranja v društva so bile ženske aktivne udeleženske, predvsem pri delu, ki je vključeval osnovne glasbene in plesne (in tudi druge) dejavnosti društev. Ženske so bile in so še vedno zelo dejavne pri praktičnih dejavnostih in so

tako dobivale znanja in veščine tako s področja praktičnega muziciranja in plesa kot tudi s področja organiziranja in delovanja ljubiteljskih dejavnosti oziroma društev. Te izkušnje so jim pomagale in jim še pomagajo, da vodijo celotni proces od ustanavljanja društva, njegovega vodenja in urejanja poslovanja do vsebinskega dela glasbenih in plesnih dejavnosti, od ustanavljanja nove skupine do njenega izvajanja na odru. Sčasoma je ta t. i. ženski pristop, ki združuje večstranskost in prilagodljivost (pridobljen iz t. i. faktotumskih izkušenj), postal ključen za nadaljnji razvoj društev. Upoštevati je namreč treba, da so se društva v tem časovnem loku tridesetih let morala preobraziti in posodobiti, še zlasti v smislu večjega vključevanja pripadnic in pripadnikov (predvsem mladih deklet in fantov, tudi žensk nasploh) ter tudi v smislu sodobnejšega administrativnega upravljanja po črki zakona in z njimi povezanimi razpisi.

Ta pristop, ki se je razvijal s pridobivanjem znanj in veščin od spodaj navzgor oziroma od nižje, praktične ravni k višji, izvršilni ravni, se je pokazal kot pomemben, če ne ključen, za tranzicijo društev od oblike samoorganiziranja kot odgovor na spremenjeno družbenopolitično ozračje v Sloveniji devetdesetih let prejšnjega stoletja do sodobne entitete, ki želi ponuditi posameznim pripadnikom manjšin možnost razvijanja njihovih talentov in izražanja njihove ustvarjalnosti skozi izražanje svoje etnične identitete.

Poudariti je treba, da je pot od položaja *faktotuma* do položaja odločevanja ali moči nekaj, kar ni bilo dano samo od sebe, temveč je bilo doseženo v daljšem obdobju. Čeprav gre za časovni okvir samo dvajsetih let, vidim pomemben prestop od simbolnega »patriarhalizma« pri načinu organiziranja v sodobnejšo enakopravno obliko mobilizacije žensk v skupnostih.

Posledica etnocentričnega izhodišča v društvih in pristopa prej omenjenega multikulturalizma se lahko kaže v podprezentaciji oziroma nerealni reprezentaciji pripadnic, ki je marsikje (tudi v večinski družbi) še vedno prisotna in se pokaže v redki in stereotipizirani prisotnosti pripadnic v javnosti. Še vedno obstaja neravnovesje med takšnim reprezentiranjem žensk in dejanskim, čedalje večjim opolnomočenjem žensk pri njihovem sodelovanju v društvih, zato sta potrebna čas in vztrajnost pri opolnomočenju.

Raziskava je pokazala, da so se ženske, še posebej tiste, ki prakticirajo glasbo in ples v društvih, naučile teh praks v družini. To velja predvsem za štiridesetletnice in starejše. Glasbenice in plesalke te generacije niso nujno imele brezpogojne podpore družine pri ukvarjanju z glasbo, kot jo imajo denimo pripadnice mlajše generacije. Pripadnice generacije srednjih let so pri sodelovanju v glasbeno-plesnih praksah morale najprej upoštevati mnenja staršev, danes pa starši v družinah priseljskega ozadja, kot je razvidno iz raziskave, podpirajo avtonomno odločitev svojih otrok pri glasbenih prizadevanjih. Na podlagi primerov dopuščam možnost, da so te spremembe tudi odraz spremenjenega položaja pripadnikov in pripadnic priseljskega ozadja v družbi danes in tudi njihove spremenjene samopodobe v današnji družbi. Raziskava nakazuje,

da se je nekdanji pristop neizpostavljanja, morda tudi patriarhalnosti, zadržanosti in vzdrževanja homogenosti skupnosti s priseljskim ozadjem, preobrazil v pristop, ki podpira dosežke, izstopanje od povprečja in uspešnost.

Izvajanje glasbenih in plesnih praks v društvih se navezuje na razlike v njihovi funkciji za posamezne generacije pripadnic in pripadnikov manjšin priseljskega izvora. Medtem ko je izvajanje glasbeno-plesnih praks za starejše način druženja in obujanja spominov, imajo petje ljudskih napevov in plesi, ki imajo zaledje v preteklosti, za mlajšo generacijo pomen druženja z vrstniki, ki imajo podobno priseljsko izkušnjo. Raziskava namreč pokaže, da obujanje praks mladi izkoristijo tudi za povezovanje na mikroravni. Gre za socialno mrežo vrstnikov znotraj socialne mreže manjšine, saj sta starost in pripadnost kasnejši generaciji priseljencev zelo močna povezovalna kriterija. Mladi pri tem razvijajo skupne elemente identifikacije, pomene in vrednote, zavedajo se marginalizacije in jo celo inkorporirajo v svoje premikajoče se identitete med manjšino in večino.

Ženske ustvarjajo tudi zunaj društvenih okvirjev, pri čemer delujejo predvsem na glasbenem področju. Če je k nastanku društev prispevala situacija etnocentrizma, s katero so povezani tudi specifični načini percepcije spola in uspoljenost, so razmere pri muziciranju žensk zunaj društvenih okvirov drugačne, saj za glasbenice element etnocentrizma ni osrednjega pomena. Ženske imajo v tem primeru tudi drugačen odnos do glasbene tradicije, ki jo vpletajo v svoj repertoar. Naslanjajo se na urbano glasbeno tradicijo držav Balkana, s čimer izkazujejo tudi svoje priseljsko ozadje. Vendar gre tukaj za pristop v smeri dekanonizacije, saj pesmi nimajo funkcije ohranjanja tradicije ali poudarjanja etnične pripadnosti. Dopuščam možnost, da tudi zaradi tega izbirajo urbano tradicijsko glasbo, ki v svoji osnovi ni uokvirjena v normirane načine glasbenih prezentacij, zato jo najdemo v raznolikih glasbenih izrazih. Ta zvrst glasbe se je skozi zgodovinski razvoj oplajala z raznolikimi glasbenimi vplivi, zanj pa je značilna tudi raba sodobnejših in ne samo tradicijskih glasbil. Urbana tradicijska glasba je v tem primeru vir, osnova oziroma izhodišče za avtorsko in umetniško izražanje glasbenic.

Prav tako je repertoar glasbenic pogosto medetničen, kar poudarja, da proces ohranjanja kulture držav izvora ni osrednjega pomena. Namesto tega so v ospredju glasbeni material in ustvarjalne možnosti, ki jih ta ponuja. Tako so glasbenice na odrih predstavile jasen odklon od zveste in brezhibne »iteracije folklore« (Aubert 2007: 18) na način, da so v na ljudsko glasbo naslonjenih glasbenih praksah iz držav izvora prepoznale bogastvo umetnosti in s tem tudi potencial glasbene obdelave. Prav ta proces zvočnega oblikovanja je odprl tudi možnost komunikacije, ki presega odnos nacija–transnacija in deluje medkulturno. Pripadnice, ki izvajajo glasbene prakse zunaj društvenega okvira, so ravno tako vpete v diskurz, ki identiteto vzpostavlja na osnovi etničnosti, vendar pa do nje v glasbenem smislu pristopajo analitično in ne »konservatorsko«.

Njihove glasbene prakse odstopajo od čiste reprodukcije, imajo odprti način glasbenega delovanja, in sicer tako, da vanj vključujejo pripadnike drugih etničnih skupnosti, ki prinašajo druge glasbene vplive. Pri tem ugotavljam tudi, da se glasbenice distancirajo od etnocentričnega političnega diskurza v glasbi in se osredinjajo le na glasbo kot tekst. Vendar ima to dejanje tudi zunajglasbeni družbeni pomen, saj si z glasbo ženske izborijo priložnost izraziti svojo drugačnost, ki je del njihove osebnosti, in postati vidne pripadnice priseljskega ozadja v večinski družbi. Na tak način vplivajo na prej opisano podreprezentiranje oziroma nerealno reprezentiranje.

Tudi razvoj teh glasbenih praks v slovenskem prostoru je drugačen od društvenega. Razvijale so se med mlajšo generacijo priseljencev. Najbolj prepoznaven žanr, novi *sevdah*, pa je vzniknil med priseljenkami, v kontekstih, povezanih z vojnim begunstvom. Žanr so sprejele tudi mlajše generacije slovenskega občinstva, saj je v času osamosvajanja republik nekdanje Jugoslavije predstavljal alternativo poudarjenemu etnocentrizmu. Novi *sevdah* je tako sicer nastal v marginalizirani skupnosti in se razmahnil ob srečanju z »alternativno sceno« oziroma subkulturno skupnostjo v slovenskem prostoru. Tudi to je spodbudilo svojstven razvoj glasbe, aranžiranja in interpretacije, glasba pa je imela vpliv na družbeno percepcijo političnega dogajanja v tedanjem času.

