ALMA MATER EUROPAEA

FAKULTETA ZA HUMANISTIČNI ŠTUDIJ - INSTITUTUM STUDIORUM HUMANITATIS, LJUBLJANA

Humanistične znanosti

DOKTORSKA DISERTACIJA

Alma Bejtullahu

ALMA MATER EUROPAEA

FAKULTETA ZA HUMANISTIČNI ŠTUDIJ - INSTITUTUM STUDIORUM HUMANITATIS, LJUBLJANA

Doktorska disertacija

študijskega programa tretje bolonjske stopnje

HUMANISTIČNE ZNANOSTI

REPREZENTIRANJE GLASBENIC PRISELJENSKEGA POREKLA V SLOVENIJI

Mentorica: izr. prof. dr. Karmen Medica

Kandidatka: mag. Alma Bejtullahu

Ljubljana, januar 2021

ZAHVALA

Zahvaljujem se moji mentorici, izr. profesorici dr. Karmen Medici, za izjemno mentorstvo, potrpežljivost in odlične nasvete, ki mi jih je dajala ves čas raziskovanja. Hvaležna sem tudi vsem kolegicam in kolegom iz stroke za pomoč in ideje. Zahvaljujem se tudi svoji družini, ki mi bila je ves čas v oporo.

POVZETEK

V disertaciji raziskujem reprezentiranje glasbenic znotraj in zunaj njihovih postmigracijskih manjšinskih skupnosti, ob tem se izpostavlja presečišče etničnega, uspoljenega in socialnega vidika identitete. V empiričnem delu, ob podrobnejši analizi raziskovalnih subjektov, tj. posameznic, glasbenih in plesnih skupin ter njihovih praks, uporabljam multidisciplinarni pristop k raziskovanju, pri katerem se opiram na teoretična okvira identitete in spola v diskurzu naroda ter transnacionalne paradigme. Pri analizi primerov uporabljam teoretično izhodišče, da posamezniki v kulturno pluralnem okolju lahko razvijejo identiteto procesualno.

Po preučitvi terenskega gradiva ugotavljam, da glasbenice razvijajo različen pristop do glasbe držav izselitve. V skupinskih praksah večinoma izražajo tisti del svoje identitete, ki poudarja etnično (nacionalno) pripadnost, vidik spola ali socialnega položaja pa je odrinjen na stran. Analiziram, kako izbor repertoarja služi temu cilju, saj se oblikuje skozi dediščinjenje, usvajajo ga s (transnacionalno) transmisijo iz držav izselitve. Čeprav se pri tem ženske uveljavljajo v skupnosti, ostanejo podreprezentirane.

Drugačen način muziciranja pa ugotavljam pri individualnih praksah, ki vključujejo izvajanje urbane »tradicijske« glasbe; z muziciranjem se preizkušajo oblike moderniziranja praks, hkrati tudi vprašanje uspoljenih vlog. Poustvarjanje se navezuje na urbanizirani (modernejši) način življenja, omogoča pa reprezentacijo žensk brez neposrednega vpliva kanona ali uspoljenih vzorcev. Ugotavljam, da se je táko petje začelo v procesu iskanja individualnega glasbenega izražanja, in da so pri tem ženske posegale po eklektičnem načinu interpretiranja, pri čemer spreminjajo tudi uspoljene vzorce, saj se glasbenica uveljavi kot umetnica, ki poustvarja tako, kot ji narekuje lastna estetika in ne kanoni njene skupnosti.

Ključne besede: glasbenice, glasba narodov nekdanje Jugoslavije, spol, postmigracijske manjšine, folklora.

ABSTRACT

In this dissertation focuses on researching the issues of representation of post-migrant women musician within and outside their minority communities, addressing at the same time the intersection of ethnic, gendered and social aspect of their identities. In the empiric part of the work, besides analysing the research subjects, which include musicians, dance and music groups, and their respective practices, I approach to the matter interdisciplinary by using two theoretical frameworks, identity and gender within the national discourse and transnational paradigm. My theoretical starting point in analysed cases is that individuals may develop their identity as a process in a culturally plural environment.

After studying the fieldwork material, I argue that women musicians have developed various approaches to the musical practices that stem from countries of origin. In case of group practices, women mostly express that part of their identity that emphasises ethnic (national) affiliation, rather than negotiating on issues of gender or social position. I analyse how the choice of repertoire serves to that purpose and argue that it is shaped by the process of heritagisation and it is appropriated through the transnational transmission from countries of origin. During this process women are become more assertive within the community yet are still underrepresented.

Another way of music-making is observed in individual musical practices, which mostly include urban traditional music; it allows more flexibility in music text and with that comes the modernisation of the style and musical innovations. This practice also allows more modern and diverse approach to gender representation and, what is more important, it can be carried out without the direct impact of the canon or traditional gendered representations. I argue that this type of music-making allows women to search their own individual expression, including transgression to other musical styles. By placing the women musician on the position of the artist, which interprets music by following her own musical aesthetics, the gendered roles are also challenged.

Key words: women musicians, music of minorities in Slovenia, gender, post-migration minorities, folklore.

KAZALO

1 UVOD, TEORIJA IN RAZISKOVALNI NAČRT 1

1.1 Uvodne besede 1

1.2 Uvod v temo 1

1. 3 Opredelitev osnovnih pojmov: raziskovalni subjekt in objekt 3

1. 3. 1 Raziskovalni subjekti ali raziskovane posameznice 3

1. 3. 2 Glasba in ples – objekt/predmet raziskovanja 12

1. 3. 3 Raziskovanje v času in prostoru 14

1. 3. 4 Položaj in status 15

1. 4 Teorije in teoretični okvirji 15

1.4.1 Teoretični vidiki identitete skozi reprezentiranje žensk ob diskurzu etničnosti / naroda 16

1. 4. 2 Transnacionalna paradigma: razseljenost v odnosu do države bivanja in države porekla 28

1. 4. 3 Raziskovanje glasbenic (raziskovalni subjekt ali »predmet« raziskave) 32

1. 5 Glavne hipoteze in raziskovalna vprašanja 34

1. 5. 1 Metodologija raziskovalnega dela 36

2 RAZISKAVA IN RAZISKOVALNI REZULTATI 40

2. 1 Raziskava 40

2. 1. 1 Načini organiziranja glasbenic in plesalk. Kulturna društva 40

2. 1. 2 Izjave (so)ustanoviteljic 48

2. 1. 3 Vodenje 51

2. 1. 4 Financiranje 52

2. 1. 5 Pregled društev in zvez društev 53

2. 2. 1 Rezultati analiz glasbe in plesa 55

2. 2. 2 Analiza glasbenih primerov 56

2.2.3 Analiza primerov plesa 59

2.2.4 Sestavljanje repertoarja 62

2.2.5 Druženje kot dejavnik 67

2. 3. 1 Urbane tradicijske glasbe v Sloveniji, od skupinskega k individualnemu 70

2. 3. 2 Analiza glasbenih primerov 77

3 ANALIZA. INTERPRETACIJA REZULTATOV RAZISKAVE 85

3.1 Skupinsko (organizirano) muziciranje in ples ter »regulirano« delovanje žensk 85
3.1.1 Reprezentiranje žensk v »verigi« organiziranja 86
3.1. 2 Reprezentiranje žensk pri organiziranem oziroma skupinskem delovanju 87
3. 1. 3 Reprezentacija žensk na odru: od tradicijskih izhodišč do javnih nastopov 88
3. 2 Analiza repertoarja 93
3.2.1 Glasbena dediščina in revitalizacija 94
3.2.2 Transmisija repertoarja 102
3.2.3 Repertoar za poustvarjanje lokalnih glasbenih in plesnih praks 105
3. 3 Revitaliziranje struktur in ponovna vzpostavite odnosov 106
3.3.1 Prostor ali mesto glasbenih in plesnih praks 108
3. 4 Sodobni družbeni vidiki v praksah skupinskega muziciranja in plesa (Reprezentiranje znotraj in zunaj skupnosti) 112
3.4.1 Odnos večinske do manjšinske družbe 118
4 INDIVIDUALNE GLASBENE PRAKSE RAZISKOVANIH GLASBENIC 125
4. 1 Oris glasbene prakse 125
4. 1. 1 Evolucija sloga v državah porekla in nadaljevanje v državi sprejemnici 126
4. 2 Razvoj urbane tradicijske pesmi priseljencev v Sloveniji 130
4. 3 Razvoj bosanske sevdalinke v Sloveniji 133
4.3.1 Interpretacija urbano-begunskega pristopa k sevdalinkam – t. i. novi *sevdah*.. 137
4. 4 Razvijanje možnosti samoodločanja glasbenic skozi glasbene prakse 143
5 RAZPRAVA 152
6 ZAKLJUČKI 161
6. 1 Preverjanje hipoteze in utemeljitev teorije 161
6.2 Izvirni prispevek k razvoju znanstvenega področja kulturne antropologije in etnomuzikologije 167
7 LITERATURA 173
PRILOGE
Priloga A: Seznam slikovnega gradiva z navedbami virov
IZJAVA O AVTORSTVU
IZJAVA LEKTORJA

SEZNAM SLIK

Slika 1: Pevke med nastopom v značilni drži 80

Slika 2: Ženska pevska skupina predstavlja noše različnih območij, kjer živijo Srbi 81

Slika 3: Pripadnica skupine igra na frulo 81

Slika 4: Poročni ples plesne skupine društva *Iliria* 82

Slika 5: Ples folklorne skupine društva *Vidovdan*: *Vari baba žute tikve* z območja Niša ... 82

Slika 6: Plakat za prireditev *Večer sevdaha* v Kulturnem domu Šentvid 83

Slika 7: Nastopajoči v koncertu sevdalink, 6.10.2018 v Centru kulture Španski borci, Ljubljana 83

Slika 8: Katinka Dimkaroska igra tapan med nastopom skupine Strune 84

Sliki 9 (a in b): Članica Društva rojakov Plava in Gusinja *Izvor* Nermina Muljiković opisuje svoje delo v skupini, ki je objavljeno tudi v časopisu društva *Izvor* 119

Sliki 10 (a in b): Članice in člani društva *Petar Kočić* izvajajo *Splet igara iz Potkozarja*; članice in člani veteranske folklorne skupine društva *Brdo* plešejo ples *Crna trava* 119

Slika 11: Instrumentalna skupina društva, ki spremlja folklorno skupino 120

Slika 12: Fotografija plakata za prireditev Hrvaškega kulturnega društva *Međimurje* Ljubljana 121

Slika 13: Plakat za prireditev Srbskega kulturnega in umetniškega društva *Vidovdan* s podobo mladega para, ki vabi na nastop skupine 122

Slika 14: Ženska pevska skupina Akademskega kulturno–umetniškega društva *Kolo* 122

Slika 15: Ženska skupina z udeleženkami prireditve *Ples in petje v jeseni*, Bela Krajina 2018 123

Slika 16: Ženska skupina SKD *Novo Mesto* na prireditvi *Ples in petje v jeseni* z udeleženkami prireditve Ples in petje v jeseni, Bela Krajina 2018 123

Slika 17: Skupina pevk društva *Sevdah*, rojenih v Bosni in Hercegovini, med nastopom 124

Slika 18: Koncert skupine *Ethnusiasm* z Marto Kostursko 148

Slika 19: Skupina *Strune* s Katinko Dimkarosko in Snežano Gjeorgjievsko 149

Slika 20 (a in b): Prizor iz prireditve *Večer sevdaha*, leta 2019 149

Slika 21: Skupina *Vali* in Vlado Kreslin med koncertom 150

Slika 22: Maša Pašović med koncertom skupine *Sedef* v Celici 150

Slika 23: Skupina *tAman* med koncertom 151

Slika 24: Plakat z napovedjo folklorne prireditve 155

SEZNAM TABEL

Tabela 1: Posploševanje izjav v primerljive pojme..... 147

Tabela 2: Primerjava vrednot med različnima glasbenima praksama 159

1 UVOD, TEORIJA IN RAZISKOVALNI NAČRT

1.1 Uvodne besede

Zamisel o temi doktorske disertacije je nastajala ob spremljanju odrskega glasbenega poustvarjanja etničnih skupnosti v Sloveniji, ki je bil del mojega osebnega in poklicnega delovanja. Sosledje dogodkov je pripeljalo do tega, da se ukvarjam, tako kot večina kulturnikov priseljenskih skupnosti, s tistim delom kulture, ki je marginaliziran. Na nagovor kolegic in kolegov v stroki, ki so menili, da se kulturno angažiranje pripadnikov različnih manjšin, še posebej etničnih, premalo raziskuje, sem začela razmišljati o različnih vidikih predstavljanja skupin, ki so sila raznolike, pa vendar nevidne v našem vsakdanjiku. S praktičnimi vprašanji prilagajanja Albancev v Sloveniji se ukvarjam že nekaj let, predvsem s tistim segmentom, ki se imenuje ranljiva skupina – z otroki in ženskami. Glasbene aktivnosti predstavljajo del tega dela, ki me je spodbudil h kritičnemu razmišljanju o tem, kaj glasba, ki izkazuje etnične identitete, pomeni vsakemu od nas. Pri svojem delu, večinoma prostovoljnem in dobronamernem, sem opazila zanimiva nasprotja, ki so me spodbudila, da sem se odločila poiskati nekatere odgovore in prenesti svoje izkušnje v znanstveno raziskovanje.

1.2 Uvod v temo

Disertacijo z naslovom »Reprezentiranje glasbenic priseljenskega porekla v Sloveniji« bom razgrnila v štirih poglavjih. V uvodnem poglavju obravnavam splošne dele in opredeljujem nekatere splošne pojme. Mednje sodijo: raziskovalni subjekti, prostor in čas, problematika definiranja skupnosti in posameznic, ki izhajajo iz diskurza priseljencev, in nekateri osnovni pojmi o ženskah, ki delujejo znotraj te skupnosti. Temu delu sledi obravnava raziskovalne teme in uokvirjanje glasbe in plesa. Poglavje se nadaljuje s pregledom teoretičnih izhodišč, ki so pomembna za razumevanje raziskovalne teme in subjektov. V podpoglavju o metodologiji predstavljam načrt zbiranja in analize informacij raziskovalne teme. Raziskovalno delo temelji na ključnih raziskovalnih vprašanjih, na katera iščem odgovore in jih obravnavam v nadaljevanju.

V drugem poglavju analiziram tako skupinsko kot tudi individualno glasbeno in plesno delovanje Albank, Bošnjakinj, Črnogork, Hrvatic, Makedonk in Srbkinj. Osredotočam se na pripadnice t. i. prve in tudi druge generacije priseljenk znotraj organiziranih manjšinskih skupnosti. Pri tem uvodoma analiziram način organiziranja v kulturnih društvih in se posvečam nekaterim osnovnim glasbenim vprašanjem, ki se ob tem porajajo. Sledi preučevanje vzvodov, po katerih to delovanje regulirajo državne institucije, ki na nek način delujejo kot podaljšana roka konceptov in idej onkraj glasbe. Analiziram primere odrskega petja in plesa skupin ter tudi primere solističnega ali individualnega petja pripadnic in s tem pripravljam rezultate analiz za nadaljnje preučevanje.

V tretjem poglavju se poglabljam na vprašanje ustvarjanja repertoarja pri petju in plesu. Tu se poraja vprašanje, ali gre pri tem za ponovno vzpostavitev nacionalne identitete ali pa bolj za socializacijo in možnost ustvarjanja manjkajočega koščka skupne izkušnje preteklosti. Pri iskanju odgovora na to vprašanje se analizirajo načini, kako se ženske, zlasti mlade, predstavljajo na odrih, kjer reproducirajo in ponovno potrjujejo t. i. tradicionalne vzorce, in kako v zaodrju, kjer lahko same sprejemajo odločitve in zastopajo sebe. Poleg tega se osredotočam tudi na način organiziranja mladih v teh skupinah.

V četrtem poglavju analiziram načine, kako ženske poustvarjajo urbane tradicijske glasbe kot aktivnost, ki se ne razvija po zakonitostih institucionalno reguliranega poustvarjanja glasbenega izročila. Pri tem se v disertaciji posvečam tudi preučevanju poustvarjanja sevdalink (poleg nekaterih drugih žanrov), h kateremu so glasbenice v Sloveniji pristopile bodisi z motivacijo obujanja predkonfliktne izkušnje njihovega petja bodisi s spreminjanjem in moderniziranjem tega značilnega pesemskega repertoarja, s posebnim fokusom na prispevek in motivacijo žensk.

Raziskavo zaokrožujem z razpravo v petem poglavju, v kateri primerjam izsledke raziskave drugega, tretjega in četrtega poglavja, ter z zaključni delom, v katerem predstavljam preverjanje hipotez in utemeljitev teorije z ugotovitvami iz prejšnjih poglavij ter predstavljam zaključne misli.

1. 3 Opredelitev osnovnih pojmov: raziskovalni subjekt in objekt

S temo disertacije so poudarjeni trije elementi. »Reprezentiranje« (v antropološkem smislu) je prvi element, ki dinamizira naslov. V tem delu se bom večkrat vrnila k reprezentiranju. V povezavi z ženskami oziroma s spolom se je ta pojem začel uporabljati v sociologiji v 70ih letih, je pa izrazito interdisciplinarna kategorija, ki si je utrla pot v različne discipline, od psihologije in psihoanalize do umetnostne zgodovine. Danes je preučevanje percepcije žensk, mitov o ženskosti in medijske zastopanosti žensk sestavni del študij spola. Reprezentiranje žensk je, v zelo poenostavljenem smislu, moč razumeti kot predstavljanje žensk skozi »očala« različnih kulturnih diskurzov znotraj družbe. Drugega elementa tega naslova, torej glasbenic, ni potrebno posebej pojasnjevati. Tretji element teme pa je priseljensko poreklo, izraz, ki se nanaša na veliko skupino ljudi, o katerih, kot bom pojasnila v nadaljevanju, se stroka še vedno ni povsem poenotila,[1] vsekakor pa je pojem, ki je prežet z osjo razmerja moči in podrejenosti.

1. 3. 1 Raziskovalni subjekti ali raziskovane posameznice

Disertacija preučuje ženske, ki (po)ustvarjajo glasbo in ples, ki se v državah porekla dojemata kot (nacionalna) ljudska oziroma tradicijska, v Sloveniji pa sčasoma postaneta glasba sveta (*world music*). To kratko opredelitev je potrebno razčleniti v več parametrih, ki zajemajo (sub)kulturno skupino, iz katere izhajajo posameznice, nato same ženske kot kulturno kategorijo, potem tudi 'instrumenta', ki ju ženske glasbenice uporabljajo: to sta glasba in ples. Poleg tega so subjekti, ki jih disertacija raziskuje, večplastni, saj se žarišče interesa premika od večje skupnosti k posameznicam.

Tako nastaja kompleksen raziskovalni subjekt. Sestavljajo ga pripadnice tistih skupin v Sloveniji, katerih opis je bodisi terminološko nedodelan (tako Medica),[2] bodisi nakazuje razmerje moči v smeri podrejenosti teh skupin. V slovenski literaturi se uporabljajo

[1] Imenovanje pripadnic in pripadnikov skupnosti, rojenim priseljencem, je večplastno. Rojstvo v eni državi, kot ugotavljam, ne pomeni nujno tudi pripadanje tej državi, potomci *de iure* niso priseljenci, a pri tem se zdi umestno vprašanje Karmen Medice, zakaj so ti potomci imenovani druga in tretja generacija priseljencev? (Medica 2008, 11).

[2] Medica 2004, 98.

splošna poimenovanja *migranti* oziroma *migrantke,*[3] *priseljenci, prišleki,*[4] ki se nanašajo na širok diapazon skupin ljudi, priseljenih v Slovenijo z različnih koncev sveta. Tisti, ki so se priselili iz držav zahodnega Balkana, oziroma držav, nastalih iz nekdanje Jugoslavije, in so specifični zaradi izkušnje skupne preteklosti z večinsko ali prevladujočo skupino, so v literaturi – prav zaradi tega – definirani precizneje: med drugim kot narodne manjšine, narodnostne skupnosti[5] in kot etnične skupnosti oziroma etnične manjšine. To so pripadniki albanske, bošnjaške, črnogorske, hrvaške, makedonske in srbske narodne manjšine.[6] Raziskovalci, ki se na Inštitutu za narodnostna vprašanja v Ljubljani ukvarjajo tudi z opredeljevanjem manjšine, uporabljajo poimenovanja, kot so »nove« ali »novodobne« manjšine, kar je formulacija, ki jo predstavlja Miran Komac; manjšine ABČHMS (kar po abecednem vrstnem redu pomeni: Albanci, Bošnjaki, Črnogorci, Hrvati, Makedonci, Srbi) je delovni predlog Vere Kržišnik Bukić; v uporabi so tudi druga poimenovanja, npr. »Neslovenci«, »imigrantske manjšine«, »manjšine v nastajanju«, »ustavno nepriznane manjšine«, »deprivilegirane manjšine« ipd.[7] Javni sklad Republike Slovenije za kulturne dejavnosti (JSKD) v svojih uradnih dokumentih uporablja poimenovanje »različne manjšinske etnične skupnosti« in »priseljenci v Republiki Sloveniji« v primerih, ko gre za predstavnike narodov z zahodnega Balkana, pa tudi Bližnjega vzhoda in vzhodnih Slovanov.[8] V mednarodni literaturi se uporablja tudi splošen, vendar sociološko natančen pojem »postmigracijska manjšina«.[9]

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 etnični skupnosti.[10] Poleg medsebojnega prepoznavanja se zgodi še en proces, ki ga Cirila Toplak imenuje proces etnogeneze, namreč prepoznavanje razlik

[3] Vidmar Horvat Ksenija 2014.

[4] Milharčič Hladnik 2011, 10.

[5] Komac v Kržišnik-Bukić 2014, 103–127.

[6] Medica 2004, 98.

[7] Medica, prav tam.

[8] Javni razpisi in pozivi / javni projektni razpis Etn-2016.

[9] Post-migration minority. (Omar Martinez 2014, 358).

[10] Toplak 2011b, 15.

od drugih etničnih skupnosti, s čimer tudi metodološko povzema ozadje teh definicij: »… *[P]rav prepoznanje teh razlik z 'Drugimi' v dobršni meri tudi zameji etnično skupnost kot 'Nas'.«*[11]

S pomočjo zgornjih oznak, in tudi z nekaterimi izrazi, uporabljenimi drugje, se definirajo posamične skupine; vsaka zase na temelju različnih skupnih imenovalcev znotraj skupine, imenovalcev, ki so: skupno poreklo, skupna jezik in kultura, skupne izkušnje (pol)preteklosti, ne nazadnje tudi skupna pripadnost določeni socialni ali ekonomski skupini,[12] ki jih pripadniki teh skupin, v primerjavi z (antropološkim) Drugim, vsebujejo v svojih identitetah. Sam proces etnogeneze in dvoplastnost identifikacije omogočata iskanje razlike zunaj in poenotenje znotraj skupine. Tudi dejstvo, da v disertaciji obravnavam šest različnih etničnih skupin, ki se v vsakdanji retoriki tudi medsebojno opredeljujejo kot »mi« in »oni«, postane definiranje tako njih samih kot njihove kulture zapleteno in kočljivo. Pri vseh teh poimenovanjih je skoraj neizogibno zaznaven podton, ki vzpostavlja razmerje neenakosti že s tem, ko se poudarjajo razlike.

In, če se vrnem k etnični komponenti raziskovanih subjektov disertacije, je pri njej moč ugotoviti podvojenost. Literatura opredeljuje prehajanje skozi prostor iz enega v drug zemljepisno ločen kraj tandemsko: kot prva domovina/druga domovina, to se na nanaša na transnacionalno dojemanje priselitve, ali država porekla/država sprejemnica, ki nakazuje enosmernost procesa priselitve.

Z drugimi besedami, v Sloveniji obstaja precejšnja terminološka nedoslednost in različno imenovanje skupnosti, imenovanje, ki se razlikuje celo od avtorja do avtorja,[13] jasno je le to, da ni splošnega konsenza, ki bi bil sprejemljiv za vse,[14] to pa je povezano z dejstvom, da ni tudi poenotenega političnega koncepta o položaju teh skupnosti. Za primerjavo, slovenska zakonodaja v svojem »pravnem žargonu« sploh ne uporablja poimenovanja manjšine v Republiki Sloveniji. Ustava Republike Slovenije pozna dve »avtohtoni narodni skupnosti«, posebni zakon pozna »romsko skupnost«, medtem ko so Slovenci zunaj

[11] Prav tam.

[12] Monaghan in Just 2000, 93–94.

[13] Medica 2004, 97–98.

[14] Medica, prav tam.

slovenskih meja so zakonsko definirani kot »avtohtone slovenske narodne manjšine v sosednjih državah«.

Če parafraziram Alibhai Brown, bi bilo smiselno omeniti opredelitev večinske družbe in priseljencev ter njihovih potomcev kot odnos med »*tistimi, ki so prišli, da bi tukaj ostali in tistimi, ki so že bili tukaj*[15]«. V primerjavi z zgornjimi nomenklaturami se zadnja opredelitev sliši realistična in človeška, saj s tem, ko želijo ljudje ostati tukaj, izpričuje navezanost na trenutni čas in prostor, edino oziroma drugo domovino, ter odločenost ustvariti si prihodnost tukaj, kjer »smo«.

Kljub temu bo v nadaljevanju tega dela veliko govora o tem, kje in kako se poudarjajo razlike skozi glasbo, ter tudi kako se s pomočjo slednje iščejo družbeno aktivni načini za premostitev razlik.

V luči analiz »nabora« têrminov in opredelitev bom v nadaljevanju disertacije uporabila izraz pripadnice postmigracijskih (etničnih) skupin/manjšin, ki nimajo uradno priznanega manjšinskega statusa (torej de facto so manjšine, de iure pa ne), s katerim zajemam glasbenice, ki so se rodile v Sloveniji priseljenskim staršem ali pa so se rodile v državah zahodnega Balkana[16] in živijo ter ustvarjajo v Sloveniji. Ta nagovarja nacionalni diskurz, navzoč v državah zahodnega Balkana ob politični debati o nacionalnih državah in spornih ali oporekanih mejah in hkrati čedalje močnejših evropskih integracijah, diskurz, ki še vedno odmeva v kulturnih platformah. Ljudje priseljenskega/migrantskega porekla v Sloveniji se neposredno vključujejo v ta diskurz, vsaj tisti del, ki ob glasbenem poustvarjanju hkrati preizprašuje tudi svojo identiteto. Nagovarja tudi neenakost položaja, ki ga imajo po priselitvi, oziroma stanje strukturalne dominacije, ki jo s svojo kreativnostjo nagovarjajo glasbenice.

Razmerja moči in podvrženosti niso nujno odvisna od številčnosti. To pravilo sociološkihštudij je potrebno upoštevati tudi v tem primeru. Starejša statistična dejstva tako razkrivajo, da v Sloveniji živi približno 230.000 oseb, ki so imele prvo prebivališče v tujini, med njimi

[15] Alibhai Brown 2000, 6.

[16] Mimogrede, pri izrazu »nekdanja Jugoslavija« je potrebno upoštevati, da slednji ne zaobjema pripadnikov vseh etničnih skupnosti, denimo Albancev, ki prihajajo tudi iz območij zunaj tedanje skupne države (kot je primer Albanija). Tudi politična retorika, predvsem Evropske unije, govori raje o deželah Jugovzhodne Evrope ali zahodnega Balkana.

jih je imela večina (87 %) prebivališče v eni od držav nekdanje Jugoslavije.[17] Prav tako po podatkih Statističnega urada (SURS), na podlagi zadnjega klasičnega popisa prebivalstva, naj bi bilo v Sloveniji živečih 6.186 Albancev, 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.[18] Iz novejših podatkov Statističnega urada Republike Slovenije (SURS), po popisu iz leta 2015, je razvidno, da je število priseljenih oseb s prvim prebivališčem v eni od držav nekdanje SFRJ, v obdobju 2011-2015 21.870, v celoti, torej v obdobju pred l. 1940 do l. 2015, pa 158.385 oseb.[19]

Glede na statistike se ocenjuje, da pripadniki narodnih manjšin, ki so izšli iz nekdanje skupne države, danes tvorijo eno desetino prebivalstva Slovenije.[20] A to so le osebe, ki so se rodile drugje in danes živijo v Sloveniji, kar pa je le ena od kategorij ljudi z drugačnim etničnim ozadjem. Preučevalci opozarjajo, da je etnična slika prebivalcev nepopolna, saj narodne ali etnične pripadnosti statistika ne vsebuje, med njimi Josipovič:

> *»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«.*[21]

Zelo pomembna, in kot sem ugotovila tudi na terenu, je druga kategorija, ki jo sestavljajo ljudje, ki so se rodili v Sloveniji in imajo hkrati drugačno etnično poreklo; pogosto imenovani tudi druga ali tretja generacija priseljencev, čeprav živijo v državi, v kateri so

[17] Komac v Kržišnik-Bukić 2014, 105.

[18] Prvi podatek govori zgolj o tem, da so prešteti prebivalci nekoč živeli v tujini in sedaj živijo v Sloveniji, medtem ko drugi podatek prešteje tiste, ki so se narodnostno opredelili. Slednji, ne glede na to, ali so državljani ali stalno prebivajo v Sloveniji, z uradno opredelitvijo izkažejo svojo narodnostno identiteto na deklarativni ravni, a hkrati svojo identiteto udejanjijo na kulturnem področju.

[19] Prebivalci s prvim prebivališčem v tujini po območju/državi prvega prebivališča, letu prve priselitve in spolu, Slovenija, večletna. 2018.

[20] Več v *Kdo so narodne manjšine v Sloveniji*? (Kržišnik-Bukić 2014).

[21] Josipovič 2019, 35.

rojeni.[22] Ti, ki sebe upravičeno ne vidijo kot priseljence, so istočasno tudi aktivni pripadniki etničnih skupnosti, zato jih naslov disertacije na nek način nepravilno označuje. Ob tem ni odveč poudariti pomena migracijske izkušnje za vso družino, »od otrok do generacije starih staršev«, meni Josipovič, ki povzema razlago nemškega statističnega urada:

> *»'Migracijsko ozadje v ožjem smislu' pomeni omejitev rabe tega pojma na največ 3. generacijo, pri čemer je 1. generacija migrant (brez nemškega državljanstva oz. Ausländer), 2. generacija so otroci migrantov brez nemškega državljanstva, 3. 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 žigosanja 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 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'«.*[23]

Opredelitev generacij pri migrantih se uporablja kot »analitsko orodje«, ki bi razčlenilo strukturo prebivalstva glede na etnično pripadnost, saj bi »drugače ločevali le med neposredno priseljenimi«.[24]

Ko govorimo o priseljencih, imamo večinoma v mislih zgodovinski diskurz priselitev, ki zaobjema ljudi skupnosti priseljencev iz nekdanjih republik skupne države: Albance, Bošnjake, Črnogorce, Hrvate, Makedonce in Srbe. Ti najbolj izstopajo v javnosti, tudi zaradi kvantitativne navzočnosti. Našteti so organizirani znotraj svojih skupin, ki pa med seboj tudi sodelujejo, in sicer kot družbeno in politično organizirano telo, ki tudi vodi

[22] Medica 2008, 11.

[23] Josipovič 2019, 16–17.

[24] Prav tam.

dialog z državo.[25] V Sloveniji živijo nekatere manj številčne manjšine, ki so sicer zelo aktivne na glasbenem področju in skupaj z »večjimi« manjšinami sooblikujejo glasbeno življenje Ljubljane in nekaterih drugih mest.[26] S to ilustracijo želim le pojasniti, da je glasbeno poustvarjanje posledica številnih kvalitativnih in tudi kvantitativnih dejavnikov, ki jih bom analizirala v nadaljevanju tega raziskovalnega dela.

Polovico populacije vseh manjšin predstavljajo ženske, vendar tega razmerja ne vidimo (oziroma nismo ga videli) ob reprezentacijah. Vzroki podreprezentiranja (glasbenic in plesalk vseh etničnih manjšin) so številni. Načeloma najbolj izstopajoč razlog je seveda tudi ta, reprezentiranje samih migracij, ki s(m)o jih donedavna obravnavali kot migracije moških: v Slovenijo naj bi se najprej priselili moški, ki so se tudi prej ustalili; poleg tega naj bi bilo med ženskami število tistih, ki se ukvarjajo z aktivnostmi na področju kulture, sorazmerno nizko.[27] V zadnjih letih raziskovalci ugotavljajo, da je delež žensk migrantk čedalje pomembnejši in večji[28] ter postajajo zanimive za raziskovanje tudi v slovenskem prostoru.[29]

Migracije prinašajo različne možnosti, ki motivirajo ženske k temu koraku, pri čemer je združevanje družine le ena od možnosti, saj so ženskam 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[30]«, ki so konkretni in otipljivi motivi. A ti se izoblikujejo na individualen način, saj »osebne lastnosti vplivajo na odločitev o

[25] 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 (DePNNS) (Kržišnik-Bukić 2014, 18; Bejtullahu 2016, 160).

[26] Bejtullahu 2016, 160.

[27] Medica 2008; Cukut 2008.

[28] Cukut 2008; Koser 2007; Učakar v Vidmar 2014.

[29] Avtorji poudarjajo, da so migrantke nekoč bile manj vidne udeleženke migracija, v sodobnem času pa jih, tudi zaradi feministične perspektive v kulturnih antropoloških raziskavah, čedalje bolj preučujejo. (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 2019).

[30] Cukut Krilić 2009; Milharčič Hladnik in Mlekuž 2009; Lukšič Hacin in Mlekuž 2009; Antić Gaber 2011; Vidmar Horvat 2014; Rosulnik idr. 2016, 30.

preselitvi«. Ne nazadnje migracija kot potovanje predstavlja tudi pot iskanja sebe. Milica Antić Gaber v svoji knjigi, ki parafrazira woolfovsko iskanje *lastne sobe*, pomenljivo imenovano *Na poti do lastne sobe*, ugotavlja, da so priseljenke različne, različni pa so tudi motivi za selitev. 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 možnostih izbire. Povedno je dejstvo, da Antić Gaber med priseljenke uvršča tudi t. i. drugo generacijo žensk, ki so v Sloveniji prišle v otroštvu oziroma so se v Sloveniji rodile, in tako nakaže, da so tudi te ženske še vedno priseljenke, a ne po lastni izbiri.[31]

Raziskave kažejo, da je prilagoditev novemu okolju zapleten proces, ki se velikokrat doseže z ustvarjanjem takih novih socialnih stikov, ki (ženskam) »dajejo občutek varnosti«, zato njihovo družbeno mrežo večinoma sestavljajo ljudje s priseljensko izkušnjo.[32] Skozi samorefleksijo in s spoznavanjem svoje nove kulture so ugotavljale, ali se vrednote in norme nove kulture ujemajo z njihovimi vrednotami in normami.[33] V smislu teme disertacije je glasba morda najzanimivejši in tudi najbolj trdoživ skupek vrednot, ki ga priseljenke in njihove potomke lahko sprejemajo, se o njem izpogajajo ali ga celo popolnoma zavržejo.

V literaturi *sobe* ponujajo več vpogledov v žensko delovanje. Tako kot prej omenjeno iskanje poti do lastne sobe, ki pomeni finančno in duhovno neodvisnost ženske in pelje na pot k (iz)najdbi svoje individualne ustvarjalnosti, so tudi pripadnice narodnih manjšin svojo glasbeno pot našle šele po določenem času, po diskontinuiteti, ki jo prinese preselitev. 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*[34]«. Kajti tiste, ki so prekinile že obstoječo prakso in jih vežejo spomini, si želijo ponovno vzpostaviti kontinuiteto. Pridružile se jim bodo še tiste, ki znova odkrivajo ljubiteljsko muziciranje in plese ter tako vzpostavljajo stik s kulturo svojih staršev.

[31] Antić Gaber 2011, 8.

[32] Kožar Rosulnik idr. 2016, 38.

[33] Prav tam.

[34] Spiel 1970, 51.

»Sobe« so lahko prispodoba za delovanje žensk znotraj svojih etničnih skupnosti. Predvsem ko gre za organizirano delovanje. Pri plesu odraslih ali otrok, ki se 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, društvih, v sklopu katerih vadijo, poleg starejših članic in članov, tudi pripadnice in pripadniki mlade generacije. Danes v Sloveniji aktivno deluje več deset kulturnih društev[35] različnih narodov, a najbolj številčna so društva s pripadniki nekdanje skupne države. Sodeč po terenskih informacijah, je aktivnih kulturnih društev pripadnikov skupnosti Albancev, Bošnjakov, Črnogorcev, Hrvatov, Makedoncev in Srbov prek 70, povprečno pa v društvih sodeluje od 50 do 100 članov, ki so dejavni na različnih področjih. Ali z drugimi besedami, pripadnice in pripadniki, ki se vključujejo v kulturno-umetniška dogajanja svojih narodnih skupnosti predstavljajo le nekaj odstotkov celotne priseljenske populacije. To je kvantitativno majhno število ljudi, ki se ukvarja z vsemi oblikami umetniškega in kulturnega udejstvovanja, kar pomeni, da pripadnice in pripadniki, ki se ukvarjajo z glasbo in plesom, kot raziskovalni subjekt disertacije predstavljajo majhen vzorec.

Disertacija se osredotoča na tiste pripadnike tovrstnih skupin, ki svoje delovanje po lastni izbiri usmerjajo k predstavljanju svoje kulturne dediščine. S svojim glasbenim delovanjem hkrati tudi etnično reprezentirajo svojo skupnost, bodisi s skupinskim delovanjem bodisi z individualnim poustvarjanjem.

Reprezentiranje ob skupinskem glasbenem in plesnem udejstvovanju je možno v glavnem prek organiziranega delovanja, zato v okviru marsikaterega kulturnega društva delujejo glasbene in plesne sekcije, ki jih vodijo (tudi) ženske. Z otroškimi skupinami pa večinoma delajo ženske, ki so tudi sicer zelo aktivne v društvih, a hkrati omejene na »žensko sfero delovanja«,[36] kamor sodi tudi delo z otroki, bodisi v obliki plesnih delavnic bodisi v obliki pouka jezika in kulture skupnosti. Glasbenice, ki povsem opustijo etnično reprezentacijo v svojem (po)ustvarjanju, se oddaljujejo od etničnega okvira in delujejo v popularni, rokovski ali klasični glasbi. Sem sodijo glasbenice, ki svojo poustvarjalno pot razvijajo samostojno, a istočasno reprezentirajo etnično pripadnosti. Te razvijajo svojo glasbeno

[35] Društva, aktivna v času raziskovalnega dela med letoma 2014 in 2016 (Kržišnik-Bukić 2014).