V luči teh razmer sem v knjigi analizirala položaj glasbenic z vidika spola in uspešnosti ter pri tem upoštevala obstoječe strokovne ugotovitve. Glasbenice, ki se kot pripadnice manjšin znajdejo v marginaliziranem položaju tudi s spolnega vidika, izkoristijo glasbeno ustvarjalnost kot proces in hkrati kot sredstvo za spremembo in preseganje že utrjenih uspeljenih vzorcev. Z uporabo svojega glasbenega znanja in razumevanja glasbe kot orodja za neverbalno komunikacijo med kulturami glasbenice pristopajo k pesmim iz držav izvora večplastno. Ta pristop vključuje raziskovanje identitet in identifikacij, preučevanje lastne zvočnosti ter komunikacijo z drugimi glasbeniki različnih etnij. Že samo raziskovanje novih zvočnosti urbane tradicijske glasbe je pripeljalo do zanimivih, svojevrstnih inovacij, ki omogočajo tudi prepletanje z drugimi glasbenimi slogi; tako je novi način prestopil meje manjšinskega miljeja in omogočil svojevrstno medkulturno glasbeno izmenjavo. Pri (po)ustvarjanju glasbe, ki je odprta za interakcijo z drugimi glasbenimi praksami in žanri, je primerjava procesa s procesom obojestranske integracije smiselna. Takšno integracijo politike definirajo kot dvo- ali večsmerni proces, kjer se udeleženci medsebojno prilagajajo in skupaj prispevajo k oblikovanju skupne kulture (Bešter 2007: 115). Takšni procesi sicer transformirajo elemente, ki jih nekateri razumejo kot navidezno statične »kulturne dobrine«, vendar je obstoj glasbe same vedno bil in vedno bo povezan z ustvarjalnimi spremembami. Z drugimi besedami, muzicirati vedno po istem vzorcu je v nasprotju z naravo glasbe.

Glasbene prakse, ki temeljijo na ustvarjalnejši glasbeni interpretaciji tradicijske glasbe, se povezujejo tudi v vprašanju etnične identitete in položajem glasbenic znotraj

manjšinskih skupnosti. V hipotetičnem smislu bi lahko bila ta glasba, v primerjavi s tisto, ki je razumljena kot bolj tradicionalna, potisnjena na rob znotraj lastne skupnosti zaradi težnje manjšinskih skupnosti h glasbeni homogenizaciji v kontekstu etnične pripadnosti. Ta pojav bi se lahko razlikoval od ene do druge etnične skupnosti, saj je v nekaterih primerih to vprašanje manj izrazito. Takšen proces bi lahko odrinil na obrobje tudi glasbenice, ki ustvarjalno interpretirajo tradicijsko glasbo, do te mere, da bi lahko kot glasbenice popolnoma izginile iz glasbenega prostora večinske družbe. Vendar pa je prav ta pristop glasbenicam odprl številne možnosti za dostop k večinski družbi, saj ustvarjalni glasbeni pristopi do tradicije omogočajo vključevanje pripadnikov drugih etnij in večinske družbe, s čimer se spodbuja sodelovanje med različnimi glasbeniki. Sodelovanje med kulturami se odvija brez systemske podpore ustanov, vendar se je izkazalo za zelo uspešno in je dobro sprejeto med poslušalci različnih etničnih ozadij. To priča, da moderniziranje etničnega glasbenega idioma pomeni in ponuja možnost interakcije med kulturami.

Ustvarjalne glasbene prakse spodbujajo nastanek in sprejemanje svojevrstne kulturne pluralnosti, sprejete so tudi znotraj samih skupnosti, še zlasti pri mlajši generaciji. V monografiji so namreč prikazane tudi različne prakse interpretiranja »iste« glasbe. Še zlasti na primeru *sevdalink* je očitno, kako se percepcija glasbe znotraj skupnosti spreminja iz nekakšnega kulturnega monolita (Reyes 2001: 37) v različne oblike muziciranja in sprejemanja glasbe (govorim o glasbi, ki jo ustvarjajo pripadnice manjšin v Sloveniji in ne tudi o glasbi, ki prihaja k nam v Slovenijo iz držav nekdanje Jugoslavije prek medijev v širšem smislu). Če se je to nekoč problematiziralo, se pluralnost danes sprejema v luči razumevanja razlik med generacijami in morda celo med družbenimi razredi.

Pomembna značilnost omenjenih ustvarjalnih glasbenih praks je tudi (pol)poklicno delovanje. Z leti je ta praksa preseгла ljubiteljsko in prostočasno delovanje in se preselila v poklic, v nekaterih primerih delno poklicno okolje, saj se večina glasbenic z glasbo intenzivno ukvarja in se z njo tudi preživlja. Glasbenice so na glasbenem trgu uveljavljene v žanru, ki ga poznamo kot »etno glasba«, posebnost katerega je, da predstavlja nišo znotraj glasbene sfere in ni nujno, da je profitabilen. Podobne razmere veljajo tudi v društvenem ljubiteljskem manjšinskem glasbenem in plesnem delovanju, saj se dejavnosti razvijajo na podlagi letnih projektov, ki prinašajo različne, v monografiji predstavljene izzive.

Pripadnice, ki svojo etnično identiteto izražajo z glasbenim in plesnim delovanjem v okviru društev, to počnejo z različnimi pristopi in iz različnih vzgibov. Na eni strani izberejo pristop, s katerim glasbene in plesne prakse poudarjajo homogeno etnično podobo. To je treba razumeti skozi prizmo družbenopolitičnega položaja skupnosti v Sloveniji (in ne nazadnje tudi skozi kočljiva družbenopolitična vprašanja etnične identitete v državah porekla).

Na drugi strani pa glasbenice, ki se zatečejo k ustvarjalnejši glasbeni interpretaciji tradicijske glasbe, nagovarjajo tudi svoj prostor v večinski družbi. Čeprav se pri tem odmaknejo od neposrednih družbenopolitičnih vprašanj skupnosti oziroma držav izvora, delujejo za manjšinsko skupnost tudi tako, da promovirajo njeno glasbo v širši javnosti. Nagovarjajo idejo glasbe brez etnično pripadnostnih meja. V obeh primerih so ženske izoblikovale različna zamišljanja svoje etnične identitete, kar se kaže tudi v različnih pristopih njihovega reprezentiranja v skupnosti in večinski družbi.

V monografiji ugotavljam, da težišče delovanja ni toliko usmerjeno na glasbo in ples v kontekstu obujanja (zamišljenih) tradicijskih kulturnih vzorcev. Namesto tega je poudarek na obujanju skupne izkušnje, ki lahko neposredno vpliva na uspoljene vloge, pri čemer sta uveljavljanje in obujanje tradicionalnih uspoljenih vzorcev potisnjena v ozadje. V tem procesu poustvarjanja imajo ženske ključno vlogo, ne le kot izvajalke, temveč tudi kot organizatorke, kar jim omogoča, da soodločajo pri reprezentiranju in s tem spreminjajo vzvode moči.

Literatura in viri

Literatura

- Alibhai-Brown, Yasmin. 2000. *After Multiculturalism*. London: The Foreign Policy Centre.
- Anderson, Benedict. 1998. *Zamišljene skupnosti. O izvoru in širjenju nacionalizma*. Ljubljana: SH - Zavod za založniško dejavnost.
- Antić Gaber, Milica idr. 2011. *Na poti do lastne sobe*. Ljubljana: iz.
- Antoni, Lorenc. 1975. Mbi disa dukuri dhe mënyra të kënduarit të këngëve popullore të përfshira në blejt I–VI të 'Folklorit muzikor shqiptar'. *Gjurmime albanologjike. Folklor dhe etnologji* V: 119–143.
- Archer, Rory. 2023. Albanian labor migration, the Yugoslav private sector and its Cold War context. *Labor History* 64 (4): 425–442. Dostopno na: <https://www.tandfonline.com/doi/epdf/10.1080/0023656X.2023.2180625?needAccess=true&role=button> (dostopano 19. 4. 2024).
- Aubert, Laurent. 2007. *The Music of the Other. New Challenges for Ethnomusicology in a Global Age*. Hampshire: Ashgate.
- Bajjić, Vesna. 2010. Folklorna dejavnost v Srbiji. *Folklornik* 6: 88–89.
- Bartulović, Alenka in Miha Kozorog. 2015. The Sevdalinka in Exile, Revisited: Young Bosnian Refugees' Music-Making in Ljubljana in 1990s (A Note on Applied Ethnomusicology). *Narodna umjetnost* 52 (1): 121–142.
- , 2017. Gender And Music-Making In Exile: Female Bosnian Refugee Musicians in Slovenia. *Dve domovini* 46: 39–55.
- Baumann, Gerd. 1999. *The Multicultural Riddle: Rethinking National, Ethnic, and Religious Identities*. New York, London: Routledge.
- Bejtullahu, Alma. 2006. *Glasba na Kosovu ob osamosvojitvenih prizadevanjih*. Magistrsko delo. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani.
- , 2006a. Female Singers in Rural Kosovo – from the Domestic to the Public Domain. V: *Women's Movements. Networks and Debates in post-communist Countries in the 19th and 20th Centuries*, ur. Edith Sauer, Margareth Lanzinger in Elisabeth Frysak, 235–250. Köln, Weimar, Dunaj: Böhlau Verlag.
- , 2016. Glasba in ples narodnih manjšin v Sloveniji: Nacionalna identiteta, eksotika, past stroke. *Traditiones* 45 (2): 159–176.
- Bešter, Romana. 2007. Modeli integracijske politike v odnosu do drugih modelov imigrantskih politik. *Razprave in gradivo* 53/54: 116–139.
- Bezić, Jerko. 1990. Urban Folk Songs in Croatia 1880–1980. *Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku* 6/7: 223–231.
- Bithell, Caroline in Juniper Hill. 2014. *The Oxford Handbook of Music Revival*. Oxford: Oxford University Press.
- Bohlman, Philipp V. 1997. Music, Myth, and History in the Mediterranean: Diaspora and the Return to Modernity. *Ethnomusicology online* 3. Dostopno na: <http://www.umbc>.

- edu/eol/3/bohlman/index.html (dostopano 13. 5. 2004).
- 2002. *World Music. A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press.
- Ceglar, Miha. 1999. Balkan scena. V: *Urbana plemena: subkulture v Sloveniji v devetdesetih*, ur. Peter Stankovič, Gregor Tomc in Mitja Velikonja, 75–82. Ljubljana: ŠOU, Študentska založba.
- Ceribašić, Naila. 2004. Između etnomuzikoloških i društvenih kanona: Povijesni izvori o sviračicama narodnih glazbala u Hrvatskoj. V: *Između roda i naroda. Etnološke i folklorističke studije*, ur. Renata Jambrešić Kirin in Tea Škokić, 147–164. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, Centar za ženske studije.
- Clifford, James. 1994. Diasporas. *Cultural Anthropology* 9 (3): 302–338.
- Cukot Krilić, Sanja. 2008. Ženske kot akterke migracijskih procesov: prisilne priseljenke iz Bosne in Hercegovine v Sloveniji. *Glasnik Slovenskega etnološkega društva* 48 (3/4): 71–78.
- 2009. *Spol in migracija: izkušnje žensk kot akterk migracij*. Ljubljana: Založba ZRC.
- Čalet, Joško. 1997. Klapa singing, a traditional folk phenomenon of Dalmatia. *Narodna umjetnost* 34 (1): 127–145.
- 2008. Modern Klapa Movement – Multipart Singing as Popular Tradition. V: *European Voices I: Multipart Singing in the Balkans and the Mediterranean*, ur. Ardian Ahmedaja in Gerlinde Haid, 159–176. Dunaj: Böhlau Verlag.
- Eriksen, Thomas Hylland. 2009. *Mali kraji, velike teme*. Maribor: Aristej.
- Gilroy, Paul. 1993. *The Black Atlantic: Double Consciousness and Modernity*. Cambridge: Harvard University Press.
- Glamočanin, Milan. 2010. Organiziranje pripadnikov srbske skupnosti v kulturna društva v Sloveniji. *Folklornik* 6: 124–127.
- 2010a. *Ohranjanje narodne identitete manjšin skozi kulturna društva v Sloveniji. Primer srbske narodne manjšine*. Diplomaska naloga. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Fakulteta za družbene vede.
- Goldstein-Fuchs, Robyn A. 2005. *The Essentials of Sociology*. Piscataway: REA.
- Gordy, Eric D. 1999. *The Culture of Power in Serbia. Music and the Destruction of Alternatives*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, University Park.
- Haenfler, Ross. 2014. *Subculture. The Basics*. New York: Routledge.
- Hall, Stuart. 1996. Who Needs Identity? V: *Question of Cultural Identity*, ur. Stuart Hall in Paul Du Gay, 1–17. London: Sage Publications.
- Hall, Stuart, ur. 1997. *Modernity: An Introduction to Modern Societies*. Cambridge, Massachusetts: Blackwell.
- Hemetek, Ursula in Marko Kölbl. 2023. On definitions and guiding principles in ethnomusicological minority research. *Puls. Journal for ethnomusicology and ethnochoreology* 8: 23–39.
- Josipovič, Damir. 2019. Spremembe etnične in migracijske ter izobrazbene strukture prebivalstva mestne občine Ljubljana – primerjava podatkov popisov 1991, 2002 in 2015. *Razprave in gradivo: revija za narodnostna vprašanja* 82: 25–47.
- Jularić, Lidija. 2006. Subkultura imenovana čefurji. V: *Roaming anthropology*, ur. Dragan Stanojveić, 56–69. Beograd: Klub studenata etnologije i antropologije.
- Karača Beljak, Tamara. 2005. Bosnian Urban Traditional Song in Transformation: From Ludvik Kuba to Electronic medias. *Traditiones* 34 (1): 165–176.
- 2019. Bosnia and Herzegovina: History, Culture, and Geography of Music. The *SAGE International Encyclopedia of Music and Culture*, ur. Janet Sturman, 387–389. Thousand Oaks, CA: SAGE Publications, Inc.
- Katz, Roberta, Sarah Ogilvie, Jane Shaw in Linda Woodhead. 2021. *Gen Z, Explained: The Art of Living in a Digital Age*. Chicago, London: The University of Chicago Press.
- Klopčič, Vera, Miran Komac in Vera Kržišnik - Bukič. 2003. *Albanci, Bošnjaki, Črnogorci, Hrvati, Makedonci in Srbi v Republiki Sloveniji: ABČHMS v RS: položaj in status pripadnikov narodov nekdanje Jugoslavije v Republiki Sloveniji*. Ljubljana: Inštitut za narodnostna vprašanja.
- Koço, Eno. 2002. *Kënga lirike qytetare shqiptare në vitet 1930*. Tirana: Botimet Toena.
- Komac, Miran, ur. 2007. *Priseljenci. Študije o priseljevanju in vključevanju v slovensko družbo*. Ljubljana: Inštitut za narodnostna vprašanja.

- Koser, Khalid. 2007. *International Migration. A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Kostič, Aleksandar. 2018. *Devojčica zvucima frule čuva tradiciju svrljiškog kraja*. Dostopno na: <https://www.juznevesti.com/Kultura/Devojčica-zvucima-frule-cuva-tradiciju-svrljiškog-kraja.sr.html>, 1. junij (dostopano 21. 4. 2019).
- Kovačič, Mojca. 2021. »Kje se kaj začne in kje se kaj neha?«: različni pogledi na manjšinsko etničnost skozi glasbo in ples. V: *Glasba in etnične manjšine: (trans)kulturalna dinamika v Sloveniji po letu 1991*, 43–63. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete.
- Kožar Rosulnik, Klara, Mirjam Milharčič Hladnik in Nives Ličen. 2016. Women's Narratives on Learning through Migration. *Razprave in gradivo. Revija za narodnostna vprašanja* 76: 29–47.
- Kržišnik - Bukič, Vera, ur. 2014. *Kdo so narodne manjšine v Sloveniji*. Ljubljana: Zveza zvez kulturnih društev narodov in narodnosti nekdanje SFRJ v Jugoslaviji.
- Kymlicka, Will. 2012. *Multiculturalism: Success, Failure, and the Future*. Dostopno na: <http://www.migrationpolicy.org/research/TCM-multiculturalism-success-failure> (dostopano 23. 6. 2015).
- Lajić Mihajlović, Danka. 2019. Serbia: History, Culture, and Geography of Music. V: *The Sage international Encyclopedia of Music and Culture*, ur. Janet Sturman, 1931–1934. Thousand Oaks: Sage Publications.
- Leydi, Roberto. 1995. *Druga godba. Etnomuzikologija*. Ljubljana: ŠKUC, Filozofska fakulteta.
- Lukšič - Hacin, Marina in Jernej Mlekuž, ur. 2009. *GO girls: when Slovenian women left home*. Ljubljana: Založba ZRC.
- Lukšič - Hacin, Marina, Mirjam Milharčič Hladnik in Mitja Sardoč, ur. 2011. *Medkulturni odnosi kot aktivno državljanstvo*. Ljubljana: Založba ZRC.
- Macdonald, Myra. 1995. *Representing Women: Myths of femininity in popular media*. London, New York, Sydney, Auckland: Edward Arnold.
- Madžo, Vanja. 2021. *Odnos večinskega prebivalstva mesta Celje do priseljencev albanske narodnosti*. Magistrsko delo. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani.
- Magrini, Tullia. 2003. *Music and Gender: Perspective from the Mediterranean*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Mandelc, Damjan in Vanja Gajić. 2022. Odnos večinskega prebivalstva do priseljskih skupnosti: Celje in priseljenci albanske narodnosti. *Teorija in praksa* 59 (1): 115–137. Dostopno na: https://d.cobiss.net/repository/si/files/108499459/104539/Mandelc_Odnos-večinskega-prebivalstva-do-priseljskih-skupn.pdf (dostopano 26. 6. 2023).
- Marshment, Margaret. 1997. The Picture is Political: Representation of Women in Contemporary Popular Culture. V: *Introducing Women's Studies. Feminist Theory and Practice*, ur. Victoria Robinson in Diane Richardson, 125–151. London: Macmillan.
- Medica, Karmen. 2004. Perspektive medijev etničnih skupin/manjšin z območja bivše Jugoslavije v Sloveniji. *Monitor ISH* 6 (1): 93–122.
- , 2008. Identiteta migrantov: med integracijo in asimilacijo v luči paradoksov sodobnosti. *Monitor ISH* 10 (1): 7–21.
- , 2009. Identitete in identifikacije: od socialnega priznanja do socialne pripadnosti. *Monitor ISH* 11 (2): 7–18.
- , 2010. Percepcije avtentičnosti in tradicionalnosti – od izvirne neposrednosti do pragmatične uporabnosti. *Monitor ISH* 12 (2): 139–149.
- Milharčič Hladnik, Mirjam in Jernej Mlekuž, ur. 2009. *Krila migracij: po meri življenjskih zgodb*. Ljubljana: Založba ZRC.
- Milharčič Hladnik, Mirjam. 2011. *In – in. Življenjske zgodbe o sestavljenih identitetah*. Ljubljana: Založba ZRC.
- Mlekuž, Jernej. 2005. Reprezentacije ženskosti v tisku slovenske politične emigracije v Argentini. *Traditiones* 34 (2): 23–42.
- Mlekuž, Jernej. 2011. *ABC migracij*. Ljubljana: Založba ZRC.
- Moissala, Pirkko in Beverly Diamond, ur. 2000. *Music and Gender*. Urbana in Chicago: University of Illinois Press.
- Monaghan, John in Peter Just. 2000. *Social and Cultural Anthropology. A very short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- O'Reilly, Daragh, Kathy Doherty, Elizabeth Carnegie in Gretchen Larson. 2017. Cultural memory and the heritagisation of a music