[36] Dedić v Kržišnik-Bukić 2014, 56.

govorico znotraj tradicijske glasbe, a tudi zunaj nje, v zvrsteh, ki niso vezane na določen etnični prostor.[37]

1. 3. 2 Glasba in ples – objekt/predmet raziskovanja

Pripadniki narodnih manjšin so se v zadnjih sto letih priselili v Slovenijo v različnem, a ne zanemarljivem številu. Kot ugotavljam v pogovorih z njimi, nekateri čutijo potrebo, da bi se skupaj s svojimi rojaki združili v kulturna društva in plesali ter muzicirali na način, ki ga dojemajo kot »tradicijski«. Spet drugi teh potreb nimajo ali pa jih glasba in ples ne zanimata, tretji, ki jim glasba zelo veliko pomeni, pa se odločijo izraziti svojo kreativnost na način urbane in sodobne preobrazbe, s katero se oddaljujejo t. i. ruralne tradicije. »Tradicijo« razumejo različno; navsezadnje gre za pojem, ki že sam po sebi vsebuje dinamiko, fluidnost, nestalnost, skratka lastnosti, ki so blizu tudi priseljencem.

Tudi opredelitev raziskovalnega subjekta, torej glasbenic priseljenk ali glasbenic s priseljenskim ozadjem, pripadnic narodnih manjšin, ki ustvarjajo v Sloveniji, se pogosto pojavlja tako v znanstvenih razpravah kot tudi v poljudnih debatah. K temu prispevajo tudi precej različna poimenovanja skupnosti, poimenovanja, ki se razlikujejo celo od avtorja do avtorja,[38] pri čemer je moč ugotoviti, da še vedno ne prevladuje eno enotno, ki bi bilo sprejemljivo za večino.[39]

Ne glede na načine, kako se ženske organizirajo pri svojem glasbenem ali plesnem delovanju, se disertacija osredotoča na glasbenice in plesalke, ki poustvarjajo z glasbenim tekstom, ki razkriva nacionalno identiteto, hkrati pa omogoča razvijanje lastne interpretacije.

Definiranje glasbe in plesa z vidika nacionalne identitete ni preprosto, saj gre za dejavnosti, ki sta ponovno zaživeli v nekem drugem okolju, z ljudmi, ki so v to okolje

[37] Kot primere bi omenila rokovsko kitaristko Jeleno Milojević, v pop glasbi poznamo Tamaro Goričanec in Vesno Zornik, v klasični glasbi sta se med drugimi uveljavili tudi Mirjam Tola in Milena Morača – slednja je celo častna članica črnogorskega društva *Morača* iz Kranja.

[38] Medica 2004, 97–98.

[39] Medica, prav tam.

prišli. Za nekatere priseljence je postalo muziciranje[40] zelo pomemben način izražanja etnične identitete. Nekateri priseljenci, zlasti tisti, ki delujejo v folklornih skupinah, večinoma poustvarjajo glasbo, za katero verjamejo, da predstavlja t. i. tradicijsko glasbo[41] (v nadaljevanju t.i. tradicijska glasba ali »tradicijska glasba«) držav njihovega porekla. Prav ta zvrst ima nekatere značilnosti izkazovanja ali markerje narodne pripadnosti, o čemer bom pisala v drugem poglavju.

Večji del muziciranja priseljencev obsega t i. tradicijsko glasbo države njihovega porekla. Po splošnem prepričanju velja t. i. ruralna tradicijska, torej petje z besedilom v maternem jeziku, za značilnejšo glasbo države porekla. V tem delu bom ljudsko glasbo imenovala tudi tradicijska glasba, bodisi ruralna ali urbana, kar bo razvidno tudi iz konteksta. V okviru društev obstajajo tudi plesne skupine, ki jih velikokrat imenujejo folklorne sekcije ali folklora, ki izvajajo t. i. folklorne plese, njihova koreografija pa sloni na ljudskih motivih. Ta izraz bom uporabila tudi v tem raziskovalnem delu. Preučujem tudi glasbenice, ki tradicionalne glasbe ne izvajajo na star način. Te nastopajo samostojno, s spremljavo le nekaj glasbil; njihov repertoar vsebuje predelave motivov iz ljudske glasbe v modernejšo in bolj urbano obliko, ki se približuje popularni glasbi.

Omenjena razdelitev ljudske glasbe na starejšo in novejšo obliko je pomenljiva, saj napeljuje k dvema načinoma poustvarjanja ljudske glasbe, ki sta na glasbenih odrih navzoča že od druge polovice prejšnjega stoletja. Prvi način poudarja ohranjanje »pristnega« ali »avtentičnega« ljudskega muziciranja, drugi se oddaljuje od te predstave in išče sodobnejše ter globalne preobrazbe ljudske glasbe. Oba načina poustvarjanja se v etnomuzikologiji obravnavajo kot revitalizacija ali priredba: izvajalci z revitalizacijo ponovno obudijo tradicijsko glasbo, vzgibi za to pa so pogosto ideološki. Glasbo obujajo po diskontinuiteti, najpogosteje časovni (temporalni), vendar lahko tudi prostorski (spatialni). Kakšna je glasba, ki jo je treba obujati in ohranjati pri življenju? Če ostanem pri etnomuzikologiji, je motiv ohranjanja starejše podeželske glasbe moč najti pri marsikaterih

[40] Izraz muziciranje uporabljam za splošni opis tako petja (vokalna glasba) kot tudi igranja na glasbila (instrumentalna glasba).

[41] T. i. tradicijska glasba, obsega različne glasbene prakse, ki so se izvajale v preteklosti in veljajo kot reprezentativne prakse ljudske glasbe. Glede na kontekst prostora izvajanja, je praksa lahko ruralna ali urbana.

preučevalcih ljudske glasbe, še posebej na inštitutih za raziskovanje glasbe v deželah nekdanje Jugoslavije in tudi vzhodne Evrope.[42]

Na videz puristični raziskovalni pristopi so pomembni v historičnem smislu, zunaj lokalnih okvirjev pa lahko postanejo ideološko sredstvo. O motivu »ohranjanja« ali »obujanja« ruralnih glasbenih načinov preteklosti piše Pettan v spremni besedi k *Drugi godbi,*[43] o čemer bo več govora v drugem poglavju.

Pri pogledu od zunaj sta poustvarjanje ljudske glasbe in plesa lahko tudi instrument za stereotipiziranje priseljencev v očeh slovenske javnosti.[44] Obe predstavi, tako pogled z vidika lastne nacionalne identitete kot tudi pogled od zunaj, sta morda le dve skrajnosti dojemanja glasbe in plesa tako med Slovenci kot tudi med pripadniki narodnih manjšin.

Pomembno je poudariti tudi dejstvo, ki »od zunaj« ni tako vidno: vsi pripadniki omenjenih skupnosti nimajo enakih glasbenih preferenc. 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«.[45] Okus za določeno glasbo ni nevtralen: skoraj vselej je na svoj način povezan z vizijo sveta, ki jo reprezentira določen žanr.

1. 3. 3 Raziskovanje v času in prostoru

Raziskovalke in raziskovalci priseljevanj v Slovenijo v svojih raziskavah določajo časovni okvir raziskovanja s kronološkim spremljanjem večjega priselitvenega vala, ki se načeloma začne v 60ih letih 20. stoletja. Disertacija upošteva tudi ta zgodovinski vidik, zlasti v smislu spomina raziskovalnih subjektov, osredotoča pa se na etnografski sedanjik. Raziskovalno delo na terenu zajema časovni okvir zadnjih štirih let, ko sem zbirala informacije po metodi, ki jo bom opisala v tretjem delu tega poglavja.

[42] Golemovič 2017; Smokvarski 1968; Dvorniković 1958.

[43] Pettan v Leydi 1995, 314–315.

[44] Žikić v Kržišnik-Bukić 2014, 78.

[45] Aubert 2007, 3.

Drugi okvir (prostorski) je bolj konkreten. Danes govorimo o tem, da so meje čedalje bolj fluidne in s tem tudi ljudje čedalje mobilnejši; udi nekatere glasbene skupine oziroma posamezniki so mobilni in nastopajo zunaj meja Slovenije. Vendar se disertacija omejuje na tiste glasbene in plesne prakse, ki sem jih imela priložnost spremljati znotraj meja Slovenije.

1. 3. 4 Položaj in status

Če ponovno vprašam, tokrat s terminološkega vidika, kdo so pripadnice, ki jih tukaj raziskujem: so članice narodne oziroma etnične manjšine oziroma etnične skupnosti v odnosu do večinske oziroma dominantne družbe? Z vidika etnomuzikološke stroke, kot sem pojasnila v podpoglavju 1. 2. 1 Raziskovalni subjekti ali raziskovane posameznice, vsekakor govorimo o manjšini, v tem primeru bolj narodni kot pa etnični, ki deluje v sklopu večinske družbe ali ob njej.

1. 4 Teorije in teoretični okvirji

Ob raziskovanju teme disertacije se opiram na pripadajočo literaturo, ki prepleta več disciplin: etnomuzikologijo, kulturno antropologijo in sociologijo. To je precej širok razpon možnih teorij in teoretskih pristopov, ki jih na nek način omejuje tema. V njenem žarišču so glasbenice, torej pripadnice ženskega spola kot kulturna kategorija, in s tem se raziskovanje usmerja k teoretičnemu pristopu študije spolov, oziroma *gender studies*. V disertaciji se študij spolov na spreminjanje neenakopravnosti razmerja med spoloma, s stališča reprezentacije raziskovanih subjektov (glasbenic).

Nadalje, perspektiva raziskovanja subjektov (torej glasbenic) narekuje teoretične okvirje. Glavni teoretični okvir sem nakazala že v naslovu, nanaša se na teorije reprezentacij z vidika identitete ali identifikacij. V disertaciji se pojma reprezentacije in identitete prepletata, kar je pomembna teoretična osnova, ki jo predstavljam v naslednjem podpoglavju. A tako kompleksno temo, ki prepleta spol, nacionalno/etnično identiteto in razseljenost/priseljenost, preučujem še z dodatnim teoretičnim pristopom, v obliki dihotomije diaspora/transnacionalnost, kajti moje raziskovanje se neizogibno dotika odnosa subjekta in objekta s tako imenovanim virom prihoda.

Neenakopravnost spolov kot teoretični pristop skozi prizmo omenjenih teoretičnih okvirjev pa odpira še en pomemben vidik, in sicer prepletanje različnih oblik neenakopravnosti, katerim so podvržene priseljenke glasbenice in njihove potomke. To je presečišče (intersekcionalnost) različnih oblik neenakopravnosti, ki se lahko v različnih oblikah razvijejo in uveljavijo pri raziskovalnih subjektih. Presečišče nastane ob »nalaganju« manjšinskih elementov enega na drugega znotraj ene same skupine, kot so npr. spol, etničnost, socialni položaj, elementi, ki pri subjektih veča možnosti njihove marginalizacije ali diskriminacije. Ugotavljam pa, da relevantna literatura o tej tematiki šele nastaja. V disciplini etnomuzikologije (v mednarodnem merilu) je pionirsko delo opravljeno pri raziskovanju glasbenic staroselskih ljudstev Severne Amerike (etnomuzikologinje Beverly Diamond),[46] pomembno je tudi presečišče spola in rase v glasbi, ki ga načenja (med drugimi) Jaqueline Warwick.[47] V tem smislu je Jasminka Dedić umestila teorijo presečišča v slovenski prostor pri preučevanju vprašanja spola v postmigracijski družbi.[48] K tem izsledkom se bom v disertaciji večkrat vrnila ter jih razširila s svojimi izsledki iz analiz primerov, da bi prispevala k razvijanju teorij, ki se nanašajo na to raziskovalno temo.

1.4.1 Teoretični vidiki identitete skozi reprezentiranje žensk ob diskurzu etničnosti / naroda

Teoretični okvir disertacije, ki zajema identitetne nastavke, razvijam iz tistih razprav, ki ugotavljajo, da je v heterogenih družbah - kamor sodijo tako rekoč vse evropske družbe - soočanje različnih identitet realnost. Še več, večina ljudi živi z več identifikacijami.[49]

Najprej o identiteti. V historičnem smislu je koncept identitete spreminjajoča se paradigma, ki – tako Hall – je evolvirala od izrazito individualno-ponotranjene prek prepoznavanja »sebe« nasproti »drugim« do stadija, ko ni več fiksne ali stalne identitete.[50] Predvsem je pomembno izpostaviti koncept identitete skozi sociološki ter postmoderni

[46] Diamond in Moisala 2010; Diamond 2011b; Polack 2018.

[47] Warwick 2007.

[48] Dedić v Kržišnik-Bukić 2014.

[49] Toplak 2011a, 27.

[50] Hall 1996, 597–598.

subjekt.[51] Klasični sociološki koncept je nastal ob vse večjem zavedanju razmerja sebe do drugega, torej »identiteta nastaja kot interakcija med jazom in družbo«, tako da se subjekt še vedno zaveda ponotranjenosti sebe, a se hkrati usmerja k zunanji in javni sferi; s tem ko všijemo sebe v strukturo s pomočjo identitete, zagotavljamo stabilnost subjekta in kulturnega sveta ter tudi njuno poenotenje in predvidljivost.[52] 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«.[53]

V tem smislu – tako Medica – znotraj identitetnega konteksta posamezniki in skupine vzdržujejo svoj primarni kulturni diskurz ter ga prepletajo z vsakdanjo procesualno različico (identifikacijo).[54] V sodobni družbi, ki je polna razlik, posamezniki lahko uresničujejo svoje različne cilje tako, da razvijajo dvojni diskurz »znotraj kulturnih diferenciacij«.[55] Če smo do sedaj kulturo videli kot nekaj, kar nam je dano ali sebe kot njen del, se v novih teoretičnih pristopih razvija ideja, da jo lahko tudi »ustvarjamo, oblikujemo ali preoblikujemo«.[56]

Če se stabilni kulturni svet spreminja za večinsko ali »mainstreamovsko« populacijo, so ti prehodi še toliko izrazitejši pri pripadnicah in pripadnikih manjšin priseljenskega porekla, saj je njihov (naš) kulturni svet povsem pretresen zaradi večplastnih sprememb. Zgornji koncept odmeva tudi pri preučevanju postmigracijskih etnij/manjšin,[57] med katerimi je pomembno omeniti tudi delo Gerda Baumanna. V knjigi *Multicultural riddle* 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 vero smatrajo za kulturo«,*[58] in

[51] Hall, prav tam.

[52] Hall, prav tam.

[53] Hall, prav tam, 598.

[54] Medica 2009, 8.

[55] Prav tam.

[56] Prav tam.

[57] Omar Martínez 2014, 358.

[58] Baumann 1999, vii.

predlaga vnovičen premislek – »*rethinking«* – o parametrih, na katerih naj bi identitete slonele: nacionalna država, manjšine oziroma etničnosti in vere oziroma religije.[59] Težava, kot jo vidi Baumann, tiči v tem, da k skupnosti pristopamo kot »monolitni« skupnosti, kakor da je »otok«: *»Ustvarili smo … ta otok, preučujemo ta otok, na koncu zaključujemo, da je ta otok v marsičem – otok. Kako dolgočasno«,* trdi Baumann in doda, da je bolj smiselno opazovati multikulturne realnosti (v množini, v pluralu), ki bi lahko premagale razdalje med »monoliti«.[60] Ta hipoteza temelji na raziskovanju multikulturne londonske četrti Southall, v kateri se zgoraj omenjeni parametri močno prepletajo.[61] Ob tem parametre popolnoma razčleni, tudi (kar je zanimivo za nas) etničnost[62], in kritično analizira tudi tisto manifestacijo »multikulturalizma«, ki jo na zahodu najbolj poznajo – torej organizirano reprezentiranje kulturnih razlik.[63] O tem in o multikultiralizmu, njegovih konotacijah, pasteh in prednostih bo več govora pri analizi odrskega reprezentiranja identitet.

*****

Prvič, v naših prostorih – sploh tistih, ki jih zajema pričujoča tema – interpretacija pojma identitete pogostokrat zajema tisti kulturni vidik, po katerem se najbolj ločimo od drugih, torej etničnost. Baumann je mnenja, da je k dojemanju identitet s strani nosilcev identitet (torej pripadnikov katere koli skupine) treba pristopiti kot k »elastični prehajajoči pajčevini situacijskih identifikacij«.[64] Tovrstno prehajanje opisuje kot neke vrste poseganje po atributih etničnosti, saj ljudje ves čas izbirajo med različnimi vidiki svojega jezika, vedenja idr. odvisno od situacije, in nadaljuje:

> *»… [R]avno tako se odločajo poudariti ali se odpovedati atributom svoje etničnosti. Prevedeno s kodo socialnih ved, govorimo torej o premakljivih ali kontekstualnih identitetah. Etnične identitete niso nič več kot dejanja etnične identifikacije, ki so zamrznjene v času. Ko je družbena klima neugodna, se le-te globinsko zamrznejo in otrdijo.*

[59] Prav tam.

[60] Prav tam, 145–146.

[61] Prav tam, 58.

[62] Prav tam, 57–67

[63] Prav tam, 122.

[64] Prav tam, 123.

Ko je družbena klima ugodnejša, se identifikacije stopijo in prelevijo v nove oblike. V analitičnem smislu, etničnost ni naravno dana identiteta, temveč je identifikacija, ki jo je ustvarila družbena akcija.«[65]

Da bi to lažje razumeli v našem primeru, je identiteto treba obravnavati prek analize etnije kot družbene organizacije.[66] Medica ugotavlja, da ni enotne etnične identitete, ki bi jo sprejeli vsi pripadniki etnične skupine – in to je zelo pomembna postavka tudi za to raziskovalno delo. Posameznik, ki situacijsko izbira med različnimi identitetami, izbira a v resnici tudi ne izbira, saj je opcij toliko, kolikor je razlik.[67] V teh primerih »govorimo o premakljivih (shifting) identitetah«.[68]

Za to, kako se ti premiki kažejo v glasbenih praksah, je zelo zanimiva Baumannanova analiza, ki bo uporabna tudi v nekaterih primerih 2. in 3. poglavja disertacije, predvsem pa slednja postavlja vprašanja o izhodih, ki jih posamezniki ob »trčenju« različnih primarnih kulturnih diskurzov različnih skupnosti poiščejo skozi »situacijske« glasbene prakse.

Če pluralnost sodobnih družb sistematiziram v tri skupine po značilnostih, ki jih določajo, 1. etnokulturne značilnosti (staroselska ljudstva, etnične in postmigracijske manjšine, migranti) 2. značilnosti iz spolne identitete ali seksualnosti, 3. fizične značilnosti, je moč ugotoviti, da je tema, ki jo raziskujem, povezana z dvema tipoma značilnosti – z etnokulturnimi in spolno-identitetnim tipom značilnosti.[69]

V skupnostih, ki jih raziskujem, je najti številne nastavke, 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 pomemben nastavek, se danes lahko pripadnike obravnava drugače tudi zaradi njihovega spola, socialnega statusa, državljanskega statusa …

Etnična komponenta, ki je pomemben dejavnik raziskovalne teme, sestavlja identiteto glasbenic in jih hkrati tudi izpostavlja v družbi. Pride namreč »v paketu« z drugimi

[65] Prav tam, 21.

[66] Medica 2009, 9.

[67] Prav tam, 10.

[68] Prav tam.

[69] Prav tam, 8.

komponentami, tako nacije (državotvornega naroda) v Sloveniji kot tudi v državi porekla. Če se ob etnični skupnosti akumulirajo še drugi sloji nadetnično-manjšinske identitete, kako jih je mogoče »harmonizirati«? A analiza komponent etnija-nacija-nadnacionalno v kontekstu EU ugotavlja:

> *»V normalnih okoliščinah večina ljudi živi z več identifikacijami; le včasih se ena ali druga od teh identitet znajde pod pritiskom zunanjih okoliščin ali iz konflikta z eno od drugih identitet posameznika, družine ali skupine. Konflikti med lojalnostjo do nacionalne države in solidarnostjo z etnično skupnostjo lahko v tem smislu povzročijo obtožbe o dvojni lojalnosti. Vedno obstaja možnost takšnih konfliktov identitete. To, da se ne pojavljajo pogosto, je posledica določene fluidnosti, ki je vključena v procese individualnih identifikacij, prednost morebitnih nadnacionalnih identifikacij pa je, da predpostavljajo priznanje več lojalnosti. Nacionalne identifikacije pa imajo precej prednosti pred idejo poenotene evropske identitete: živahne so, dostopne, dobro uveljavljene, dolgo popularizirane in še vedno široko uveljavljene, medtem ko je Evropa pomanjkljiva kot ideja in kot proces, […] nima pred-moderne preteklosti, ki bi ji lahko to zagotovila s čustveno trajnostjo in vpliva nanjo z zanimanjem ter zgodovinsko in kulturno globino. Večplastne identitete bi zato morale omogočati hkratno praznovanje lokalnih, nacionalnih in celinskih elementov […]«.* [70]

S to analizo se odpre vprašanje umestitve identitete etničnih skupnosti v slovenskem kontekstu, ki morajo poiskati ravnotežje med »solidarnostjo z etnično skupnostjo« ter »lojalnostjo do nacionalne države«, odnos, ki je v tem primeru ambivalenten, saj je skupnost vpeta med dve nacionalni državi, če ne drugače, pa vsaj v kulturnem smislu.

Drugič, poleg etnične identitete, je ena temeljnih kategorij identitete tudi spol oziroma spolna pripadnost,[71] kar je hkrati tudi pomemben marker v družbi: kajti tako etnična kot tudi spolna pripadnost sta dejavnika za družbeno neenakost. Še več, vsebina spolne vloge se v različnih kulturah opredeljuje različno, kar dodatno razkrije kompleksnost intersekcije različnih identitetnih kategorij pričujoče teme.

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

[70] Toplak idr. 2011a, 27–28.

[71] Razpotnik 2003, 380.

inferiornost-superiornost.[72] Bauman ugotavlja, da je percepcija spola 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«,*[73] kar še izraziteje pojasnjuje položaj ženskega spola v prej omenjenem procesu etnogeneze, saj, prvič, numeričnost ne prinaša enakopravnosti, in drugič, ob politiziranju etničnosti bo v razmerju moči prevlad(ov)al moški – maskulini diskurz nad ženskim.

Pri definiranju te dihotomije, ob nevarnosti, da bi jo razumeli preveč »monolitno«, bi omenila, da je pri tem treba upoštevati tudi perspektivo. Namreč, znanstvena literatura, še zlasti etnomuzikološka, ugotavlja, da je treba pogoje/vzroke za takšno dihotomijo iskati v zahodnem svetu oziroma na stari celini. Na periferiji tega območja se dihotomija kaže drugače, še posebej v razmerju do glasbenih praks, pri čemer Beverly Diamond, ki preučuje glasbo staroselskih ljudstev Severne Amerike, še zlasti glasbenice, ugotavlja:

> *»Mojo perspektivo so delno oblikovale različne kritike „tretjega sveta“ o reprezentaciji ženskih kultur. Opažajo, da dobršen del feministične literature, ki so jo napisale belke, prezre položaj žensk v postkolonialnem svetu in vidi vsa ženska gibanja kot produkte (zahodno opredeljene) modernizacije ali razvoja, pri čemer uporabljajo enake vzorce v (precej) različnih (raznolikih) kulturah in državah. Enostavno je predstavljati si te pasti v mojem delu.«*[74]

To ugotovitev je mogoče razumeti, kot da zahodna miselnost (če uporabim to poimenovanje) vidi aktivizem za enakopravnost spolov kot rezultat post-modernizma, a – kot lahko beremo – ni nujno, da so tradicijske glasbe vedno odraz dihotomij moči in podvrženosti.

Tretjič, poleg spola kot kategorije identitete nosijo predstavnice raziskovalnega subjekta, torej glasbenice, pripadnice manjšin priseljenskega porekla, tudi nekatere druge identitetne kategorije, kakršni sta socialni ali ekonomski status. Z drugimi besedami, že osnovno definiranje njihove identitete nakazuje »večdimenzionalnost kategorij«[75] ali

[72] Goldstein Fuchs 2005, 78–81.

[73] Bauman 1999, 66.

[74] Diamond 2011b, 404.

[75] Prav tam, 380.

»večplastnost«.[76] 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.[77]

In če temo identitete zaokrožimo; v postmodernem vidiku postaja identiteta »premični praznik«,[78] tako Hall, in se spreminja v odnosu na 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*«.[79]

Povedano naravnost oziroma kar brutalno iskreno: ta diskurz pozablja na razredne, spolne in druge razlike; vse marginalizacije, ki izhajajo iz kulturnih identitetnih markerjev – razen nacionalnega –, zbledijo ob »Narodu«. Kaj to pomeni za uveljavljanje tistega vidika identitete spola pri ženskah, ki jih obravnavam v disertaciji, glede na to, da so ženske ujete v pasti med obvezo, da morajo ohraniti »pomemben« vidik svoje identitete in zanemariti katerega drugega?

To vprašanje je pri analizi reprezentiranja žensk pomembno tudi v mikroprostoru njihovega odrskega udejstvovanja, torej na glasbenih prireditvah ljubiteljskih društev. Zgornje trditve namreč usmerjajo k temu, da lahko na presečišču etnične in spolne komponente identitete kljub raznolikosti udeleženk (zaradi višjega cilja) pride do težav z njihovim predstavljanjem in zastopanjem.

Reprezentiranje je ravno tako pomemben dejavnik pri analizi položaja žensk. V dosedanjih teoretičnih okvirjih se razpravlja o različnih oblikah reprezentiranja ali reprezentacije. Že začetna preučevanja spola in reprezentacije so nakazovala, da je slednja lahko razumljena ali kot dejanje predstavljanja žensk (denimo v medijih) v razmerju podvrženosti s strani nosilcev moči, pa naj gre za moško hegemonijo, institucionalno strukturo ali kulturno ureditev, ali pa kot zastopanje (v smislu udeležbe žensk ali zastopanje interesov žensk) pri

[76] Medica 2008, 9.

[77] Prav tam, 9.

[78] Hall 1996, 598.

[79] Hall 1996, 616.

zgoraj omenjenih političnih nosilcih moči.[80] To nakazuje, da je politika, oziroma razporeditev politične moči zelo pomemben dejavnik pri predstavljanju žensk, to hkrati pomeni tudi, da se reprezentacija pogosto – tako ali drugače – prepleta z manifestacijami neenakosti.

Prej omenjena premakljivost identitet je pri podobi spola, predvsem pri ženskah, povsem javen diskurz, v katerem se razvijajo celo različna prepričanja o kategorijah ženskosti.[81] Myra Macdonald je pred leti ugotovila, da gre pravzaprav za dolgoročne mite o ženskosti, za vzdrževanje tega diskurza pa sta odgovorna oba spola.[82] Načeloma (v postmodernem času, ko je raznolikost žensk bolj izražena v vsakdanu) je reprezentiranje vseh segmentov žensk parcializirano in pristransko.[83] Reprezentiranje v mikroprostoru odrskega udejstvovanja žensk, izpostavlja tudi to, kar Macdonaldova imenuje razmerje med spolom ustvarjalca reprezentacije/medija/odra in reprezentacijo spola.

Reprezentiranje, torej kako se ženske percipirajo/jih percipiramo, je lahko povsem politično vprašanje, saj se skozenj legitimirajo razmerja moči.[84] Poleg strukturalnega vidika je reprezentiranje tudi vprašanje kulturnih pravic, obe sferi – tako politična kot kulturna – se še najizraziteje povezujeta pri marginaliziranih skupinah.[85] Te skupine lahko potem uporabljajo kulturno (samo)izražanje v medijih kot ključno metodo za »pridobivanje večje politične moči«.[86]

*****

Predstavljanje etnične glasbe oziroma glasbe sveta narodov, v zvezi s katerimi se intenzivno razpravlja o narodni ali etnični identiteti, in sicer znotraj večinske ali prevladujoče družbe, v kateri tečejo tudi razprave o »ogroženi narodni identiteti«, nakazuje

[80] Marshment 1997; Macdonald 1995; Schwindt-Bayer 2014.

[81] Macdonald 1995, 1.

[82] Prav tam.

[83] Prav tam, 3.

[84] Marshement v Robinson in Richardson 1997, 125.

[85] Macdonald 1995, 2–3.

[86] Prav tam.

kompleksnost prepletanja ideologij(e) pri kulturnih aktivnostih. Tudi Eriksen v svoji knjigi *Majhni kraji, velike teme* ugotavlja, da:

> *»[S]koraj nihče, ki je uporabljal etnografske metode, kadar se je želel seznaniti z ideologijami kjerkoli po svetu po letu 1960, se ni mogel izogniti srečanju z izrazi nacionalistične ideologije […], ki jo najdemo skoraj vsepovsod, čeprav v zelo različnih oblikah, kar pa ne pomeni, da se ga vsi državljani neke države zavedajo ali da nacionalistično ideologijo tudi podpirajo. Za antropologijo in prav tako za ostale družbene vede je nacionalizem tako zelo pomemben kulturni pojav, da so si ga nekako od leta 1980 naprej postavile za prioriteto svojih raziskav.«*[87]

Disertacija se na podoben način, kot to nakazuje Eriksen, dotika pojmov, ki izhajajo iz vprašanja nacionalizma. Raziskovalni subjekti – pripadniki narodne manjšine – prihajajo iz dežel, ki so nastale po dolgem prestajanju bodisi svojevrstnega kolonializma ali hegemonistične dominacije in se soočajo s svojimi nacionalističnimi[88] podobami, v deželo, ki ima podobne izkušnje iz preteklosti.

V Sloveniji se o vprašanjih večinsko-manjšinskih odnosov pogosto razpravlja in piše. Pred koncem leta 2014 je izšel zbornik *Kdo so narodne manjšine v Sloveniji*, ki je v marsičem zanimiv, med drugim tudi zato, ker za predstavnike skupnosti Albancev, Bošnjakov, Črnogorcev, Hrvatov, Makedoncev in Srbov uporablja pojma »narod« oziroma »narodno«. Kot pojasnjujeta Monaghan in Just, oba pojma v osnovi izhajata iz kulture, etničnost pa

[87] Eriksen 2009, 322.

[88] Pojem nacionalizem ima različne pomene; v slovarjih Inštituta za slovenski jezik Frana Ramovša ZRC SAZU najdemo razlage:

1. prepričanje o večvrednosti lastnega naroda in prizadevanje za uveljavitev njegovih koristi ne glede na pravice drugih narodov: obsojati, zavračati nacionalizem; brezobzirni, napadalni nacionalizem; nacionalizem in šovinizem / ideolog nemškega nacionalizma // knjiž. politična smer, ki trdi, da so narodne koristi pomembnejše od razrednih, ideoloških: ponovni pojavi nacionalizma; nacionalizem in internacionalizem / ekonomski nacionalizem je zahteval bojkot tujega blaga

2. v 19. stoletju meščanska ideologija in politika, ki poudarja narod kot celoto in zagovarja njegove interese: nacionalizem pri Hrvatih in Slovencih v dobi romantike / buržoazni nacionalizem

3. knjiž. značilnosti kulture določenega naroda, ljudstva: uvajati nacionalizem v glasbo. (Slovar slovenskega knjižnega jezika 2014)

Zgodovinsko je v naših prostorih prevladovala razlaga, ki sugerira neenakost med narodi oziroma prevlado enega nad drugim. Tako se omemba nacionalizma pri razlagah kulturnih podob in simbolike še vedno in pogosto povezuje s tovrstnimi pristopi. Rada bi poudarila, da nacionalističnih podob in njihove simbolike v zgornjem kontekstu ne omenjam kot orodja za uveljavljanje in prevlado nad drugim, temveč kot osredotočanje na lastne kulture kot prioritetne.

sloni na »skupni krvi«, kar pomeni skupno poreklo, in – kar je pomembno tudi za pričujoče delo – na skupnih jeziku, šegah in navadah, oblačilih, poklicih, veri; poleg tega ima narod še eno lastnost, in sicer so to skupne dediščina in izkušnje, kar velikokrat povzdigne narod v državo.[89] In ko govorimo o kulturi v antropološkem smislu, gre za diskurz, ki vpliva na naša dejanja in koncept o sebi, trdi Stuart Hall, in nadaljuje, da je nacionalna identiteta Andersonova zamišljena skupnost, njeno preživetje pa je odvisno od tega, na kakšen način si jo zamišljamo.[90] S katerimi reprezentacijskimi strategijami si pomagamo, ko konstruiramo nacionalno identiteto, se sprašuje Hall, ki nato analizira strategije zamišljanja in instrumente, vtisnjene v kulturo, ki mitizirajo narod.[91] Hall nato postavi zelo pomembno vprašanje o tem, ali so konstrukti nacionalnih identitet resnično poenoteni. Pogoji za konstrukcijo skupnega zamišljanja so trije: skupni spomini, želja po skupnem življenju in dediščina.[92]

Če temu ob bok postavimo vprašanje spola kot dela identitete, je mogoče kaj kmalu opaziti, da postane ta komponenta nevidna. Hall ugotavlja, da želi nacionalna kultura potemtakem združiti vse v eno kulturno identiteto, kljub temu da se njeni člani razredno, spolno ali rasno razlikujejo. Vsi različni morajo najti alternativno identifikacijo, to je članstvo v nacionalni družini. Vendar pri tem 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.[93] Torej, ko je maskulinost etablirana kot lastnost, s katero se gradi nacionalna identiteta, dobijo ženske sekundarno vlogo in postanejo varuhinje ognjišča, družine in rodu kot matere narodovih sinov.[94] Na balkanskem delu evropske celine, denimo na Hrvaškem, se je podoba ženske v kontekstu »nacionalne družine« gradila hkrati z nastajanjem moderne

[89] Monaghan in Just 2000, 93.

[90] Hall 1996, 613.

[91] Prav tam, 613–615.

[92] Prav tam.

[93] Prav tam, 616.

[94] Prav tam, 616–617.

nacije[95] ter tudi v obdobju njene neposredne ogroženosti, ko je ženska postala del koncepta enovitosti in družinskosti.[96]

Opisana patriarhalna kategorizacija spolov v nacionalnem diskurzu znotraj dominantne družbe se jukstapozicionira tudi v manjšinskem/migrantskem okolju. Preučevanju uspoljenih[97] vlog v izseljenstvu so se posvetili tudi raziskovalci v Sloveniji, njihovi izsledki pa osvetljujejo nekaj zelo pomembnega. Ugotavljajo namreč, da se podoba žensk v izseljenstvu homogenizira (posebej v javni reprezentaciji žensk),[98] da se migrantka, ob tem ko večina konstruira »drugost«, stereotipno kategorizira ne upoštevaje heterogenosti v skupini posameznic[99] ali pa se, znotraj svoje skupnosti, lahko srečuje z ostanki patriarhalnega organiziranja.[100]

V povezavi s svojo središčno temo disertacija vključuje razgled po delih avtorjev, ki se ukvarjajo z reprezentativnostjo in položajem žensk znotraj manjšinskih/migrantskih skupin različnih avtorjev, ki prihajajo do podobnih sklepov. V že omenjenem zborniku Jasmina Dedić raziskuje intersekcijo etničnosti in spola pri pripadnicah narodnih manjšin iz nekdanje Jugoslavije, da bi ugotovila načine njihove marginalizacije.[101] Avtorica ugotavlja, da marginalizacijo izvajata tako večinska družba kot tudi njihova lastna skupnost, ki jih pripravi do tega, da sprejemajo uspoljene oblike identitete.[102] To se kaže kot sodelovanje med predstavniki večinske kulture in moškimi predstavniki manjšin, živečih v različnih deželah. To ugotavlja Kymlicka, ko kritično povzema kulturno-umetniške prakse, ki se nanašajo na kulturne »produkte« oziroma reprezentativne primere prikazovanja nacionalne

[95] Ceribašić v Jambrešić Kirin in Skokić 2004, 153–160.

[96] Senjković 2002, 137–179.

[97] Têrmin *uspoljen* v pričujoči disertaciji označuje tisto, kar je kulturno pripisano, torej 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 2014; Vrečko Ilc 2015; Šribar 2018).

[98] Več o tem v: Mlekuž 2005.

[99] Več o tem v: Cukut Krilić 2009.

[100] Razpotnik 2003.

[101] Dedić v Kržišnik-Bukić 2014, 55–57.

[102] Prav tam.

identitete skupin, ter jih avtor sicer umesti v multikulturno družbo (torej multikulturalizem kot strategija).[103] Med kulturne produkte sodi tudi glasba:

> *»Model (multikulturalizma) lahko v končni fazi okrepi neenakost moči (power inequalities) 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 – tipično gre za starejše moške – ob tem pa prepogosto ignorira načine, kako so tradicionalne prakse (in tradicionalne elite) pogosto izzvane s strani notranjih reformistov, ki imajo drugačno videnje glede, denimo, kako se mora obnašati »dober musliman«. Lahko ljudi ujame v past kulturnih skriptov, v katere jim ni dovoljeno dvomiti ali jim oporekati.«*[104]

Iz zgornjih vrstic sta razvidni dve vprašanji, ki ju disertacija večkrat obravnava: raznolikost znotraj ene manjšinske skupnosti in izpogajanje preobrazb oziroma preizkušanje »tradicionalnih« praks. Nobena skupina namreč, pa naj bo še tako majhna, ni homogena. Takšen primer je moč najti pri ruski in ukrajinski skupnosti, ki sta kvantitativno med manjšimi (po popisu 2002 je bilo v Sloveniji 451 Rusinj in Rusov); Sanja Cukut med raziskovanjem skupine Ukrajink in Rusinj ugotavlja, da so te ženske znotraj svoje etnične skupine heterogene, zato ima etnična skupina kot analitična kategorija omejen koncept, saj so procesi pripadnosti dinamični – ne nova ne stara družba nista homogeni in statični, zato tudi vključitve niso gladke.[105]

Znotraj nacionalnega ali tudi nacionalističnega diskurza glasba dobi določeno funkcijo: postaja sredstvo oziroma, kot sem že zapisala, tudi orodje. Anderson meni, da pri zamišljanju nacije vokalna glasba (torej skupinsko zborovsko ali ljudsko petje z besedilom) utrjuje narod: »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.«[106]

[103] Kymlicka 2012, 5.

[104] Kymlicka 2012, 5.

[105] Cukut v Milharčič Hladnik 2010, 211–213.

[106] Anderson 1998.

Tudi etnomuzikolog Bohlman poudarja moč glasbe, da povezuje ljudi v narod, ali če parafraziram avtorja, v »pojoči narod«.[107] Glasba je lahko zelo močno sredstvo reprezentiranja naroda: ima tudi simbolni pomen, kajti »pot od individualne glasbene identitete do glasbe sveta gre mimo naroda«,[108] s čimer Bohlman razkriva tudi zelo široko področje raznolikih identitet, ki jih glasba ponuja.