- consumption community. *Arts and the Market* 7 (2): 174–190.
- Pekka Penannen, Risto. 2008. Lost in Scales: Balkan Folk Music Research and the Ottoman Legacy. *Muzikologija* 8: 124–147.
- Pettan, Svanibor, Adelaida Reyes in Maša Komavec, ur. 2001. *Glasba in manjšine. Zbornik referatov 1. mednarodnega posvetovanja študijske skupine mednarodnega sveta za tradicijsko glasbo*. Ljubljana: Založba ZRC.
- Pettan, Svanibor. 1998. Music, politics, and war in Croatia in the 1990s. An introduction. V: *Music, politics, and war. Views from Croatia*, ur. Svanibor Pettan, 9–27. Zagreb: Institute of ethnology and folklore research.
- . 2019. Sounds of minorities in national contexts: ten research models. *Muzikološki zbornik* 55 (2): 41–64.
- Ramet, Sabrina Petra. 1994. Shake, Rattle, and Self-Management. Making the Scene in Yugoslavia. V: *Rocking the state. Rock music and Politics in Eastern Europe and Russia*, ur. Sabrina Petra Ramet, 103–140. Boulder, San Francisco, Oxford: Westview Press.
- Razpotnik, Špela. 2003. Priseljenka med tradicionalnim patriarhatom in neoliberalnim kapitalizmom. *Socialna pedagogika* 7 (4): 369–390.
- Reyes, Adelaida. 2007. Urban Ethnomusicology Revisited. An Assessment of Its Role in the Development of Its Parent Discipline. V: *Cultural Diversity in the Urban Area: Explorations in Urban Ethnomusicology*, ur. Ursula Hemetek in Adelaida Reyes, 15–26. Dunaj: Institut für Volksmusikforschung und Ethnomusicologie.
- Sachs, Curt. 2006. *The History of Musical Instruments*. Mineola: Dover Publications.
- Senjković, Reana. 2002. *Lica društva, likovi države*. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku.
- Shehan, Patricia. 1989. Balkan Women as Preservers of Traditional Music and Culture. V: *Women and Music in Cross-Cultural Perspective: An Introduction to Women, Music and Culture*, ur. Ellen Koskoff, 45–53. Urbana, Chicago: University of Illinois Press.
- Shetuni, Spiro. 2011. *Albanian Traditional Music*. Jefferson, North Carolina, London: McFarland & Company Inc.
- Slavec Gradišnik, Ingrid. 2010. Drugi o drugih in sami o sebi. *Traditiones* 39 (1): 7–13.
- Stojkova Serafimovska, Velika. 2019. Macedonia: History, Culture, and Geography of Music. V: *The Sage international Encyclopedia of Music and Culture*, ur. Janet Sturman, 1358–1359. Thousand Oaks: Sage Publications.
- Stojkova Serafimovska, Velika in Dave Wilson. 2019. Macedonia: Modern and Contemporary Performance Practice. V: *The Sage international Encyclopedia of Music and Culture*, ur. Janet Sturman, 1360–1361. Thousand Oaks: Sage Publications.
- Sugarman, Jane. 1997. *Engendering Song. Singing and Subjectivity at Prespa Albanian Weddings*. Chicago, London: The University of Chicago Press.
- Sokoli, Ramadan. 1975. *Folklori muzikor shqiptar. Organografia*. Tirana: Shtëpia botuese e librit shkollor.
- Spiel, Hilde. 1970. *Lizina soba*. Maribor: Obzorja. *Srpski narodni instrumenti*. Dostopno na: <http://www.serbska.net/majstori/frula-majstori/> (dostopano 21. 4. 2019).
- Stanković, Peter. 2002. Uporabe »Balkana«: Rock in nacionalizem v Sloveniji v devetdesetih letih. *Teorija in praksa* 39 (2): 220–238.
- Swift, David. 2022. *The identity myth: why we need to embrace our differences to beat inequality*. London: Constable.
- Šivic, Urša. 2006. *Transformacija slovenskih ljudskih pesmi v nekaterih zvrsteh popularne glasbe v devetdesetih letih 20. stoletja*. Doktorska disertacija. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani.
- . 2009. Dalmatinsko klapsko pjevanje u Sloveniji. *Narodna umjetnost* 46 (2): 95–110.
- Šribar, Renata. 2018. »It's not Adequate, But Otherwise They Wouldn't Understand It«: The Gender Taxonomy Revisited. *Andragoška spoznanja* 24 (3): 39–55.
- Talam, Jasmina. 2017. *Pripovijedanje kroz pjesmu: narativni oblici u narodnoj muzičkoj tradiciji Bosne i Hercegovine*. Sarajevo: Muzička akademija.
- Tomc, Gregor. 1998. Trdoživi jugorock, prispevek rock'n'rolla k miroljubni koeksistenci južnoslovenske mladine. *Delo* 40 (99): 41.
- Toska, Amra. 2015. Žena kao izvoršte i nositeljica kontinuiteta sevdalinke. V: *Žene nositeljice muzičke prakse u Bosni i Hercegovini*, ur. Tamara Karača Beljak in Jasmina Talam, 66–110. Sarajevo: Muzička akademija.
- Verlič Christensen, Barbara. 2002. *Evropa v precepu med svobodo in omejitvami migracij*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.

- Vidmar Horvat, Ksenija ur. 2014. *Ženske na poti, ženske napoti. Migrantke v slovenski nacionalni imaginaciji*. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta.
- Vrečer, Natalija. 2007. *Integracija kot človekova pravica. Prisilni priseljenci iz Bosne in Hercegovine v Sloveniji*. Ljubljana: Založba ZRC.
- Vrečko Ilc, Blaž. 2015. *Družbenopolitično vzpostavljanje rasizma (s poudarkom na ZDA 18. in 19. stoletja)*. Doktorska disertacija. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede, Univerza v Ljubljani. Dostopno na: http://dk.fdv.uni-lj.si/doktorska_dela/pdfs/dr_vrecko-ilc-blaz.pdf (dostopano 22. 9. 2019).
- Woolf, Virginia. 2023. *Lastna soba*. 2., pregledana in dopolnjena izd. Ljubljana: Založba/*cf.
- Wrazen, Louise. 2005. Diasporic Experiences: Mediating Time, Memory and Identity in Górale Performance. *Musicultures* 32: 43–51.

Viri

- Deklaracija. 2011. *Deklaracija Republike Slovenije o položaju narodnih skupnosti pripadnikov narodov nekdanje SFRJ v Republiki Sloveniji (DePNNS)*. Ljubljana: Uradni list RS, št. 7/2011.
- Dertum. 1997. *Dertum* (zvočni CD). Ljubljana: KUD France Prešeren.
- Ustava Republike Slovenije. 2013. *Ustava (1991). Ustava Republike Slovenije: (neuradno prečiščeno besedilo)*: s stvarnim kazalom. Ljubljana: Uradni list Republike Slovenije.

Spletni viri

- Batelič, Mario. 2008. *Razcvetene poti sevda*. Dostopno na: <http://novamuska.org/arhiv/single.php?def=clanek&let=2008&rev=1/2&pid=478> (dostopano 22. 4. 2024).
- Baltić, Admir. 2008. *Sedef – sevda linke made in Slovenia*. Dostopno na: http://arhiv.bosnjak.si/index.php?option=com_content&task=view&id=161&Itemid=46 (dostopano 4. 2. 2020).
- BMKD Velenje. 2019. *KulNote. Dokumentarni film operacije KulNote*. Dostopno na: <https://www.youtube.com/watch?v=sKmg1GnzvMY> (dostopano 22. 4. 2024).
- Filozofska fakulteta. 2017. *O projektu: Glasba in etnične manjšine: (trans)kulturalna dinamika po letu 1991*. Dostopno na: <http://gem.ff.uni-lj.si/opis-projekta/> (dostopano 22. 4. 2024).
- Javni razpis. 2023. *Javni razpis za izbor kulturnih projektov na področju različnih manjšinskih etničnih skupnosti in priseljencev v RS, ki jih bo v letu 2023 sofinanciral Javni sklad RS za kulturne dejavnosti*. Dostopno na: https://www.jskd.si/financiranje/etnicne_skupnosti/ (dostopano 22. 4. 2024).
- etn_23/razpis_etn_23.htm (dostopano 22. 4. 2024).
- Kreslin, Vlado in Vali. 2009. *Prošetajo Mujo mlad* (video posnetek). Dostopno na: <https://www.youtube.com/watch?v=RMCsye8dZzg> (dostopano 23. 4. 2024).
- Kulturno društvo Albancev slovenske Istre Iliria. 2014. *Ples orlov*. Dostopno na: <https://www.facebook.com/shoqatailiria/videos/735166076503018/> (dostopano 23. 4. 2024).
- Kulturno društvo Albancev slovenske Istre Iliria. 2014a. *Vallja e grupit artistik Iliria* <https://www.facebook.com/shoqatailiria/videos/887230411296583/> (dostopano 24. 4. 2024).
- Kulturno društvo Albancev slovenske Istre Iliria. 2015. *Dasma tradicionale e përgatitur nga grupi artistik »Iliria« - Koper* [Tradicijnska poroka v izvedbi umetniške skupine »Iliria« – Koper]. Dostopno na: <https://www.youtube.com/watch?v=zHqD8LD0RoQ> (17. 2. 2024).

- Kulturno društvo Albancev slovenske Istre Iliria. 2017. *Dita e Kulturës së shqiptarëve në Slloveni* [Dan kulture Albancev v Sloveniji]. Dostopno na: <https://www.facebook.com/watch/?v=1386940601386167> (dostopano 18. 2. 2024).
- Nešić, Sandra. 2021. *Glasbeni šamanizem Jelene Soro – intervju*. Dostopno na: <https://www.prulcek.si/featured/glasbeni-samanizem-jelene-soro-intervju/> (dostopano 22. 4. 2024).
- Statistični urad Republike Slovenije. 2024. *Prebivalci po območju/državi prvega prebivališča, aktivnosti in spolu, Slovenija, večletno*. Dostopno na: <https://pxweb.stat.si/SiStatData/pxweb/sl/Data/-/05E4005S.px/table/tableViewLayout2/> (dostopano 22. 4. 2024).
- Srbsko kulturno umetniško društvo Vidovdan. 2011. *Promo video našeg društva*. Dostopno na: <https://www.facebook.com/skudvidovdan/videos/2033580960554/> (23. 4. 2024).
- NaGlas!* 2015. TV Slovenija, 1. program, 17. 11. 2015. Dostopno na: <http://4d.rtv slo.si/arhiv/naglas/174371594> (dostopano 24. 4. 2024).
- ZDru-1-UPB2. 2011. Zakon o društvih – uradno prečiščeno besedilo. Uradni list RS, št. 64/2011. Dostopno na: <http://www.uradni-list.si/1/content?id=104888#!> (dostopano 23. 4. 2024).
- Zobec, Mladen. 2022. Albanci u Sloveniji: Kako je jugoslavenski socijalizam stvorio privatnike. *Bilten Regionalni porta*. Dostopno na: <https://www.bilten.org/?p=42520> (dostopano 22. 4. 2024).

Avdiovizualni viri*

- VID 1/2015. *U đul bašći*. Izvaja: skupina Sedef. Posneto 13. 9. 2015.
- VID 01/2016. *Me fatije*. Izvaja: Makedonska folklorna skupina Kalina. Posneto: 18. 2. 2016 v Ljubljani.
- VID 03/2016. *Kakva majka beše*. Izvaja: Makedonska folklorna skupina Kalina. Posneto: 18. 2. 2016 v Ljubljani.
- VID 10/2016. *Lijepi su ti mostarski dućani*. Izvaja: skupina tAman. Posneto: 18. 2. 2016 v Ljubljani.
- VID 13/2016. *Ako ne e ženav, majko*. Izvaja: Makedonska folklorna skupina Kalina. Posneto: 12. 3. 2016 v Ljubljani.
- VID 16/2016. *Urodilo drvo javorovo*. Izvaja: ženska pevka skupina pri Srbskem kulturnem umetniškem društvu Vidovdan. Posneto: 12. 3. 2016 v Ljubljani.
- VID 01/2017. *Vari baba žute tikve: igre iz Niša*. Izvaja: folklorna skupina pri Srbskem kulturnem umetniškem društvu Vidovdan.
- VID 02/2017. *Komu te draga ostavljam*. Izvaja: vokalna skupina Medimurskega kulturno umetniškega društva - Ivan Car. Posneto: 29. 1. 2017 v Ljubljani.
- VID 01/2018. *Odrasla sam ovce čuvajući*. Izvaja: otroška skupina pri Kulturno umetniškem društvu Sevdah Ljubljana. Posneto: 17. 3. 2018 v Ljubljani.
- VID 02/2018. *Da sam dragi studena vodica, ja bi znala*. Izvajata: Aida Silič, Sandra Ponjević. Posneto: 17. 3. 2018 v Ljubljani.
- VID 03/2018. *Kosac kosi*. Izvaja: Moška vokalna skupina pri Srbskem kulturno-prosvetnem društvu sveti Sava Kranj. Posneto: 17. 3. 2018 v Ljubljani.
- VID 04/2018. *Ja sam malo potkozarsko dijete*. Izvajajo: pevke ženske vokalne skupine pri Srbskem kulturno-prosvetnem društvu sveti Sava. Posneto: 17. 3. 2018 v Ljubljani.
- VID 06/2018. *Kradem ti se u večeri rane*. Izvaja: Sandra Ponjević. Posneto: 6. 10. 2018 v Ljubljani.
- VID 07/2018. *Star Čurčić se pomamio*. Izvaja: Semka Hrkić. Posneto: 6. 10. 2018 v Ljubljani.
- VID 01/2019. *Hej mome ubava*. Izvaja: skupina Strune. Posneto: 5. 3. 2019 v Ljubljani.
- VID 16/2019. *Srce mi boluje*. Izvajajo članice in člani Kulturno umetniškega društva Božur Ljubljana. Posneto: 6. 4. 2019.

Intervjuji*

I-1/2014. Posneto: 7. 12. 2014 v Kopru.

I-2/2014. Posneto: 7. 12. 2014 v Kopru.

I-1/2015. Posneto: 30. 8. 2015 v Ljubljani.

I-2/2015. Posneto: 22. 10. 2015 v Kopru.

I-1/2016. Posneto: 10. 3. 2016 v Velenju.

I-2/2016. Posneto: 4. 4. 2016 v Ljubljani.

I-4/2016. Posneto: 20. 7. 2016 v Ljubljani.

I-6/2016. Posneto: 9. 6. 2016 v Ljubljani.

I-7/2016. Posneto: 21. 7. 2016 v Ljubljani.

I-8/2016. Posneto: 9. 7. 2016 v Kranju.

I-9/2016. Posneto: 4. 3. 2016 v Ljubljani.

I-11/2016. Posneto: 14. 7. 2016 v Šenčurju pri
Kranju.

I-12/2016. Posneto: 24. 4. 2016 v Ljubljani.

I-1/2017. Posneto: 29. 1. 2017 v Ljubljani.

I-1/2018. Posneto: 27. 5. 2018 v Ljubljani.

I-2/2018. Posneto: 12. 7. 2018 v Ljubljani.

I-1/2019. Posneto: 28. 3. 2019 v Kozini.

I-2/2019. Posneto: 23. 2. 2019 v Ljubljani.

I-3/2019. Posneto: 23. 4. 2019 v Kranju.

I-1/2023. Posneto: 22. 6. 2023 v Ljubljani.

I-2/2023. Posneto: 19. 9. 2023 v Ljubljani.

I-3/2023. Posneto: 18. 12. 2023 v Celju.

* Vsi posnetki intervjujev in avdiovizualnega gradiva z oznako I ali VID se nahajajo v osebni arhivu avtorice.