Na poti k potrjevanju svojega obstoja narod potrebuje tudi temu primerno glasbeno prakso. Pri tem išče tisto glasbo, ki naj bi bila najbolj »pristna« in »avtentična«. Eriksen pravi, da postane iskanje odgovora pri ugotavljanju pristnosti kulture in s tem tudi glasbe pogosto zelo politično.[109]

Vidik politizacije ali posrednega vpliva ideologije se je pokazal tudi pri raziskovalnih subjektih v pričujočem delu, kajti glasbenice, ki izkazujejo svojo nacionalno identiteto, morajo pri svojem reprezentiranju simbolno »spregovoriti« skozi ta koncept.

1. 4. 2 Transnacionalna paradigma: razseljenost v odnosu do države bivanja in države porekla

Spomin, hrepenenje, nostalgija in dokončnost razseljenosti subjekta, pri čemer je – tako Clifford – eksil le enosmeren, vrnitev pa tabu,[110] so parametri, s katerimi so se raziskovalci v 70-ih letih prejšnjega stoletja pristopili (po koncu drugega vala feminizma) lotili definiranja diaspore. Ob državljanskih in družbenih gibanjih v zahodnem svetu so migracije in nastajanja njihovih skupnosti postale resnične: politiki so spremenili pričakovanja, da se bodo »tujci« sčasoma »asimilirali« v družbo »sprejemnico«, in začeli sprejemati raznolikost,[111] in tako so diaspore postale zanimive tudi za raziskovalce.

[107] Bohlman 2002, 93.

[108] Bohlman, prav tam.

[109] Eriksen 2009, 349.

[110] Clifford 1994, 304.

[111] Alibhai-Brown 2000, 16–17.

Današnji têrmin *diaspora* izvira iz grščine (*dia* pomeni počez, *speiro* pomeni sejati) in je prevod hebrejske besede *galut*, ki se navezuje na eksoduse Hebrejcev iz Palestine.[112] Diaspore zaživijo, če in ko omogočajo izražanje skupne identitete njenim pripadnikom.[113] Hkrati ima diaspora tudi lasten način organiziranja, ki je neodvisen tako od države, v kateri biva, kot tudi od države porekla, retorično pa je prežeta s hrepenenjem po vrnitvi.[114] V njej posamezniki ali skupine lahko poudarijo svojo razseljenost, in lahko izrazijo svojo povezanost s krajem, *Domovino*, kjer vidijo svojo identiteto, saj ima razseljenost moč ustvariti spomin in zgodovino.[115] Bolj ko je cilj potovanja oddaljen, večja sta hrepenenje in čustveni naboj, ki se »kanalizirata« skozi izražanje tudi s glasbo.

Odprtost meja omogoča migrantom enostavno gibanje iz kraja v kraj. Diaspora z izrazito ločenima spatialnima, a hkrati tudi temporalnima dimenzijama ni statična, fluidnost meja in hkratno bivanje v dveh družbah/okoljih pa bistveno preobrazi migracije; po mnenju Cirile Toplak so zgodovinske diaspore del preteklosti in priseljenci v sodobnih razmerah niso izkoreninjeni, temveč so transnacionalni posamezniki.[116] Transnacionalna paradigma postaja večja realnost v času, ko so mobilnost in komunikacije del človekovega vsakdanjika.[117] Revolucija v komunikacijah in prevozu ter velikanski razvoj visokih tehnologij sta, poleg tega, da sta omogočila večjo povezanost sveta in globalizacijo[118] – pripadnikom diaspor dala priložnost živeti na dveh koncih, če parafraziram interpretacijo Mirjam Milharčič Hladnik o dvojnosti identitete *in–in*,[119] torej in tukaj in tam. Migranti ohranjajo družbene, gospodarske in politične vezi z državo porekla, saj so v iskanju gospodarskih prednosti in družbenega priznavanja stkali goste čezmejne povezave. Pripadniki izseljenstva so pogosto dvojezični, zlahka preklapljajo med kulturama, pogosto

[112] Anteby-Yemini in Berthomière 2005, 262.

[113] Prav tam.

[114] Prav tam, 263; Clifford 1994, 305.

[115] Bohlman 2004, 218.

[116] Toplak 2011, 489.

[117] Clifford 1994, 304.

[118] Koser 2007, 33.

[119] Mirjam Milharčič Hladnik 2011.

ohranijo bivališče v vsaki državi in sledijo gospodarskim, političnim ali kulturnim interesom, ki terjajo njihovo navzočnost v obeh.[120]

Paradigma, ki se je preobrazila od prebivanja v ciljni državi s spominom na državo porekla pa do »transnacionalnega migrantskega krogotoka«,[121] je navzoča tudi v glasbi. Louise Wrazen v primeru glasbenikov in plesalcev iz pokrajine Podhale na Poljskem, ki so emigrirali v Toronto, ugotavlja, da nostalgija in spomin, ki prežemata pripadnike razseljene skupnosti, pomenita spodbudo, da z glasbo poustvarijo *Domovino.*[122] Pri tem izpostavlja, da se glasba, iztrgana iz konteksta izvirnega okolja, le repetitivno ponavlja in čedalje bolj izgublja prvotni pomen druženja.[123] S prihodom mladih (t. i. pripadnikov druge generacije) tradicijski ples in glasba izgubljata pomen in postaneta kanon, po katerem se ravnajo udeleženci na odru. Tudi na drugi strani oceana glasba, posredovana po poteh balkanskih transnacij zahodne Evrope, nagovarja prav mlade in njihovo željo po modernizaciji diaspore, modernizaciji, ki je – zaradi večinoma ruralnega porekla njihovih staršev – proces z več etapami. Pri albanski skupnosti, kot ugotavlja Jane Sugarman, posredovana glasba ustvarja forum, v katerem se »Albanke in Albanci, doma in v tujini, vključujejo v debato v zvezi z njihovim odnosom do vprašanj modernosti«.[124] Posredovana glasba pa je raznovrstna, velikokrat produkcijsko ustvarjena prav za odjemalce v tujini in zato tudi komercialna. Tudi srbske skupnosti v Sloveniji, kot ugotavlja raziskovalni projekt, opravljen v letih 2008 in 2009,[125] postanejo del srbske transnacije ob poslušanju glasbe, ki prihaja v njihove domove s pomočjo tehnologije. Đorđević nagovarja zgoraj omenjeno željo po modernizaciji, ki ne pomeni nujno tudi urbanizacije, ter apologetično poudarja, da gre za popularne glasbene žanre zvrsti, za katere predstavniki srbske elite v Sloveniji čutijo, da jih stigmatizirajo in to poskušajo »korigirati« tudi s pomočjo kulturno-umetniških programov v društvih.[126]

[120] Koser, prav tam, 27.

[121] Clifford, prav tam, 303.

[122] Wrazen 2005, 43–51.

[123] Prav tam.

[124] Sugarman 1999, 9.

[125] Slavec Gradišnik 2010, 7–13.

[126] Đorđević 2010, 145.

Vprašanje razseljenosti se prej ko slej navezuje tudi na vprašanje vključevanja postmigracijskih etničnih skupin. V državah sprejemnicah je pomemben tudi racionalni pristop k priseljevanju, ki se kaže v načinih vključevanja priseljencev v dominantno kulturo. S tem mislim na prilagajanje manjšine obstoječi strukturi – politični, kulturni ali družbeni. Načini vključevanja so v praksi najprej nastali kot odziv dominantne družbe/države sprejemnice na priseljevanja, odziv v obliki sprejemanja nacionalnih politik, temu so sledila tudi teoretična dognanja stroke. V literaturi, tako mednarodni kot tudi slovenski, načini vključevanja zajemajo paleto procesov med večinsko družbo nove domovine in manjšino, pri čemer so v središču priseljenci, kajti (vsaj teoretično) gre za odnos t. i. prve generacije, saj prav ta del skupnosti nosi (ali se mu pripisuje) največjo odgovornost za vključevanje. Eno vodilnih meril so definicije načinov vključevanja, kot jih predlaga IOM (Mednarodna organizacija za migracije), in sicer **asimilacija**, torej zlitje priseljencev z večinskim prebivalstvom; **integracija,** torej obojestransko sprejemanje; **multikulturnost,** ki podpira razvoj kulture priseljencev paralelno z večinsko kulturo dominantne družbe; **segregacija**, pri kateri družbo sestavljajo različne vrednote in kulturne prakse brez pričakovanj na prilagoditev ne priseljenske in ne dominantne družbe.[127] Omenjeni model je seveda ena osnovnejših tipologij, sledijo pa tudi drugi avtorji, ki zajemajo ne le pravni ali socialni, temveč tudi kulturni vidik.[128]

Kulturni vidik, ki je sicer samo ena od mnogoterih oblik vključevanja, je ključnega pomena za pričujoče delo, saj nam pomaga razumeti načine sprejemanja kulturnih parametrov nove družbe in ohranjanja lastnih (za priseljence) ter načine sprejemanja manjšinskih kulturnih parametrov s strani večinske družbe. Tu gre tudi za kulturo v ožjem pomenu, torej za kreativnost priseljenskih skupin, pri katerih je glasba (ob morda tudi kulinariki in vizualnih umetnostih) ena den najpomembnejših in najbolj izpostavljenih dejavnosti katerekoli priseljenske skupnosti.

Omenjeni modeli vključevanja se lahko prenesejo tudi v glasbeno in plesno delovanje katerekoli priseljenske skupnosti. Načeloma to pomeni, da odnos priseljencev in »staroselcev« do (»lastne«) glasbe v Sloveniji variira, pri čemer seveda »lastna« glasba pomeni tisto glasbo, ki spremlja prej opisan proces etnogeneze. Vprašanju, koliko je ta situacija specifična za slovenski prostor, oziroma kako se lahko z glasbeno prakso skupina

[127] Bešter 2007, 121–122; Zlatar v Čebular 2017, 18–20.

[128] Bešter, prav tam, 125–130; Bešter v Komac 2007, 108–109.

asimilira/segregira/integrira/postane del multikulturnih procesov, bom namenila pozornost v naslednjih poglavjih.

1. 4. 3 Raziskovanje glasbenic (raziskovalni subjekt ali »predmet« raziskave)

Na presečišču manjšinskosti, etnije in spola, so glasba in glasbeniki pomemben kulturni dejavnik. Tako Beverly Diamond poudarja, da v okoliščinah velikih družbenih sprememb glasba igra vlogo pri izpogajanju prostora za posameznike, skupine in narode, pri čemer je spol vplival na jezik teh inovacij in njihove posledice.[129] Glasba (kot kreativni proces priseljencev) je eden najbolj prepoznavnih in razpoznavnih »produktov« priseljencev v marsikaterem okolju (kjer so značilne diasporske skupnosti, npr. Velika Britanija, Nemčija in druge zahodne države),[130] toda v slovenskem prostoru je položaj nekoliko drugačen. Prepoznavna glasba priseljencev v Sloveniji, v javnem in zasebnem diskurzu, je tista glasba, ki je izdelek medijsko posredovane glasbene industrije izhodiščnih dežel. Z drugimi besedami, prepoznavna glasba priseljencev nikakor 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 (pa naj gre za ohranjanje »starega« ali obvladanje »novega«), je ohranjanje glasbe v glavnem javen proces. Glasba in (še zlasti) ples, sta medij, ki potrebujeta oder, sceno, občinstvo. Sta performativni umetnosti, izvaja se ju za javnost, za skupnost, za katerokoli skupin(ic)o zainteresiranih ljudi. Tako glasba kot ples sta reprezentativni dejavnosti in že samo dejanje petja, muziciranja in plesa je medij, ki reprezentira različne pojme. Lahko predstavlja nekaj (pojem, idejo, prepričanje), predvsem pa nekoga (ženske, skupnost, različne skupine). Kot sem že omenila, vselej razlikujemo med aktivnim in pasivnim reprezentiranje oziroma predstavljanjem. V kontekstu te disertacije glasbenice (in plesalke) predstavljajo svojo identiteto, in sicer od narodne pripadnosti do drugih identifikacijskih pojmov.

*****

[129] Diamond in Moisala 2000, 1.

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

Raziskovanja glasbenic (priseljenk) narodnih manjšin v Sloveniji se je moč lotiti z različnimi dosedanjimi raziskovalnimi pristopi. Prvi je splošni pristop, katerega središče je priseljevanje z vidika spola. Raziskovalci so v zadnjih letih preučevali ne le migrante v Sloveniji in vprašanje njihove identitete (tudi) v luči gospodarskih in družbenih trendov,[131] temveč raziskujejo tako Slovenke v izseljenstvu kot tudi priseljenke, katerih država prihoda je Slovenija; pri slednjih se posvečajo tudi njihovem družbenemu položaju po priselitvi.[132] V navedenih delih se je raziskovanje občasno dotaknilo tudi vprašanja jukstapozicioniranja kultur[133] in še zlasti vprašanja identitet priseljencev.[134]

Drugi pristop h glasbenim praksam (prisilnih) priseljencev v Sloveniji zadnja leta razvijajo etnomuzikologinja Andreé Zaimović ter kulturna antropologa Bartulović in Kozorog.[135] Njihovo raziskovanje, ki preučuje vzroke ustvarjanja sevdalink nekdaj prisilnih priseljencev v Sloveniji, odpira pojem reprezentiranja specifične etnične glasbene zvrsti v širši slovenski družbi. Tudi že omenjeni bilateralni projekt je prinesel svež pristop k raziskovanju glasbenih praks in prispeval k boljšemu poznavanju vzvodov disperzije transnacionalne glasbe v Sloveniji,[136] konkretno na primeru srbske skupnosti v Sloveniji. Temu sledi tudi raziskovalni projekt, ki še poteka, ZRC SAZU in Filozofske fakultete.[137]

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 ICTM (Mednarodni svet za tradicijsko glasbo). Pri tem se evropski etnomuzikologi (večinoma iz osrednje, vzhodne in jugovzhodne Evrope) ne spuščajo v politične razprave o manjšinskih in priseljenskih politikah, pač pa so k raziskovanju glasbe *Drugih* pristopili vsebinsko, pri čemer je njihovo vodilo spremljanje soočanje kultur različnih skupin.

[131] Verlič Christensen 2002; Medica 2008 in 2010.

[132] Mlekuž 2005 in 2011; Vrečer 2007; Vidmar 2014.

[133] Jularić 2006; Mlekuž 2011.

[134] Milharčič Hladnik 2011; Učakar 2014; Antić G. 2011,

[135] Andrée Zaimović 2001; Kozorog in Bartulović 2015.

[136] Slavec Gradišnik 2010, 7.

[137] Gre za projekt »Glasba in etnične manjšine: (trans)kulturna dinamika po letu 1991«, http://gem.ff.uni-lj.si/opis-projekta/.

Natančneje – vodilo etnomuzikološke stroke je tudi definicija manjšine (gre za delovno definicijo omenjene študijske skupine), po kateri izraz *manjšina* zajema skupnosti, skupine in/ali posameznike (vključno s staroselci in migranti) ter druge ranljive skupine, ki tvegajo diskriminacijo na podlagi etnične, rasne, verske, jezikovne ali spolne pripadnosti, seksualnosti, invalidnosti, političnega prepričanja, socialnega ali ekonomskega pomanjkanja.[138] Temeljna ideja tega koncepta, ki prinaša nove smernice raziskovanja glasbe in manjšin, je, da gre pri manjšinah za skupnosti, skupine in/ali posameznike, ki tvegajo diskriminacijo oziroma se z njo soočajo, 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 ne le-etnična določila, temveč tudi druge skupine, 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 potrdili tudi raziskovalni rezultati, disertacija upošteva upošteva ravno zato, ker v na videz hegemonističnem razmerju išče tudi odstopanja in pri tem ohranja ideološko neangažiranost.

1. 5 Glavne hipoteze in raziskovalna vprašanja

Opisani teoretični okvir ponuja skupek teorij za raziskovanje konkretnih glasbenih in plesnih praks, ki jih glasbenice in plesalke, pripadnice narodnih manjšin Albancev, Bošnjakov, Črnogorcev, Hrvatov, Makedoncev in Srbov, izvajajo v Sloveniji, ki je prevladujoča družba.

Glavna hipoteza disertacije temelji na predpostavki:

[138] ICTM 2021.

1. Pri (priseljenskih) narodnih manjšinah so se razvile nekatere glasbene in plesne prakse, normirane do takšne mere, da so postale kanon; prek teh praks pripadnice narodnih manjšin reproducirajo in reprezentirajo uspoljene vloge, ki lahko prispevajo k marginalizaciji žensk.

Ker se s priselitvijo (dejansko priselitvijo in tudi tisto »podedovano« pri naslednjih generacijah) spremeni tudi družbeno okolje, se glasba in ples preobrazita v medija, prek katerih se ženske lahko izpogajajo v zvezi s svojimi vlogami in marginalizacijo. Eden od načinov je tudi fleksibilnejše glasbeno in plesno poustvarjanje repertoarja. To bi pomenilo, da se s spreminjanjem glasbe in plesa omogoča omilitev marginalizacije in podreprezentiranja žensk v sklopu njihovih skupnosti in tudi večinski družbi. S tem je povezano tudi nadaljevanje zgornje hipoteze.

2. Ravno tako se pripadnice z razvijanjem glasbenih praks lahko oddaljujejo od teh javno normiranih pojmov o t. i. tradicionalnem plesu in petju ter z glasbo poskušajo ustvariti medkulturno izmenjavo med manjšinami in večinsko družbo, s tem pa tudi spreminjajo način reprezentiranja žensk.

Raziskovalna vprašanja, ki izhajajo iz teh hipotez, nagovarjajo povezavo dinamike med ohranjanjem in spreminjanjem glasbenih in plesnih praks ter vprašanje reprezentiranosti žensk znotraj in zunaj njihove lastne skupnosti.

1. Na kakšen način glasbene in plesne prakse ohranjajo ali spreminjajo uspoljene vloge žensk?

2. Kje lahko glasba in ples utrjujeta »tradicionalno« reprezentiranje glasbenic in plesalk ter kje (po drugi strani) ponujata platformo za odpravljanje takega reprezentiranja?

3. Katere glasbene prakse omogočajo vzpostavitev komunikacij med kulturami, prakse s katerimi lahko glasbenice nagovarjajo svoje reprezentiranje?

Na zastavljena vprašanja bom poskusila odgovoriti, tako s pomočjo primerov, ki sem jih zbrala med raziskovanjem na terenu, kot tudi s pomočjo teorij in ugotovitev drugih raziskovalcev s podobnih področij.

Namen doktorske disertacije je z opravljenim raziskovalnim delom in s potrditvijo hipotez podrobneje osvetliti načine reprezentiranja pripadnic skupnosti Albancev, Bošnjakov, Črnogorcev, Hrvatov, Makedoncev in Srbov prek njihovega glasbenega in plesnega (po)ustvarjanja skozi prizmo zastavljenega teoretičnega okvira. Prav tako je namen disertacije prispevati k teoretičnemu razumevanju vprašanja presečišča reprezentiranja glasbenic z vidika etnične identitete in pogled na položaj manjšin s stališča prepletanja pojmov nacije in transnacionalnosti ob teoriji spola.

Postavljeni hipotezi ter raziskovalna vprašanja usmerjajo k pričakovanim raziskovalnim ciljem disertacije, da glasbenice in plesalke prek glasbenega in plesnega poustvarjanja iščejo avtonomne možnosti izražanja in predstavljanja svoje etnične, spolne in individualne identitete.

1. 5. 1 Metodologija raziskovalnega dela

Raziskovalni pristop, temelječ na tem okvirju, raziskovalcu pomaga ugotoviti, kaj pomeni glasba človeku ali ljudem v skupnosti, smiseln pa je, če ima stike z udeleženci raziskave in hkrati tudi pozna raziskovani pojem (glasbo oziroma glasbeno poustvarjanje). Znanje s področja etnomuzikologije dobi, v skladu s potrebami te raziskave, funkcijo sredstva - ali z drugimi besedami: postane instrument, s pomočjo katerega raziskovalec lahko razume pomen podatkov, pridobljenih med empiričnim raziskovanjem, in jih interpretira.

Temelj mojega raziskovalnega dela je raziskovanje na terenu, in sicer v dveh oblikah – intervjuji z udeleženkami glasbenih in plesnih aktivnosti ter zajem glasbenih in plesnih aktivnosti udeleženk. Opravila sem intervjuje z različnimi udeleženkami in izvajalkami glasbenih in plesnih aktivnosti (seznam oštevilčenih intervjujev je v prilogi). Večinoma je to gradivo posneto in shranjeno v mojem lastnem arhivu. Intervjuje sem poslušala in prepisala v čistopis (nekatere odlomke izjav uporabljam in citiram med glavnim besedilom 2. in 3. poglavja) ter jih popisala kot sestavni del pričujočega dela. Na terenu sem zbrala tudi gradivo v obliki avdio- in videoposnetkov različnih prireditev, na katerih so udeleženke izvajale svoj repertoar, ki ga potem analiziram in interpretiram (seznam posnetkov je v prilogi). Gradivo (slikovno in zvočno),ki sem ga zbrala v štirih letih, sem pregledala in preposlušala, da bi prišla do sklepov. V disertaciji sem uporabila primere, ki jih navajam v registru, ki je njen sestavni del.

Pri raziskovalnem delu sem uporabila dva tipa virov. Sekundarni viri disertacije ne potrebujejo posebne razlage, saj so logična osnova vsakega raziskovalnega dela. Primarni viri pa obsegajo najrazličnejše gradivo: od tiskovin, brošur, koncertnih listov in programov, vabil k sodelovanju in časopisja do daljših dokumentov, pravilnikov in zakonov. Ti viri so ponudili informacije o splošni situaciji znotraj posameznih manjšin in tudi v večinski družbi.

Ravno tako pomemben vir, značilen in ključen za to temo, je avdiovizualno gradivo. Gre za gradivo v obliki različnih videoposnetkov nastopov, koncertov in drugih prireditev, ki so jih naredili tudi sami pripadniki manjšin. Skupnosti se čedalje bolj odločajo za objavljanje na spletnih straneh ali družbenih omrežjih,[139] in sicer glasbenih posnetkov ali fotografij z nastopov. Kot vir informacij sem uporabila tudi prispevke in intervjuje iz oddaj NaGlas! in Sami naši na Radioteleviziji Slovenija (RTVSLO).[140] Vštric raziskovanja teh virov pa hodi terensko delo.

Slednje temelji na neposrednih stikih z ljudmi. Kot sem omenila, je število tistih iz vrst narodnih manjšin priseljenskega porekla v Sloveniji veliko, vendar je število njihovih pripadnikov, ki so zanje ukvarjajo z glasbo in plesom, razmeroma majhno.

Ko govorim o glasbi in plesu, govorim o aktivnostih, ki so zanje in za njihovo okolico prepoznavne kot ustvarjalnosti, ki se neposredno navezujejo na njihovo etnično/narodno dediščino. Kot pri drugih podobnih raziskavah[141] je tudi v pričujoči vzorec udeležencev, pač glede na raziskovalni kriterij, sestavljen iz relativno majhnega števila posameznikov. Izbor udeležencev raziskave se opravi na podlagi tega kriterija, tako nastalo skupino posameznikov pa se najprej opazuje med nastopi in nato intervjuva.

Zaradi raziskovalnega vprašanja, ki preučuje izkušnje posameznikov pri glasbenem in plesnem poustvarjanju, se pri tej raziskavi uporablja tudi tehnika opazovanja, ki je sestavni del terenskega raziskovanja v etnomuzikologiji. Ta tehnika, kljub temu da potrebuje raziskovalčevo interpretacijo zbranih informacij po lastni presoji, je pri glasbenih in

[139] Oddaja NaGlas!, 3. november 2016, dostopno na http://4d.rtvslo.si/arhiv/naglas/174368957.

[140] Oddaji, prva televizijska, druga radijska raziskujeta različne družbene in kulturne teme, povezane z življenjem Albancev, Bošnjakov, Črnogorcev, Hrvatov, Makedoncev in Srbov v Sloveniji. Nekatere prispevke in intervjuje sem opravila tudi sama, kot novinarka oddaje.

[141] Bejtullahu 2016; Kozorog in Bartulović 2015.

plesnih aktivnostih zelo pomembna, še najpomembnejše pa je spremljanje glasbenih in plesnih prireditev, 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, če ne kar edina pot za preučevanje glasbe kot teksta in glasbenega poustvarjanja posameznikov in skupin. Tako jih je moč videti v njihovem običajnem in pripravljenem programu. Raziskovanju na terenu sledijo tudi individualni pogovori oziroma intervjuji s posameznicami, povezanimi z glasbo (izvajalke, umetniške vodje ali vodje skupin). Mednje sodijo tiste, ki poustvarjajo v organiziranih institucijah, kot so kulturna društva,[142] ali pa glasbene ustvarjalke, ki muzicirajo individualno.

Na tem mestu bi rada pojasnila tudi namen intervjujev: dobiti čim več informacij o poustvarjalkah; informacij o njihovih formativnih letih – tako v glasbenem kot tudi v širšem kulturnem smislu; informacij o njihovem vsakdanjem življenju in pomenu glasbe/plesa v njem; informacij o njihovih prvih korakih k aktivnemu (po)ustvarjanju glasbe in plesa. Pri pogovorih je uporabljena kvalitativna tehnika v obliki individualnih intervjujev (podatki o intervjujih so sestavni del te disertacije). Intervjuvanke so bile ženske v aktivnih letih (od približno 25-65), med njimi je bila tudi ena upokojenka, ki je aktivna v svojem društvu. Intervjuji so potekali v jezikih, ki so bili sogovornicam (in sogovornikom) najbolj blizu.[143] Zaradi emskega pristopa v tem delu raziskovanja so pojmi, predstavljeni v intervjujih, rabljeni tako, kot jih razumejo informatorji,[144] zato mora biti raziskovalec seznanjen z njihovimi pomeni. Intervjuji so vključevali tudi sogovornice – ključne informantke zlasti v primeru t. i. priseljenk prve generacije, ki so, med drugim, pričevale o polpreteklih glasbenih in plesnih praksah v prvi domovini. Zato je bilo treba prilagoditi vprašanja tako, da so jih spodbudila k čim obširnejšim odgovorom (t. i. »open-end«, odprta vprašanja), pri čemer pa niso smela v nobenem primeru odgovorov sugerirati.

[142] Bejtullahu 2016, 161.

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

[144] Tak primer sta, denimo, interpretacija vzrokov za pogosto plesno uprizarjanje porok v albanski 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.

Ugotovitve pri uporabi teh tehnik so zanimive. Pri tem raziskovanju se mi je zgodilo prvič, da so intervjuvanke in intervjuvanci odgovarjali hitro in obširno. Iz tega je bilo jasno, da so, čeprav se z glasbo in plesom ukvarjajo (večinoma) ljubiteljsko, motivirani in razmišljajo o svojih aktivnostih, ne nazadnje se na teh področjih tudi strokovno izobražujejo. Zato je bilo včasih treba vprašanja nadgraditi, in sicer z uporabo kakšnega strokovnega etnomuzikološkega pojma, da bi jih spodbudila tudi h govorjenju o strokovnem in tehničnem vidiku ali o umetniških odločitvah, ki jih sprejemajo pri svojih aktivnostih.

Katere so bile osnovne ugotovitve po opravljenih raziskovalnih delih? Pri raziskovalnem delu na terenu je bilo mogoče ugotoviti naslednje:

- pri nekaterih narodnih manjšinah so plesi dodelani in zahtevni; iskanje vzroka za to zahteva nadaljnjo analizo;

- pri nekaterih skupinah je vokalna glasba, torej petje, pomembnejši del repertoarja; vendar ta ugotovitev ni vezana na narodno manjšino, zato zahteva nadaljnje preučevanje glede na demografsko strukturo udeležencev (npr. rojeni v Sloveniji ali rojeni v prvi domovini);

- polprofesionalni in profesionalni glasbeniki so, za razliko od ljubiteljskih, omenjali sodelovanje s slovenskimi glasbeniki in koncertiranje za širše občinstvo zunaj skupnosti narodnih manjšin.

Te iztočnice so začrtale smernice disertacije, ki v nadaljevanju informacije, zbrane znotraj posameznih skupnosti ali skupin, analizira, jih poskusi primerjati in priti do splošnih ugotovitev.

Predstavljene faze raziskovalnega dela, hipoteza, raziskovalna vprašanja in metodologija z analizo in preučevanjem gradiva gradijo izvirno znanstveno disertacijo, ki bo prispevala k razvoju novega vidika preučevanja glasbe priseljenk, vidika, ki bo osvetlil tudi položaj, ki ga imajo kot pripadnice manjšinske skupnosti in hkrati kot del večinske družbe.

2 RAZISKAVA IN RAZISKOVALNI REZULTATI

2. 1 Raziskava

V tem poglavju se bom poglobila v rezultate, pridobljene med raziskovalnim delom na terenu. Razčlenjujem tri komponente, ki sestavljajo raziskovalne dejavnike glede na a) način organiziranja glasbenega in plesnega delovanja raziskovanih subjektov, b) glasbo in ples kot predmet etnomuzikološke raziskave ter c) ženske glasbenice in plesalke kot raziskovani subjekt. Vsako od komponent bom kvalitativno analizirala, ob tem pa je treba poudariti, da podatki služijo razčlenjevanju kreativnega delovanja raziskovalnih subjektov. To pomeni, da podatkov ne obravnavam le kot instrument sociološke raziskave s humanističnim pristopom na račun znanstvenega, temveč tudi z zornega kota antropološke raziskave. Slednja, katere središče je kultura, omogoča njeno analizo kot »priučene, skupne, tiste, ki ima pojmovanje o obnašanju«.[145]

2. 1. 1 Načini organiziranja glasbenic in plesalk. Kulturna društva.

Odgovor »kulturna društva« na prvo vprašanje, ki sem si ga zastavila (kje lahko glasbenice in plesalke delujejo), se mi je zdel samoumeven. Delovanje kulturnih društev etničnih manjšin s poreklom iz nekdanje skupne države sicer ni splošno znano, sama pa sem imela informacije, saj sem tudi sama glasbenica in pripadnica ene teh skupnosti.

Uvodoma je treba predstaviti izsledke, ki se nanašajo na zgodovinski pregled priseljevanja na Slovenskem. Tovrstna analiza sloni na historičnem pristopu oziroma analizi historičnih virov. Obdobje prvih sodobnih priselitev v Slovenijo se začne približno v drugi polovici 50. let 20. stoletja (poljudno imenovano prvi val priseljevanja ali začetki ekonomskega priseljevanja v Slovenijo),[146] začetki organiziranja – razen nekaterih izjem – pa med seboj ne sovpadajo, saj so se pripadniki različnih etničnih skupnosti začeli organizirati v

[145] Heider 1997, 55.

[146] Dolenc 2007.

različnih obdobjih. Po mojih informacijah so se začela kulturna društva ustanavljati približno od leta 1990 dalje.[147]

Danes poznamo dva načina organiziranja društev; prvi je organiziranje na mikroravni oziroma organiziranje v društvih, drugi način je organiziranje na višji ravni oziroma zveza društev.[148]

Društva pogosto kažejo nekatere skupne značilnosti, kot so načini imenovanja, percepcija »kulture«, osnovni motiv delovanja društva … ipd. Vse to prispeva k potenciranju identitetnih označb (»identity markers«), ki so pomembni tudi pri analizi načina praktičnega delovanja društev.

Če analiziram **imena društev**, ta večinoma sporočajo, da gre za enonacionalna društva; denimo *Srbsko kulturno društvo (SKD) Sava Hrastnik*, *Kulturno društvo Albancev slovenske Istra Iliria*, *Makedonsko kulturno društvo Makedonija.*[149] Torej že sámo ime velike večine društev (z nekaterimi izjemami) navaja nacionalno/etnično pripadnost članov.[150] Nekatera društva uporabljajo toponime bodisi slovenskih mest, v katerih delujejo,[151] 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* (Kulturno športno društvo Sandžak v Sloveniji). Ugotavljam, da slednji društvi sestavljajo pripadniki bošnjaške skupnosti v Črni Gori oziroma Srbiji. Skupnost je tudi v državah porekla narodna manjšina, njeni pripadniki pa živijo na majhnem območju teh

[147] Doslej nisem dobila informacij (ne v pogovorih z intervjuvanci, ne od kolegic novinark), da bi obstajalo kakšno društvo pred letom 1989, ko je bilo ustanovljeno prvo društvo v manjšinskem kontekstu, in sicer Kulturno društvo Albancev Migjeni.

[148] Danes obstajajo zveze društev za vsako od narodnih manjšin, ki izhajajo iz držav zahodnega Balkana oziroma nekdanje Jugoslavije. Poleg tega so vse zveze pravnopolitično združene v Zvezi zvez kulturnih društev pripadnikov narodov in narodnosti nekdanje SFRJ v Sloveniji. (Kržišnik – Bukić 2014, 15–17.)

[149] Aktivna kulturna društva na področju glasbe in plesa, so navedena v podpoglavju **Pregled društev in zveze društev** pričujoče disertacije.

[150] Akademsko kulturno društvo Kolo, KUD Mladost, Ljubljana, KUD Jelek, Celje, sicer člani Zveze srbskih društev.

[151] Srbsko kulturno umetniško društvo Kočevje, Srbsko kulturno društvo Štajerska zajednica.

dveh strnjenih ozemelj, zato je manjšinsko označbo mogoče sporočiti le z imenom območja.

Ob pregledu in analizi **načinov delovanja** ugotavljam, da so društva vse do današnjega časa delovala (in še delujejo) na različnih področjih, ki kulturo zajemajo zelo široko: *»[I]zobraževanja, predvsem poučevanja maternega jezika in kulture za potomce, preko glasbeno-scenskih aktivnosti do humanitarnega delovanja in športnih aktivnosti. Delovanje na področju umetnosti občasno vključuje tudi likovno umetnost ter scensko in literarno delovanje. Z drugimi besedami: prostor aktivnosti društev je širok, kot je širok diapazon zanimanja in sposobnosti pripadnikov skupnosti.«* [152]

Prej omenjeni časovni okvir nastajanja društev pomeni formalni začetek njihovega delovanja. Delovanje društev v Republiki Sloveniji ureja Zakon o društvih (ZDru–1), ki ureja tako vsebinsko delovanje kot tudi finančni koncept društev. Zakon obstaja že od leta 1995, seveda je medtem doživel tudi nekaj sprememb, zadnji večji poseg vanj pa se je zgodil leta 2011. Že njegovo prvo določilo definira, da je *»Društvo [je] samostojno in nepridobitno združenje, ki ga ustanoviteljice oziroma ustanovitelji (v nadaljnjem besedilu: ustanovitelji), skladno s tem zakonom, ustanovijo zaradi uresničevanja skupnih interesov.«*[153]

Društvo, kot skupina ljudi, združenih na podlagi določenega skupnega interesa, svoje delovanje ureja s statutom.[154] Odgovor na vprašanje, kaj je skupni interes oziroma **opredelitev skupnega motiva** najdem tam. V njih, torej v statutihih, »so glasbene in plesne aktivnosti (slednje pogosto imenovane kar folklora) omenjene kot del društvenih aktivnosti«. [155]

Statuti društev so pomemben vir informacij o glavnih smernicah delovanja društva ter tudi o njihovem pristopu h glasbi. Ob pregledu in analizi statutov nekaterih društev ugotavljam, da se društva do določene mere med seboj razlikujejo po pristopu do glasbenega in

[152] Bejtullahu 2016, 161.

[153] Zakon o društvih (ZDru-1).

[154] Bejtullahu 2016, 161.

[155] Prav tam.

plesnega/folklornega poustvarjanja, vendar so razlike večinoma zelo drobne. V temeljnih ustanovnih aktih (statutih) društva definirajo glasbene in plesne aktivnosti bodisi v kontekstu ohranjanja kulturne tradicije in kulturnih vrednot bodisi v kontekstu razvijanja potreb svojih članov in prenosa na nove generacije, četudi v obliki ljubiteljskega (po)ustvarjanja.[156]

Svoje cilje in namene delovanja društva opisujejo v svojih statutih. Primer statuta enega izmed društev:

> »*Osnovni namen društva je:*
>
> - *razvijanje ljubiteljskih kulturnih dejavnosti (razstave kulturne dediščine),*
> - *ohranjanje kulturne tradicije in kulturnih vrednot (branje, pripovedovanje, običaji iz rojstnega kraja, petje),*
> - *organizira družabno življenje članov društva (proslave, družabna srečanja, folklora, literarni večeri, piknik vsakega 6. maja),*
> - *spodbujanje in razvijanje sodelovanja med kulturnimi društvi in zvezami društev v Mariboru ter drugih krajih po R. Sloveniji in v tujini, konkretno v državah ZR Jugoslavije, Makedonije, Hrvaške in Bosne in Hercegovine,*
> - *prizadevanje za strokovno raven dela društva,*
> - *spodbujanje članov za strokovno izpopolnjevanje,*
> - *sodelovanje s tujimi strokovnjaki s področja delovanja društva […]«*[157]

Iz naštetega je razvidno, da so v času nastanka društva njegovi člani imeli vizijo druženja in predstavljanja materialnih predmetov kulturne dediščine, vloga glasbe pri tem je nekoliko bolj obrobna oziroma je spremljevalni element druženja članov.

V naslednjem statutu je podrobno opisano delovanje za ohranjanje tradicije:[158]

> *»Temeljni namen društva je ohranjanje in nadaljnji razvoj narodnostne, kulturne in duhovne identitete članov društva in pripadnikov širše srbske etnične skupnosti v Republiki Sloveniji, ki ga dosega s tem, da predvsem:*

[156] Prav tam.

[157] Kulturno društvo »Srpsko kulturno društvo Maribor« 2004, 1.

[158] Bejtullahu 2016, 162.

• združuje posameznike zaradi ohranjanja in negovanja srbskega narodnostnega ter nacionalnega kulturnega izročila,

• spodbuja kulturni in socialni napredek članov društva,

• si prizadeva za visoko strokovno raven dela društva,

• razvija sodelovanje in prijateljstvo med srbskim in slovenskim narodom, ter drugimi etničnimi skupinami v Sloveniji,

• sodeluje in vzdržuje stike z Republiko Srbijo in ostalimi državami, v katerih živijo pripadniki srbske narodnosti,

• zastopa in predstavlja interese članov društva v javnosti.«[159]

Zgornje vrstice konkretno omenjajo etnične identitetne markerje, saj v središče postavljajo nadaljnje razvijanje identitete ter opredeljujejo nekatere elemente, ki pripomorejo k temu - med drugimi izročilo, diasporo in stike z državo porekla.

Naslednje društvo se osredotoča še bolj specifično, namreč na določeno hrvaško pokrajino, iz katere izhajajo njegovi člani:

»Namen društva je spoznavanje in ohranjanje kulturnih vrednot in običajev iz področja Međimurja in Slovenije, medsebojno spoznavanje, druženje in delovanje na kulturnem in družabnem področju v Sloveniji, z društvi iz matične domovine, kakor tudi iz drugih držav.