Kazalo slikovnega gradiva

- Slika 1: Pevska skupina Hrvatskega kulturnega društva Međimurje Ljubljana (Foto: Alma Bejtullahu, Ljubljana, 17. 10. 2015).
- Slika 2: Ženska pevska skupina Srbskega kulturno umetniškega društva Vidovdan na prireditvi *Lepa naša ljudska pesem* predstavlja folklorne kostume različnih območij, kjer živijo Srbi (Foto: A. Bejtullahu, Ljubljana, 12. 3. 2016).
- Slika 3: Folklorna skupina Srbskega kulturno umetniškega društva Vidovdan na območnem srečanju folklornih skupin ter pevcev ljudskih pesmi manjšinskih etničnih skupnosti izvaja ples *Vari baba žute tikve* z območja Niša (Foto: A. Bejtullahu, Ljubljana, 29. 1. 2017).
- Slika 4: Veteranska folklorna skupina Kulturnega društva Brdo Kranj na območnem srečanju folklornih skupin ter pevcev ljudskih pesmi manjšinskih etničnih skupnosti (Foto: A. Bejtullahu, Visoko, 30. 3. 2019).
- Slika 5: Ženska pevska skupina Kulturnega društva Petar Kočić Kranj na območnem srečanju folklornih skupin ter pevcev ljudskih pesmi manjšinskih etničnih skupnosti (Foto: A. Bejtullahu, Visoko, 30. 3. 2019).
- Slika 6: Glasbenice in glasbeniki Makedonske folklorne skupine Kalina na prireditvi društva Modrin (Foto: A. Bejtullahu, Ljubljana, 14. 12. 2019).
- Slika 7: Katinka Dimkaroska, ki na nastopu (ob Snežani Gjorgjievski) igra na *tapan* (Foto: arhiv skupine Strune, Gent, 28. 7. 2019).
- Slika 8: Ženska pevska skupina Akademskega kulturno-umetniškega društva Kolo Koper na prireditvi *Lepa naša ljudska pesem* (Foto: A. Bejtullahu, Ljubljana, 12. 3. 2016).
- Slika 9: Skupina Strune med koncertom v Gentu (Foto: arhiv Strune, Gent, 28. 7. 2019).
- Slika 10: Izvajalke in izvajalci *sevdalink* na prireditvi *11. Večer sevdaha* (Foto: A. Bejtullahu, Ljubljana, 6. 10. 2018).

Imensko in stvarno kazalo

A

Albanec/Albanka/Albanija/albanski 7–12, 21, 25,
27, 32, 40, 41, 43–45, 48, 52, 55, 62–64, 66, 67,
70, 77, 97

Antoniu, Kristaq 65

avtentičnost 14, 35, 38, 58, 59, 61, 65, 72, 81

B

Balkan/balkanski 8, 18, 25, 38, 46, 48, 50, 63, 64, 67,
68, 70–72, 78–80, 100

- zahodni 8, 24, 46, 65, 67, 80

begunka/begunec 22, 76, 77, 80, 81, 83, 84, 101

Bošnjak/Bosna/bošnjaški 7–12, 21, 27, 28, 30, 32,
33, 36, 37, 54, 55, 63, 72, 73, 76, 83, 91, 97

C

Celje 14

Č

Črnogorec/Črna gora/črnogorski 7–12, 21, 27, 28,
32, 63, 97

D

Dertum 74–76, 78, 80–85

Džinić, Maida 73, 76, 80

E

Ethnusiastm 71

F

Fake Orchestra 68, 76

folklorna

- dejavnost 27, 73, 98

- glasba/ples 17, 19, 54, 56,

- kostum 38–40, 43, 44, 52, 53, 56, 60

folklorna skupina/društvo/sekcija 19, 33, 36, 37, 38,
41, 42, 45, 47–49, 52, 55, 58, 60, 62, 73, 95, 98

- otroška 35, 36, 37, 50, 53, 93

- mladinska 35, 37

G

generacija 11, 12, 14, 16, 28, 32, 43–45, 50, 54, 58,
65, 68, 73, 82, 83, 89, 90, 92, 94–96, 98–102

- prva 11, 13, 24, 82, 89, 90

- druga, tretja 11, 13, 36, 53, 82, 91, 92, 95

glasbena/medijska industrija 21, 67, 92

H

Hrvat/Hrvaška/hrvaški 9, 11, 18, 21, 33, 37, 38, 54,
55, 56, 65, 67, 69

I

identiteta/identitetni 8–10, 15–19, 21–23, 27, 28, 35,
37, 40, 42–45, 52, 55–58, 60, 61, 63, 66, 75, 79,
83–87, 91, 93, 97, 99–103

identifikacija/identifikacijski 14, 15, 18, 22, 28, 37,
42, 45, 57, 60, 70, 71, 83, 86, 87, 100, 101

Imamović, Zaim 82, 83

inovacija 21, 66, 68, 70, 75, 81, 84, 87, 101

Isović, Safet 65, 82, 83

Istranbul 68

izročilo 13, 28, 34, 38, 46, 56, 61, 63, 70, 72, 73

J

Janjić, Mile 65

Javni sklad Republike Slovenije za kulturne de-
javnosti 8, 29, 42

Jesenice 14, 91

Jovanović, Klarisa 68, 76

ljubiteljsko 29, 59, 95

- delovanje, dejavnost 14, 29, 31, 97, 99, 102

- društvo 17, 31

K

kanon/(de)kanoniziran 20, 37, 40, 44, 48, 63, 71, 98, 100
Katanija 68
klapa/klapsko 65, 67, 68
Koper 14, 33, 53, 57
Kraja, Marije 65

L

Ljubljana 8, 12, 13, 31, 32, 38–40, 42, 44, 49, 50, 54, 57, 69, 71–74, 77, 78, 80, 84
Ljelje 68

M

Makedonec/Makedonka/Makedonija/makedonski 7–12, 21, 27, 32, 34, 38, 41, 48–50, 54, 55, 62, 63, 66–71, 75, 76, 78, 92, 93, 97
Magrini, Tullia 46, 48, 67
marginalizacija/marginaliziran 16, 17, 20, 21, 44, 45, 84, 85, 100
- skupnosti, manjšine 17, 56, 97, 101
- žensk 20, 62, 101
Maribor 14
medij/medijski 17, 20, 21, 28, 46, 67, 85, 86, 95, 102
mladi, mladostniki, mladina 14, 32, 33, 34, 36–38, 40, 43–45, 52, 55, 58, 60–62, 73, 76–80, 82, 84, 90–97, 99, 100
multikulturalizem 15, 35, 43, 98, 99

N

najstniki, najstništvo 24, 20, 91, 95
Ndoja, Bik 65
Nikolić, Sofko 65
norma/normativnost/normiranost 13, 20, 36, 37, 46, 48, 50, 81, 82, 84–86, 90, 98, 100

O

občinstvo 14, 20, 21, 40, 80–83, 95, 101
organizacija/samoorganizacija 14, 15, 22, 27, 29, 33, 36, 77, 97
otroci, otroštvo 11, 13, 33–36, 41, 46, 55, 60, 71–73, 77, 86, 89, 90–93, 96, 99

P

percepcija 44, 54, 59, 73, 81, 101
- spola 16, 100
- žensk 17, 46,
- manjšin 20
- glasbe 46, 80, 102
Pettan, Svanibor 7, 21, 22, 46, 59, 65, 76–78
podreprezentiranje 12, 21, 99, 101
poslušalec/poslušalstvo 46, 67, 68, 74–76, 78, 81, 82, 102

priseljenska/migracijska izkušnja 10, 11, 13, 15, 18, 20, 32, 36, 60, 85, 89, 100
priseljevanje/priselitev 10, 12, 13, 20, 22, 25, 28, 45, 57, 60, 61, 80, 89

R

reprezentiranje 12, 15, 17, 20, 21, 24, 27, 31, 37, 46, 48, 50, 54, 99, 101, 103
- manjšin 14, 31
- etničnosti 10, 14, 18, 19, 37, 43, 44
- identitete 10, 35
- žensk 14, 17, 18, 20, 46, 48, 61, 84, 87, 99
- glasbe/plesa 10, 14, 22, 60

S

Sedef 71, 75, 76, 80, 81, 83, 85
Sevdah 31, 34, 73,
sevdalinka/sevdah 22, 31, 34, 63, 65–67, 70–74, 76, 77, 78, 80–86, 89, 91, 102
- klasična *sevdalinka* 76, 80–83
- novi *sevdah* 76, 77, 79, 81, 82, 84, 85, 101
Silverman, Carol 67
Soro, Jelena 68, 70, 72
Sugarman, Jane 48, 62
Srb/Srbija/srbski 7–12, 21, 22, 24, 27, 28, 32, 33, 36, 38, 39, 41, 42, 44, 45, 50, 53–56, 63, 66, 69–71, 94, 97
srednja leta 52, 99
starejši /veterani 14, 33, 35, 36, 43, 47, 53–56, 58, 70, 82, 83, 99, 100
Strune 49, 51, 68–71, 92

T

tradijska glasba/pesem/glasbena praksa 7, 18, 19, 28, 30, 41, 49, 50, 60, 63, 64, 66, 69, 78, 80, 85, 92, 93, 101–103
- urbana 19, 63–68, 70, 71, 74, 75, 78, 85, 86, 92, 97, 100, 101
- ruralna 19, 38, 71
Tashko, Tefta Koço 65
Truja, Jorgjia Filçe 65

U

uspoljenost/uspoljen 18, 20, 35, 36, 37, 41, 43–46, 48, 52, 58, 84, 85, 87, 98, 100, 101, 103
ustvarjalnost/ustvarjalen 9, 13, 14, 22, 30, 33, 44, 56, 63, 66, 70, 71, 81, 84, 85, 89, 92, 95, 97, 99–103

V

Vali 74, 75, 77, 78, 80–85
Vasko Atanasovski Trio 68
Velenje 14, 30, 36
večinska družba/prebivalstvo/populacija 7–9, 20, 21, 24, 28, 31, 34, 35, 43–46, 63, 68, 71, 81, 84, 85, 93, 99, 101–103

Summary

Musical and dance practices of women with immigrant background

In this book I analyse musical and dance practices of women that live in Slovenia and have an immigrant background. The focus is on practices through which they seek to make music and dance that conveys, in one way or another, a connection to their countries of origin. I observe the musical and dance practices of women through two main axes. The first includes amateur (particularly spare time) activities, most often seen in cultural societies. In these settings, music and dance practices are often aimed at preserving and replicating what are considered “traditional” and “authentic” rural music and dance traditions from their countries of origin. The second are the (semi-) professional performances of women musicians, whose musical performances stem from urban traditional musical practices and have more modern, free and creative approaches to the interpretation of music with less rigid way of making music.

Initially, I analyse the activities of women (members) within the cultural societies of Albanians, Bosniaks, Montenegrins, Croats, Macedonians and Serbs (referred to as minorities from this point forward). These societies can be regarded as the dominant form of organisation of the minorities, not only culturally and socially, but also politically. Historically, these were the initial forms of minority (self)organisation during the sensitive time of Yugoslavia’s disintegration and the emergence of Slovenia (and other countries) instead as independent states. Today, music and dance play a central role within such cultural societies, because of the considerable number of individuals who are involved, and also due to the availability of musical and dance content for practicing. Although they sometimes assume a socio-political role, cultural societies primarily offer a structured frame for organised amateur activity. For more than thirty years, they have also played an important role in disseminating music and dance among members of

minority communities (by communities I mean the group of minority members, culturally and socially active within their own minority), especially among particular generations of people (e. g. young or retirees), as well as (in some situations) for the general public.

The conditions in which the (self)organisation of these minorities arose in Slovenia were (highly) specific, coming at a time when the cultural ethnocentric dimension of the identity of both ethnic Slovenes and immigrant ethnic groups was being asserted. The motives for such (self)organization are to be found in the desire to preserve and maintain the ethnic identity of groups that found themselves to be minorities and as such had no regulated legal cultural status in Slovenia. In these conditions, ethnicity as an identity category was emphasized and took precedence over other categories such as gender, age, economic status, religion, etc. The issue of women as members of an already marginalized minority, if I recall Dedić's opinion, is (was) neglected, although it is (was) just as important (Dedić in Kržišnik - Bukić 2014: 57). This suggests that women in these societies play a role in maintaining ethnic identity as the main identity category.

The choice of music and dance repertoire in cultural societies was and still is shaped by these conditions. It gives priority to practices that are believed to originate from the rural areas of their countries of origin and thus represent culture characteristics of a particular ethnicity/nation. These choices of repertoire are often shaped by the work of ethnomusicologists and ethnochoreologists or - to use Pettan's words - musical folklorists in the countries of origin, which were instrumental in extracting the "lore" within the national context (Pettan in Leydi 1995: 315). I find how such an approach contributes to practicing music and dance within rather rigid norms, maintaining the idea "this is how ethnic/national music and dance should look like". I also recognize how these norms also reproduce gendered roles in some cases as the revival of such singing and dancing also includes the revival of traditional gender roles. This goes particularly for the representation on the stage: the uniformed (in costumes) and gendered visual stage presence as well as typical costuming can contribute to this situation. This costuming stems from costume norms developed from and within the folklore branch in the greater West Balkan region. The costumes are often a reflection of an imagined tradition and not a reflection of the image of the time and place they represent, and are also often the result of the influence of the stylized costume images of national state ensembles and folklore groups in the respective countries of origin.

In attempt to recreate music and dance practices modelled after these countries as faithfully as envisioned, the possibility of deviation from norm in performance is inadvertently limited. This goes also for inter-ethnic collaborations in the performing music or dances. This means that the practices modelled can emphasize the qualities that make each (ethnic) community "distinguishable from other entities" (Dedić in Kržišnik - Bukić 2014: 54). The presentation of songs and dances, which strengthen the

differences between ethnicities (including Slovenian), is a situation, defined in literature as “red boots’ multiculturalism” (among others Baumann 1999) or “the multiculturalism of the three S’s” (among others Alibhai-Brown 2000) where scholars depict the encouraging of diverse cultural practices, usually in superficial ways (in this case the three S’s represent saris, samosas, and steel bands as objects for oversimplifying cultural representation of ethnicities in UK).⁵³ Both Gerd Baumann and Yasmin Alibhai-Brown, define multiculturalism as politics, which emphasize differences by highlighting the particularities of each of the groups with an immigrant background (Alibhai-Brown 2000, Baumann 1999) to the expense of integration. In the case of the music and dance activities of the minorities in Slovenia, this could lead to each community practicing music and dance separately, one next to another but not one with the other. Although there is no connection between them, their revitalized music and dance practices reflect the structure of the dominant (majority, mostly meaning ethnic Slovenes) group: they work in parallel with the music and dance practices of the majority but with no direct interaction.

Although I am describing practices that have become canon through normativity, especially in relation to stage performance, the research also shows that women are challenging and changing the norm. I analysed several examples of overcoming this normativity, either by playing musical instruments that were once attributed to men (for example, playing the *tapan* - drum, *frula* - flute), or by dancing with unorthodox choreography and costumes. These initiatives come mainly from the ranks of the younger generation, who, compared to previous generations of members, have more freedom to question the norm.

The members of minority cultural societies had (and have) to balance the need to emphasise the ethnic aspect of their identity with the consequences of the ethnocentric past of the dominant society. Besides this, in Slovenia, just as in other countries of former Yugoslavia, there is a legacy of the music and dance folkloristics and its approaches that have contributed to the establishment of the music and practices intertwined with multiculturalism. In the Slovenian context, this multiculturalism is not a result of cultural policies but rather a consequence of these approaches. All these circumstances contribute to a situation where members of the minority communities are regarded as groups of people that have a tendency to strengthen the “traditional” framework of their respective cultures.

This also pertains to the role of women, especially the ways they are portrayed within this context, with a particular focus on women’s representation on stage. Even if their staged roles differ from the real-life roles, this can lead to misconceptions about

⁵³ The term red boots’ multiculturalism was coined by Audrey Kobayashi in 1993 (Baumann 1999: 122) and the multiculturalism of the three S’s by Barry Troyna in 1987.

the positions of minority women among the general and majority populations. Thus, minority women's activism (see below), women challenging and changing norms, women's empowerment, etc. remain under-represented in wider society, and moreover, this framework perpetuates a rare and stereotypical public image of women. There remains an imbalance between the actual representation of minority women and their ongoing, increasing empowerment in their participation within cultural societies and in society at large. This discrepancy suggests that achieving empowerment requires time and persistence.

How is this empowerment manifested? Women have been active participants of the cultural societies from their earliest beginnings, especially in grassroots activities involving music, dance and other aspects. Women were, and still are, very active in practical tasks and thus have gained knowledge and skills both in the field of practical music making and dancing, as well as in the field of organizing and managing the cultural societies. These bottom-up experiences have helped them to lead the entire process from establishing the societies, its directing and managing the financial administrative aspect, to shaping the programme of music and dance activities, including the founding of new groups and their performance on stage. Over time, this "women's approach", which combines versatility and adaptability (obtained from the so-called factotum experience), became crucial for the further development of societies. It must be considered that during this period of over thirty years, societies had to transform and modernize, especially in terms of greater inclusion of members (in particular with young girls and boys, also women in general) but also in terms contemporary administrative management according to the letter of the law and public tender bids.

This approach, the women's approach, which developed by gaining knowledge and skills from the bottom up, i.e. from a lower, practical level to a higher, executive level, proved to be important, if not crucial, for the transition of societies from a form of self-organization, adopted in response to a changed socio-political climate in Slovenia in the 1990s, to a modern entity that wants to offer individual members of minority communities the opportunity to develop their talents and express their creativity through the expression of their ethnic identity. The evolution from the position of factotum to the position of decision-making was not granted, but achieved through merit over a long period of time. Although it is a time frame of only 20 years (until women started to take charge), I see a significant transition from symbolic patriarchy as a way of organizing to a more modern, egalitarian form of mobilization of women in respective communities.

The research shows that women, especially those who practice music and dance in cultural societies, also learned these practices within the family circle. This applies especially to women who are now in their forties (or older). Based on the researched examples, the women musicians and dancers of this generation did not necessarily have

the unconditional support of the family in their pursuit to publicly perform music (and in some cases, dance), as did members of the younger generation. Members of the middle-aged generation first needed to take the opinions of their parents into account when participating in music and dance practices, but today, as can be seen from the research, parents of families with an immigrant background (better) support their children's autonomous decision in musical endeavours. Based on the research examples, I allow for the possibility that these changes are also a reflection of the altered position that members of immigrant background have in today's society and also their changed self-image within contemporary society. The research suggests that the previous approach of keeping a "low-profile", perhaps even patriarchal restraint, in order to maintain some way of the homogeneity of minority communities has transformed into an approach that supports achievement, standing out from the average and becoming successful.

Practicing music and dance in the cultural societies' setting serves different functions for each generation of women. For seniors, engaging in these activities is a means of socializing and reminiscing. For the younger generation, however, these practices provide a way to connect with peers who share a similar and unique immigrant experience. This experience, particularly pertinent in the context of the second or third generation, helps distinguish them from their parents. Being part of both the minority and the majority, it acts as a crucial catalyst. The research shows that the revival of practices is used by these young people to connect on a micro level. It is a social network of peers within the social network of the minority, as age and belonging to the newer /younger generation of immigrants are very strong connecting criteria. In doing so, young people develop common elements of identification, meaning and values, become aware of marginalization and even incorporate it into their shifting identities between minority and majority.