Društvo svoj namen uresničuje z izvajanjem naslednjih nalog:

[G]ojenje, ohranjanje in poustvarjanje ljudskih pesmi in plesov

[O]rganizacijo javnih prireditev – festivalov;

[K]oordinacijo objave v medijih ob pomembnejših dogodkih;

[O]rganizacijo predavanj in izletov, ki bodo poleg družabnosti namenjeni spoznavanju kulture, običajev in zgodovine Međimurja, Hrvaške in drugih držav.«[160]

V tem primeru se identitetne značilnosti premikajo od nacionalnega k lokalnemu opisu in so določene precej jasno, saj je uvodoma večkrat omenjeno Medžimurje v povezavi s Slovenijo. Poudarjene so torej tudi tradicionalno kulturne vezi Medžimurja s Slovenijo, ki (tudi) obstajajo tudi zaradi geografske bližine pokrajine z vzhodno Slovenijo.

[159] Akademsko kulturno društvo »Kolo« 2007, 1.

[160] Međimursko kulturno umetniško društvo - Ivan Car 2019.

V primeru statuta naslednjega društva je delovanje definirano nekoliko splošneje,[161] je pa povezano z okoljem oziroma državo sprejemnico. Identitetne označbe se v tem primeru izražajo bolj v transnacionalni komunikaciji med pripadniki skupnosti v spatialnem krogotoku:

> *»Namen in cilji društva so:*
>
> - *spodbujanje in pomoč pri udejstvovanju Albancev, živečih na obali in širše v RS, pri njihovem napredovanju in vključevanju v kulturno, umetniško, športno in družabno življenje v okolju, kjer društvo deluje,*
> - *[…]*
> - *organizira javne prireditve, tribune, javna srečanja in druge aktivnosti, ki izvirajo iz programa društva ter skrbi za kakovost naštetih dejavnosti.*
>
> *V okviru društva delujejo naslednje sekcije: literarna, glasbena, dramska, prevajalska, športna in informativna*[162]*.*
>
> *[…]*
>
> *Glasbena sekcija:*
>
> - *pripravlja in organizira nastope za javnost z izvirno, narodno in zabavno glasbo,*
> - *organizira gostovanja glasbenih skupin in ansamblov.«*[163]

Glede na določila statuta je glasbeno delovanje društva usmerjeno k različnim zvrstem glasbe, vključuje tudi gostovanja glasbenikov (v praksi gre za gostujoče glasbenike iz države porekla ali diaspore).[164] Kljub precej splošnim opredelitvam glasbenega in plesnega delovanja članov društva, ima konkretno društvo aktivno plesno skupino, o kateri bo več govora pri analizi glasbe in plesov.

V naslednjem primeru statuta, je delovanje glasbene sekcije definirano enako kot v zgornjem, z dodanim elementom skrbi za mlajše:

> *»[Glasbena sekcija:]*

[161] Bejtullahu 2016, 162.

[162] Preoblikovano zaradi lažje preglednosti.

[163] Kulturno društvo Albancev slovenske Istre »Iliria« 1998, 1.

[164] V tem društvu se večkrat letno organizirajo takšna druženja z glasbo za zaprti krog članov.

- razvija in goji glasbeno tradicijo pri albanskih otrocih;
- organizira otroška in mladinska tekmovanje v duhu ljudske ali umetniške glasbe.«[165]

V praksi se izkaže, da si večina kulturnih društev svoj formalnopravni okvir zastavi nekoliko širše, nato pa glasbene in plesne aktivnosti pravno urejajo z ustanavljanjem sekcij (glasbenih, plesnih, folklornih ipd.).

Zgornji primeri analiziranih statutov kažejo dva pristopa[166] h glasbenemu in plesnemu poustvarjanju kot interesni dejavnosti članov. Kot je bilo ugotovljeno, statuti društev glasbeno-plesno delovanje definirajo z nekakšnim restavratorsko-prerodnim pristopom oziroma z ohranjanjem kulturne tradicije in tradicijskih kulturnih vrednot; z drugim pristopom pa člani ustvarjajo orodja/sredstva za prenašanje izročila mlajšim generacijam, v okviru svojih potreb.[167]

Oba pristopa se nanašata na način širjenja izročila. Prvi je uporaben, če imajo člani društev osnovno védenje o ljudskih napevih, plesih in tradicijskem muziciranju držav porekla, na podlagi katerega lahko oblikujejo repertoar za potrebe društva; pri drugem pa takega predznanja ni oziroma obstoječe ne zadostuje, zato (hkrati z izkušnjami) svoje poznavanje glasbe in plesa bogatijo in dopolnjujejo.[168]

Upoštevati je treba, da se, ne glede na postavke, zapisane v statutu, delovanje društev pogosto tudi razvija in preoblikuje. V praksi se namreč pristopa lahko prepletata.[169] V smislu definiranja funkcije glasbe, je ta fleksibilnejša, kot si morda mislimo, kajti »izpostavljanje trpnega, pasivnega nevariabilnega, drugačnega nasproti tvornemu, aktivnemu, variabilnemu, kontinuiranemu so glasbi racionalno vsiljene ločnice«, kar pomeni, da je (glasba) medij, ki lahko hitro »preklaplja« med enim ali drugim

[165] Kulturno društvo Albancev »Migjeni« 1997, 3.

[166] Bejtullahu 2016, 161.

[167] Prav tam.

[168] Prav tam.

[169] Prav tam.

pristopom.[170] Čeprav se govori o ohranjanju, se ne petje in ne ples ne definirata izrecno kot ruralna glasbena/plesna tradicija držav preteklosti, to se izkaže šele pri opazovanju glasbenih in plesnih primerov.

Nekatera društva imajo tudi kombinirani pristop, po eni strani si člani prizadevajo ohraniti svojo tradicijo, po drugi pa želijo svojo kreativnost integrirati tudi v slovensko družbo. Zato navajam primer društva, ki se na spletu predstavlja takole:

> *»Makedonsko kulturno društvo "Makedonija" iz Ljubljane (skrajšano MKD "Makedonija") je najstarejše [*sic*] manjšinsko kulturno društvo v samostojni Sloveniji. Ustanovljeno je bilo 18.01.1992 v zgradbi Ljubljanske Opere ob pozdravih, v obliki posebnih odposlancev in brzojavih obeh takratnih predsednikov, g. Milana Kučana in g. Kira Gligorova. V letu 2010 smo dopolnili 18 let aktivnega delovanja na področju kulturnega dogajanja na prostoru Republike Slovenije. S svojim udejstvovanjem je društvo vsa ta leta veliko prispevalo k integraciji makedonskih priseljencev in njihovih potomcev v raznoliko in bogato kulturno dogajanje. Cilj vseh naših aktivnosti je bil ohraniti lastno narodnostno identiteto in kulturo, hkrati pa ju predstaviti in vpeti v dogajanja in kulturo Slovenije in Slovencev ter narodov in narodnosti[171], ki živijo v Republiki Sloveniji, zvezami društev v Mariboru ter drugih krajih po R. Sloveniji in v tujini, konkretno v državah ZR Jugoslavije, Makedonije, Hrvaške in Bosne in Hercegovine.«*[172]

Predstavitveno besedilo tega društva (v katerem so nekatere informacije nepopolne) v podtonu vzpostavlja tudi narativ o izzivih ohranjanja kulture v tujini, hkrati pa prispeva tudi k integraciji, saj kulturo in identiteto vpenja v večinsko kulturo/družbo. Na prvi pogled gre za dihotomijo, saj je ohranjanje oziroma »konzerviranje« kulturne identitete po svoji naravi nasprotno dejanju prilagajanja in spreminjanja identitetnih značilnosti ob integraciji. A kot je bilo omenjeno v uvodu, si ne prvega ne drugega dejanja ne moremo predstavljati brez »antagonistične« večinske strukture, ki takšno dihotomijo osmišlja. Hkrati pa je iz

[170] Prav tam.

[171] Têrmina *narod* in *narodnost*, ki sta se v nekdanji Jugoslaviji uporabljala za razlikovanje med državotvornimi narodi (Slovenci, Srbi, Hrvati, Makedonci itn.) in drugimi narodni oziroma etnijami (Albanci, Madžari idr.), se v besedilih pripadnikov še vedno uporabljata, čeprav sta zastarela.

[172] Makedonsko kulturno društvo Makedonija 2020.

zgornjega besedila razvidno tudi prizadevanje kulturnikov iz vrst manjšin, ki morajo nenehno iskati ravnovesje med celovitostjo svoje identitete in vključevanjem v slovensko kulturo/družbo.

2. 1. 2 Izjave (so)ustanoviteljic

Poleg analize statutov, ki so jih pisali člani društev pri svojih prvih korakih v kulturno delovanje, uporabljam še en vir informacij in sicer izjave/pričevanja ustanoviteljic društev ali njihovih glasbenih in plesnih sekcij. Načeloma, gre za opis dogodkov *post festum*:

> *»Pred dvajsetimi leti [leta 1996, op. A. B.][173] 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..«*[174]

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

Še bolj povedna je izjava članice društva iz Kranja, ki se je tja preselila po poroki in se že kmalu vključila v 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 deklice, sosede… Tako je nastala naša skupina, v kateri mi plešemo.«*[175]

Ta izkušnja kaže, da ženske društva obiskujejo tudi zato, ker ta ponujajo možnost organiziranega aktivnega preživljanja prostega časa ljudi, ki jih veže v podoben

[173] Izjavljeno leta 2016.

[174] I-4/2016.

[175] I-11/2016.

postmigracijski položaj, prostega časa, ki ga namenjajo obujanju glasbenih in plesnih običajev iz mladosti.

Društva so v prvi polovici 90. let 20. stoletja med drugim nastala tudi zaradi organiziranja zbiranja humanitarne pomoči. 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 udejstvovati na dramskem, literarnem področju ipd.«*[176]

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 pusto. Kaj narediti, da bi postalo bolj živahno, ker vem, kakšna je bila moja mladostna izkušnja, ko tu ni bilo nobenega društva, nobene skupnosti. [Srbska, op. A. B.] skupnost sploh ni imela društva. Ko sem odraščala, 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.«*[177]

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

Druga sogovornica, rojena v Sloveniji, pa pripoveduje, da je društvo končni rezultat pobude njenih slovenskih prijateljev, ki so se želeli naučiti plesati makedonske plese. *»In*

[176] Glamočanin 2010, 124 in 2010a, 37.

[177] I-2/2015

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 plese ora in peli. In potem je nekdo predlagal, da če se že toliko časa družimo, zakaj ne bi tega formalizirali in postali skupina«.[178]

Ta primer je eden redkejših, ko je interes pripadnikov večinske družbe prispeval k ustanovitvi (manjšinskega) kulturnega društva.

Vzgibi za ustanovitev so (po teh izjavah) različni, vendar je v podtonu teh izjav moč zaznati, da je združevanje posledica potrebe po kulturni in duhovni kontinuiteti.

Nekatera društva 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 8 družin, v katerih so seveda tudi otroci, se nam je zdelo pomembno, da vključimo tudi otroke in mladostnike.«*[179]

Včasih so torej nekatera društva manjša, a se osredotočajo na točno določeno glasbeno posebnost (v tem primeru na žanr sevdalinke, o čemer bo več govora v naslednjem poglavju). Tako tovrstna društva računajo tudi na glasbene naslednike in prenos izročila.

Prej je bilo omenjeno, da so društva fokusirana na ohranjanje dediščine v enonacionalnem smislu. Kljub temu pa so ustanoviteljice pripravljene članstvo tudi razširiti, kot je denimo v koprskem primeru.

> *»[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*

[178] I-3/2016

[179] I-2/2018.

otrocih so mešane skupine, saj so se ljudje s priseljevanjem in združevanjem mešano poročali in ustvarjali družine.«[180]

2. 1. 3 Vodenje

Nekatere članice društva, zlasti tiste iz vrst mlajših generacij, kažejo tudi željo po soodločanju v upravljanju društev. Po besedah ene od sogovornic, je slednje ključni dejavnik za sodelovanje v društvu.

»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 bil eno leto zapisano le v dokumentih. Tako 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 magistrov, peščica pa jih dela doktorat.«[181]

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, kar zadeva normirane uspoljene vloge (tudi) na odru.

[180] I-2/2015.

[181] I–2/2016.

Obstajajo primeri, ko se društvo že pri ustanavljanju izogiba klasičnemu načinu organiziranja. Takó je društvo iz Velenja (so)ustanovila pripadnica, ki sebe opisuje kot »*pripadnico druge generacije, nagnjeno k tradiciji staršev*«[182] in izpolnjevanje svojih ciljev vidi v vodenju društva z jasno profiliranim delovanjem. Skupaj s kolegi ga takole opisujejo:

> *»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.«*[183] (poudarki A. B.)

Takšni primeri kažejo, da se vodenja društev lotevajo tudi pripadnice manjšin, in sicer velikokrat s specifičnim umetniškim ali organizacijskim namenom.

2. 1. 4 Financiranje

Čeprav je registriranih društev veliko, marsikatera med njimi pa so manj aktivna, zato je na mestu vprašanje, kaj društvo *obdrži pri življenju*. Ugotavljam, da sta za nastanek in aktivno delovanje društva zelo pomembni osebna zavzetost in zagnanost peščice članov; delovanje društev namreč pogosto temelji na prostovoljnem delu.

Tudi zakonsko določilo predpisuje, da mora biti društvo neprofitna organizacija, njegovo premoženje pa so »*sredstva, ki jih društvo pridobi s članarino, darili in volili, prispevki donatorjev, iz javnih sredstev, z opravljanjem dejavnosti društva in iz drugih virov, njegove nepremične in premične stvari ter materialne pravice*«.[184] Gre za delovanje na

[182] I–1/2016

[183] Bošnjaško mladinsko kulturno društvo 2019.

[184] Zakon o društvih, (ZDru–1).

področju ljubiteljske kulture, ki je v Sloveniji večinoma podhranjeno – tako finančno kot tudi infrastrukturno.

Dobršen del finančnih virov društev predstavljajo sredstva, ki jim nameni država sprejemnica, tj. Slovenija. V praksi se sredstva pridobivajo večinoma iz treh virov. Prvi je JSKD, ki ga je ustanovila država, odgovoren pa je Vladi Republike Slovenije. Za potrebe etničnih skupin JSKD vsako leto objavlja javni razpis za izbor kulturnih projektov na področju različnih manjšinskih etničnih skupnosti in priseljencev v RS.[185] Drugi vir pomeni Ministrstvo za kulturo, ki v sodelovanju z Evropskim socialnim skladom prek Javnega razpisa za izbor operacij za večjo socialno vključenost pripadnikov ranljivih družbenih skupin na področju kulture ponuja možnost finančne podpore za posamezne projekte etničnih skupin.[186] Tretji vir dohodkov izvira iz občinskih sredstev, saj občine skladno s pravilniki objavljajo javne razpise za lokalne kulturne dejavnosti ali prireditve, ki pa niso nujno vezane na posebne potrebe etničnih skupnosti, temveč so namenjene vsem lokalnim društvom. Društva zaprosijo za financiranje z različnimi projekti in s programi, vendar omenjene institucije nimajo dovolj razpoložljivih finančnih sredstev, da bi sofinancirali vse. Preostali del sredstev lahko društva pridobijo tudi prek sofinanciranja ministrstev držav porekla, kot so denimo ministrstva za diasporo ali ministrstva za kulturo, nekaj pa tudi od sponzorjev, ki jih navajajo na koncertih in prireditvah.

2. 1. 5 Pregled društev in zvez društev

Registrirana društva v Sloveniji, ki aktivno prispevajo k promociji in ohranjanju (etnične) identitete, delujejo v večjih mestih in so večinoma osredotočena na kulturo en(ega) naroda/manjšine/etnične skupnosti: srbska, makedonska, albanska idr. društva.

Največ je srbskih društev. Do leta 2019 so Srbi v Sloveniji delovali prek dveh zvez: Zveze srbskih društev Slovenije in Zveze srbske diaspore v Sloveniji, ki je vključevala 13

[185] Javni sklad Republike Slovenije za kulturne dejavnosti 2021.

[186] Takšni projekti se sicer bolj usmerjajo na socialno aktivacijo in dvig zaposlitvenih možnosti, med drugimi tudi manjšin. Eden od novejših primerov je bil projekt v sklopu BMKD Velenje. (Bošnjaško mladinsko kulturno društvo 2017).

društev.[187] Po podatkih, je bila Zveza srbskih društev Slovenije »*ustanovljena leta 1995 kot krovna organizacija, ki je zbirala srbske družbe v Sloveniji*«, ter danes vključuje »*17 srbskih društev, ki so člani SSDS, glavni cilj pa je usklajevanje dejavnosti društev članov zveze za namenom doseganja optimalnih rezultatov pri ohranjanju narodne in kulturne identitete Srbov v Sloveniji*.«[188] Letos (2019) pa so se vse pobude in organizacije združile v Zvezo Srbov Slovenije.[189] Še neposodobljena spletna stran SSDS omenja štirinajst društev, med raziskovanjem pa sem ugotovila, da so nekatera izmed njih aktivnejša ravno na glasbenem in plesnem področju.

Med raziskovanjem sem imela priložnost ogledati si nastope društev: SKUD *Vidovdan* (Ljubljana), Kulturno umetniško društvo *Mladost* (Ljubljana), Kulturno društvo *Brdo* (Kranj), Srbsko kulturno prosvetno društvo *Sveti Sava* (Kranj), Srbsko kulturno društvo *Petar Kočić* (Kranj), Srbsko kulturno prosvetno in športno društvo *Vuk Karadžić* (Radovljica), Plesno kulturno umetniško društvo *Sveti Nikola* (Maribor), Srbsko kulturno društvo *Novo Mesto*, Srbsko kulturno društvo *dr. Mladen Stojanović* (Velenje), Akademsko kulturno umetniško društvo *Kolo* (Koper), Srbsko kulturno društvo *Sloga* (Nova Gorica), Srbsko kulturno društvo *Nikola Tesla* (Postojna). V društvih večinoma delujejo folklorne sekcije (torej plesne skupine) različnih starostnih skupin (od otroških do starejših) ter pevske skupine, ločene po spolih.

Hrvaška društva v Sloveniji so prav tako združena v Zvezo hrvaških kulturnih društev; vključuje jih 11,[190] ustanovljena pa je bila leta 2006.[191] Med njimi so zelo aktivna društva, ki se posvečajo »negovanju regionalnih tradicij«:[192] Hrvatsko kulturno društvo *Međimurje* Ljubljana, Međimursko kulturno društvo Ljubljana, Kulturno društvo Međimurje (Velenje).

[187] Žikić v Kržišnik-Bukić 2014, 82.

[188] Zveza hrvaških društev v Sloveniji 2019.

[189] TV Slovenija, 1. Program 2019.

[190] Kržišnik-Bukić 2014, 35.

[191] Zveza hrvaških društev v Sloveniji 2019.

[192] Kržišnik-Bukić 2014, 35.

Makedonci v Sloveniji so organizirani v društvih, ki delujejo v skoraj vseh večjih mestih, v vseh (društvih) so aktivne glasbene in plesne sekcije, najdejavnejša na področju glasbe in plesa pa sta Makedonsko kulturno društvo *Sv. Ciril in Metod* (Kranj) ter Makedonsko kulturno društvo *Makedonija* iz Ljubljane, v sklopu katerega deluje tudi vokalno-instrumentalna skupina *Strune*. V Ljubljani je aktivna tudi Makedonska folklorna skupina *Kalina*. Zveza makedonskih kulturnih društev je bila ustanovljena leta 1994.

Kulturna društva Bošnjakov v Sloveniji so združena v Bošnjaško kulturno zvezo Slovenije (BKZS), ustanovljeno leta 1996. Zveza vključuje 9 društev, od teh so glasbeno in plesno aktivna: Kulturno in športno društvo Bošnjakov *Biser* (Jesenice), Kulturno umetniško društvo *Sandžak* (Ljubljana), Društvo rojakov Plava in Gusinja *Izvor* (Kranj), Kulturno umetniško društvo *Sevdah* (Ljubljana), Bošnjaško mladinsko kulturno društvo (Velenje), Kulturno umetniško in športno društvo *Behar* (Koper), Kulturno umetniško društvo *Zagorski biser* (Zagorje ob Savi) ter Društvo za kulturo in druženje *Bosanski dijamant* (Maribor).

Zveza albanskih društev v Sloveniji je bila ustanovila leta 2004 (registrirana leta 2005), Albanci v Sloveniji pa danes delujejo v sedmih društvih, med katerimi sta le dve dejavni na področju glasbenega in plesnega poustvarjanja, in sicer Kulturno društvo Albancev slovenske Istre *Iliria* (Koper) in Kulturno društvo Albancev *Migjeni* (Ljubljana).

Črnogorci v Republiki Sloveniji so organizirani v šestih društvih, ter tudi v Zvezi črnogorskih društev v Sloveniji. Med društvi je glasbeno aktivno Črnogorsko kulturno in prosvetno društvo *Morača* (Kranj) ter prej omenjeno Društvo rojakov Plava in Gusinja *Izvor* (Kranj)[193].

2. 2. 1 Rezultati analiz glasbe in plesa

Glasba in ples sta dejavnosti, ki imata moč, da z zvočnimi ali vizualnimi podobami izražata pojme, ideje in tudi ideologije. Zato je način predstavljanja, torej reprezentiranja glasbenih in plesnih vsebin pri iskanju odgovora na raziskovalna vprašanja toliko pomembnejši. Ali so te aktivnosti reprezentativne, ker – po mnenju izvajalcev – predstavljajo njihovo bistvo,

[193] Kržišnik-Bukić 2014, 95–96.

»emblematičnost« skupine? Ali je sámo dejanje ustvarjanja in poustvarjanja, tisto, ki je ključno pri odrskem predstavljanju?

Uvodoma v tem delu analiziram (večinoma) vokalno glasbo, torej ljudsko petje in plese, kot jih na odrih predstavljajo pripadnice manjšin.

2. 2. 2 Analiza glasbenih primerov

V preteklih letih sem imela priložnost poslušati različne pevske skupine, ki delujejo v okviru društev. Na terenu ugotovim, da v društvih pogosto delujejo tudi pevske skupine, ni pa nujno, da so aktivne prav v vsakem. Pevske skupine se pogosto ločujejo po spolu in po starosti – v glavnem otroške/mladinske in odrasle.

Med raziskovanjem sem poslušala številne primere in večino sem tudi posnela. Posnetke[194] iz tako nastalega arhiva, sem pregledala in poslušala, da bi dobila čim celovitejšo sliko o repertoarju skupin. Pri tem sem opravila selekcijo, saj je številnost primerov, med katerimi so se nekateri tudi ponavljali, narekovali izbor po relevantnosti gradiva. Zato v nadaljevanju navajam primere, za katere menim, da so bodisi reprezentativni za skupine bodisi nakazujejo zanimiv razvoj glasbenih ali plesnih praksah.

Zaradi lažjega razčlenjevanja strukture skupin, jih bom predstavila po etnični oziroma nacionalni pripadnosti.

Hrvaška društva, ki jih večinoma sestavljajo Hrvati iz Medžimurja, imajo pevske skupine, v katerih pojejo (in nastopajo) ženske in moški skupaj. Teh je kar nekaj, med njimi tudi mešana pevska skupina Međimurskega kulturnega društva - *Ivan Car*.

Primer pesmi *Komu tebe, draga, ostavljam* (Komu te draga zapuščam).[195] Na odru stojijo pevke in pevci skupine, ki so po videzu sodeč upokojenci. Pojejo dvoglasno - ženske melodijo, moški pa spodnji glas -, izvedba je počasna, skladna z elegičnim sporočilom pesmi ruralne glasbene tradicije. Vsi (tako moški kot ženske) so oblečeni v medžimursko

[194] Posnetkov je več kot 100.

[195] VID 02/2017.

nošo; z izjemo ovratne rute, ki je pri vsaki ženski drugačna, so sicer oblačila zelo uniformna. Ženske imajo tudi značilno držo rok na bokih (slika št. 1). Oboje - način oblačenja in držo - sem opazila na več njihovih prireditvah.[196] Skladno s pojasnili vodje pevske skupine,[197] s táko predstavitvijo pevke predstavljajo značilno ljudsko petje izbranega etnografskega območja (Medžimurje).

Enak scenski pristop je opaziti tudi pri naslednjih primerih, ki jih pojejo pripadnice srbskih društev. Analiziram pesem *Urodilo drvo javorovo (Obrodil je javor)*, ki ga izvaja ženska pevska skupina Srbskega kulturnega društva *Vidovdan* (iz Ljubljane).[198] Mlade ženske na odru stojijo v vrsti, oblečene pa so v različne ljudske noše (slika št. 2). Z etnomuzikološkega vidika gre za poseben glasbeni primer, saj se pesem interpretira v svojevrstni tehniki (t.im. »groktanje«), značilni za ruralno glasbeno tradicijo. Ugotavljam, da so se je dekleta naučila peti v želji, da bi zvenele čim bolj avtentično.

Naslednji glasbeni primer, ki ga preučujem, je pesem *Ja sam malo potkozarsko dijete*, v izvedbi pevk ženske vokalne skupine pri Srbskem kulturnem in prosvetnem društvu *Sveti Sava* (iz Kranja).[199] Pevke so oblečene v ljudske noše območja, o katerem pôje pesem (Potkozarje), s čimer zaokrožijo in utrjujejo celovitost predstavljanja tradicijskega ruralnega petja iz omenjenega območja.

V primeru makedonske pesmi, analiziram petje pesmi *Me fatije (Ujeli so me)*[200] Makedonske folklorne skupine *Kalina*. Pesem izvajajo dvoglasno, brez instrumentalne spremljave, je pa primer ruralne glasbene tradicije. Ob isti priložnosti[201] izvajajo tudi pesem urbane tradicije *Kakva majka beše (Kakšna mati te je rodila)*; to ob instrumentalni spremljavi,[202] na odru pa plešejo plesalke in plesalci skupine, edini oblečeni v makedonske

[196] Regijsko srečanje folklornih skupin 2017; Lepa naša ljudska pesem 2019.

[197] I-4/2016.

[198] VID 16/2016.

[199] VID 04/2018.

[200] VID 01/2016.

[201] Prireditev je bila organizirana kot humanitarni koncert »Za Gogo« februarja 2016 v Lutkovnem gledališču Ljubljana.

[202] Glasbila, ki jih spremljajo so: flavta, tambura, kitara in tarabuka.

ljudske noše.[203] Člani so večinoma mladi. Ugotavljam, da je skupina izbrala za predstavitev na prireditvi primere tako ruralne kot tudi urbane makedonske tradicije z namenom celostne predstaviti makedonsko glasbeno izročilo. Ob nekaterih drugih priložnostih, nastopa le vokalni del skupine članice pa so oblečene v ljudske noše.[204]

Na koncu bi predstavila še en glasbeni primer, in sicer pesem *Srce mi boluje*, ki so jo na odru izvedli dekleta in dva fanta[205] iz Kulturno-umetniškega društva *Božur* (iz Ljubljane). Poustvaritev te pesmi je bilo v marsičem vredno analizirati: gre za pesem, ki izvira s Kosova, izvajajo pa jo tamkajšnji Srbi. Zaradi tega ima svojstven melos in ritmično strukturo v primerjavi z drugimi srbskimi pesmimi (pretežno iz Bosne), ki jih v Sloveniji lahko sicer slišimo.[206] Na odru so jo članice in člana izvedli takóle: dve dekleti – vokal, tretje dekle – instrument (frula), prvi fant– vokal, drugi fant – instrument (boben *tapan*). Pesem je ritmizirana na način, ki se navezuje na kosovsko in makedonsko tradicijo, torej veliki boben in sopranski instrument (slika št. 3). Nekoliko nenavadno je, da *frulo* igra dekle, ki je članica društva in ne najeta profesionalna instrumentalistka (kar sem že večkrat opazila pri večini društev). V »tradicionalnem« smislu, je igranje na pihala navadno »rezervirano« za moške[207], a ta konotacija se v zadnjih desetletjih v Srbiji postopoma spreminja. Doslej na prireditvah podobnih društev na slovenskih odrih takšnega primera transgresije še nisem opazila.[208]

[203] VID 03/2016.

[204] VID 13/2016.

[205] VID 16/2019.

[206] Prevlada pesmi iz Bosne je razumljiva, saj večji del priseljencev v Slovenijo - Bošnjakov in Srbov - izvira prav iz Bosne in Hercegovine.

[207] Gre za zelo širok diskurz, v katerem je igranje na ljudska glasbila zaznamovano z uspoljenimi vlogami, in to ne le na območju jugovzhodne Evrope, temveč praktično med ljudstvi vsega sveta. Pregled zgodovinskega diskurza moške ali ženske »konotacije« pri glasbilih je analiziral tudi Curt Sacsh v »The History of Musical Instruments«, poglavje *Early Instruments* (Sachs 1968). Ženska izvajalka na ljudskih pihalih med Srbi sicer še vedno pritegne pozornost, a v pozitivnem smislu (Kostić 2018), še vedno pa prevladuje reprezentativnost moških na tem področju (Srpski narodni instrumenti 2019).

[208] Izjema so morda otroške skupine; v primeru makedonske skupine *Kalina*, ki sem jo opazovala med nastopom kulturnih društev (17.3.2018) je četrtošolka igra frulico, na nastopih glasbene šole pa fagot, torej se je transgresija zgodila prek formalne klasične instrumentalne izobrazbe.

2.2.3 Analiza primerov plesa

V nadaljevanju bom analizirala primere plesov, nastalih na podlagi ljudskih plesov raziskovanih manjšin.

Zanimiv in zelo raznolik je repertoar plesne sekcije Kulturnega društva Albancev slovenske Istre *Iliria*. Društvo obstaja od leta 1998, ko je bila ustanovljena tudi omenjena sekcija, ki je že nekaj let edina plesna skupina med albanskimi društvi. Sestavljajo dekleta in fantje, najstniki in mladostniki, število aktivnih članov pa zelo niha. Skupina je precej posebna; v primerjavi z drugimi plesnimi skupinami v Sloveniji ima zelo raznolik program, ki pogosto odstopa od kanona pri poustvarjanju tradicije, hkrati pa v Sloveniji deluje nekoliko izolirano, zato jo v tej disertaciji večkrat podrobneje analiziram.

V primerjavi z nekaterimi drugimi skupinami omenjena niha v kakovosti in tehnični spretnosti svojih plesalcev, zato plesno koreografirajo prilagodijo svojim sposobnostim primerno. Vadijo občasno, pred prireditvami pa pogosteje.[209] Njihov plesni repertoar obsega različen nabor plesov, ki vključujejo folklorizirano koreografijo gibov. V nadaljevanju sledijo prikazi nekaterih plesov omenjene plesne skupine, analizo funkcije teh plesov v društvu in skupnosti pa bom razčlenila pozneje.

Ples iz Tropoje (Valle e Tropojës) je starejši tradicijski ples, priljubljen med Albanci tako v državah porekla kot tudi med izseljenci, zato je že desetletja del repertoarja profesionalnih in polprofesionalnih albanskih ansamblov. Plesalci iz Ilirije izvajajo poenostavljeno različico na počasnejšo predvajano glasbo, oblečeni so v ljudske noše (prilagojene za ples), značilne za območje, a katerega ples tudi prihaja.[210]

Ples orla (Vallja e shqiponjës)[211] temelji na starejšem koreografskem plesu (z elementi baleta) in prikazuje albanske nacionalne simbole. Za plesalce *Ilirije* ga je prilagodila plesalka iz njihovih vrst in nekoč tudi vodja skupine (Suela Hoxhaj). Plesalci ga izvajajo z

[209] I-1/2019.

[210] Tropojski ples v izvedbi Kulturnega društva Iliria Koper 2017.

[211] Ples orla v izvedbi Kulturnega društva Iliria Koper 2016.

uporabo nacionalnih simbolov (albanska zastava, posnemanje mimike orla). Koreografija je zelo zanimiva, saj posnemanje leta orla[212] vzbudi občutke ugodja in afirmacije nacionalnih simbolov. Celoten ples so izvedli na proslavi praznika neodvisnosti Albanije, ki se imenuje tudi Dan zastave (28. novembra). Pripadnikov skupnosti so z občudovanjem spremljali ples solista (ki ponazarja orla) in plapolanje albanske zastave med izvajanjem koreografije. Opažam, da so plesalci v ljudske noše oblečeni le delno: fantje so oblečeni v tradicionalne ljudske hlače in stilizirane rdeče srajce, dekleta pa so v črnih kostumih brez tradicijskih značilnosti.

Ugotavljam, da ples vsebuje albanske nacionalne simbole. Ples po navadi izvajajo v skupnosti, denimo na srečanjih albanskih društev, srečanjih meddržavnih albanskih združenj ali na praznovanju albanskega dneva državnosti, njegov namen pa je vzbuditi občutek ponosa in domoljubja.

Temu je podoben je tudi *Ples neodvisnosti (Vallja e pavarësisë)*,[213] ki je poklon razglasitvi neodvisnosti Kosova. Koreografija, ki jo izvaja opazovana plesna skupina, temelji na koreografiji z videoposnetka pesmi *Neodvisnost (Pavarësia)*, ki jo poje popularni kosovski pevec Iliri Shaqiri. Prav to skladbo uporabljajo kot glasbeno spremljavo plesa (torej gre za sodobno pesem, ki ima elemente tradicijske glasbe). Izvajajo ga številna albanska izseljenska društva po Evropi, še zlasti ko proslavljajo obletnico neodvisnosti Kosova (17. februar). Opažam, da so kostumi plesalcev sodobni, saj povsem odstopajo od tradicionalnih noš. Koreografija ponazarja besedilo pesmi, ki pripoveduje o vojni na Kosovu in spominu na žrtve.

V plesih skupine se pogosto pojavlja motiv spomina na žrtve in vojne grozote, opažam pa, da so med plesalci tudi taki, ki so premladi, da bi lahko imeli lastne spomine na ta čas.

Podobno tematiko prinaša tudi *Ples Albancev/orlov (Vallja e shqipeve),*[214] ki se prav tako pleše ob priložnostih v dogodkih, na katerih sodelujejo samo pripadniki skupnosti. Ples je koreografsko zastavljen tako, da pripoveduje različico orfejskega mita, prilagojeno

[212] Najbolj prepoznaven albanski plesalec, ki je plesal *Ples orla* je bil Rexhep Çeliku (1954–2018).

[213] Ples na to glasbo je bil izveden v nekaj različicah.

[214] Ples orlov Kulturnega društva Iliria Koper. 2014.

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 stopi dekle, ki igra na piščal in z močjo glasbe obudi mrtve. Ples ima elemente sodobne koreografije, temu primerni so tudi kostumi plesalk.

Poleg plesov z izrazitejšo nacionalno simboliko se plesalci skupine posvečajo tudi obrednemu delu tradicije. Predvsem porokam, ki so v albanskih izseljenskih skupnostih zelo pomemben del življenjskega ciklusa in eden večjih dogodkov v albanski družini.

Najprej bi analizirala prvi primer, to je uprizoritev »tradicionalne albanske poroke«,[215] ki je predstavljena kot preplet plesov, petja in govorjenih vložkov, značilnih za običaje kosovskega podeželja. Na odru je žensko petje kontekstualizirano v dogodek, ki afirmira patriarhalnih uspoljenih vlog. Nastopajoči fantje in dekleta plesne skupine so kostumirani tradicionalno, scenografija pa ponazarja tradicionalno albansko sobo za goste. Vsi plesalci/igralci se ravnajo po patriarhalnem vzorcu organiziranja družinskega življenja, vključno s spolno segregacijo. Na uprizoritvi, ki je potekala v klubskem miljeju, so člani *Ilirije* poskušali predstaviti in poustvariti t.im. tradicionalne običaje, povezane s poroko. Skupina izvaja različne faze sklepanja poroke: pogovore in dogovore o poroki, pripravljanje neveste, trenutek prihoda neveste ter svatbo s svati. Ugotavljam, da so predstavljeni običaji z današnjega vidika zelo zastareli, saj prikazujejo sklenitev dogovora o poroki med družinama s posredovanjem vaških starešin. Z glasbenega vidika pa je pomembno poudariti, da je glasba izvajana neposredno (torej »v živo«), vključno z akustičnimi glasbili.

Drugi primer je *Poročni ples (Valle e dasmës)*,[216] in sicer po koreografiji, nastali v društvu.[217] Pleše se na popularno kosovsko pesem (torej na »play-back«), ki ima nekaj elementov tradicijske glasbe, koreografija pa temelji na motivih različnih albanskih ljudskih plesov. 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 oblečeni v kostume, ki spominjajo na ljudske noše, razen

[215] Tradicijska poroka v izvedbi skupine društva Iliria Koper 2015.

[216] Poročni ples v izvedbi Kulturnega društva Iliria Koper 2016.

[217] Avtor koreografije je Mexhit Hoxhaj, nekdanji vodja skupine.

solistov, ki plešeta v vlogah neveste in ženina – ta dva sta sodobnih modernih oblačilih (slika št. 4).

Če povzamem zgoraj navedeno, so plesi skupine bodisi variante tradicijskih plesov bodisi primeri sodobnega plesa, ki pripovedujejo zgodbo o nacionalni identiteti/nacionalnem spominu ali pa obujajo patriarhalne obrede.

Tudi naslednji primer prinaša uprizoritev poroke, to pot iz makedonske ruralne tradicije. Na odru je videti oddajo neveste in izvajanje (ali vsaj kratko predstavitev) nekaterih obredov, povezanih z zakonsko zvezo (simbolika rodnosti in srečnega zakona). Poudarek uprizoritve je na petju in muziciranju, koreografija je kombinacija različnih plesov, nastopajo pa otroci in odrasli (ženske in moški). Na odru so tudi glasbeniki, ki igrajo na ljudska glasbila (tambura, gajde in tapan). Ugotavljam, da je bolj kot predstavitev tehnične pripravljenosti plesalcev namen točke v prvi vrsti uprizoritev poročne zgodbe z glasbo in plesom. Plesalci izvajajo različne dele obredov in šeg, povezanih s poroko, pri čemer so opazne nekatere uspoljene funkcije udeležencev, a brez izražene spolne segregacije.

Naslednji primer je ples skupine *Vidovdan*, ki prinaša »scensko postavitev plesov z območja Niša«.[218] Gre za kólo, torej ples v obliki človeške verige (slika št. 5); na začetku plešeta dve skupini ločeno (moški in ženske), v nadaljevanju pa se plesalke in plesalci pomešajo. Plešejo ob spremljavi dveh instrumentalistov: harmonikarja in tolkalca (ta igra na boben, imenovan *tapan*). Opaziti je, da je koreografija plesa zelo natančna, saj sta vsakemu plesalcu namenjena točno določena pozicija in točno določen tempo izvajanja gibov.