To turn to the second axis, women also perform outside of the frameworks of cultural societies, mainly through music. If the previously depicted situation of ethnocentrism contributed to establishing societies, which also encompasses the gendering and a specific perception of gender, the situation in women's music outside these organisations is different. In this case, women have a different attitude towards the musical tradition they use for their repertoires. First of all, although they still also expresses their immigrant background in their music, they do not take the canon for granted and they are not bound to rural "traditional" music. Mostly, they draw from the urban musical tradition of their respective Balkan countries, a musical genre that has always merged many "foreign" musical influences from east (e. g. Ottoman) and west (Western harmonies and instruments, such as violin etc.).

This is an approach in the direction of decanonisation since the main role of music material is not to preserve tradition or emphasize an ethnicity. I believe this is also why they often choose urban traditional music, which, fundamentally, is not strictly bounded

to normativity created within representations of rural traditional music and historically has always found ways to diversify musical expression. Through the centuries this genre has been musically influenced by various cultures, and it is also characterized using modern as well as traditional instruments. In this case, urban traditional music is “just” a source or a starting point for the authorial and artistic expression of women musicians.

Also, in respect of this second axis, the repertoire of women musicians is often interethnic, which emphasizes that the process of “preserving” the culture of the countries of origin is not of central importance. Rather, the focus is on the musical material and the creative possibilities it offers. Thus, performing female musicians presented a clear deviation from the faithful and flawless “iteration of folklore” (Aubert 2007: 18) in such a way that they recognized the richness of artistic dimension and the potential of working with this musical material. It was this process of sonic work that opened the possibility of communication that goes beyond the nation-transnational relationship and works cross-culturally.

Members who perform musical practices outside the association framework are just as involved in the discourse that establishes identity on the basis of ethnicity, but in the musical sense they approach it analytically and not “conservatively”. Their musical practices deviate from repetitiveness, they have an open approach to making music, also by including members of other ethnic communities, who bring other musical influences. I also note that women musicians often distance themselves from the ethnocentric political discourse in music and focus only on music. However, this action also has a non-musical social meaning, because, through music, women choose the opportunity to express their otherness, which is part of their personality, and become visible members of the communities of immigrant background in society at large. In this way, they try to impact on the aforementioned under-representation or misrepresentation.

The development of these musical practices in the broader Slovenian space is also different from that of cultural societies. These evolved among the younger generation of people with immigrant background. The most recognizable genre, the *new sevdah*, arose among young immigrant women, in contexts related to refugees from war in Bosnia and Herzegovina. The genre was also accepted by student and younger generations of its Slovenian audience, as it represented an alternative to an emphasized cultural ethnocentrism at the time of disintegration of Yugoslavia. The *new sevdah* was thus created in a marginalized community and flourished when it met the “alternative scene” or subcultural community in the Slovenian space. This also stimulated the unique development of music, arrangement and interpretation, and music was included in socio-political perception in society at large.

In the light of this situation, I analyse the position of women musicians from the point of view of gender and gendering, taking into account existing academic findings. Women musicians who, as members of minorities, find themselves in double

marginalized position (due to ethnicity and gender), use musical creativity as a process and at the same time as a means to change and go beyond pre-established gendered roles. Using their musical knowledge and understanding of music as a tool for non-verbal communication between cultures, women musicians approach songs from their countries of origin in a multifaceted way. This approach includes exploring identities and identifications, studying one's own sound, and communicating with other musicians of different ethnicities. The very exploration of new sounds of urban traditional music has led to interesting, unique innovations that also allow interweaving with other musical styles; thus, creating a novel way that crossed the boundaries of the minority milieu and enabled intercultural musical exchange. In an environment where creating and interpreting music that is open to interaction with other musical practices and genres, it also makes sense to compare this creativity with the process of mutual integration. Although still on-going, such policy of integration is defined as a two- or multi-directional process where the participants adapt to each other and jointly contribute to the formation of a common culture (Bešter 2007: 115). Such processes may transform elements that some understand as seemingly static "cultural goods", however, the existence of music itself has always been and always will be connected to creative change. In other words, making music by always using the same pattern is against the nature of music.

Musical practices based on a more creative musical interpretation of traditional music are also connected to the issue of ethnic identity and the position of female musicians within minority communities. In a hypothetical sense, this music and its women practitioners could be marginalized within one's own community, compared to that understood as more traditional, due to the tendency of minority communities towards musical homogenization in the context of ethnicity. This phenomenon may vary from one ethnic community to another, because this stance is not equally strong within all communities. Such a process may also marginalize women who creatively interpret traditional music, to the extent that they could completely disappear as musicians from the musical space of the majority society. However, this very approach opened many possibilities for female musicians to crossover from minority and access the majority (that is ethnic Slovenes), as creative musical approaches to tradition enable the inclusion of members of other ethnic groups and the majority, thus encouraging cooperation between different musicians. Cross-cultural collaboration takes place without systematic support from institutions, but it has proven to be very successful and is well received by listeners of various ethnic backgrounds. This testifies to the fact that modernization of the ethnic musical idiom means, and offers, the possibility of interaction between cultures.

Creative musical practices, free from uniformity (even in a visual sense), encourage the creation and acceptance of a unique cultural plurality and are also accepted within the communities themselves, especially among the younger generation. The monograph

also shows different practices of interpreting the “same” music. Especially in the case of *sevdalinka* (a very popular urban traditional vocal and instrumental genre from Bosnia and Herzegovina), it is obvious how the perception of music within the community is changing from a kind of cultural monolith (Reyes 2001: 37) to different forms of music making and receiving music (here I refer to music created by members of minorities in Slovenia and not about music that comes to us in Slovenia from the countries of the former Yugoslavia through the media in a broader sense). If this was once problematised, today plurality is accepted in the light of understanding the differences between generations and perhaps even between classes.

An important characteristic of these creative musical practices is also (semi) professional activity. Over the years, this practice crossed over from amateur and leisure activities to a professional or a semi-professional environment, as most female musicians are intensively involved in music and (to some extent) earn a living from it. Female musicians are established in the music market in the genre known as “etnoglasba” (meaning world music in a local context), its speciality representing a niche within the music sphere, but not necessarily a profitable one. Similar conditions also apply in minority associations with amateur music and dance activities, as the activities are developed on the basis of annual projects that raise various challenges that are presented in the monograph.

Members who express their ethnic identity through music and dance within the cultural societies do so with different approaches and from different motivations. On the one hand, they choose an approach in which music and dance practices emphasize a homogenous ethnic image. This must be understood through the prism of the socio-political situation of these minorities in Slovenia (and not least through the difficult socio-political issues of ethnic identity in the countries of origin).

On the other hand, female musicians who resort to a more creative musical (re) interpretation of traditional music also address their place in majority society. Although they may distance themselves from the direct socio-political issues of the community or country of origin, they also work for the minority community by promoting its music to the general public. They address the idea of music without (strict) ethnic boundaries. In both cases (axes), women have created different imaginings of their ethnic identity, which is also reflected in different approaches to their representation in the community and the society at large.

I find that the focus of these activities goes beyond music and dance in the context of reviving (imagined) traditional cultural patterns. Its emphasis is on invoking a shared experience that may directly affect the gendered roles, while any invoking or implementation of traditional gendered roles are of a secondary importance. In this process of re-creation, women play a key role, not only as performers, but also as organizers, enabling them to decide about their representation and thus change the levers of power.



Znanstvena monografija *Glasbeno in plesno delovanje žensk s priseljskim ozadjem v Sloveniji* dr. Alme Bejtullahu prinaša v slovensko glasbeno literaturo nova raziskovalna vprašanja in pomembna spoznanja tako s polja etnomuzikologije kot antropologije glasbe in študij manjšin, študij identitet in študij spola. Monografija sledi zastavljenemu cilju, to je razkriti identitetne ravni z vidika glasbenih in plesnih reprezentacij žensk s priseljsko izkušnjo v Sloveniji. Kljub povečanemu številu etnomuzikoloških in antropoloških študij glasbe in manjšin v zadnjih dveh desetletjih v Sloveniji je izvirna vrednost monografije dr. Alme Bejtullahu prav v izbiri predmeta raziskovanja in pogleda nanj. Izvirna so avtoričina vzporejanja teoretskih predpostavk in empiričnih spoznanj, saj metodološke koncepte primerno aplicira na glasbene pojave, teoretska spoznanja pa dopolnjuje z izjavami sogovornic.

Dr. Urša Šivic

Monografija prinaša novo vednost o manj raziskanem področju delovanja manjšin. V njej avtorica predstavlja poglobljeno preučevanje šestih skupnosti, v katerih je opazila raznolikost ne le v poustvarjalnem smislu, temveč tudi pri pristopu k glasbi. Preučevanje njihove heterogenosti je toliko bolj pomembno zaradi odnosa z večinsko družbo, še zlasti v luči prizadevanj skupnosti za preseganje navidezne homogenosti in glasbenega stereotipiziranja.

Dr. Marijanca Ajša Vižintin

ISBN 978-961-05-0744-4 24 €



9 789610 507444

KULTURNI CENTRA
KULTURNI CENTRA
CULTURAL CENTRA
DANILO KIŠ