2.2.4 Sestavljanje repertoarja

Poleg petja pesmi ali plesanja, ki sem ju razčlenila, je ključno tudi sestavljanje repertoarja; vprašanje, kako se moje sogovornice učijo pesmi in plesov, se je namreč izkazalo kot zelo pomembno. Na začetku raziskovanja sem domnevala, da so tiste, ki so se v Slovenijo

[218] VID 01/2017; Javni sklad Republike Slovenije za kulturne dejavnosti 2017 (gre za koncertni listek *Stopinje preteklosti plešejo prihodnost*, na katerem je opis plesa; naslov odrske postavitve: *Vari baba žute tikve: igre iz Niša).*

priselile že kot odrasle, imele izkušnjo glasbenih praks že v državi porekla, v kontekstu druženja, kot pravi sogovornica v srednjih letih: »[*V Banjaluki, mojem rojstnem kraju*] *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.*«[219]

Naslednja sogovornica iz pevske skupine, sicer upokojenka, opisuje svoje izkušnje iz države rojstva in tudi nove prakse, ki jih usvaja 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 Medžímurja, [kakršni so] Žganec, Andrašec, Mustać … [Zdaj] imamo knjige z notami.*«[220]

Ugotavljam, da sedanje glasbene in plesne prakse nastajajo tudi pod vplivom strokovnega dela poklicnih zbiralcev in preučevalcev ljudskega petja in plesa. Tako se počasi tudi odmikajo od praks, ki so jih v državi porekla izvajali med druženjem. Ta prehod opiše ena od sogovornic:

> *»K folklori sem začela hoditi pred 25 leti* [*po prihodu v Slovenijo*]*, ko je koreografijo je 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.*«

Tako se počasi razkrije tudi drugi način ustvarjanja repertoarja, torej s poučevanjem. S tem se ukvarjajo pripadnice t. i. druge generacije. Ena od sogovornic, sicer rojena v Sloveniji, je ob ustanovitvi društva menila, da ni strokovno podkovana za glasbeno in plesno

[219] I-8/2016.

[220] I-4/2016.

delovanje skupine. »*Društvo smo ustanovili leta 2005. Dolgo sem bežala od folklore [plesov] zaradi pomanjkanja strokovnosti. Bilo je malo virov za kvalitetni okvir.*«[221]

Pojasnjuje torej, da ni imela zadostnih znanj, da bi kakovostno vodila skupino. Potem pa se je odločila izpopolnjevati:

> »*Leta 2010 sem se na lastno pobudo vpisala v šolo folklore v Sarajevu. Obiskovala sem jo dve leti. Tako smo se povezali strokovnjaki s tega področja iz Bosne in Hercegovine (denimo z Jasmino Talam). 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 izvirnim plesom. Uporabili smo tudi folklorne napeve in aranžmaje pesmi.*«[222]

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 [kulturno-umetniškimi društvi op. A.B.].*«[223]

Druga sogovornica, rojena v Sloveniji, razlaga, da so se njeni slovenski prijatelji želeli naučiti makedonskih plesov (njena izjava o tem, kako so družinski člani ustanovili društvo je na strani 57).

Obstajajo tudi enostavnejši načini za sestavljanje repertoarja, še zlasti v skupinah, ki ne zmorejo izobraževati svojih vodij. Eden izmed teh načinov je ta, da se koreografije in postavitve določenega plesa pripadniki naučijo s pomočjo strokovnjakov iz države porekla: »*Naši [člani društva] kupujejo te koreografije in postavitve; sodelujejo s koreografi v*

[221] I–1/2016.

[222] Prav tam.

[223] I-2/2015.

Bosni, tja hodijo tudi na seminarje. Tam tudi kupujejo koreografijo, ki jo postavijo, zvadijo in na tem delajo.«[224]

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 vzoru iz] Srbije, hrvaške po Hrvaški in podobno*.«[225]

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

> *»Jaz ne bi govorila o plesnih praksah preteklosti (sogovornica se navezuje na direktno vprašanje, op. A. B.), ker je preteklosti tu zelo malo; pravzaprav povezava je v tem, da se to, kar je zapisano, zabeleženo, arhivirano, na nek način, predvsem plesni koraki, kakšen delček glasbe in je to 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. Folklora ima in vedno bo imela svoje mesto, ta nit bo obstajala, dokler bo obstajal narod in dokler bodo ti ljudje kjerkoli 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 izvirni obliki.«*[226]

Izjava naslednje sogovornice priča o veliki popularnosti folklornega plesa med pripadniki (srbske) skupnosti:

[224] I-9/2016.

[225] I–1/2016

[226] I-1/2017.

»Naj vas popravim [227] […], 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.«

Naslednji primer pa se razlikuje od drugih, saj gre za nekoliko bolj samouko vodjo skupine, ki je bila v času pogovora stara okrog 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, op, A. B], 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 in šolskih letih, op. A. B.], sem bila plesalka 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.«[228]

Glede na zgornje izjave je morda najbolj zanimiva raznolikost načinov prenosa plesov; medtem ko dobršen del koreografij in postavitev ustvarijo strokovnjaki v državi porekla (pogosto tudi po naročilu), pa danes v nekaterih društvih ta proces opravijo tudi same članice, ki so se izobraževale v državi porekla svojih staršev.

[227] Sogovornica se je odzvala na vprašanje, ali meni, da se le del pripadnikov postmigracijskih manjšin ukvarja s skupinskim glasbenim in plesnim delovanjem.

[228] I-5/2016.

2.2.5 Druženje kot dejavnik

Mlajše pripadnice (pa tudi pripadniki) etničnih manjšin, še posebej tiste/tisti, ki obiskujejo plesne skupine, pogosto izražajo navdušenje nad plesnimi praksami. Njihova motivacija za obiskovanje dejavnosti je različna. 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.«*[229]

Tudi fantje poudarjajo pomen plesnih dejavnosti: »*Ko smo takole skupaj [na plesnih vajah], se počutim nekako posebno, čisto drugače. Vzdušje je popolnoma drugačno.*«[230]

Vodja društva pa vidi še eno dimenzijo motiviranja mladih:

> *»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 se vedno dovolj atraktivno. Enako velja za publiko, kateri je potrebno ponuditi atraktivno vsebino, a hkrati zadovoljiti kriterij tradicije. Publika si želi hitrejše tempe in bombastične efekte«.*[231]

Vodja otroške plesne skupine takole opisuje začetne korake svojih varovank in varovancev:

> *»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.«* [232]

Vodja druge skupine vidi dva pomembna dejavnika druženje in privlačnost koreografij:

---

[229] I-1/2014

[230] I-2/2014

[231] I–1/2016

[232] I-1/2018

»Tu vidim vpliv družine in društva kot strukture, »društvo« kot neko združenje, ki si prizadeva ohranjati določene vsebine iz preteklosti svojega naroda ter ji[…] 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! Čeprav so otroci rojeni tukaj, so […] tretja generacija, kljub temu hodijo na vaje, ker imajo verjetno to v genih, to jim je všeč! To se jih dotika in to je nekaj popolnoma drugega kot šolsko izobraževanje. Torej ima to, kar je neformalno, nanje ima velik vpliv.«[233]

S tem se glasbeni/plesni dejavnosti pripisuje zunajglasbeni pomen, povezujejo jo z nacijo, in identiteto, da bi sestavili ne le kulturno, temveč tudi biološko danost.

Trenutna vodja plesne sekcije in nekdanja plesalka pa meni, da mlade spodbuja izkušnja tistih, ki so že v skupini:

»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 sprostitev. Da ne gre samo za ples, ampak da se tudi zabavamo, šalim, 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. […] Ne vem, zakaj [zdaj] ne hodijo. Ko sem jaz plesala [v skupini], sem komaj čakala, da mine teden, da pride vikend, da bi lahko vadili. [Če smo zaradi prireditve vadili več], smo bili, ko se je končala, toliko bolj žalostni, saj smo se zavedali, da zdaj ne bomo vadili tako pogosto.«

V tem kontekstu bi analizirala tudi promocijski video[234] ljubljanskega srbskega kulturnega društva *Vidovdan*, objavljen na njegovi facebook strani. Video promovira društvo in vabi k vpisu nove člane 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

[233] I-1/2017.

[234] Srbsko kulturno društvo Vidovdan 2011.

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 dejavnosti (odvetniško delo, trening v fitnesu itd.). Odziv modernih ljudi je skoraj nagonski – video je simulacija primordialnega vzgona, 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 zaključi z vabilom k vpisu novih članov in objavo kontaktov.

Prikaz nastopov (bodisi v obliki posnetkov ali njihovega ogleda »v živo«) kot spodbuda k vpisu je zelo zanimiv in učinkovit način pridobivanja novih moči v društva. To je eden izmed vzvodov, s katerimi nagovorijo mlade – in društva si čedalje bolj prizadevajo pridobiti ravno slednje, da bi lahko preživeli kot organizacija in kot »klasična« etnična skupnost.

Ob tem se pri večjih društvih ustvarja še nekaj zelo pomembnega, in sicer družbena mreža, ki je priseljenci načeloma nimajo; brez nje namreč nimajo nikakršnih možnosti pri prebijanju v družbo. Članica ljubljanskega društva opisuje ta zelo pomemben proces:

> *»Bistvo društva je druženje članov, rekreacija, spodbujanje pripadnosti določeni skupini oziroma ohranjanje določene identitete in zdravo preživljanje prostega časa. Od samega začetka poudarjamo, da je potrebno spoštovati in ohranjati kulturo, v kateri smo bili rojeni in vzgojeni. Poleg tega pa imamo tudi prednost, da imamo oboje. Tako slovensko kot srbsko. Prvenstveno je oblika preživljanja prostega časa, zdravo preživljanje prostega časa. 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 kakršnegakoli 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.«*[235]

Če k analizi glasbenih in plesnih aktivnosti pristopim z vidika prostočasnih dejavnosti, kar je moč ugotoviti na podlagi izjav, se kažejo še drugi motivi. Nekatera društva (takih sicer

[235] I–2/2016.

ni veliko) v imenu nimajo nacionalnih oznak, ker želijo neko določeno glasbeno ali plesno obliko približati tudi drugim narodom:

> *(Etnična) struktura (naših članov) je mešana, ne glede na to, da je v njej večinoma srbska populacija. Sama sem izbrala ime in namerno nisem ustanovila društva z imenom srbsko kulturno društvo. Čeprav je znano, da kólo v teh krajih ni najbolj sprejemljivo oziroma, da so ljudje zadržani do naše tovrstne plesne tradicije. Od samega začetka je bilo društvo 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 najbolje 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.* [236]

Če povzamem; motivi za včlanitev v skupino so različni (zgled, vpliv prijateljev), vztrajajo pa tisti, ki se s to dejavnostjo vklopijo vanjo.

2. 3. 1 Urbane tradicijske glasbe v Sloveniji, od skupinskega k individualnemu

Poleg ruralne glasbe, ki sem jo opisala v zgornjih glasbenih primerih, se je v državah nekdanje Jugoslavije razvijalo tudi urbano tradicijsko petje. Pri tem gre načeloma za solistično petje (glasbenic) ob spremljavi instrumentalnih skupin. V primerjavi z glasbenicami iz prejšnjega poglavja, je teh kvantitativno manj.

Njihova glasbena dejavnost se odvija v obliki nastopov na prireditvah na koncertnih odrih. V nadaljevanju predstavljam trenutno aktivne glasbenice v Sloveniji, katerih del deluje v sklopu društev.

Najprej bom predstavila in analizirala eno največjih prireditev solističnega petja v Sloveniji, ki se osredotoča na izvajanje sevdalink. Sevdalinke so ljubezenske lirične pesmi, ki jih solist vedno poje ob spremljavi glasbil. Ena pomembnejših prireditev, na kateri se izvajajo, je *Večer sevdaha in svedalink*, ki ga vsako leto jeseni organizira društvo *Sevdah*.

[236] I-2/2015.

Ena od soustanoviteljic opisuje 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 petja sevdalink in izvirne ljudske pesmi. Ker članstvo obsega 8 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 [slogu]. [Prej] je bil sevdah pred izumrtjem. Večer sevdaha ja naša krovna letna prireditev.*[237]

Prireditev, 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 št. 6). Organizator sestavlja program na uravnotežen način, kar pomeni, da na prireditvi nastopajo različne starostne skupine (od otroških do upokojenskih), pa tudi spolna pripadnost nastopajočih je uravnotežena.

Na predlanski prireditvi *11. Večer sevdaha in sevdalink* s podnaslovom *Sevdah v Sloveniji & Slovenija v sevdahu* sem poslušala šest solistk in članic društva (slika št. 7).[238] Kar zadeva vizualno analizo njihovega nastopa, ugotavljam, da pevke niso oblečene v ljudske noše (enako velja za moške), temveč nosijo sodobna oblačila. Pesem *Kradem ti se u večeri rane (Ob zgodnjih večerih se prikradem k tebi)*[239] v izvedbi solistke (ob spremljavi harmonike) je lirična ljubezenska pesem. S pevkino poudarjeno interpretacijo melanholičnega vzdušja skladbe je občinstvo več kot očitno zadovoljno. Besedilo pesmi pripoveduje o močnem ljubezenskem hrepenenju in neuslišani ljubezni imaginarnega pesnika.

Še en zelo zanimiv primer je pesem *Star se Čurćić pomamio (Staremu Ćurčiću se je zahotelo mladenke)*[240] ki jo ob spremljavi orkestra poje solistka in članica društva. Pesem je šaljiva, njeno besedilo pripoveduje o premožnem starcu, ki hoče zapeljati mlado dekle, a ga slednja s svojo pametjo in iznajdljivostjo kaj hitro postavi na mesto, ki mu gre.

[237] I-2/2018

[238] Lara Grbić, Sandra Ponjević, Semka Hirkić, Maša Perenda, Maida Džinić–Poljak in Mara Kaligarić.

[239] VID 06/2018.

[240] VID 07/2018; Hirkić, Semka 2018.

*****

Iz društva je sčasoma izšlo kar nekaj solistk, med njimi tudi 43-letnica, ki je danes uveljavljena izvajalka sevdalink v Sloveniji, Bosni in Hercegovini in Srbiji. Pevka svojo osebno zgodbo navaja kot primer, da je glasba lahko močnejša od družbenih norm, saj je pevsko pot začela pri svojih 34-ih letih:

> *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 capella. 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 mojima staršema predlagala, naj me vpišeta 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 ubogat , da se ne smem izražati po svoje. Končala sem šolo za gostinsko tehnico, 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.*[241]

Ta izjava priča o različnih pogledih t. i. prve in druge generacije na prostočasne aktivnosti, pogledih, ki so lahko razlog za medgeneracijska razhajanja. Pevka govori, da je v sebi čutila potlačeno željo po petju sevdalink: *»Ko sta otroka zrasla, sem začela hrepeneti po glasbi«*. Vlogo staršev kot odločilne instance, je prevzel njen mož, ki je bi naklonjen javnemu petju: *»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.«*[242]

Pevka ima zanimiv odnos do svoje identitete. Je hčerka priseljencev, torej pripadnica t. i. druge generacije. Sebe vidi kot Slovenko oziroma da je iz Slovenije, kar je po njenem mnenju razlog, da ljudje v Bosni in Hercegovini preizprašujejo njeno bošnjaško identiteto: *»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.*

[241] I-3/2019.

[242] I-3/2019.

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?«[243]

Namesto prisvajanja sevdalink – bodisi zaradi svojih (posrednih) korenin ali zaradi njenega talenta – je glasbenica kot odgovor na tovrstne identitetne izzive razvila povsem oseben diskurz: *»Sevdah je žanr emocij in hrepenenja, odpiranje duše, jaz [pa] sem resnično čuteča oseba.«* Povezavo med svojevrstno glasbeno »tradicijo« prednikov in njeno osebno kreativno »misijo« torej osmišlja z emocionalizacijo in ne z racionalizacijo.

*****

Na Slovenskem deluje še eno društvo oziroma (natančneje rečeno) glasbena zasedba, in sicer skupina *Strune*, ki je znana po organiziranem izvajanju urbane tradicijske pesmi, večinoma makedonske. Skupina deluje od leta 1996 in sodeluje z makedonskimi kulturnimi društvi, kakršno je tudi Makedonsko kulturno društvo v Ljubljani. Skupino sestavljajo člani različnih etničnih pripadnosti, glasbenice in glasbeniki, ki poleg makedonskih pesmi v svoj repertoar uvrščajo tudi pesmi drugih narodov:

> *Strune v osnovi (že od začetka) negujemo [makedonsko] 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.*[244]

Večetnična sestava skupine je za glasbenike pomemben dejavnik, o katerem se odkrito spregovori: *»Strune izvajamo pretežno makedonsko glasbo. V prvotni zasedbi pa sta bila Makedonca samo mama in oče, zdaj pa je v Strunah zbrana cela Juga: harmonikar Žarko*

[243] I-3/2019.

[244] I-2/2019.

je iz Srbije, kitarist Branko ima slovenske in hrvaške korenine, violinist Narcis zastopa Bosno, kontrabas je Zlatan Damir –mešanica vsega skupaj.«[245]

V tej zgodbi je zanimiva mlada članica, saj sta jo k sodelovanju pritegnila starša, sicer klasično izobražena glasbenika (tudi mati je aktivna članica skupine). Hči je zanimiva in vsestranska glasbenica, njeno delovanje v skupini pa je dvoplastno; sodeluje namreč v skupini, ki na videz deluje kot neprofesionalna, a se po ustvarjalnosti bistveno razlikuje od članic kulturnih društev.

Sama je sicer predstavnica t. i. druge generacije priseljencev iz Makedonije, aktivno sodeluje v vokalno-instrumentalnem sestavu *Strune* 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.«* [246]

Glasbenica sodeluje z različnimi glasbeniki in je, kar zadeva glasbene zvrsti, precej vsestranska ustvarjalka. Poleg tradicijske glasbe, izvaja tudi popularno glasbo, igra tudi na glasbilo imenovano *tidldibab*. Je glasbeno izobražena: »*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 instrumentih ves čas. Vedno.*«[247]

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

> *Veliko glasbe. In sicer tradicijske […] 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*

[245] I-2/2019.

[246] I-2/2019.

[247] I-2/2019

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 se, 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. [248]

Glasbeničina posebnost je igranje na tradicijsko tolkalo, ki se uporablja v makedonski, in še marsikateri drugi glasbi, imenuje pa se *tapan*. Z njim nastopa v skupini *Strune* in je v nekem smislu postala tudi njen zaščitni znak (slika št. 8). S skupino je nastopila tudi na slavnostni akademiji ob 25. obletnici Kulturnega društva *Makedonija* iz Ljubljane. Omenjeno tolkalo (boben *tapan)* je tradicionalno moško glasbilo, zato je toliko bolj zanimiva razlaga glasbenice:

Čeprav sem človek tradicije in jo imam rada, čeprav spoštujem običaje, tradicijsko glasboin 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.[249]

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. [250]

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.*«

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

[248] I-2/2019.

[249] I-2/2019.

[250] I-2/2019.

»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 OK. 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 Krawitz. Danes pa to ni več nič posebnega.« [251]

V skupini *Strune* igrajo v urbanem tradicijskem slogu, ki se ne razlikuje od klasičnih interpretacij v državi porekla, zato je temu slogu ustrezen saj tudi sestav glasbil. Zategadelj je zanimivo vedeti, kako se odloči(jo) za interpretacijo pesmi in kje jih išče(jo).

»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 (drugim v zgled). V Makedoniji že leta in leta nabiram gradivo, ki ga nisem objavila.«[252]

Pri glasbenici je moč opaziti dihotomijo pristopa, saj je njena ustvarjalnost (prav tako tudi ustvarjalnost skupine) razpeta med željo po ohranjanju, restavriranju in poustvarjanju gradiva. To je v skladu tako z njeno klasično glasbeno izobrazbo instrumentalistke kot tudi z izročilom staršev. V delovanju skupine so tudi elementi odstopanja, kar zadeva način ohranjanja, in to ne le v smislu glasbila, ki ga je izbrala, pač pa so odstopanja povezana tudi z dejstvom, da skupina koncertira za večkulturno občinstvo (pogosto in večinoma slovensko), saj nastopa v etnoklubih, kjer se predstavljajo tudi drugi večinski glasbeniki.

[251] I-2/2019.

[252] I-2/2019.

2. 3. 2 Analiza glasbenih primerov

V nadaljevanju analiziram pet glasbenih primerov. Posebnost prvih dveh je, da ne izhajata iz časa, ko sem opravljala raziskovanje, pač pa sta starejša. Zato ju analiziram na podlagi posnetkov oziroma (z drugimi besedami) uporabljam historične vire.

Pesem *Lijepi su mostarski dućani*[253] izvaja skupina *Dertum*:[254] vokalisti (na nekaterih mestih pojeta dvoglasno), spremljajo dve kitari in tudi bobni. Melodika je prepoznavna, instrumentalni aranžma pa prinaša tudi vplive drugih glasbenih stilov: ladina, ciganskega swinga in morda tudi klezmerja. Posnetek je nastal »v živo«, pri čemer je slišati navdušenje poslušalcev.

Ugotavljam, da stil pesmi prinaša prepletanje različnih glasbenih zvrsti, ob tem pa melodika države porekla ostaja prepoznavna.

Drugi primer *Prošetao Mujo mlad*[255] izvaja skupina *Vali* ob sodelovanju Vlada Kreslina.[256] Pesem se začne z instrumentalnim uvodom v ljudskem glasbilu *saz*, ki ustvarja nekoliko arhaično vzdušje. Sledi enoglasno petje glavnega pevca, nato se mu pridružijo pevke, katerih izvedba je zborovsko večglasje. Ostala glasbila, ki jih slišimo na posnetku, so električni kitari, boben *tarabuka* in tudi druga tolkala (baterija).

Ugotavljam, da skupina prepleta starinski zvok z elementi klasičnega roka, a tudi tu pesem ohranja prepoznavno obliko.

Tretji primer *U đul bašči*[257] [258] je pesem, ki jo izvaja skupina *Sedef*, katere solistka je Maša Pašović, nekoč članica skupine *Vali*. Pesem ima precej avtorskih instrumentalnih delov, kar je značilnost skupine in obeh kitaristov, zato je v ospredju njuna virtuoznost na akustičnih kitarah, vokal pa ju dopolnjuje. Originalna melodija je prepoznavna, a kljub

[253] Lepe so mostarske trgovinice (prev A. B.).

[254] CD Dertum, izdal KUD France Prešeren, 1997.

[255] Mladi Mujo se sprehaja (prev A. B.).

[256] Kreslin 2009.

[257] Med vrtnicami (prev. A. B.).

[258] VID 1/2015.

temu ne prinaša veliko identifikacijskih značilnosti, zato pa toliko več glasbene inovativnosti.

Četrti primer je pesem *Lijepi su ti mostarski dućani,*[259] ki jo izvaja skupina *tAman*. Sestavljajo jo vokalna solistka, violinistka, dva kitarista (ritem in bas kitara) ter tolkalec (bobnar). Pesem prinaša stilsko prepletanje, ki je po načinu podobno prej omenjeni skupini *Dertum*: navsezadnje sta v njej delovala tako pevka kot tolkalec, zato je tudi v novem zvoku sedanje skupine zaznati kontinuiteto vsaj dela njune zvočnosti od prej. Ugotavljam, da je skupina (ob zelo značilnem petju) precej inovativna v violinskem in tolkalnem segmentu.

Prvi dve skupini (*Dertum* in *Vali*) danes nista več dejavni; pevka skupine *Sedef* je nadaljevala samostojno kariero in zelo redko nastopa s skupino, skupina *tAman* pa deluje z občasnimi premori. Večina instrumentalistov so poklicni glasbeniki, ki 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 prinašajo drugačne (sestavljene) ritme, ki jih poslušalci so načeloma dobro sprejmejo. Po besedah pevke skupine 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'.*«[260] [261]

Posebnost teh skupin (*Strune*, *Dertum*, *Vali*, *tAman* in *Sedef*), je etnična raznolikost njihovih članov, raznolikost, ki se jim zdi nekaj povsem običajnega, celo ponosni so nanjo,

[259] VID 10/2016.

[260] Duet Selimova in Želčeski, sestavljata ga zakonca Kefser (Keti) Selimova in Đorđe Želčeski, sta bila zelo znana izvajalca tega žanra v Makedoniji in tudi v nekdanji Jugoslaviji.

[261] I-7/2016.

saj to vidijo kot dodano vrednost. Na vprašanje, ali oblikovanje repertoarja in vaje pomenijo izziv za člane, članica skupine *tAman* odgovarja:

> *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.*

Poleg teh skupin, v Sloveniji deluje sicer ljubljanska skupina *Ethnusiasm*. Pevka skupine je odraščala v Makedoniji. Do svoje identitete ima zanimiv odnos:

> *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.*[262]

Sčasoma se je začela intenzivneje ukvarjati z glasbenimi nastopi, 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 okrasi; zanima me predvsem čustveni del makedonske glasbe.*«[263]

Skupina *Ethnusiasm*, ki izvaja makedonske pesmi v sodobnejših aranžmajih, je ustvarila povsem lasten, poseben zvok, ki se oddaljuje od značilnih aranžmajev makedonskih pesmi.

[262] I-1/2015.

[263] Prav tam.

V nadaljevanju analiziram pesem *Na racite, majče, mi spijaše (Po drum odam, majče*),[264] ki je zelo znana v Severni Makedoniji in ki jo preveva bolj veselo vzdušje. Prvotno besedilo pesmi pripoveduje o dekletu (lahko tudi o fantu), ki hodi po cesti zvečer pa, ko leže spat, na rokah začuti mladega človeka, a ta zjutraj izgine. Skupina *Ethnusiasm* pesem izvaja na sebi lasten način, v počasnem ritmu z različnimi zvočnimi efekti, ki sporočilnost pesmi mistificirajo. Mistifikacijo omogoča tudi odločitev, da izvajajo le dve zadnji kitici, ki se sprevržeta v neko svarilo matere hčeri/sinu o ponižnem življenju po poroki; fatalistični zvok pesmi poudari tudi pevka s svojo interpretacijo.

Slika 1: Pevke med nastopom v značilni drži

Vir: arhiv Alma Bejtullahu, Ljubljana 2015.

[264] Na rokah mi je zaspal, mati (Hodila sem po cesti).

Slika 2: Ženska pevska skupina predstavlja noše različnih območij, kjer živijo Srbi

Vir: arhiv Alma Bejtullahu, Ljubljana 2016.

Slika 3: Pripadnica skupine igra na frulo

Vir: arhiv Kulturno-umetniškega društva *Sevdah*, Ljubljana 2019.

Slika 4: Poročni ples plesne skupine društva *Iliria*

Vir: arhiv Kulturnega društva Albancev slovenske Istre *Iliria*, Koper b. l..

Slika 5: Ples folklorne skupine društva *Vidovdan*: *Vari baba žute tikve* z območja Niša

Vir: arhiv Alma Bejtullahu, Ljubljana 2015.

Slika 6: Plakat za prireditev *Večer sevdaha* v Kulturnem domu Šentvid

Vir: arhiv Kulturno-umetniškega društva *Sevdah*, Ljubljana 2015.

Slika 7: Nastopajoči v koncertu sevdalink, 6.10.2018 v Centru kulture Španski borci, Ljubljana

Vir: arhiv Alma Bejtullahu, Ljubljana 2018.

Slika 8: Katinka Dimkaroska igra tapan med nastopom skupine Strune

Vir: arhiv Alma Bejtullahu, Ljubljana 2017.

3 ANALIZA. INTERPRETACIJA REZULTATOV RAZISKAVE

Pri preučevanju, kako in kje so pripadnice etničnih skupnosti zahodnega Balkana vidne in prepoznavne v Sloveniji, Jasminka Dedić ugotavlja, da so navzoče le v redkih primerih medijske reprezentacije in da te predstavitve pogosto utrjujejo stereotipne predstave o njih.[265] Med temi podobami Dedićeva navaja tudi »tradicionalno podobo žensk, ki jo posreduje patriarhalna kultura tako večinske kot manjšinskih skupnosti«.[266] Takšno podobo smo lahko tisti, ki smo odraščali na Balkanu, videli pri starejših podeželankah na sejmih (ob *tržnih dnevih)*: te ženske so bile resnične, iz resničnih kulturnih okolij in oblečene tako, kot so bile od nekdaj navajene.

Danes so v Sloveniji med podobami pripadnic omenjenih skupnosti tudi tiste, s katerimi se pogosto predstavlja kultura posameznih etničnih skupnosti. Med takimi institucijami so predvsem kulturna društva etničnih skupnosti.

3.1 Skupinsko (organizirano) muziciranje in ples ter »regulirano«[267] delovanje 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,[268] 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. Ogrodja ali referenčne točke pogosto vzniknejo v samoorganizaciji, ki jo je v Sloveniji moč srečati v instituciji kulturnih društev, ki so danes glavna oblika (samo)organiziranja kulturnega delovanja priseljenk in priseljencev.

[265] Dedić 2014.

[266] Dedić 2014, 55.

[267] Pojem reguliranje ali regulacija, ki ima široko uporabnost, opisan že prej (Bejtullahu 2016), uporabljam tudi v tem delu sem uporabila na podoben način.

[268] Wrazen 2005, 43.

Obdobja prvih sodobnih[269] priselitev v Slovenijo od šestdesetih let[270] prejšnjega stoletja naprej (v literaturi imenovana tudi *prvi val priseljevanja*[271]) in začetki organiziranja – razen nekaterih izjem – med seboj ne sovpadajo, saj so se pripadniki različnih etničnih skupnosti začeli organizirati v različnih obdobjih. Velik del društev je nastal po letu 1990.[272] To dejstvo je samo po sebi precej povedno, saj opozarja na to, da je potreba po (samo)organiziranju nastala s tem, ko so pripadniki tako pravnoformalno kot tudi dejansko postali etnografski »drugi« oziroma drugačni.

3.1.1 Reprezentiranje žensk v »verigi« organiziranja

Čeprav je opis dejavnosti društva v uradnih aktih predpogoj, da začne društvo javno delovati, se po mnenju sogovornic realni okvir delovanja pokaže šele takrat, ko društvo praktično zaživi. Načeloma statuti društev ne vsebujejo posebnih navodil, ki bi se nanašala na spol, še zlasti ne z vidika definicij o delovanju žensk ali z vidika javnosti pogosto omenjanih (ponekod tudi predpisanih) ženskih kvot.

Ko društvo zaživi v praksi, z njim (lahko) zaživijo ali se spremenijo tudi nekateri »podedovani« uspoljeni vzorci. Ne glede na dejstvo, da so ženske v društvih zelo aktivne, so »pri svojem delovanju omejene na dejavnosti, ki sodijo v 'žensko' sfero delovanja, kot so humanitarne dejavnosti, skrb za druge, delo z otroki« in, kot je moč opaziti na terenu, na pripravo nastopov otroških in mladinskih glasbenih in plesnih skupin. Ženska je neke vrste »faktotum«, nepogrešljiv člen, ki vse uredi. S tem je omogočena diferenciacija od delovanja moških, ki se ukvarjajo s »moškosrediščnimi« temami, kot so politična participacija in vprašanje statusa, ohranjanje narodne identitete in odločanje o tem.[273] Ta delitev je toliko bolj izrazita, ko se dejavnosti skupnosti iz kulturne razširijo tudi v družbeno-politično sfero, še posebej pri uradnih predstavnikih skupnosti, ki zastopajo vseh

[269] Kot priča zgodovina priseljevanja z zahodnega Balkana na ozemlje današnje Slovenije, se to ni začelo v drugi polovici 20. stoletja, temveč veliko prej.

[270] Jularić 2006, 53.

[271] Đorđević Crnobrnja 2010, 83.

[272] Več v Kržišnik-Bukić 2014.

[273] Dedić 2014, 56.

šest narodov pred državnimi ustanovami. S to delitvijo »vlog« dobijo moški tudi legitimnost za vodenje ali predstavljanje skupnosti. Med opazovanjem glasbenih prireditev je na njih moč videti starejše moške predstavnike društev, staroste, ki imajo v skupnostih avtoritativno vlogo, na prireditvah pa opravljajo sicer bolj protokolarne naloge, na primer odprejo prireditev, pozdravijo goste in na koncu podelijo priznanja udeležencem.

Kljub temu, pa se ženske vendarle čedalje intenzivneje vključujejo v vodenje skupin in društev. Med pogovori so mi predstavnice skupin zaupale, 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 podatkov s terena sem ugotovila, da je to delo pogosto prepuščeno ženskam ali mlajšim članom. Zaradi takšne perspektive hierarhičnega delovanja ob formalnem in simboličnem, hkrati pa tudi inertnem vodji, so nekatere ženske zapustile svoje prvotno društvo in ustanovile novo.

V primerjavi z reprezentacijo žensk na odru pa imajo tiste, ki delujejo v zaodrju, tj. v »režijski sobi«, možnost pogajanj v zvezi s svojim statusom. Predstavnicam društev je soodločanje v zvezi z organizacijo in razporeditvijo obveznosti zelo pomembno, še zlasti če jim je ta možnosti tako ali drugače odvzeta. Pogosto je to za ženske točka preloma (kot izhaja iz zgornjih izjav).

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 št. 9 a in 9b). Te 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 nacionalnostjo, pa si ženske vsakič znova izpogajajo vodstvo oziroma položaje, na katerih lahko sprejemajo odločitve.

3.1. 2 Reprezentiranje žensk pri organiziranem oziroma skupinskem delovanju

Večkrat poudarjam, da so se pripadnice in pripadniki postmigracijskih manjšin začeli po načelu etnične pripadnosti organizirati šele po letu 1990.[274] Seveda se je priseljevanje dogajalo že desetletja prej, a glede na to, da društev na podlagi etnične pripadnosti takrat

[274] Bejtullahu 2016, 161.

niso ustanavljali,[275] sklepam, da je etnična pripadnost (v primerjavi z drugimi vidiki identitet) v novejšem obdobju postala pomemben oziroma odločilni del identitete priseljencev.

Tovrstna društva so vse do današnjega časa delovala (in še delujejo) na različnih področjih, ki zajemajo kulturo zelo na široko: od izobraževanja, predvsem poučevanja maternega jezika in kulture za potomce, do humanitarnega delovanja in športnih aktivnosti.[276] Delovanje na področju umetnosti občasno vključuje tudi likovno umetnost ter scensko in literarno ustvarjanje.[277] Povedano z drugimi besedami, prostor dejavnosti društev je širok, kot je širok diapazon zanimanj in sposobnosti pripadnikov skupnosti. A večina društev je ponosna predvsem na dejavnosti, povezane z ljudskim petjem in plesom. Glasba in ples imata v kulturnih društvih reprezentativen pomen, saj – če povzamem Merriama – sta medija, ki vzbujata čustva in je prek njiju mogoče komunicirati.[278]

Delovanje društev v Republiki Sloveniji ureja Zakon o društvih (ZDru–1),[279] ki ureja tako vsebinsko delovanje kot tudi finančni koncept društev. Med drugim veleva, da mora biti društvo neprofitna organizacija, njegovo premoženje pa »predstavljajo denarna in druga sredstva, ki jih društvo pridobi s članarino, volili, prispevki donatorjev, iz javnih sredstev, z opravljanjem dejavnosti društva in iz drugih virov«.[280]

3. 1. 3 Reprezentacija žensk na odru: od tradicijskih izhodišč do javnih nastopov

Uspoljene vloge so pri glasbenem delovanju nekaj neizogibnega. Biološke in kulturne danosti udeleženk so tiste, ki že vnaprej določajo njihove primarne uspoljene vloge in se jih zavedajo, še preden stopijo na oder.

[275] Ker so podrobnejše raziskave o druženju in socialnih navadah priseljencev v Slovenijo v času Jugoslavije šele v začetni fazi, lahko le omenim, da sem zasledila sporadične primere vključevanje priseljencev v športna društva ali morda tudi v sindikate, kar je priča organiziranj zunaj etničnega okvira.

[276] Prav tam.

[277] Sekcije pri društvih *Iliria*, *Hrvatsko kulturno društvo Maribor*, glej v nadaljevanju.

[278] Merriam 2000, 176.

[279] Zakon o društvih (ZDru–1).

[280] ZDru-1, 24. člen, 1. odstavek.

Glasbeno in plesno delovanje v družbah s tradicijo, kakršne so tudi družbe raziskovanih subjektov, je neizogibno podvrženo spolnim vlogam. Petje in ples sta tisti del kulture, prek katerega se uveljavljata kulturna in tudi biološka kategorija spola. Povedano drugače: poslušalci imamo 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 (slika št. 10a in b). Percepcija ženskega glasu seveda izhaja iz naravne danosti oziroma fiziologije glasilk in je posledica biološkega spola,[281] s tem pa so se sčasoma povezale tudi druge, zlasti biološke in kulturne funkcije (skrb za otroke, družino in onemogle, priprava hrane), ki rezultirajo iz opravil in navad, pri katerih so se ženske izražale s petjem.

V preteklosti so bile Balkanke prenašalke vokalnega izročila;[282] igrale so tudi na instrumente,[283] a v manjši meri.[284] 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 vsakdanja.[285] Pesmi, ki jih ženske tradicionalno pojejo na zahodnem Balkanu, so lirske, brez instrumentalne spremljave, pojejo jih zase. Po vsebini so žalostinke, uspavanke, ljubezenske, svatbene, delovne ali žetvene pesmi.[286] Instrumentalna igra žensk je bila sprva povezana z orodjem (opremo), ki je v uporabi v zasebni sferi, tj. doma (*tepsija*, žlice, činelice, *def*).[287] Ženske kot instrumentalistke so bile v javnosti manj navzoče ali pa manj vidne,[288] a z modernizacijo družbe, ideološkimi kulturnimi gibanji in glasbenim (formalnim ali neformalnim) izobraževanjem[289] se je njihovo igranje v javnosti čedalje bolj širilo.[290]

[281] Ravnikar 1999, 43–44.

[282] Shehan 1989, 47.

[283] Pettan 2003, 290.

[284] Ceribašić 2004, 147–163.

[285] Shehan 1989, 47.

[286] Shehan 1989, 47.

[287] Več v Antoni 1975; Sokoli 1975; Ceribašić 2004; Pettan 2003.

[288] Ceribašić 2004, 147–163.

[289] Bejtullahu 2013, 110–112.

[290] Bejtullahu 2006, 41–43; Bejtullahu 2006a, 241–242.

Ples – v primerjavi z glasbo – je v smislu kulturno pogojenih odnosov morda še izrazitejši. Ljudje s plesom poustvarjajo odnose med spoloma kot kulturno kategorijo. V nekaterih družbah, recimo v albanski (zlasti v tradiciji Toskov),[291] so opazne razlike med moškimi in ženskimi plesi, medtem ko drugod na območju osrednjega Balkana tolikšnih slogovnih razlik glede na spolno pripadnost ni.[292] Medtem ko so se plesi običajnih ljudi preoblikovali in modernizirali predvsem, kot ugotavlja Jane Sugarman, na način, da so se ženske začele gibati bolj energično,[293] pa so se uradni plesi državnih institucij v državah zahodnega Balkana razvijali na nekoliko bolj reprezentativen način.

Rezultati terenskega raziskovanja odražajo ali vsaj deloma odražajo te uspoljene vloge. Pri reprezentiranju žensk na odru se ponavljajo različni uspoljeni vzorci, ki nastanejo tudi zaradi izbire repertoarja. V naslednjem podpoglavju, v katerem analiziram repertoar, se poglabljam v vzroke njegovega nastanka, v nadaljevanju tega podpoglavja, pa razčlenjujem neposredni vpliv izbranega glasbenega in plesnega repertoarja na reprezentiranje uspoljenih vlog na odru.

Na podlagi terenskega gradiva ugotavljam, da se na koncertnih nastopih tradicijska glasba poustvarja nekoliko tipizirano, velikokrat v obliki ločenega ženskega in moškega skupinskega petja. Pri tem ugotavljam pomembnost samega dejanja, saj se tako reprezentira vzdušje skupnosti; ženske na primer zapojejo skupinsko, torej tako, kot naj bi bilo v preteklosti v navadi na ruralnih območjih. Ob tej aktivnosti velikokrat slišimo pevske tehnike, ki so priučene (omenjeno pri analizi v prejšnjem poglavju), saj so pevci prepričani, da je takšno petje na določenem območju »avtentično«. A čeprav je današnje vsakdanje petje drugačno, pevci na ta način poustvarjajo občutek »starinskega« in »avtentičnega« petja.

Pri petju tudi moški nastopajo skupinsko, če pa nastopajo kot instrumentalisti, so vidni tudi kot posamezniki. Obstajajo tudi odstopanja od tega modela, saj sem na odru videla tudi

[291] Toski so Albanci, ki živijo v Makedoniji in južni Albaniji, govorijo specifičen dialekt albanščine, njihova glasbena praksa ima izrazit glasbeni slog.

[292] Sugarman 2003, 89.

[293] Prav tam, 87.

instrumentalistke, in sicer kot del instrumentalne spremljave plesnih skupin (slika št. 11a in b);[294] v teh vrstah so profesionalne ali polprofesionalne glasbenice.

Poustvarjanje tradicijskih plesov pa je kompleksnejše od petja, saj poleg glasbe vključuje tudi gibe in vizualno predstavitev. V nekaterih društvih ženske (prav tako tudi moški) med plesom tudi pojejo, in sicer po zgledu nacionalnih ansamblov iz držav njihovega izvora. Pleše se tudi ob spremljavi instrumentalne glasbe, pri čemer ženske in moški pogosto plešejo skupaj.[295] Plesni gibi so koreografirani, ustvarjalci koreografij so pogosto člani društva, ki so plesno znanje nabirali bolj v praksi kot pa v etnomuzikološki in etnokoreološki teoriji.[296] V praksi so izrazita razhajanja glede pristopa, pojmovanja in imenovanja plesov, ki temeljijo na t. i. tradiciji oziroma ruralnih ljudskih plesnih praksah polpreteklosti. Pri plesu obstajajo razlike med takšno »tradicijo« in derivatnimi produkti, tj. »folkloro« (tako Aubert[297]), ki so aranžirani ali prirejeni z namenom predstavljanja zunaj originalnega konteksta. Priredbe tradicijskih plesov so različne in celo precej svobodne, zato se Aubertov predlog poimenovanja »folklora« (kakršna je tudi praksa v društvih) zdi smiseln, čeprav ga etnomuzikologi razumemo tudi širše.

Pri izbiri repertoarja si člani društev prizadevajo za izbiro čim bolj »avtentičnih« napevov. V nekaterih skupinah, ki imajo starejše članice in člane, se repertoar oblikuje v skladu z njihovimi izkušnjami, saj pogosto prihajajo z določenega območja države porekla, kot je denimo Medžimurje na Hrvaškem (slika št. 12).

Vendar pa je marsikatera plesalka in pevka hkrati tudi potomka priseljencev, zato zaradi diskontinuitete s tradicijo domovine porekla staršev z njo (tradicijo) nima izkušenj. Ta okoliščina, ki jo nekatere doživljajo kot pomanjkljivost,[298] jih velikokrat spodbudi k navezavi stikov z etnomuzikološko stroko, ki skuša to »praznino« zapolniti. Pripadnice

[294] To so primeri profesionalno angažiranih glasbenic, ki delujejo v Srbiji; v konkretnem primeru igrajo na violino, violončelo, klarinet.

[295] Folklorne skupine zaradi omejenih finančnih in tehničnih možnosti plešejo tudi na posneto glasbo.

[296] Tako ugotavlja Vesna Bajić Stojiljković, ki poudarja, da v Srbiji znanstveno-izobraževalne institucije glasbo in ples predstavljajo tako, kot sta zapisana in ohranjena, medtem ko so potrebe plesnih skupin raznovrstne (Bajić 2010, 89).

[297] Aubert 2007, 16.

[298] Do tega sklepa sem prišla po analiziranju izjav sogovornic.

tako v repertoar večinoma uvrščajo ljudske napeve iz ruralnih območij držav svojega porekla, torej iz držav in pokrajin nekdanje Jugoslavije.

Kot sem razbrala iz gradiva, je izbor pesemskega repertoarja pogosto zasnovan tako, da odraža geografsko raznolikost izročila, saj pevke na odru izvajajo pesmi iz različnih krajev, s čimer poudarjajo bogastvo zamišljenega »izročila«. Včasih se zgodi, da katera izmed pesmi prihaja iz območij, ki niso del formalnega ozemlja države, so pa del obmejnega ali etničnega ozemlja. Mimogrede, pri teh primerih gre pogosto za tradicije, ki so jih obudili etnomuzikologi s svojim raziskovalnim delom, kar lahko opredelimo kot uporabno oziroma aplikativno etnomuzikologijo.

Uporaba glasbenega izročila celotnega etničnega ozemlja v repertoarjih društev se včasih prepleta tudi z zunajglasbenimi koncepti, ki temeljijo na iskanju nacionalne identitete. V luči medetničnih konfliktov in izpodbijanja mejá se je glasbeni repertoar začel uporabljati kot instrument za – če parafraziram Philipa Bohlmana – predstavljanje razseljenosti in prestavljanje mejá. Ni redkost, da se glasba in folklorni ples ene etnične skupnosti predstavljata tudi s primeri, značilnimi za pripadnike te skupnosti, ki živijo onkraj državnih ali nacionalnih mejá,[299] torej tistih marginaliziranih etničnih manjšin, ki jih je treba, skladno s trenutno občutljivo etnično sliko na zahodnem Balkanu, »zaščititi« s simbolnim vključevanjem v nacionalna središča.

Javne prireditve kulturnih društev (slika št. 13) vključujejo reprezentiranje pripadnic glasbenih ali plesnih skupin tudi v scenski podobi t. i. etnične »tradicije«. Tako gre nastopanje pevk/plesalk z roko v roki z njihovo oblačilno oziroma kar celotno vizualno podobo (slike št. 14, 15 in 16). Ko pojejo in/ali plešejo, so nastopajoče (z redkimi izjemami) oblečene v folklorne kostume, njihova kostumiranost in urejenost sta precej homogeni, s čimer ustvarjajo vtis tesno povezane in poenotene skupine.

[299] Ker jih je največ, ponujajo društva srbske skupnosti tudi največ primerov za analizo. Zato je zanimivo sestavljanje geoetničnega vidika repertoarja, v katerega občasno vključujejo plese in pesmi iz krajev, ki niso del Srbije, na primer ples iz Gjilana (Gnjilan), ki se nahaja na Kosovu, ali plese iz Like na Hrvaškem.

3. 2 Analiza repertoarja[300]

V zgornjih vrsticah sem pojasnila, kako je videti reprezentiranje žensk na odrih v funkcionalnem smislu. To je prva raven reprezentiranja, ki jo ugotavljam pri analizi podatkov in informacij, zbranih med raziskovanjem. Z nadaljnjo analizo pa opažam, da na reprezentiranje žensk vplivajo tudi nekatere globlje strukture, ki vplivajo na scensko in zvočno podobo. Besedno zvezo »globlje strukture« uporabljam za ponazoritev konstruktov različnih idej in pojmovanj, ki vplivajo na vse tisto, kar se na prireditvah zaznava kot »pristni izraz naroda« in s tem tudi uspoljene vloge udeleženk in udeležencev. Če torej zgornja podpoglavja prinašajo obravnavo reprezentiranja ženske kot subjekta, bom v nadaljevanju analizirala reprezentiranje idejnih pojavov, ki v obliki diskurzov sooblikujejo dojemanje ženske skozi prizmo etničnosti, nacije in transnacije.

Pri analizi izjav v drugem poglavju je bilo moč brati izjave nekaterih udeleženk organiziranega delovanja, ki se nanašajo na oblikovanje repertoarja njihovih glasbenih praks ter na izbor in koreografijo plesov. Njihove besede razkrivajo, da je usvajanje repertoarja nekakšen ideal, ki ga je treba doseči, nikakor pa ne nekaj, kar je pripadnicam dano. Celo tiste, ki so s petjem ali plesom imele stik v državi izselitve, so te izkušnje doživljale le kot začetni vzgon, ki ga je treba vzdrževati. Vse so svoje predznanje ali začetno poznavanje doživljale kot neadekvatno, pri čemer so poudarile nujnost velike frekventnosti vadbe, repertoar pa mora po njihovem mnenju predstavljati prakse, ki so »avtentične« in čim pristnejše v izkazovanju identitete vsake od etničnih skupin.

Izkazovanje identičnih lastnosti etnične skupine pomeni v praksi izpostavljanje tistih elementov identitete, ki poudarijo posebnost skupine; to vključuje izpostavljanje nacionalnih markerjev, in to pogostokrat s poudarjanjem razlik od drugih etničnih skupin/manjšin/narodov. Omenjeni elementi iskanja avtentičnosti in posebnosti oziroma bistva etnične identitete so del daljšega procesa, ki presega meje posamezne etnične skupnosti v državi priselitve, v tem primeru v Sloveniji, saj vključuje številne dejavnike in igralce, ki segajo onkraj glasbe in plesa ter prej ko slej postanejo del širšega ideološkega sistema. Pri tem je pomembno preučiti sestavo repertoarja in sistem njegove transmisije z vidika vpliva (več slojev) ideologij.

[300] V tem podpoglavju poglabljam v nekatere izsledke, ki sem jih v objavila leta 2016 (Bejtullahu 2016, 159–176).

Rezultati analize interpretiranih pesmi, koreografije plesov in njihove uprizoritve kažejo na več identitetnih ideoloških funkcij repertoarja, funkcij, ki mu jih pripadnice dodelijo z njegovim premišljenim oblikovanjem, manifestirajo pa se prek različnih okvirov revitalizacije ali obujanja: bodisi prek samih praks, z revitalizacijo in (zvesto) reprodukcijo t. i. dediščinske vsebine bodisi prek ponovne vzpostavitve struktur in odnosov, ki jih te prakse prinesejo. V nekaterih posebnih primerih pa dobijo identitetno funkcijo tudi določeni prepoznavni simboli, predstavljeni z artefakti ali z mimezisom.

3.2.1 Glasbena dediščina in revitalizacija[301]

Kot ugotavljam z raziskavo, se izbiranje glasbe in plesov, ki sovpadajo z idejo o poudarjanju posebnosti etnične identitetne, odvija s pomočjo prenosa znanja. Proces, ki je še bolj znan s terminom transmisija (znanja), je v tem primeru neizogiben (pomanjkanje poznavanja petja ali plesa države izselitve v državi priselitve).

Ugotavljam, da mlajše pripadnice raziskujejo tudi glasbeni vidik svoje identitete ali identitet. Z vidika raziskovanja »dediščine« se kot prva ovira pojavi nepoznavanje t. i. ruralnih glasbenih in plesnih praks v državah izvora njihovih staršev, zaradi tega se glasbenih in plesnih praks učijo, in sicer od tistih posameznikov, »za katere velja splošni konsenz, da poznajo 'avtentično' in 'tradicijsko' glasbo in plese«; to vlogo delno odigrajo njihovi starši (pripadnice in pripadniki t. i. prve generacije), a »prava avtoriteta so postali preučevalci in zbiratelji glasbenega in plesnega izročila«.[302] Ti strokovnjaki, ki prispevajo k sestavljanju glasbenega in plesnega delovanja manjšin, niso nujno staroste skupnosti (torej starejši moški v Kymlickovem[303] smislu), pač pa preučevalci glasbene folklore, etnomuzikologi in glasbeni narodopisci. Z drugimi besedami, posledica dodelitve odgovornosti strokovne »avtoritete« je pripisovanje večjega pomena ruralni glasbi.

[301] V tem podpoglavju obravnavam problematiko, s katero sem se ukvarjala v članku iz leta 2016; v njem sem odprla vprašanja, ki jih poglobljeno raziskujem v pričujoči disertaciji, pri čemer je osrednja pozornost namenjena transnacionalnemu širjenju ruralne glasbene tradicije s pomočjo aplikativne etnomuzikologije (Bejtullahu 2016, 159–176).

[302] Bejtullahu 2016, 169.

[303] Kymlicka 2012.

Dandanes med najaktivnejše člane društev sodijo pripadnice mlade generacije, torej tiste, ki so odraščale (ali so se rodile) v Sloveniji, a ne izhajajo iz »kulturno kontinuiranega in homogenega okolja«,[304] ki bi – hipotetično – obstajalo v državi izselitve. Kot rečeno, tega dejstva niso sprejele kot nekaj običajnega, temveč ga razumejo kot oviro. Čeprav so po eni strani zelo motivirane, kar zadeva poustvarjanje glasbenih in plesnih praks,[305] jih po drugi pogosto ocenjujejo (tudi kritično) in imajo visoka merila pri njihovem razvijanju. Pričakovanja v usvajanju repertoarjev pa izoblikujejo po vzorih profesionalnih glasbeno-plesnih ansamblov, ki so vrsto desetletij delovali v glavnih mestih republik nekdanje Jugoslavije, njihove koreografirane plese in glasbene aranžmaje pa je bilo mogoče videti/slišati na odrih in v medijih.[306]

Pri teh ansamblih je treba upoštevati časovno perspektivo, saj je nanje že v drugi polovici 20. stoletja vplivala ideologija, predvsem nacionalna ali narodotvorna.[307] Zato velja ta element nekoliko bolj kontekstualizirati. Takratni ansambli (ljudskega petja in plesa) so predstavljali preplet umetniškega, ideološkega in ljudskega, in čeprav so veljali za reprezentativno obliko nacionalne dediščine, je v njih zlahka prepoznati ideologijo, ki je bila v polpreteklosti značilna[308] za vzhodno Evropo. Koncept ansamblov, naj bi temeljil na »*ruskem magnatskem modelu scenskih oblik […] z izraženo scensko dinamiko*«.[309] Institucije, danes prepoznavne kot reprezentativne so

> »*ansambli* Kolo, Lado, Tanec,[310] *ki so (po ideji) negovali folkloro, pesem, ples in glasbo ter s tem predstavljali najbolj neposredni izraz naroda, ki jih je ustvarjal, tako kot je bilo bistvo in status narodne umetnosti v tedanji FNRJ in potem SFRJ. Kot kaže, je bila osnovna ideja režima, da na nek način ukroti in »mumificira« folkloro, jo institucionalizira in postavi na raven, ki je ovrednotena kot višja, od ravni veščin do ravni umetnosti; na ta način pa se javnosti ponudi oblika, ki je blizu ideologiji in narodnim vrednotam oziroma*

[304] Bejtullahu 2016, 170.

[305] Glamočanin 2010, 57.

[306] Bejtullahu 2016, 170.

[307] Prav tam.

[308] Aubert 2007, 50.

[309] Jakovljević 2012, 105.

[310] Mednje bi dodala tudi ansambel *Shota* (uradno: Nacionalni ansambel pesmi in plesov Kosova *Shota*), ustanovljen leta 1948. Leta 1964 je dobil status profesionalne skupine, ki ga ima še danes (Gërguri 2015).

ustanavljanja 'profesionalnih kulturno-umetniških ustanov, ustanovljenih, da bi na umetniški način interpretirale pesmi in plese narodov Jugoslavije'. A vendar model ni bil povsem prilagodljiv v ruralnih območjih.«[311]

Zgornja razčlenitev zasnove teh ansamblov, nastalih približno sredi prejšnjega stoletja, je zelo nazorna,[312] saj razčleni tudi proces institucionaliziranja, v katerem se ta »ukročena folklora« postopoma prelevi v kanon. Zgornja analiza pojasni tudi režimsko ideologijo, tej pa je smiselno dodati tudi čedalje bolj navzočo idejo o prioriteti izbranega izročila kot »pristnega«, »lastnega« in »narodnega«, ki naj bi bilo v primerjavi z drugimi načini selekcioniranja izročila več vredno. Takšna ideologija je pripomogla tudi k izoblikovanju estetsko-umetniškega pristopa, zanimivo pa je, da je še vedno aktualna, saj so omenjeni ansambli še vedno aktivni in so vzor tudi segmentu pevk, instrumentalistk in plesalk, ki jih obravnavam v pričujočem delu.[313]

Vzori so torej nastali pod vplivom »socrealistične« ideologije, a še bolj zanimiv je način, po katerem se je ustvarjala reprezentativna folklora, iz katere nastaja dediščina. Če govorim o vzorih v državi izselitve in njihovi sedanji preobrazbi v državi priselitve, postane jasno, da je treba razmišljati o transnacionalnem prenosu glasbenih in plesnih praks prek pripadnikov, ki so mobilni in danes bolj kot kadarkoli povezani z državo izselitve. Pripadnice in pripadniki opisujejo izobraževanje vodij ali mentorjev pevskih in plesnih skupin pri strokovnjakih etnomuzikologije in etnokoreologije v državah izselitve kot najbolj razširjen način prenosa.[314]

Marsikatere članice in člani društev, še zlasti srbskih, a tudi bošnjaških in hrvaških, si prizadevajo za usposabljanje, ki vključuje tudi redno obiskovanje občasnih seminarjih in izobraževanjih ali celo študij v državi porekla staršev.[315] Nova spoznanja nato prenašajo na ostale člane društev v Sloveniji, saj to postane njihov drugi poklic ali poslanstvo.[316]

[311] Jakovljević 2012, 105.

[312] Bejtullahu 2016, 170.

[313] Prav tam.

[314] Primeroma, izjave: I-2/2015, I–1/2016, I-4/2016.

[315] Bejtullahu 2016, 172.

[316] Prav tam.

Pri analiziranih primerih je možno definirati izbiro glasbenega in plesnega »izročila«, prek katere se predstavlja etnična identiteta. Za uporabnike, tovrstno izročilo vsebuje prej omenjene elemente »pristnega« in »lastnega«, torej gre za izrazite elemente, ki izhajajo iz procesa etnogeneze.

Na videz ena najbolj preprostih oblik glasbenega delovanja je hkrati tudi najbolj pomenljiva: t. i. tradicijska ruralna vokalna glasba,[317] znana tudi kot »ljudsko petje«, za katero velja prepričanje, da je eden najstarejših načinov izražanja pripadnosti neki skupnosti. To je (bilo) tudi prepričanje dela stroke, ki preučuje glasbo kultur v določenem prostoru in času. Pomemben je tudi vpliv etnomuzikološkega raziskovalnega pristopa (polpreteklosti), ki preučuje nacionalne glasbene prakse, pomemben zato, da bi lažje razumeli, kako znanstvenoraziskovalni izsledki enega ali drugega pristopa dolgoročno vplivajo na nadaljevanje glasbenih praks v sedanjem času.

Del stroke, imenovan *glasbena folkloristika,*[318] je namreč v »ljudskem« petju videl nekaj dragocenega, kar je vredno arhiviranja. Raziskovalni pristop glasbenih folkloristov je na svoj način vplival na delo raziskovalnih subjektov pričujoče disertacije. Na območjih jugovzhodne in vzhodne Evrope je ta pristop, katerega sledi so še vedno navzoče, v svojem bistvu izključujoč: posledice »glasbene folkloristike so v različni meri še vedno prisotne po vsej Evropi (predvsem v srednjem in vzhodnem delu)«.[319] Pettan je pred dobrimi dvajsetimi leti opisal stanje etnomuzikologije, pri čemer je povzel značilnosti tega pristopa v poudarkih,[320] ki jih komentiram z vidika pričujoče disertacije: »*Glasbeni folklorizem preučuje evropsko ljudsko glasbo*.«[321] Še natančneje: glasbeni folklorist[322] bo preučil glasbo svojega ljudstva znotraj evropskega prostora. V časih, ko Evropa kot politična entiteta v njegovi zavesti še ni obstajala, je iskal in preučeval svoje rojake zunaj in znotraj

[317] V tem delu poglavja je vidik ljudskih plesov nekoliko v ozadju, saj se analiza osredotoča na pomen péte glasbe z besedilom v maternem jeziku v širšem nacionalnem diskurzu.

[318] Gre za poimenovanje, ki ga pri nas najbolje opisuje Pettan (Pettan v Leydi 1995; Pettan 2011), uporabljalo pa se je sredi prejšnjega stoletja.

[319] Pettan 1995, 314–315.

[320] Prav tam.

[321] Prav tam.

[322] V tem delu uporabljam moško slovnično obliko, torej *folklorist*; med prvimi utemeljitelji stroke so bili namreč večinoma moški, seveda pa je bilo tudi nekaj izjem – v Sloveniji denimo Zmaga Kumer.

političnih meja Evrope; na prostoru nekdanje Jugoslavije so različni raziskovalci glasbo lastnih narodov preučevali na širše zamejenih etničnih območjih (Rezija, Porabje, Ulcinj, zahodni in vzhodni del Kosova idr.), hkrati pa je bilo raziskovanje drugih narodnih skupnosti prej izjema kot pravilo. Enako so tudi kosovski etnomuzikologi, v času med vojnama in v drugi polovici prejšnjega stoletja, raziskovali albansko glasbo v nekdanji Jugoslaviji, vključno s Črno Goro in (tedanjo) Makedonijo, a le napeve v albanskem jeziku, medtem ko glasbena tradicija drugih etnij ni bila del raziskave.[323] Podobno je tudi srbska etnomuzikologija v zadnjih desetletjih raziskovala srbsko glasbo na območjih, kjer so živeli Srbi; in če je raziskava potekala npr. na Kosovu, se glasbenega delovanja drugih etničnih skupnosti ni omenjalo.[324]

Glasbeni folklorist si je prizadeval »zbrati čim več primerov starinske glasbe, v glavnem podeželske vokalne glasbe, v raziskovalčevem državnem ali etničnem prostoru, in sicer z namenom določitve enega ali več nacionalnih stilov«.[325] Poudarek tega dela je bil na ruralnem petju, ki ga je stroka opredelila kot »najstarejšo obliko glasbene prakse naroda«; prav zaradi tega so v omenjenih nacionalnih etnomuzikologijah dolga leta prevladovale študije podeželskega petja, in sicer na račun glasbe, ki ni bila samó vokalna, ali glasbe, ki ni izhajala iz ruralnega okolja.[326] Torej »prakse podeželja naj bi pomagale graditi in vzdrževati tisto, kar je v javnem nacionalnem diskurzu razumljeno kot 'bistvo' nekega naroda ali celo primordialna kultura nacije«.[327]

Poslanstvo glasbenega folklorista je bilo »iskanje primerov izvirne in avtohtone glasbe«, zaradi česar pogosto opravlja »ekstenzivno terensko raziskovanje s krajšimi obiski več lokalitet«.[328] Podobno kot pri iskanju starih glasbenih praks se tudi pri tem delu raziskovalci večinoma zanašajo na informacije s terena po načelu, da je stara oblika tista, ki je tuji vplivi niso dosegli zaradi geografskih značilnosti okolja, v katerem je nastala. Pri tem jih »glasba zanima kot struktura in nanjo gledajo etsko (od zunaj), transkripcije so zelo

[323] Antoni 1956–1977.

[324] Pettan 2011, 12.

[325] Pettan 1995, 314–315.

[326] Bejtullahu 2016, 167.

[327] Prav tam.

[328] Pettan 1995, 314–315.

natančne, z uporabo snemalnih naprav«,[329] saj je mogoče na takšen način pridobiti kar se da pravilno informacijo, ki pomaga ugotoviti zgoraj naštete starejše in, po veljavnem prepričanju, »avtohtone« primere.

Tovrstni pristop k raziskovanju glasbe ni upošteval modernih etnomuzikoloških konceptov, ki raziskujejo glasbo v širšem kulturnem kontekstu. To velja predvsem v »nekaterih delih Evrope, kjer imajo močan vpliv nacionalnih (državnih) strok, povezanih s preučevanjem folklore ter jezikovni, politični in drugi razlogi«.[330] Prav zadnji trije dejavniki so zelo pomembni pri razumevanju ključnega problema, ki ga na tem mestu izpostavlja disertacija.

Čeprav marsikatere prakse t. i. tradicijske glasbe ravno tako izražajo identitete, je »*folklorna glasba drugačna od svojih tradicijskih virov, ker je aranžirana, prirejena, kupljena, uradna ali celo nacionalistična, in sicer kot rezultat posegov od zunaj*«.[331] Tudi pri glasbenih in plesnih praksah postmigracijskih manjšin v Sloveniji, je moč razlikovati med glasbenimi praksami (pol)preteklosti,[332] ki so jih izvajale nekatere udeleženke na podeželju v državi izvora in ki sodijo v resničen spomin, ter med glasbenimi praksami današnjega časa, ki so produkt sodobnih priredb – večinoma zaradi funkcij, ki niso toliko vezane na sámo glasbo.[333] Te funkcije so pogosto posledica vpliva nacionalnega diskurza na glasbo,[334] saj jih udeleženke neposredno povezujejo z nacionalno ali etnično identiteto.

Skladno s tem diskurzom se je etnomuzikološko raziskovanje v Sloveniji v glavnem osredotočilo na preučevanje petja (v slovenskem jeziku) na podeželju.[335] Novejša raziskovanja izstopajo iz teh okvirov, saj preučujejo tudi muziciranje v plesnih in glasbenih skupinah v različnih kontekstih na podeželju in v mestih.[336]

[329] Prav tam, 315–316.

[330] Prav tam, 316.

[331] Aubert 2007, 16.

[332] Bejtullahu 2016, 167.

[333] Prav tam.

[334] Prav tam, 168.

[335] Prav tam.

[336] Prav tam.

V Sloveniji predstavlja muziciranje v tujih jezikih, v našem primeru v albanskem, bošnjaškem, črnogorskem, hrvaškem, makedonskem ali srbskem jeziku, ki še pred kakšnim desetletjem ni bilo predmet raziskav,[337] svojevrsten paradoks: po načelu »zgodovinske avtohtonosti« namreč ne obstaja drugje kot v državah porekla (ali izvornih deželah) teh jezikov. Istočasno se, skladno s kulturnimi politikami, tudi to muziciranje, ki je na nek način oblikovano z idejami nacionalnega diskurza, v Sloveniji izvaja institucionalno, torej v kulturnih društvih.

Vokalna glasba je medij glasbenega izražanja, in pri izvajanju ljudske glasbe to ni naključje. V osrednji, vzhodni ali jugovzhodni Evropi, ki jo je, če uporabim Pettanove besede, »zaznamoval boj za nacionalno emancipacijo«,[338] je postalo ljudsko petje pomemben vzvod pri poudarjanju nacionalnega ali etničnega segmenta identitete.[339] V postkomunističnih državah, vključno z državami nekdanje Jugoslavije, se je v zadnjih desetletjih znova okrepil pomen etničnosti kot nacije, pri čemer so črpali iz ideologije preteklosti, ki je tradicijo izkoristila za »nacionalno kohezijo«.[340] Folklorni ansambli (ustanovljeni sredi 20. stoletja) so postali pomembne institucije za kanonizacijo določenih glasbenih in plesnih praks in za oblasti je »takšna obdelava (spreminjanje do neprepoznavnosti, distorzija, kodifikacija in medializacija) glasbe in koreografije folklornih oblik pogosto predstavljala idealen instrument za propagando«.[341] V teh ustanovah sta, ob institucionalizirani podpori, postali t. i. tradicijsko petje ali ljudska pesem še posebej reprezentativni.[342] Tako se je razvil koncept glasbenega folklorizma, ki je v teh delih Evrope še navzoč vsaj toliko, da je še čutiti posledice koncepta[343] »čistosti ljudskega izročila«, v katerem se onkraj glasbe skriva ideologija. In ta raziskovalni pristop, dandanes

[337] Ob tem velja poudariti, da so bile nekatere izjeme iz vrst etnologov in kulturnih antropologov (Juvančič, Bartulović, Kozorog) in etnomuzikologov mlajše generacije (Šivic, Kovačič).

[338] Pettan 2011, 5.

[339] Bejtullahu, 168.

[340] Aubert 2007, 50.

[341] Prav tam.

[342] Bejtullahu 2016, 168.

[343] Antoni 1975, 119–143.

pač v novi preobleki, vpliva ne le na repertoar (državnih) glasbenih in plesnih (t. i. folklornih) ansamblov,[344] temveč tudi na repertoar transnacionalnih zasedb.

Folklora, ki se kot têrmin uporablja v Sloveniji in tudi v drugih državah regije, označuje ples in tudi petje, ki nastajata v sklopu aktivizma, v tuji literaturi imenovanega *agency*. Po tovrstnem delovanju ima folklora funkcijo obujanja in revitalizacije *izročila* ter »predstavlja romantični ideal glasbenih žanrov podeželskega tipa, ki so emblematični za narod, ki kristalizira nostalgijo za podeželjem«,[345] v našem primeru bolj imaginarnim kot pa pravim/resničnim podeželjem države izselitve. Kljub svoji izmikajoči se naravi podeželje »funkcionira kot domoljuben skupni spomin ob patriotskih dogodkih in proslavah«.[346] Glasbeni folklorizem priredi »dediščino« – bodisi za turiste bodisi za politične platforme – z namenom ponuditi reprezentativno glasbo zunanji javnosti,[347] pri čemer politične platforme, čeprav zelo oddaljene, niso povsem zanemarljive v pričujočih raziskovanih primerih organiziranega delovanja.

Aktivizem, podprt tudi institucionalno, je vplival na reprezentacijo in revitalizacijo (predvsem ruralnih) glasbenih praks v obliki, kot jo poznamo danes, prek nacionalnih glasbenih in plesnih (t. i. folklornih) ansamblov.[348] Medtem ko je revitalizacija funkcionalno izvedljiva v odnosu podeželje – mesto v državi izselitve, pa naj bodo to Srbija, Hrvaška ali Makedonija, je v Sloveniji kot državi priselitve položaj povsem drugačen. Trenutne glasbene in plesne prakse v kulturnih društvih namreč kažejo, da gre za revitalizacijske prakse izročila, ki je zanemarjeno, ogroženo ali kako drugače izumira. A že sama funkcija izraza »revitalizacija«, kot nas opozarja Beverly Diamond, nakazuje, da gre za neke kulturne prakse, ki so sicer obstajale, niso pa več žive.[349] V primeru Slovenije kot države sprejemnice ali priselitve te glasbene in plesne prakse postmigracijskih manjšin (Albancev, Bošnjakov, Črnogorcev, Hrvatov, Makedoncev in Srbov) niso izumrle, temveč so prvič nastale z ustanavljanjem društev in predstavljajo novo »tradicijo«.

[344] Bejtullahu 2016, 168.

[345] Aubert 2007, 48.

[346] Prav tam.

[347] Prav tam, 49.

[348] Bejtullahu 2016, 167.

[349] Diamond 2011a, 123.

A to ni edino protislovje pri raziskovanih praksah; raziskovane članice društev namreč govorijo o potrebi po ohranjanju narodne ali etnične identitete prek glasbe in plesov, saj naj bi ravno ti utrjevali izročilo in ga s tovrstnimi praksami prenašali na naslednje rodove. Glasbeno in plesno delovanje postane dediščina, ki ne le »oblikuje posameznika, temveč daje lastni skupnosti identiteto ter oblikuje naš individualni občutek dobrobiti in pripadnosti«.[350] Dediščina je način posredovanja zgodovine s pomočjo materialnih dokazov o skupni preteklosti in neoprijemljivih vrednotnih sistemov, običajev in prepričanj v skupnosti. Ker takšen kulturni spomin ni vezan na aktualni, temveč bolj na transnacionalni prostor, je transmisija glasbe in plesov še toliko bolj sociopolitično angažirana.

3.2.2 Transmisija repertoarja

Članice (in seveda tudi člani) skupin se torej naučijo peti ali plesati, na tisti način, za katerega velja nek strokovni »konsenz«, da je »pravilen« oziroma »pristen«. Za mlade, še posebej za mlade plesalke, je najpomembnejši drugi del tega procesa, torej nastopi.[351] Kot je razbrati iz intervjujev, so nastopi, druženja, turneje in vsa pričakovanja, povezana s scensko predstavitvijo, zelo pomembna motivacija. Nastopajoče spodbuja tudi tekmovalnost.[352]

Prireditev, na katerih nastopajo plesne ali pevske skupine, je veliko. Vsako društvo organizira vsaj en letni koncert, torej svojo glavno 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 priselitve. Podoben način, z morda manj intenzivnim evropskim povezovanjem, imajo tudi druga društva (hrvaška, bošnjaška ali makedonska). Poleg sodelovanja znotraj same etnične skupnosti društva neredko organizirajo tudi koncerte/prireditve, v katere povabijo skupine drugih etničnih skupnosti.

[350] O'Reilly idr. 2017, 3.

[351] I–1/2016.

[352] Prav tam.

Na táko strukturiranost verjetno vplivajo tudi prireditve, ki jih organizira Javni sklad Republike Slovenije za kulturne dejavnosti (JSKD). Med njimi je tudi vsakoletno Državno srečanje ljudskih pevcev in godcev ljudskih viž, na katerem se nastopi tudi ocenjujejo. Ocenjevanje, ki v Sloveniji poteka od leta 1973 in zajema glasbene prakse skupin, ki izvajajo slovensko t. i. ljudsko glasbo, je bilo uvedeno v duhu revitalizacije arhiviranih praks; srečanja so na nek način spodbudila organizirano zbiranje in naučeno petje ali instrumentalno igro, ki nista nujno kontinuiteta glasbene prakse polpreteklosti.[353] Tudi glasbene in plesne prakse etničnih skupin se razvijajo po tem modelu. V Sloveniji so se razvile različne metode za delno usmerjanje razvoja glasbenih in plesnih aktivnosti etničnih skupnosti priseljenskega porekla, ki zajemajo vsebino, idejni koncept in tudi financiranje, usmerjanje, namenjeno vsem etničnim skupinam, opravlja pa se s pomočjo strokovnih spremljevalcev,[354] ki jih imenuje JSKD, večinoma pa so izbrani iz vrst tistih skupin, ki »*dajo veliko na vsakoletno izobraževanje, opravljanje tečajev, izpitov v državi 'matici'; med njimi iščemo strokovne spremljevalce*«.[355]

JSKD za mandat treh let imenuje načeloma enega strokovnega spremljevalca ali spremljevalko, ki obiskuje srečanja ter vrednoti pevske, instrumentalne in folklorne skupine vseh etničnih skupnosti, ki se predstavljajo, pomembno pa je, da »mora biti ta precej razgledan in poznati mora plesno, glasbeno in oblačilno dediščino celotnega ozemlja nekdanje skupne države«.[356]

Na srečanjih se predstavljajo različne skupine,[357] njihovi programi se ocenjujejo na regijskih srečanjih manjšinskih etničnih skupnosti, tista (vsaj ena) zasedba, ki doseže

[353] Šivic 2007, 27–33.

[354] Urša Šivic ugotavlja, da je vpliv stroke pri nastopih v okviru JSKD vse prej kot zanemarljiv (Šivic 2007).

[355] I-10/2016.

[356] Prav tam.

[357] Pri JSKD se uporablja tristopenjski sistem selekcije za odrasle in otroške folklorne skupine ter pevske in godčevske skupine, sistem treh ravni: a) območna raven, kjer se predstavijo vsi, ki želijo; b) regijska raven, kjer se predstavijo izbrani na območnih srečanjih; c) državna raven, kjer se predstavijo izbrani na regijskih srečanjih. Manjšinske skupine nimajo območnih srečanj, skupine pevcev ljudskih pesmi in godcev ljudskih viž nastopijo skupaj s folklornimi skupinami na regijski ravni, kar ne velja za slovenske skupine, ki – skoraj povsod – nastopajo tristopenjsko in ločeno. (Javni sklad za kulturne dejavnosti 2016a).

ustrezno raven, pa je izbrana za predstavitev na državnem srečanju folklornih skupin.[358] Spremljevalec ovrednoti nastop s pisno oceno in tako postane tudi selektor, ki ocenjuje vse sodelujoče ljubiteljske skupine. Ocena strokovnega spremljevalca prinaša tudi pozitivno referenco za nadaljnje aktivnosti skupine. To torej pomeni, da »udeležba na regijskih srečanjih, sploh pa dobra ocena s srečanja, prinaša pri točkovanju na razpisu boljše točke in posledično nekoliko večje možnosti za odobritev sofinanciranja prijavljenega projekta«.[359]

Vidik financiranja je seveda vse prej kot zanemarljiv, saj je finančna podpora določenih projektov s strani slovenskih državnih institucij (še posebej JSKD) za nekatera društva zelo pomembna.[360] 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.[361]

Podpora društvom, tako institucionalna kot finančna, pomeni en vidik zagotavljanja njihovega delovanja oziroma eno vrsto pomoči (in s tem tudi vpliva), ki jim jo namenjajo ustanove – tako slovenske kot tiste iz držav porekla. Povezava te komponente se je z etnomuzikološko stroko oblikovala skozi desetletja, pri čemer je stroka začela razvijati tudi pristop uporabne ali angažirane etnomuzikologije.[362] Tako etnomuzikologi poleg raziskovalnega dela prispevajo tudi k transnacionalni skupnosti in opolnomočenju njenih članov, še posebej k njihovemu socialnemu in političnemu opolnomočenju. Tem procesom smo priča tudi pri dejavnostih raziskovanih društev, ki se ne organizirajo le na glasbenem, pač pa tudi na drugih področjih.

Pomanjkljivost tega je, da raziskovanje lahko vpliva na vsakdanje glasbene prakse, saj je akademska sfera, čeprav morda nehote, postala organ za določanje norm izvajanja.[363] V priseljenskih skupnostih so tako soočeni s standardi, ki so po zahtevnosti skoraj

358 Gradivo za Posvet s strokovnimi spremljevalci srečanj folklornih skupin ter srečanj pevcev in godcev, Kočevje, 16. – 17. januar 2016, 1–2.

359 I-10/2016.

360 Bejtullahu 2016, 173.

361 Prav tam, 172.

362 Prav tam.

363 Prav tam.

profesionalni in morda celo za državo porekla neživljenjski.[364] Z vprašanjem ali je vztrajanje pri reprezentativnih glasbenih in plesnih praksah, ki na določen način še bolj poudarjajo drugačnost skupnosti, nujno tudi konstruktivno, so se ukvarjali raziskovalci, ki opozarjajo na pasti politik multikulturalizma.

3.2.3 Repertoar za poustvarjanje lokalnih glasbenih in plesnih praks

Nekatera manjšinska društva uporabljajo precej širok nabor pesmi ali plesov, kar zadeva njihov geografski izvora. To je značilno za pripadnike tistih etnij, ki izvirajo iz več različnih držav, ki jih povezuje skupni jezik. V srbskih društvih denimo je velika večina pripadnic s poreklom iz Bosne in Hercegovine, članice albanskih društev so se večinoma rodile na Kosovu, obe skupnosti pa uvrščajo v svoj repertoar pesmi in plese vseh dežel in pokrajin, v kateri prebivajo etnični Srbi ali Albanci. Tako pripadnice presežejo osnovne nacionalne (državne) meje (svojih izvirnih držav) in ustvarjajo širši, pannacionalni kulturni program. Idejo tega načela lahko opredelim tudi kot politično/politizirano, saj jo motivira iskanje skupnih identitetnih imenovalcev v kulturnem spominu. Kljub temu je, glede na zgoraj opisani način transnacionalne transmisije repertoarja, treba upoštevati tudi možnost, da je ta ideja v Slovenijo »priromala« skupaj z vnaprej pripravljenim repertoarjem.

Iskanje skupnih identitetnih imenovalcev znotraj določene etnije ni nujno značilnost za vsa društva. Nekatera veliko pozornost posvečajo iskanju posebnosti skupine, ki je sicer del večje skupnosti, zato so se usmerila na obujanje lokalnega glasbenega in plesnega izročila pokrajin/regij znotraj države izvora, med katerimi bi poudarila hrvaško društvo z Medžimurje ter črnogorsko iz Plava in Gusinja. Repertoar teh društev se navezuje na kulturne prakse toposa, konkretnih krajev in mest z značilnimi kulturnimi praksami. Društva na svojih prireditvah izvajajo pesmi in plese, povezane z letnim ali življenjskim ciklusoma (slika št. 17), ki predstavljajo dinamični artefakt družbenega spomina. Na prireditvah poustvarjajo prostor (space) ali *tropus*, ki povzame obujanje kulturnega spomina oziroma procesa »prepletanja preteklosti in sedanjosti v družbenih in kulturnih

[364] Prav tam.

kontekstih«.[365] V teh primerih je rekonstrukcija spomina hkrati tudi dejanski spomin, saj ga oblikujejo pripadnice, ki so te prakse doživele v državi porekla.

3. 3 Revitaliziranje struktur in ponovna vzpostavite odnosov

Poskuse revitaliziranja vidim kot večplasten proces, ki ne obsega le »obujanja« glasbe, pač pa tudi odrsko revitalizacijo t. i. tradicijskih družbenih odnosov in družbenih vlog, revitalizacijo, ki reproducira tudi patriarhalne odnose. Koreografirani plesi in petje, ki so včasih kombinirani z igranimi vložki, poskušajo na ta način umetno poustvariti »tradicionalne« odnose ali družbeno organizacijo preteklosti. Tovrstno poustvarjanje konstruira in hkrati reproducira tudi tradicionalno reprezentacijo ženskih likov. Gre za pristop, ki predstavlja (če ponovim) »romantični ideal glasbenih žanrov podeželskega tipa, emblematičnih za narod, ki ustvarja nostalgijo za podeželjem«.[366] Takšna odrska rekonstrukcija podeželskega življenja je bolj kot ne zamišljanje družabne stvarnosti dežele izselitve, saj izvajalci poznajo predvsem sodobno slovensko stvarnost (deloma tudi preteklo stvarnost države izselitve), in hrepenijo po skupnem spominu, ki ga niso pridobili z lastnimi izkušnjami.

Med svojim terenskih raziskovanjem, kot sem opisala v drugem poglavju, sem analizirala 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 in fiksno določene (preja volne, ličkanje koruze, paša ovac idr.).

Med analiziranimi primeri rekonstrukcije družbenega reda zamišljenega podeželja države izselitve,[367] se bom ustavila pri uprizoritvi »tradicionalne« poroke. Med terenskim delom sem si ogledala več uprizoritev makedonske in albanske skupnosti, saj je poroka pri teh etničnih skupinah pomemben dogodek v družbenem uveljavljanju družine. V primeru uprizoritev t. i. tradicionalne albanske poroke pa je zanimiva večplastnost prikazane

[365] O'Reilly idr. 2017, 2.

[366] Aubert 2007, 48

[367] Podrobnejša analiza albanske skupnosti je umestna zaradi zanimivih primerov, ki tradicijo hkrati utrjujejo in se z njo pogajajo.

»tradicije«. Poroke na Kosovu (in drugje) so danes moderne in spektakularne, nekoč pa so potekale po tradicionalni dinamiki, ki je pogosto utrjevala patriarhalne vzorce in simboliko.[368] Uprizoritev,[369] ki so jo pripravili mladi članice in člani plesne skupine, poustvarja procedure med tradicionalno poroko, na kateri je bilo za vsako družino zelo pomembno utrjevanje časti. Uprizoritev, katere namen je reprezentacija vidika etnične identitete, obsega predstavitev vrste predporočnih in poročnih obredov, pri čemer obuja tradicijske noše, patriarhalno organizacijo družine, segregacijo med spoloma, kar vse so elementi, s katerimi se zmanjšuje vloga žensk v družbi. Odrsko prikazano srečanje in pogovori o poroki so v domeni moških, ki »izkazujejo zaupanje, zvestobo, gostoljubnost«,[370]s čimer se kažejo kot častivredni možje. Privolitev v poroko med družinama je prikazana kot stvar javne sfere, v kateri se moški, glave družin,[371] dogovarjajo za poroko. Ker ženske simbolno in funkcionalno sodijo v privatno sfero delovanja, se dogovori o poroki opravljajo brez njihove navzočnosti. Ženske so v tej odrski uprizoritvi vključene v naslednjo fazo, fazo obredne priprave neveste, ki vključuje tudi petje in igranje na *def,*[372] tolkalo, ki je v preteklosti zvenelo med preporočnim obredjem, nanj pa so igrale ženske.[373] S tem postane glasba eno izmed orodij za potrjevanje umeščenosti žensk v privatno sfero ob enem najpomembnejših dogodkov v življenjskem krogu ženske.

Uprizoritev poroke prikaže tudi spolno segregacijo (ločevanje žensk od moških) na več ravneh, tako fizični/prostorski kot tudi na ravni družbene funkcije, s čimer se hkrati opravi tudi revitalizacija t. i. starih ali tradicijskih družbenih struktur, ki jih v sodobnem času še zlasti mladi čedalje bolj zavračajo. Zato je sama uprizoritev v bistvu protislovno dejanje: izvajajo ga mlade ženske in mladi moški, ki načeloma v vsakdanjem življenju dajejo prednost in veljavo modernejši, na odru pa starejši, zanje neugodnejši družbeni ureditvi.

[368] Sugarman 1997, 244.

[369] Tradicijska poroka v izvedbi skupine društva Iliria Koper 2015.

[370] Sugarman 1997, 195.

[371] Uprizoritev predstavlja dve skupini pri dogovarjanju: moške predstavnike nevestine družine in »odposlance« potencialnega ženina. Odposlanec (ali več odposlancev) ni (niso) v neposrednem sorodu z ženinom, je/so pa človek/možje, ki jih obe strani spoštujeta in ima(jo) funkcijo posrednika med družinama.

[372] Vrsta tamburina.

[373] Sokoli 1975, 24.

Tudi v tem dejanju vidim vpliv ansamblov iz v države porekla, ki se posvečajo ohranjanju tradicijskih vzorcev, ki jih mladi diaspore ob lastnih identifikacijskih preskokih prevzemajo brez kritičnega premisleka.

Tej trditvi v prid, torej identifikaciji kot procesu, govori tudi drugi plesni primer iste skupine, ki izvaja poročni ples.[374] Njegova koreografija predstavlja modernejšo različico poroke, koreografije, ki temelji na neposredni interakciji med nevesto in ženinom, na enakopravni komunikaciji z gibi, ki simbolizirajo ljubezen. Skupina se s tem plesom predstavlja tudi zunaj skupnosti, saj predstavlja modernejšo in za zunanje opazovalce ali večinsko družbo morda sprejemljivejšo obliko reprezentiranja položaja mladih žensk znotraj albanske skupnosti.

3.3.1 Prostor ali mesto glasbenih in plesnih praks

Glasbenice in plesalke, pripadnice etničnih skupnosti Albancev, Bošnjakov, Črnogorcev, Hrvatov, Makedoncev in Srbov vseh generacij, igrajo aktivno vlogo v društvih. V tem poglavju ugotavljam, da izvajajo pesmi in plese, ki obujajo prakse 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 etnične 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 zatrjevanju, da se v svojo domovino ne bi vrnile, 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.*[375]

[374] Bejtullahu 2015.

[375] Učakar 2014, 188.

S teorijo »korenin« namesto »teritorija« oziroma celo »teritorija/miselnega toposa« zunaj 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 je tudi izbor repertoarja, kot je opisan v drugem podpoglavju, smiselno obravnavati s zornega kota. Seveda pa izbiri repertoarja (ta je le prvi korak) sledi obujanje struktur domovine. Táko uprizarjanje ritualov življenjskega (poroka), ali sezonskega koledarskega kroga (ličkanje, paša idr.) je smiselno z vidika obujanja odnosov, prek katerih so se strukture gradile nekoč, v državi izselitve; oder tako postane prostor obujanja teh struktur, pri katerih je uspoljena predstavitev žensk in moških močno vpenja vanje.

Louise Wrazen, ki je raziskovala glasbene prakse tatrskih Goralov, priseljenih v Kanado, je preučevala tudi medgeneracijske razlike, ki pridejo do izraza pri glasbenem in plesnem poustvarjanju Goralov; vzrok zanj vidi v različni kontekstualizaciji glasbeno-plesnih praks.[376] Te so bile namreč za starejše priseljence, t. i. prvo generacijo, postavljene v kontekst druženja oziroma so bile del socialnega mreženja v vasi, za njihove otroke pa so bile prakse, ki so same sebi namen, niso pa del procesa socializacije.[377] Opisi druženj in zbiranj znotraj razširjene družine, lokalne skupnosti ali vasi, v družbah, kot so v našem primeru skupnosti v državah porekla, pogosto vključujejo veliko petja in plesa, pri čemer je povezovanje proslavljanja z glasbo in plesom nekaj samoumevnega.[378] Podobne družabne kontekste, kamor se umeščata petje in ples, najdemo v različnih deželah,[379] vendar gre za kontekste v državah porekla (brez dejavnika izselitve).

Pripadnice, še posebej mlajše generacije, so se prek druženja[380] v državi porekla naučile tudi plesati in peti, saj je bilo to na nek način njihova prva plesna in pevska »delavnica«.

[376] Wrazen 2005.

[377] Prav tam, 46–47.

[378] Bejtullahu 2016, 164.

[379] Poleg že omenjenih Goralov, ki živijo ob Tatrah na poljski strani, so znani tudi primeri skupnosti, ki so razvile precej dovršene glasbene prakse prav med druženjem. Tak primer je denimo polifonija oziroma ali večglasno petje na proslavah, t. i. *suprah*, v Gruziji (Tsitstishvili 2006, 452–493) in petje polifonične *paghjelle* ob neformalnih sosedskih druženjih, ki se imenujejo *veghje* v Korziki (Bithell 2003, 35).

[380] Tako v Gruziji kot na Korziki opisujejo ta srečanja v kontekstu patriarhalne ureditve. Sogovornice v tej raziskavi (z izjemo Albank) ne omenjajo posebne spolne delitve pri proslavah ali druženjih.

Takšne glasbene in plesne prakse, ki so se razvijale predvsem na podeželju, imajo za moje sogovornice, ki so del svojega življenja preživele v državi porekla, poseben pomen. Glasba in ples pogosto vzbudita asociacijo na druženje in skupno življenje, in v tem kontekstu so se usidrali tudi koncepti t. i. tradicijskih glasbe in petja.[381] Zato znova poudarjam, da je kontekstualizacija pevskih in plesnih »delavnic« ključna pri pristopu k raziskovanju glasbenih in plesnih praks priseljenk v Sloveniji.[382] Dejanje priselitve v Slovenijo povzroča prekinitev glasbene identitete s krajem izselitve in priložnost za preoblikovanje funkcije teh praks.[383]

To sklepam iz izjav sogovornic, ki razmišljajo o razlikah med plesnimi praksami v državi porekla in aktualnimi plesnimi praksami v Sloveniji.[384] Tako ženske, ki so odraščale v državi porekla in so danes približno srednjih let, ugotavljajo, kako se tisto, kar je tradicijsko, spreminja in preoblikuje.[385] Pripadnice srednje generacije, ki se glasbe in petja iz države porekla spominjajo iz svojega otroštva, opisujejo razlike med glasbenimi in plesnimi praksami, kakršne imajo v spominu, in aktualnimi.[386] Kot sem poudarila že prej, sedanje glasbene in plesne prakse nastajajo tudi pod vplivom strokovnega dela poklicnih zbiralcev in preučevalcev folklore in so se oddaljile od spontanih praks, ki so med druženjem nastajale v državi porekla.[387]

Nekatere sogovornice opisujejo ponovno vzpostavljanje svoje glasbene identitete v Sloveniji z obujanjem praks, ki so se jih je nekoč naučile; te pripomorejo, da se izgubljeni kontekst druženja znotraj »lastnega« kraja preoblikuje[388] v »priklicanje prostora,

[381] Bejtullahu 2016, 164.

[382] Prav tam.

[383] Prav tam.

[384] Prav tam.

[385] Prav tam.

[386] Prav tam.

[387] Prav tam.

[388] Prav tam.

obstoječega v spominu, da bi se ponovno pojavil kot del diasporske identitete«.[389] (slika št. 18).

»*Čeprav jim je lastna identiteta pomembna in je ne bi rade izgubile, se ne povezujejo z drugimi pripadniki skupnosti zgolj na osnovi skupnih interesov in prijateljstva, etnična pripadnost pa je bolj povezana s pripadnostjo družini kot etniji*«, ugotavlja Tjaša Učakar. Z današnjega vidika pa se ženske povezujejo med seboj ne le zaradi identitetne pripadnosti, temveč tudi zaradi socialne mreže, ki jo v kraju priselitve težko in le počasi vzpostavijo.[390] To je stalen izziv priseljevanja; medtem ko so se priseljenke pred desetletji same spopadale z ustvarjanjem socialne mreže, je danes ta potreba prepoznana v javnosti in upravnih politikah, zato se čedalje bolj razvijajo nevladni programi, ki priseljenkam kot ranljivi skupini pomagajo pri vzpostavljanju njihove nove lastne strukture oziroma socialne mreže v okolju priselitve. Za zdaj ti programi ne zajemajo glasbenih ali plesnih praks za aktivno vključevanje žensk v novo okolje, saj se v prvih letih (ali desetletju) po priselitvi potrebe po umetniškem in kulturnem izražanju nekako potlačijo.

Pri analizi izjav sogovornic, članic društev, kjer si prizadevajo za širjenje in izpopolnjevanje repertoarja, je opaziti tendenco po zmernem moderniziranju oziroma posodabljanju.[391] (Seveda so tudi primeri, ko pripadnice skupnosti prenašajo predvsem lokalne prakse iz držav porekla v društva v Sloveniji, pri čemer širitev repertoarja ni prioriteta, saj je gradiva in znanja za takšne aktivnosti, ki si jih posamezno društvo zada, dovolj.) Tu se pojavijo razlike med starejšo, t. i. prvo, in mlajšo generacijo. Nekatera društva za ta namen diferencirajo svoje člane razvrščanju v skupine, tudi veteranske,[392] v katerih (po besedah sogovornice) plešejo »*vsi tisti, ki ne moremo doseči tiste normative zaradi kondicije ali časa*«,[393] kar nakazuje, da je plesno in pevsko poustvarjanje postalo tehnično zahtevno.[394] Tako presega raven aktivnosti neformalnega, intimnega druženja in

[389] Wrazen 2007, 197.

[390] Učakar 2014, 188.

[391] Bejtullahu 2016, 165.

[392] Prav tam.

[393] I-8/2016.

[394] Bejtullahu 2016, 165. Takšna diferenciranja sem opazila pri nekaterih društvih v srbski in bošnjaški skupnosti, k temu prispeva tudi številčnost teh društev v primerjavi z društvi drugih skupnosti.

postaja »*sestavljenka urbanih, transnacionalnih identitet, definiranih na podlagi **izbora** in **izmenjave** in ne na podlagi primarne identifikacije z določenim krajem. S tem premikom postane poustvarjanje tudi prostor za zabavo, razvijanje sposobnosti, ki omogočajo samopromocijo in dovršenost, je pa še vedno povezano z značilnim poreklom*«.[395] Razlika v dojemanju glasbeno-plesnega repertoarja je torej izključno stvar pogleda med starejše, priseljenske generacije, ki te prakse v svojem razmišljanju kontekstualizira in hkrati ustvarja diasporsko identiteto, na eni, na drugi strani pa urbanizirane druge (ali tretje generacije), katere poustvarjanje glasbe in plesa ne temelji na predhodni skupni izkušnji, pač pa s poustvarjanjem plesov in pesmi (novo) skupno izkušnjo šele ustvarja.

3. 4 Sodobni družbeni vidiki v praksah skupinskega muziciranja in plesa (Reprezentiranje znotraj in zunaj skupnosti)

Skupinsko muziciranje (predvsem petje) 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 razvijajo procesi, med katerimi pripadnice in pripadniki gradijo skupne izkušnje. Vrstniki se povezujejo v skupine (navsezadnje so slednje organizirane tako, da se udeleženke in udeleženci razdelijo v več starostnih skupin), kjer jih družita iskanje in negovanje različnih skupnih imenovalcev, prek katerih se te vezi še bolj utrjujejo. Vrstniki (predvsem mladi), ki jih povezujejo skupni interesi, občutki in vrednote, se v tem mikroprostoru čutijo enakovredne[396] medtem ko so zunaj njega vse njihove značilnosti v bistvu elementi, po katerih 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 razvijajo skupne vrednote, ki se navezujejo na skupno identiteto. Vrednote in prakse, ki so skupne članom znotraj ene skupine se velikokrat razlikujejo od vrednot in praks ljudi zunaj teh skupin, še zlasti od tistih v večinski družbi, zaradi česar te vrednote bodisi vodijo v marginalizacijo ali pa jih pripadniki razvijajo namenoma, da bi se oddaljili od večinskih družbenih norm. Vsekakor je lahko ta mikroprostor tudi platforma za razvijanje strategij, kot pravi Haenfler, za

[395] Wrazen 2007, 199.

[396] Goldstein-Fuchs 2005, 46.

eksperimentiranje z identitetami, ki jih oddaljuje ali zaznamuje v zvezi z okolico ali s širšim družbenim kontekstom.[397]

Glasbene ali plesne prakse so ena najznačilnejših praks,[398] ki spremljajo skupine, saj omogočajo izražanje identitete na zelo izrazit, segmentiran ali celo kontrasten način. Vse te značilnosti se v različnih intenzitetah lahko pojavljajo pri analiziranih glasbenih skupinah.

Značilnost, ki je skupna vsem skupinam, je predvsem identitetna, saj članice (skupaj s člani) stopijo skupaj na podlagi etnične pripadnosti. To je prvi element identifikacije, prek glasbene in plesne prakse pa se razvijajo še drugi elementi, katerih razvoj je pač odvisen od vrednot, ki jih neguje vsako posamezno društvo/skupnost kot celota.

Po analizi primerov ugotavljam, da se ostali elementi v društvih razvijajo z različno intenziteto. Značilnost, ki se je razvila v primeru plesalk in plesalcev albanske manjšine, je sprejemanje vloge *outsiderjev*, in sicer kot dodatek k strukturalni marginalizaciji, kar je razvidno iz praks, ki se izvajajo znotraj skupnosti in ki se jasno razlikujejo od tistih zunaj nje.

Te prakse vključujejo koreografijo, prek katere se predstavljajo pomeni in simboli, smiselni le znotraj skupnosti (v tem primeru skupnost ni le skupina plesalk, temveč tudi njihovi rojaki, ki jih gledajo) njihova funkcija pa je utrjevanje skupne identitete v skupini vrstnikov. Mlade plesalke izvajajo koreografije, ki znotraj skupine komunicirajo skupne pomene, ki se pogosto navezujejo na aktualnosti njihove identitete, pri čemer se ta »posodobi« in utrjuje. Za primer: velik pomen ima simbolika orla, bodisi s posnemanjem orlovega leta v koreografiji bodisi z uporabo orla kot simbola na zastavi. S pomočjo plesov in koreografije plesalke nagovarjajo vprašanje smrtnih žrtev v kontekstu kosovske vojne in tudi možnosti obrambe (analizirani primer *Plesa orlov/Vallja e shqipeve* v drugem poglavu). Interpretacija pomenov teh plesov znotraj skupnosti vpliva na samozavest nekoč razbite družbe, ki se je okrepila in se lahko postavi zase vsaj v »zamišljenem« prostoru na odru. V političnem smislu te ideje (tako na Kosovu kot tudi v EU, kamor sodi Slovenija) nimajo podpore, zato je tovrstne scenske postavitve moč interpretirati kot obliko upora mladih proti uveljavljenim političnim diskurzom oziroma (ali še bolj) kot hotenje mladih

[397] Haenfler 2014, 39.

[398] Prav tam, 18.

da se ravno na takšen način razlikujejo od večine. Že zgolj dejstvo, da plesalke (včasih se jim pridružijo tudi plesalci) skupine te plese izvajajo le za zaprto družbo in ne v večkulturnem družbenem kontekstu, priča, da se zavedajo, da bi jih odkrito »kljubovanje« (če te plese pogojno razumemo kot »odklonilno« ravnanje) utegnilo še bolj zaznamovati. V splošnem družbenem kontekstu je namreč albanska skupnost strukturno marginalizirana, z marginalizacijo pa se skupina spopada tako, da jo sprejema z nekakšnim ponosom, s čimer svojo stigmo »preoblikuje« v vrednoto.

V primerjavi z drugimi etničnimi skupnostmi priseljenskega porekla je albanska skupnost v Sloveniji specifična z vidika socialnih in gospodarskih odnosov: pripadniki albanske skupnosti predstavljajo na trgu dela segment populacije, ki je bodisi težje zaposljiva v dominantni družbi, kar je delno mogoče interpretirati »tudi kot etnični problem – problem diskriminiranja točno določene populacije«,[399] ali pa je vpeta v t. i. etnična podjetja, [400] zlasti v nekaterih specifičnih panogah.[401] Čeprav tudi pripadniki drugih priseljenskih manjšin ravno tako občutijo marginalizacijo (in diskriminacijo), je ta pri pripadnikih albanske skupnosti (kamor sodijo tudi plesalke društva) v primerjavi plesnimi skupinami drugih narodov najbolj izrazita ravno v socialnih parametrih (ki jih naštejem v naslednjem odstavku). Medtem, ko so pri srbskih ali bošnjaških plesnih skupinah, ki združujejo mlade plesalce t. i. druge ali tretje generacije, vidni le nekateri vzvodi marginalizacije (npr. etnični *penale* ali druge oblike ekonomske izključenosti), ugotavljam, da so pri mladih albanske skupnosti vsi parametri bolj izraženi.

Mlade ženske, ki aktivno sodelujejo v izvajanju praks, so se večinoma rodile na Kosovu, odraščale pa so v Sloveniji. Nekatera vprašanja, kot so življenje v njihovi izvirni državi, patriarhalna struktura družine (ki je na Kosovu, kot državi izselitve bolj ali manj vrednota

[399] Medvešek 2007, 62. Tedaj je Medveškova navedla tudi nizko izobrazbo kot ovirajoči dejavnik pri zaposlitvi, vendar se je danes zaposlitvena situacija bistveno spremenila.

[400] V vsakdanji retoriki Albancev v Sloveniji sem slišala za koncept poklicne poti pri Albancih, ki bi, če bi lahko izbirali, najraje najprej delali za albanskega delodajalca, potem pa bi si želeli imeti lastno družinsko podjetje.

[401] Etnična podjetja so zelo odvisna od gospodarskih trendov. Gospodarska kriza, ki se odraža – denimo – v gradbeni panogi vpliva na manjša etnična albanska podjetja. Podobno velja tudi za živilsko trgovino ali pa za tista etnična podjetja, ki delujejo v gostinstvu in turizmu. Ohlajanje gospodarstva zaradi negativne konjunkture ali pa tudi ustavljanja nekaterih panog zaradi epidemije covid-19 vpliva na etnična podjetja in tudi na mobilnost družin, vpetih v ta podjetja.

preteklosti) ali spomini na vojno, niso neposredni del njihove identitete. S temi vprašanji se ukvarjajo, ker so jih na nek način podedovale od svojih staršev. Toda tu so še druga vprašanja, kot so etnični penali (ethnic penalty), gospodarska izključenost ter socialna in kulturna izolacija, vprašanja, ki se v študijah migracij[402] obravnavajo kot težave t. i. druge in celo tretje generacije postmigracijskih manjšin. Po mojih informacijah nekatere od navedenih ovir pri vključevanju v Sloveniji doživljajo tudi mladi albanskega porekla. Zato je del Albank in Albancev ekonomsko vezan na družinsko ali etnično poslovanje, ki je odvisno od gospodarskega razvoja posameznih panog (npr. gradbeništva, turizma in gostinstva, živilske industrije) in njihove sposobnosti prilagajanja konkurenci. Ker jim ti posli omogočajo finančno vzdržnost, lahko udejanjajo tudi izolacijo skupnosti.

V večinski družbi se ta izključenost pogosto pripiše dejavniku »kulturnih vprašanj«, ki so v javnem diskurzu postala neke vrste krovni naziv za upočasnjeno vključevanje Albank v družbo (v primerjavi z drugimi manjšinami brez političnega statusa v Republiki Sloveniji).

Po eni strani, drži, da so ti mladi (dekleta še bolj kot fantje) izolirani zaradi zunanjega družbeno-ekonomskega dejavnika, ki izvira iz prevladujoče družbe. Po drugi strani pa se ukvarjajo z etničnimi, geopolitičnimi, patriarhalnimi ali posttravmatskimi vidiki svoje identitete, ki je nehote neizogiben del njihove družine in staršev, ne pa tudi njih samih. Med tema dvema vidikoma identitete mladi v plesu iščejo svojo pot. Ples je privlačen za mlade članice skupnosti, pravijo, da jih veseli. Plesalke skupine poudarjajo, da so se v društvo včlanile, da bi se družile, ustvarjale, vzdrževale svojo mrežo in preživljale svoj prosti čas.

S plesom se organizirajo kot vrstniška družbena skupina (peer social group), prek katere lahko nagovarjajo svojo izolacijo in tudi svojo željo po osvobajanju. V svoji retoriki vedno poudarjajo, da je plesna vadbena soba edini kraj, kjer se počutijo drugače, kar pomeni, da jih druženje z vrstniki opolnomoči. Ples jim omogoča, da se med seboj močno povežejo in razvijejo občutek pripadnosti in sprejemanja. S tem vsebina »teksta« plesa postane nekaj, kar je opazovalcem le predstavljeno, medtem ko povezovanje med plesom postane njihova intimna in ekskluzivna izkušnja.

Vse skupine vrstnikov, ki jim ples ali petje pomenita obliko preživljanja prostega časa, pa ne izkoristijo vseh možnosti segmentiranja na podlagi spola ali izzivanja uspoljenih vlog.

[402] European Commission 2008.

Pri mladenkah albanske skupnosti se uspoljenost vlog simbolno oporeka tako, da se prikaže maskulinizacija ženskih likov v odrskih plesih. Ta identifikacija žensk z moškimi liki dobi smisel, ko se želi skupina predstaviti kot homogena in enotna, kar služi utrjevanju etnične identitete skupine. Pri plesnih in pevskih skupinah drugih manjšin nisem naletela na podobno oporekanje uspoljenim vlogam.

Na prvi pogled se motivacija pri izvajanju teh praks ne nanaša neposredno na položaj žensk v skupnosti in njihovo reprezentacijo, prej se nanaša na vprašanje samopodobe in identitete. V primeru raziskovanih glasbenic in plesalk, rojenih v Sloveniji, ugotavljam da se zelo aktivno posvečajo glasbeni tradiciji dežele svojih staršev, hkrati pa se ukvarjajo z tudi glasbenimi in plesnimi praksami, ki imajo druge identitetne značilnosti.

Pripadniki postmigracijskih manjšin prepoznajo marginalizacijo tudi v odzivu večinske družbe na njihovo kulturo. Dolgoletni član in nato vodja folklorne skupine srbskega društva v Kranju, je zapisal, da je tudi oporekanje etnične identitete s strani dominantne družbe, vzvod, ki krepi občutek odrinjenosti in željo po organiziranju na njenem obrobju. To je nekaj, kar je v njegovi generaciji značilno za oba spola:

> »*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.*«[403]

Tako se kulturno udejstvovanje mladih povezuje z razmišljanjem o pripadnosti in z njenim iskanjem, mladih, ki ponovno vzpostavljajo svojo, tedaj (lahko pa tudi zdaj) oporekano, identiteto.

V drugem poglavju sem analizirala primer srbskega društva v Ljubljani, v katerem članice jasno izpostavijo vrednote, ki jih v skupini razvijajo in krepijo, to je druženje v prostem času s plesnimi aktivnostmi. Pripadnice svojo skupno identiteto poudarjajo s pomočjo kanoniziranega repertoarja in reprezentiranja (avtentičnih) ljudskih noš, kar ustvarja homogeno, uigrano in na sploh poenoteno skupino na odru.

[403] Glamočanin 2010a, 7.

Razvijanje etnične identitete je možno znotraj skupine, in na ta del svoje identitete so zelo ponosne. Zunaj skupine pa se raje identificirajo z večinsko družbo, saj pripadajo drugi ali tretji generaciji priseljencev. Pri tej skupini je zelo zanimiv identifikacijski premik iz večinske v manjšinsko identiteto (izražen tudi v promocijskem videu, analiziranem v drugem poglavju); identitetno fleksibilnost pripisujejo svoji izobrazbi, po kateri se razlikujejo od drugih društev ABČHMS. Vendar pa svoj upor do večinske strukture izkazujejo tako, da so ustvarile svojo mrežo kontaktov in strokovnjakov (mrežo, opisano v drugem poglavju), s katero lahko presežejo meje svoje skupnosti in se lahko uprejo gospodarski marginalizaciji večinske družbe. Zaradi skupnih vrednot je pripadanje skupini pomemben del njihovega življenja.

Motivacija pripadanja skupini, ki jo izražajo sogovornice, je navzoča tudi v drugih raziskovalnih situacijah v Sloveniji. V zvezi s tem je še zlasti pomemben že omenjeni proces transmisije, ki ga profilira Tjaša Učakar:

> *»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.«*[404]

Mlade pripadnice so izbrale poustvarjanje tradicijske glasbe in petja kot način za ponovno vzpostavitev svoje diskontinuirane identitete. Tudi sicer, je bil proces vnovičnega oživljanja prekinjenih praks v (zahodni) Evropi sedemdesetih let, govorim torej o revitalizaciji, odziv na intenzivno modernizacijo. V pričujočem primeru pa je prekinitev nastala zaradi razseljenosti, in tudi zaradi prisilne prekinitve kontinuitete v državi porekla, kot posledica vojne. Vendar je zanimivo, da so si mladi ljudje (predvsem pa mlade ženske), izbrali plakativno reprezentiranje petja in plesa s podeželja v folklornih kostumih, da bi s táko »ruralno« podobo vzpostavili nov način ustvarjanja svoje identitete. V okolju, v katerem dominira slovenska etnična kultura in v katerem se je ruralna identiteta v zadnjih desetletjih pospešeno posodobila in prilagodila času – vključno s kulturnima parametroma, kot sta glasba in ples – pa en del, tj. narodnostno drugačen, priseljenski del populacije vidi

[404] Učakar 2014, 187.

sebe kot nenavadno in posebno skupnost. Ta del populacije s svojimi aktivnostmi in avtonomnimi praksami sebe na nek način distancira od večinske kulture oziroma, kot sem navedla v prvem poglavju, ohranja »primarni kulturni diskurz, ki se hkrati prepleta z vsakdanjo procesualno različico«[405] identifikacije.

Za opazovane pripadnice (in pripadnike) etničnih oz. manjšinskih skupnosti v Sloveniji, ki sodelujejo v folklornih skupinah, bi bilo nekoliko pretirano trditi, da so »zapredeni« izključno v svojo skupnost, kot je to primer v drugih državah. Je pa zanimiva jukstapozicija fosilizacije »tradicionalne« skupnosti s poskusom (idejnega) poustvarjanja ideje »domovine«, a ne tiste, ki jo imajo v spominu uradni predstavniki manjšin, ampak tiste, za katero bi čutili, da ji pripadajo.

Poleg tega aktivnosti mlajših predstavnikov etničnih skupnosti v Sloveniji predstavljajo način povezovanja ljudi z enakimi interesi. Članice in člani navajajo, da jih prav povezovanje prek glasbenih in plesnih aktivnosti dejavnosti k udeležbi, s čimer utrjujejo misel, da je društvo prostor, kjer se lahko družijo s »sebi enakimi«. Zunaj društvenih okvirjev poteka vključevanje njihovih članov v *»večinsko«* družbo na različne načine, tako kot so različne njihove poti: od tistih, ki so zaposleni v državnih službah in večjih gospodarskih podjetjih, do tistih, ki delajo v zasebnem podjetništvu,[406] pri čemer se spopadajo tudi z nihanji na trgu delovne sile znotraj posameznih panog v Sloveniji.

3.4.1 Odnos večinske do manjšinske družbe

V svojih politikah dominantna družba v Sloveniji, predvsem njene uradne institucije, podpira delovanje kulturnih društev ABČHMS; omenila sem že programe delnega subvencioniranja ljubiteljskih dejavnosti, ki se osredotočajo na regulirane glasbene in prakse (t. i. folklora). Vendar vse te prakse ostanejo na obrobju javnega diskurza, saj zaradi svoje nefleksibilnosti in vztrajanju pri t. i. tradicionalni zvočnosti/gibu niso blizu slovenskim glasbenim in plesnim praksam. S tega vidika se vse te prakse (z izjemo

[405] Medica 2009, 8.

[406] Dobršen del aktivnih članov društev so mlade ženske in moški, ki okoli dvajsetega leta starosti prvič iščejo zaposlitev.

manjšinskih glasbenih praks, ki jih bom obravnavala v naslednjem poglavju) razvijajo druga ob drugi po načelu multikulturalizma, medsebojnega vpliva pa ni.

Sliki 9 (a in b): Članica Društva rojakov Plava in Gusinja *Izvor* Nermina Muljiković opisuje svoje delo v skupini, ki je objavljeno tudi v časopisu društva *Izvor*

Vir: arhiv Alma Bejtullahu, Šenčur 2016.

Sliki 10 (a in b): Članice in člani društva *Petar Kočić* izvajajo *Splet igara iz Potkozarja*; članice in člani veteranske folklorne skupine društva *Brdo* plešejo ples *Crna trava*

Vir: arhiv Alma Bejtullahu, Visoko 2019.

Slika 11: Instrumentalna skupina društva, ki spremlja folklorno skupino

Vir: arhiv Srbskega kulturnega društva *Vidovdan*, Ljubljana 2016.

Slika 12: Fotografija plakata za prireditev Hrvaškega kulturnega društva *Međimurje* Ljubljana

Vir: arhiv Alma Bejtullahu, Ljubljana 2015.

Slika 13: Plakat za prireditev Srbskega kulturnega in umetniškega društva *Vidovdan* s podobo mladega para, ki vabi na nastop skupine

Vir: arhiv Srbskega kulturnega društva *Vidovdan*, Ljubljana 2016.

Slika 14: Ženska pevska skupina Akademskega kulturno–umetniškega društva *Kolo*.

Vir: arhiv Alma Bejtullahu, Ljubljana 2016.

Slika 15: Ženska skupina z udeleženkami prireditve *Ples in petje v jeseni*, Bela Krajina 2018

Vir: arhiv Kulturno–umetniškega društva *Sevdah*, Metlika 2018.

Slika 16: Ženska skupina SKD *Novo Mesto* na prireditvi *Ples in petje v jeseni* z udeleženkami prireditve Ples in petje v jeseni, Bela Krajina 2018.

Vir: arhiv Kulturno–umetniškega društva *Sevdah*, Metlika 2018.

Slika 17: Skupina pevk društva *Sevdah*, rojenih v Bosni in Hercegovini, med nastopom.

Vir: arhiv Alma Bejtullahu, Ljubljana 2016.

4 INDIVIDUALNE GLASBENE PRAKSE RAZISKOVANIH GLASBENIC

Poleg glasbe in plesa, ki se izvajata znotraj smernic institucionalnih politik, se v Sloveniji izvaja tudi glasba, ki se razlikuje od predpisanih kanonov. Nekatere pripadnice (in seveda tudi pripadniki) se zaradi svoje umetniške vizije odločajo za odmik od utečenih izvajalskih modelov. Vzroki zanj so različni, zato bom v tem poglavju analizirala različne glasbene prakse, konkretne glasbene primere in stališča glasbenic. Ustvarjalke, ki jih raziskujem v tem poglavju, so manifestno razvile individualen pristop, zato analiziram vsak primer posebej, da bi na koncu orisala nekatere splošne ugotovitve. Pri tem je težišče na dveh različnih vidikih izvajanja urbane tradicijske glasbe držav porekla, s katerima glasbenice razkrivajo interpretacijsko samoraslost.

4. 1 Oris glasbene prakse

V prvem poglavju je bil omenjen pomen skupne izkušnje pri nacionalnem diskurzu, ta je nekakšno vezno tkivo, ki druži ljudi. Skupna izkušnja je nekaj, kar povezuje tudi glasbo s konstrukcijo identitete kot *procesa*. Ko govorimo o identiteti, govorimo – po besedah Fritha – o »*posebni izkušnji ali o načinu, kako obravnavamo posebno izkušnjo. Identiteta je izkušenjski proces, ki ga dojamemo kot glasbo*«.[407] Občutek skupne izkušnje je zelo močan in lahko ostane zelo živ tudi desetletja po končani izkušnji: čeprav končan, je tak proces torej še vedno navzoč.

Spomini na preteklost v obliki nostalgije za nečim, kar smo pustili za seboj in morda ne obstaja več, se lahko prebudijo z glasbenim poustvarjanjem, tako da se znova ustvari prostor, ki je bolj kontekstualen kot fizičen.[408] Pri tem se znova ustvari tudi kraj, ki morda ne obstaja več, in še bolj družbeno vzdušje, ki smo ga nekoč povezovali s tem krajem.

Pripadnice in pripadniki etničnih skupnosti, sedaj že odrasli in zreli ljudje, se soočajo z dejstvom, da so se kraji spomina, njihovi rojstni kraji, temeljito spremenili. Ne le zaradi tranzicije in vojn, temveč tudi zaradi modernizacije in hkrati spremembe ideologij, ki so na

[407] Frith 1996, 110.

[408] Wrazen 2007, 194.

zahodnem Balkanu še kako navzoče. Vse to je vplivalo, da so rojstni kraji v realnem času spremenjeni, v njihovem spominu pa živijo bukolične podobe in občutki brezskrbnega vzdušja.

V drugem poglavju so navedene izjave nekaterih glasbenic, ki glasbene prakse v domovini opisujejo kot pozitivne izkušnje, ki bi jih z veseljem podoživljale. V naslednjih odstavkih tega poglavja pa preučujem povezave med spominom, identiteto in glasbenimi praksami tistega segmenta glasbenic, ki želijo obuditi glasbene spomine iz države porekla, a pri tem obiti kanone. Značilen primer te zgodbe je pesemsko izročilo *sevdalink*[409] kot izročilo Bosne, sledijo pa tudi primeri drugih glasbenih praks, ki jih bom v disertaciji imenovala z besedno zvezo **urbana tradicijska glasba**. Tako se na naslednjih straneh osredotočam na pesemsko izročilo urbane tradicijske glasbe, ki je danes morda manj preuče(va)na in ideologizirana glasbena praksa; je pa tudi ta v Sloveniji živa in jo srečujemo marsikje.

4. 1. 1 Evolucija sloga v državah porekla in nadaljevanje v državi sprejemnici

Če sem v prejšnjem poglavju analizirala pomen ruralne glasbe s stališča reprezentiranja narodove identitete, se v tem poglavju osredotočam na drugačen vidik t. i. tradicijske glasbe.

V čem je ta glasba drugačna? V glasbenem smislu črpa iz liričnih enoglasnih vokalnih pesmi s spremljavo instrumentov, modernih za ta glasbeni prostor (npr. harmonika, violina, klarinet). To je novejše glasbeno ustvarjanje, ki ga etnomuzikologi umeščajo v urbano okolje in ugotavljajo, da mu prav to okolje omogoča prepletanje z različnimi novimi vplivi.

Pri urbani tradicijski glasbi raziskovalci pogosto opisujejo soočanje uveljavljenih ljudskih glasbenih praks z novimi glasbenimi vplivi, predvsem pa večjo možnost izražanja s pomočjo novih glasbil; med »umetnimi in uvoženimi« glasbili prvo mesto zavzema violina, za katero se celo omenja konkretna letnica pojavitve v nekoč kulturno vplivnem albanskem mestu Shkodër (Skader), in sicer naj bi se to zgodilo okrog leta 1825.[410] Klarinet in harmonika, ravno tako značilni glasbili urbanega orkestra, sta vanj prišla

[409] Sevdalinka in sevdah sta v tem delu sopomenki in označujeta pesmi oziroma glasbeno prakso.

[410] Sokoli 1975, 67.

nekoliko pozneje, v 80. letih 19. stoletja.[411] Z uvajanjem klarineta v instrumentalne sestave so se v tej glasbi odprle nove možnosti izražanja, s čimer je prispeval tudi k popularizaciji tega glasbenega sloga še v drugih večjih mestih današnje Albanije, na Kosovu in drugod. Pesmi so odražale nadvse prefinjeno melodiko in rahločutnost.

Tudi v Bosni in Hercegovini, najprej v Sarajevu, se je v 19. stoletju razvijala urbana vokalna glasba s spremljavo instrumentov, in sicer v obliki poklicnih ansamblov – instrumentarij so sestavljali *šargija* ali *saz*, violina in tamburin (*def*) -, ki so muzicirali v javnih prostorih, med njimi tudi v gostinskih lokalih (*kafanah*).[412] Ob tem raziskovalci izpostavljajo tudi dejstvo, da so glasbila, povezana z zahodnoevropskim okoljem (npr. harmonika), izpodrinila starejši tonski sitem in starejša glasbila.[413] Ti ansambli so izvajali različne pesmi, kot so sevdalinke, balade idr.[414]

Vse to priča, da je urbana glasba v temporalni dimenziji glasbene prakse narodov zahodnega Balkana novejša, zato vsebuje tudi modernejšo zvočnost. Ta kategorija ji daje legitimnost, da lahko »asimilira« različne zvočne vzorce, kakršnih denimo kategorija »avtentičnosti« ruralne glasbene prakse ne »zmore«. Z drugimi besedami: urbani ljudski glasbi (oziroma glasbenikom) je, pogojno rečeno, »dovoljeno« iskati nove zvočnosti ter se razvijati in preoblikovati. Pri tem glasbeno ustvarjanje pogosto zapušča meje lokalnega, etničnega, nacionalnega in celo poseže po glasbeno »tujih« zvočnostih, ki jih nato sprejme za svoje.

Urbana tradicijska glasba zahodnega Balkana, ki jo včasih posredno ali neposredno povezujejo z Orientom in otomanskim[415] vplivom, je navzoča pri vseh narodih. V splošnem gre za pesmi, v katerih prevladuje poetično besedilo, petje z razgibano melodiko ob instrumentalnem uvodu in interludijih. Instrumentalne spremljave so bile skozi čas in prostor različne. V preteklosti so to glasbo izvajali pevci, sploh v javnih prostorih, pozneje

[411] Prav tam.

[412] Talam 2017, 145.

[413] Karača Beljak 2005, 167; Andrée Zaimović 2001, 114.

[414] Talam 2017, 145.

[415] Karača Beljak 2005, 167; Pekka Penannen 2008, 127–146.

pa so začele peti tudi ženske, še zlasti v sredini 20. stoletja.[416] Pri urbani glasbi, kjer se izraznost melodije zelo tesno prepleta s povednostjo besede, skupaj pa ustvarjata značilen emocionalni patos, je zelo pomembna interpretacija. V polpreteklosti so bila znana imena nadarjenih ljudskih pevcev, ki so razvili svoj izrazit slog petja in tako postali zelo prepoznavni in cenjeni ne le v bližnji okolici, temveč tudi znotraj etničnih meja svojih ljudstev[417] ter s pomočjo zvočnih posnetkov navdihovali tudi naslednje generacije.

Definiranje zvrsti glasbe, ki ni tipična ljudska in tudi ne tipična popularna glasba, je pa zelo razširjena in regijsko razpoznavna, je raznoliko. Tako so na Hrvaškem preučevali *gradske narodne popijevke,* posebej na območju Dalmacije.[418] V Srbiji se je od poznega 19. stoletja razvijala *starogradska* pesem, in sicer v kontekstu javnega življenja (muziciranja v kavarnah) ter prek radia in gramofonskih plošč (med dvema svetovnima vojnama).[419] Ravno tako v Severni Makedoniji, medtem ko so v albansko govorečem svetu znane *skadrske* pesmi iz severne Albanije in Kosova (med njimi so znane t. i. *pesmi skadrskih proslav* »këngë të ahengut shkodran«), urbane pesmi osrednje Albanije in večglasne pesmi z instrumentalno spremljavo (imenovane »me saze«).[420]

Urbana glasba v Severni Makedoniji se je v 18. in 19. stoletju razvijala v dveh glavnih zasedbah, v vokalno-instrumentalnih skupinah ter v t. i. *čalgijah*; prve so izvajale glasbo z zahodnimi glasbili (harmonika, violina, kitara ali klarinet), primerjajo jih s trubadurskim petjem z nekaj primesmi *orientalske* glasbe, medtem ko je bil v glasbi *čalgij* orientalski vpliv izrazitejši.[421] Z drugimi besedami, pesmi urbane tradicije v tej deželi so že v samem nastajanju »fuzijsko« naravnane oziroma imajo potencial prepletanja različnih glasbenih slogov in vplivov. V drugi polovici 20. stoletja so te prakse postale zvočno predelane saj je

[416] Opis urbane ljudske glasbe, ki ga navajam v tem odstavku, je povzet iz literature: Sokoli 1975; Shituni 2011; Koço 2002; Karača Beljak 2005.

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

[418] Bezić 1990, 230.

[419] Lajić Mihajlović 2019.

[420] Shetuni 2011, 51.

[421] Stojkova Serafimovska 2019.

aranžirane izvajal (tako kot tudi v drugih glavnih mestih nekdanje Jugoslavije) profesionalni radijski orkester.

Ta kontinuiteta se je v Makedoniji obdržala tudi po 90. letih 20. stoletja, nastajale so različne skupine, ki so izvajale glasbo, ki jo Serafimoska in Davies imenujeta *etnomuzika,*[422] njeni interpreti pa so širili svoj glasbeni vpliv tudi zunaj meja (Severne) Makedonije. Večdesetletna ustvarjalnost in zvočne inovacije – vse to je prispevalo k prepoznavnosti makedonske urbane pesmi zunaj ozkega makedonskega konteksta. Zaradi teh okoliščin sodobnejši aranžmaji pesmi, kljub svojemu modernemu zvoku, za makedonsko skupnost v Sloveniji niso bili kakšna posebna novost (v primerjavi s katero od drugih skupnosti).

*****

Druge pesemske zvrsti, povezane z urbanim prostorom etničnih skupnosti, predstavljata tudi petje sevdalink ter makedonskih *starogradskih* in skadrskih pesmi.

Urbana tradicijska glasba med Albanci in Makedonci se je razvijala nekoliko drugače od bosanskih sevdalink. Že v 20. stoletju se je del urbane tradicijske glasbe, ki se je sicer pela ob druženju, razvijala neodvisno od tega konteksta. V primeru albanskih urbanih pesmi je nekaj podobnosti. V Albaniji so že v tridesetih letih prejšnjega stoletja razvili slog lirične meščanske pesmi, ki so jo predstavljali vidnejši pevci solisti tistega časa, predvsem pa znane sopranistke, ki so jih v klavirskih ali simfoničnih aranžmajih snemale za mednarodne diskografske hiše.[423] Od takrat pa do 80. 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 »izvirnih« interpretacij in so – tako kot v primeru makedonske urbane glasbene tradicije – odprle pot za iskanje novih glasbenih interpretacij starih pesmi. Danes so med njimi tudi znane pevke, ki se z jazzovskimi priredbami albanske tradicijske glasbe čedalje bolj uveljavljajo tudi na mednarodnem prizorišču. V Sloveniji je izvajanje albanskih skadrskih in drugih pesmi šele v začetni fazi; izvajale so jih na primer prej omenjena ženska pevska skupina *Kvali*. Pri tem ugotavljam, da avtorski aranžmaji vsekakor zahtevajo bolj profesionalno izobražene glasbenike, ki so med

[422] Stojkova Serafimovska in Wilson 2019.

[423] Več o tem v: Koço 2002.

pripadniki albanske skupnosti v Sloveniji zaenkrat redkost. Albanske pesmi so za zdaj še neprepoznavne v slovenskem okolju, tudi slovenski glasbeniki jih ne izvajajo.[424]

V Makedoniji druge polovice prejšnjega stoletja pa so se načrtno odločili za lansiranje žensk-umetnic, ki bi nastopale na koncertnih odrih in snemale za radijske produkcije, kar se je izkazalo za odločilno potezo;[425] po zaslugi radijskih valov so namreč 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.

4. 2 Razvoj urbane tradicijske pesmi priseljencev v Sloveniji

Pesmi, opisane v zgornjem podpoglavju (4.1.1), izhajajo iz urbane vokalno-instrumentalne glasbene prakse, v Sloveniji pa so na svoji poti na javne odre naletele na širši in etnično raznolik krog poslušalcev. Ta pot pa je bila svojevrstna in ni bila neposredno povezana z etničnimi kulturnimi društvi tako kot dejavnosti, omenjene v drugem poglavju pričujočega dela. V Sloveniji imamo danes možnost slišati žanr urbane glasbe različnih etničnih skupnosti, včasih tudi na odrih, ki niso tipično »manjšinski«, in včasih tudi v izvedbi pripadnikov etnične večine (torej Slovencev). Takšno je večglasno *klapsko* petje; z zgodovinskega vidika so klape sestavljali izključno moški, ki so peli tradicijske napeve, danes pa postaja na Hrvaškem (in tudi v Sloveniji) nekaj vsakdanjega tudi žensko *klapsko* petje, pa tudi nabor pesmi presega t. i. klasični repertoar in posega tudi po drugih virih.[426] Pri klapah v Sloveniji večinoma sodelujejo pripadnice in pripadniki večinske, slovenske skupnosti.[427]

Tudi zaradi tega so bile nekatere makedonske pesmi znane v nekdanji Jugoslaviji, torej tudi v Sloveniji. Kot že rečeno, radijski valovi niso poskrbeli samo za razširitev

[424] 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 Balkan sceno v študentskih krogih v 90. letih 20. stoletja, kjer se je veliko poslušalo glasbo nekdanje Jugoslavije.

[425] Silverman 2003, 134–135.

[426] Več o tem v: Ćaleta 2008. Več o klapskem petju v Sloveniji v: Šivic 2009.

[427] Šivic, prav tam, 95.

makedonskih pesmi v republike nekdanje skupne države, pač pa so popularizirali tudi njihove izvajalke, ki so postavile standard za interpretacijo teh pesmi.

Danes so nekatere makedonske pesmi v Sloveniji (še vedno) precej znane, deloma zaradi skupnega glasbenega spomina, ki ga imajo nekatere generacije Slovencev. Nekatere makedonske pesmi so danes pogosto del repertoarja skoraj vseh skupin, instrumentalnih in vokalnih, ki izvajajo glasbo Balkana,[428] doživljajo pa tudi del zborovskih priredb, kakršne izvaja na primer skupina *Perpetuum Jazzile*. Omenila bi tudi nekatere druge skupine, ki občasno izvajajo t. i. balkansko glasbo, kot sta *Fake Orchestra* in *Vasko Atanasovski trio*, ali pa celo enkratne projekte na temo Balkana kot eksotike, npr. skupni projekt »Drama Akustika« v katerem so sodelovali *Carmina Slovenice*, Zvezdana Novaković, Atanasovki in druge glasbenike, skupino Klarise Jovanović, ki izvaja pesmi različnih glasbenih prostorov, večinoma sredozemskih. V Sloveniji delujejo tudi druge skupine, ki jih sestavljajo pripadniki večinske družbe, ki občasno izvajajo pesmi Balkana (*Istranbul*, *Katanija*).[429] Med balkansko glasbo vsekakor sodi tudi romska glasba in v Sloveniji je kar nekaj skupin (marsikatera med njimi je podreprezentirana v širši družbi), ki jo izvajajo, med njimi sta denimo *Amala* in *Šukar* (poleg nekaterih skupin, ki delujejo v Prekmurju).[430] V žanrskem smislu »manjšinskosti« sta v Sloveniji danes najbolj prepoznavni bosanska sevdalinka in makedonska urbana tradicijska pesem. Zgoraj omenjene skupine, ki po svoji sestavi niso manjšinske, saj izvajajo pesmi različnih žanrov, pogosto uvrščajo pesmi »manjšinskih« žanrov v svoj repertoar. Ta glasbena transgresija se v Sloveniji kot proces razvija v zadnjih letih (ali desetletju); opažam, da glasbeniki, še posebej poklicni, komunicirajo medetnično in se čedalje bolj premikajo v smeri t. i. glasbene hibridizacije.

Različni balkanski glasbeniki ugotavljajo čedalje večje zanimanje *mainstreama* za glasbo, ki izvira z Balkana. Katinka Dimkaroska je prepričana, da je to zanimanje omejeno, in sicer na prepoznavne melodije:

---

[428] Têrmin Balkan se v Sloveniji večinoma nanaša na zahodni Balkan in države, ki so nastale iz nekdanje Jugoslavije.

[429] Na področju albanske ruralne in urbane pesmi danes deluje tudi ženska pevska zasedba *Kvali*, sicer ljubiteljska skupina, ki med drugim izvaja albansko ljudsko večglasje.

[430] V disertaciji ne analiziram romske glasbe in sicer zaradi družbenopolitičnega konteksta; v primerjavi z drugimi glasbenimi praksami imajo namreč Romi v Sloveniji poseben status, njihove etnične identifikacije pa potekajo drugače od drugih etničnih skupin, ki izhajajo iz nacionalnega (morda celo nacionalističnega) vidika.

»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, 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. Zakaj vsi 'Jovano, Jovanke' in 'Kalajdžijsko'. Jaz jih poznam okrog 400, pa se ne štejem za poznavalko… Pesmi je ogromno, zato res ne vem, zakaj vedno iste.« [431]

Sevdalinka in makedonska urbana tradicijska pesem sta najbolj prepoznavni morda tudi zaradi skupin, ki jih največ igrajo, skupin, ki poustvarjanje tradicijskih pesmi dopolnjujejo z avtorskimi vložki in aranžmaji. V tem smislu nikakor ne gre več za preprosto reprodukcijo pesmi, temveč za kreativen pristop, pri čemer se – kot bom večkrat poudarila – ustvarjajo tudi platforme za glasbeni dialog med glasbeniki različnih »etničnih« pripadnosti, pri čemer pa pripadnost niti ni tako bistven element identifikacije, dialog v katerem so ženske pomemben in aktiven dejavnik. Tako se v skupine, ki izvajajo izključno dva žanra, to so *tAman*, *Ethnusism*, *Sedef*[432] in delno tudi *Strune*,[433] poleg manjšinskih glasbenic (in glasbenikov) vključujejo tudi glasbeniki drugih etničnih skupin, še zlasti (etnični) Slovenci. To dejstvo nakazuje priljubljenost žanra v medetničnem smislu.

Skupina *Ethnusiasm*, katere pevka Marta Kosturska je pripadnica manjšine (fotografija št. 19), se je uveljavila z inovativnimi aranžmaji zelo znanih makedonskih pesmi in ima med svojimi poslušalci velik delež Slovencev. Skupino poslušajo tudi pripadniki makedonske skupnosti v Sloveniji, vendar sem iz pogovora s pevko razbrala, da skupina oziroma pevka in makedonska skupnost ne sodelujeta neposredno. V tem primeru individualna ustvarjalnost in kanon nekako sobivata drug ob drugem, neposredna sodelovanja so redka, pa še takrat se poskušajo umestiti v okvire norm. Zasedbo *Ethnusiasm* sestavljajo različni glasbeniki,[434] ki se poklicno angažirajo tudi v drugih sestavih.

[431] Izjava: I-2/2019.

[432] Batelić 2008.

[433] Strune izvajajo tudi ruralno tradicijsko makedonsko pesem.

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

Podobno je sestavljena tudi skupina *Strune*, v kateri sta dve glasbenici (Katinka in Snežana) (slika št. 20).

Skupina v glavnem izvaja makedonsko glasbo v urbanem tradicijskem slogu;[435] ta se ne razlikuje od klasičnih interpretacij v državi porekla, saj je slogu zvest tudi sestav glasbil. Skupina je zmerna pri glasbenih inovacijah, saj je njihov odnos do tradicijske glasbe pieteten, kljub temu pa pogosto nastopajo tako v medkulturnem prostoru kot tudi znotraj makedonske diaspore.

Dve skupini, ki izvajata večinoma bosansko sevdalinko, *tAman* in *Sedef*, sta ravno tako zelo inovativni. Skupina *Sedef* je nastala leta 2004,[436] njena posebnost pa je, da tradicionalne sevdalinke povezuje z avtorsko glasbo za kitaro. Zadnja leta je skupina zaradi obveznosti, ki jih ima pevka, manj dejavna.[437] V skupini *tAman* nekateri vidijo naslednico zasedbe *Dertuma*, sploh zato, ker sta v njej dva zelo markantna glasbenika iz prvotne zasedbe slednje (Maida Džinić in Marjan Stanić). Skupina *tAman* je nastala leta 2014, a kljub uspešnim koncertom deluje z občasnimi prekinitvami, saj so njeni člani angažirani tudi drugje. Vsaka med temi skupinami je razvila svoj posebni glasbeni slog in so pri svojem ustvarjanju različne, vendar pa je smiselno označiti za nekakšen glasbeni kontinuum artikuliranja dediščine sevdalinke v Sloveniji.

4. 3 Razvoj bosanske sevdalinke v Sloveniji

Bosanska sevdalinka je v Sloveniji zaživela v času, ko so njeni interpreti izgubili prostor v spatialnem in temporalnem pomenu. Z njo (s pesmijo) se ta prostor ponovno vzpostavlja v glasbi, četudi le kratkotrajno. Po eni perspektivi je moč predvidevati, da je Bosna v določenem trenutku postala kraj onkraj časa in meja, onkraj sistema in politične ureditve, onkraj države, ki obstaja v pesmi kjer koli in kadar koli.

[435] VID 01/2019.

[436] Sedef 2013.

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

Ta perspektiva (in ne le ta) je preoblikovala sevdalinko v širok pojem. Za večinsko slovensko populacijo (oziroma za tisto kulturno elito, ki spremlja tovrstne dogodke) predstavlja dober primer glasbe sveta, ki jo lahko posluša v uglednih dvoranah prestolnice, (Cankarjev dom, ljubljanska Drama ali Kino Šiška), kjer gostujejo pomembna imena ustvarjalcev tega sloga v Bosni in Hercegovini.[438] Po mojih opažanjih je sevdalinka v Sloveniji (najbolj) prepoznavna in priznana še zlasti v primerjavi z drugimi glasbenimi oblikami, ki izvirajo iz dežel zahodnega Balkana. Tudi za pripadnike manjšine s poreklom iz Bosne in Hercegovine, je sevdalinka zelo pomembna, visoko razvita pa je tudi njihova percepcijska estetika te pesmi, saj se zelo zavedajo različnih načinov njenega poustvarjanja.

V Sloveniji lahko poslušamo različne interpretacije sevdalink. Med raziskovanjem na terenu se je izkazalo, da sta se razvila dva pristopa k interpretaciji *sevdaha*. Prvi je nastal iz glasbene prakse v institucionalnih marginah aktivnosti kulturnih društev, analiziranih v drugem poglavju. Drugi način izvajanja pa je moč opaziti pri delovanju glasbenih skupin, ki se odmikajo od normiranega zvoka sevdalink, in sicer s preizkušanjem različnih zvočnosti, kar pomeni da slog razvijajo in dopolnjujejo z inovacijami. Tovrstne skupine v Sloveniji vznikajo že skoraj 3 desetletja; med njimi sta zasedbi *tAman* in *Sedef* , v 90. letih pa 20. stoletja sta nastali zasedbi *Vali* in *Dertum*, ki pa nista več aktivni.

Razlage za preferenčnosti, ki jo ima *sevdah* na prvi pogled, so po mojem mnenju različne. Na glasbeno delovanje je treba razumeti iz različnih položajev v temporalni in morda tudi v spatialni dimenziji. Način interpretacije, ki temelji na praksi polpreteklosti, lahko le pogojno imenujem »starejši« ali »klasični«. Ugotovljeno je,[439] da je v času nastanka ali svojega uveljavljanja ta način pomenil glasbeno inovacijo in je bil po svoje že »moderen«. »Klasični« *sevdah* v resnici ni edini način, ki je »avtentičen«, saj je »prava« in »avtentična« oblika sevdalink neulovljiv pojem in ga ni mogoče konkretno definirati. Zato bi lahko rekli, da nekdo, ki interpretira »klasično« sevdalinko (tisto iz 70. ali 80. let 20. Stoletja), k njenemu izvajanju pristopa nostalgično, kar pomeni, da gre za simbolno dejanje obujanja časov in krajev, na katere ga sevdalinka asociira.

[438]Omenila bi še dejstvo, da domači izvajalci sevdalink sicer redkokdaj imajo priložnost nastopati na teh odrih, navadno jih slišimo v klubih ali kulturnih domovih, nekoliko oddaljenih od centra Ljubljane. Mislim, da je to potrebno pripisati tudi nizki finančni podpori, ki jo imajo glasbeniki tega in podobnih žanrov.

[439] Karača Beljak 2005, 170 –171.

Izvajanje sevdalink lahko razume tudi drugače, estetsko–emocionalno, torej s poustvarjanjem občutka, povezanega z zvokom/prostorom, ki ga sevdalinka prikliče, saj so »*… v svojem bistvu … intimne [pesmi], namenjene majhnemu prostoru, imajo počasen tempo … glasba je nastala iz kompleksnosti svojega časa, ki se spontano izkusi v glasbi … Preprosto, to je »izkušnja«. Pevci ustvarjajo odnos z njo glede na trenutni notranji občutek. So izraz občutenj pevke/pevca, zaradi tega nimajo neke trajne ali določene oblike.*[440]

Ta razumevanja, ki bi jih morda prej pripisala etski razlagi, bi bilo smiselno dopolniti z izkušnjami in stališči udeleženk in pripadnic/pripadnikov bošnjaške skupnosti, ki prakticirajo petje sevdalink. Na vprašanje, kako vidijo sobivanje dveh načinov interpretacije, sogovornice in sogovorniki razmišljajo na takole:

> *»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 sevdalinka, ki je zvenela v* kafani *v šestdesetih letih. [Rečejo:]'staroste – Zaim Imamović, Safet Isović … to je sevdalnika, samo to je sevdalinka!' Sevdalinka, ki jo gojijo v društvih, ne sodi v prefinjeni sevdah, ampak vleče že na folk.«*[441]

Članica skupine *Vali*, ki je v 90. letih 20. stoletja nastopala in predstavljala svoj repertoar *sevdaha*, ki sodi v omenjeni drugi vidik izvajanja sevdalink, se spominja »mešane« recepcije občinstva:

> *»Imeli smo precej več Slovencev, kot smo na začetku pričakovali. Predvsem nismo bili skupina, ki bi ustrezala tej 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*

[440] Karača Beljak 2005, 167.

[441] I-9/2016.

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.«[442]

Še danes dejavna interpretka sevdalink v zvezi z recepcijo novega *sevdaha* vidi 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 tam [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 pa ne vidim.«[443]

Drugače pa zadevo vidijo tisti, ki jim je »klasična« sevdalinka bolj blizu: *»Novi sevdah je komercializiran,cilja pa na mlajšo publiko, želi privlačiti mlade.«*[444]

Podobna pričevanja navajajo tudi drugi raziskovalci, ki opisujejo precejšen odpor bosanske skupnosti, navajene starejših sevdalink, ki je celo v tem videla »*kršitev nepisanih glasbenih norm*«.[445]

Izjave izražajo razliko med dvema načinoma interpretacije istih napevov. Za na videz starejši diasporski ali »gastarbajterski« *sevdah* sta značilna normirana instrumentalna spremljava (pri čemer prevladuje harmonika) in normiran način petja (s trilčki). Prej omenjena imena priljubljenih bosanskih pevk in pevcev so imena, ki so postavila standard za ta segment priseljenskih poslušalcev v Sloveniji (slika št. 20).

Bi lahko rekli, da gre za glasbeno dejavnost, ki obuja spomine na minule čase? Pri iskanju odgovora upoštevam dve dejstvi. Prvič: kot je bilo že omenjeno, so za obujanje te tradicije glavni pobudniki ženske in moški srednjih let, rojeni v državi porekla (v tem primeru v Bosni in Hercegovini), a tudi mlade ženske (rojene že v Sloveniji) so zelo aktivne,

[442] I-6/2016.

[443] I-7/2016.

[444] I-2/2018.

[445] Bartulović in Kozorog 2017, 48.

predvsem kot interpretke pesmi. Seveda so motivi starejših za to glasbeno dejavnost drugačni od motivov, ki jih imajo mladi (prve, kot sem ugotovila tudi v prejšnjem poglavju, motivira druženje zaradi obujanja praks – poudarek na vrednotah; druge pa motivirata mladostniško druženje in nastopi – poudarek na pristopu).

Drugič: gre za obliko sevdalink, ki predstavlja en fragment v stoletju in pol razvoja tega žanra, v katerem se instrumentalna oblika in aranžma transformirata.[446] Glede na terenske rezultate ugotavljam, da je estetika omenjenega »gastarbajterskega« oziroma »diasporskega« segmenta bosanske skupnosti zasidrana prav v tistem obdobju razvoja žanra, ki je zajema desetletja druge polovice 20. stoletja pred mejnimi 90. leti.

Takšna estetika sevdalink sovpada s topološkim in socialnim 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.[447] Morda prav ta oblika starejših sevdalink ponuja tisti aspekt identitete iz časov, ko so bili odnosi tesnejši in ko je bila Bosna spatialno in temporalno otipljiva entiteta. Morda je mogoče v tem iskati enega od razlogov (kajti razlogov je več), zakaj (diasporski) segment populacije, ki hrepeni po Bosni – nekdanji v času in prostoru –, med poslušanjem in izvajanjem sevdalink, ki se lahko zunanjemu opazovalcu zdijo »iz mode«, podoživi začasni prostor, v katerem svojo državo porekla ugleda takšno, kakršne se spominja. Ker sem tudi sama pripadnica take skupnosti, zelo dobro razumem hrepenenje po zapuščeni »domovini«, artikulirano skozi retorično in glasbeno izražanje: medtem ko si priseljenec ustvarja svoje življenje drugje, se njegova prvotna domovina razvija in spreminja.

4.3.1 Interpretacija urbano-begunskega pristopa k sevdalinkam – t. i. novi *sevdah*

Med vsemi glasbenimi zvrstmi etničnih skupnosti v Sloveniji so sevdalinke posebnost, ki je prodrla tudi v večinski etnoglasbeni prostor. Sevdalinka je morda ena najbolj znanih in tudi najbolj preučevanih manjšinskih glasbenih žanrov v Sloveniji – vsaj v obdobju zadnjih petnajstih let. Razširjenost sevdalink na različne segmente poslušalcev je spodbudila

[446] Karača Beljak 2005, 169.

[447] Gilroy 1993, 276.

poznavalce in raziskovalce, da govorijo celo o slovenskem *sevdahu* kot transkulturnem žanru.[448]

V času vojne v Bosni in Hercegovini (1992–1996) je Slovenija sprejela del prebežnikov. Med njimi so bili tudi kulturniki ter glasbeno nadarjeni ali izobraženi mladi ljudje, še zlasti izobražene in razgledane ženske iz modernih, urbaniziranih družin.[449] Kmalu po namestitvi v Sloveniji so se začeli organizirati in se podpirati medsebojno, med drugim tudi s pomočjo glasbe.

Začetki t. i. novega *sevdaha* v Sloveniji so povezani z delovanjem skupine *Vali*. Ena od članic, Hazemina Minka Đonlić, pojasnjuje, da se je delovanje začelo ob podpori nevladne organizacije, a 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.«*[450]

Enako tudi Vesna Andrée Zaimović, ki v članku *Bosnian traditional urban song on the sunny side of Alps* analizira razvoj *sevdaha* v Sloveniji v času prisilnega eksila, razlaga:

> *»Organiziranje, imenovano Kulturni vikend za otroke iz Bosne in Hercegovine, je začelo delovanje 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.«*[451]

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

[448] Andrée Zaimović 2001, 117.

[449] Bartulović in Kozorog 2017, 42–47.

[450] I-12/2016.

[451] Andrée Zaimović 2001, 112–113.

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. Celo ustanoviteljica skupine, Vesna Andrée je k *sevdahu* in igranju na *saz*[452] prišla postopoma oziroma z njenimi besedami: »*potem se je v bistvu sčasoma zgodil preobrat v [smeri k] etno ustvarjanju … obstaja več zgodb, zakaj se je to zgodilo*.«[453]

Posamezniki so začeli izvajati sevdalinke vse intenzivneje in ta novonastajajoča izkušnja jih je (če prikličem avtorje z uvoda tega dela) hkrati oblikovala in utemeljila tudi kot skupino. Skupina[454] se je odlikovala s svežimi aranžmaji, saj so vključevali tudi instrumente, ki so bili tedaj netipični za spremljavo sevdalink (na primer električna kitara, *saz* in tolkala) ter dvoglasni ženski zbor, ki je nadomestil solista.

Približno istočasno kot *Vali* je v Ljubljani delovala tudi skupina *Dertum*,[455] ki je imela v stalni zasedbi tri pevke in instrumentalno spremljavo (vključno s tolkali, električno kitaro, akustično kitaro in bas kitaro). V *Dertumu* so sevdalinke ravno tako peli dvoglasno. Kljub temu, da 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 specifiko, 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 [bende]*«.[456] Morda je to razlog, da so v aranžmajih elementi balkanskega roka, z instrumentalnimi 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 še posebej glasbenikov pomeni primeren temelj za razvoj in aranžiranje sevdalink. Če se ozrem na zgodovino popularne glasbe v nekdanji

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

[453] I-6/2016, Bartulović in Kozorog 2015.

[454] V skupini je sodelovalo veliko članov, med vidnejšimi so Vesna Andrée, Hazermina Đonlić, Maša Pašović, Valerij in Alenka Bartulović.

[455] Dertum je, po besedah raziskovalca Mihe Kozoroga, najbolj kulten world music bend v Sloveniji ne le v 90. letih 20. stoletja, temveč tudi pozneje. (TV Slovenija, 1. Program 2015).

[456] I-7/2016.

Jugoslaviji, še zlasti v Bosni in Hercegovini, so bili pri nastajanju »avtohtone« rokovske glasbe ključni tisti trenutki, ko je ta uporabljala melodije, ki spominjajo na ljudske napeve in ritmiko ljudske glasbe. Sprva so bile to razvojne poti rocka oziroma njegova prva zrelejša faza[457] (vanjo sredi 70. let 20. stoletja sodi denimo tudi skupina *Bijelo Dugme*). V 90. letih, v času začetka vojn na zahodnem Balkanu, se je ponovno pojavil trend kombiniranja roka in ljudske glasbe, ko sta se električna kitara in način *balkanbeata* uporabila tudi v glasbi domoljubnega in militantnega idioma (z ustreznim ideološko naelektrenim besedilom).[458] Ta »fuzija« rokovskega zvoka in ljudske melodike ter ritmike je nakazovala vpliv političnih prepričanj tedanjih družb,[459] 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.[460]

Z današnjega vidika je omenjeni segment znotraj slovenske družbe ravno tako pomemben dejavnik pri širjenju sevdalinke. V začetku devetdesetih so ga sestavljali mladi, v glavnem študentje, ki jih je najprej združil interes do jugoslovanske rokovske glasbe 70. in 80. let. Nastanek tega segmenta opisuje Stanković:

> *»V trenutku, ko je slovenski nacionalizem ravno prek negativnega stereotipiziranja »Balkana« in svojega distanciranja od tega, kar je termine 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 nacionalističnemu diskurzu. Tu imamo v mislih nekaj kar je kasneje postalo znano kot Balkan scena, s ključno značilnostjo intenzivnega simbolnega sprevračanja negativnega stereotipiziranja »Balkana« iz zgoraj omenjenega uradnega in popularnega diskurza. Pripadniki »Balkana-scene« so tako svoj življenjski stil, poglede na svet, okus in podobno,*

[457] Ramet 1994.

[458] Bejtullahu 2006, 97–98; Pettan 1998, 19–26.

[459] Pettan, prav tam; Gordy 1999, 127.

[460] Bartulović in Kozorog 2017, 46.

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 os 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 takorekoč v kateremkoli mladinskem okolju so se pojavili, tudi na bolj ruralnih področjih ali denimo srednješolskih plesih.«[461]

Zanimiva je časovnica dveh navidez nepovezanih pojavov, torej nastanka subkulturne »Balkan scene« in nastanka »novega *sevdaha*« v Sloveniji, saj se slednji povezuje s prisilnimi migracijami iz Bosne in Hercegovine v Slovenijo, sredi vojn, ki so spremljale razpad nekdanje Jugoslavije in nastanek novih držav, med katere sodi tudi Slovenija.

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«,[462] poimenovanje kot posledica tedanjih dogodkov. A podporniki »Balkan scene« so bili z vidika identitete zanimiv primer:

»Provokativni presežek oznake Balkan izhaja predvsem iz samoetikete, ki si jo je nalepila skupina mladih, večinoma slovenskega rodu. Če bi balkan žur organizirala skupina priseljencev iz drugih republik, bi bil to za mainstream manjši kamen spotike, saj bi v času gorečih nacionalnih čustev ta pojav preprosto odpisali kot nekaj, kar je zunaj sistema, zunaj slovenskega naroda. Problem pa je nastal, ker se je za »balkan« opredelila skupina ljudi, ki po mainstreamovskem dojemanju za to ni imela nobenih razlogov. Osnovno sporočilo scene je bilo dokaj jasno: Balkanci s(m) o med nami, tega se ne sramujemo, na to smo pravzaprav ponosni. Kot je dejal eden od aktivnih pripadnikov scene z začetka 90.: »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

[461] Stanković 2002, 230-321.

[462] Tomc, Gregor: *Trdoživi jugorock, prispevek rock'n'rolla k miroljubni koeksistenci južnoslovanske mladine*, Sobotna priloga Dela, 30. april 1998, 41.

pristajala na nepravično 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.«[463]

Tako kot so mlade glasbenice v begunskih centrih začele razvijati glasbeni slog, ki je v »klasično« sevdalinko 70. in 80. let dodajal elemente popularne glasbe in drugih etnoglasb, je tudi med slovensko mlado publiko (ki je ni bilo tako malo) rasla pozitivna percepcija glasbe, ki združuje tako tradicijsko kot tudi popularno in rokovsko glasbo zahodnega Balkana. Ta idealni trenutek, ki se morda ne bi zgodil ne prej ne pozneje, je omogočil optimalne pogoje za razvoj sevdalinke v Sloveniji. Kot vsak originalni stil 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 stilov in vplivov čedalje bolj uveljavljala, pa so politične ideje – predvsem nacionalistični diskurzi, ki so si prizadevali potegniti jasno ločnico med »evropskostjo« in »balkanskostjo« oziroma med »konfesionalnostjo« in »državnostjo« – počasi stopale v ozadje. V tem času so se politični in javni diskurzi med Slovenijo in Balkanom spremenili, glasbena fuzija pa se nadaljuje še danes.

Neodvisno od ideologije je del javnosti v Sloveniji hitro sprejel nov, modernejši pristop k interpretaciji sevdalink. Kljub rokovskem prizvoku v aranžmajih sevdalink, glasba ni imela političnega sporočila. Prav nasprotno, prinašala je univerzalna sporočila in njena percepcija je bila odlična. Zasedba *Dertum* je navduševala publiko, ki jo je spremljala s koncerta na koncert, skupina *Vali* pa je k sodelovanju pritegnila tudi slovenske glasbenike – med drugimi Vlada Kreslina, s katerim je nastopila v prestižnih koncertnih dvoranah v Ljubljani in Sarajevu (slika št. 22).

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

[463] Ceglar 1999, 76.

tudi dejstvo, da sta po prenehanju delovanja obeh skupin[464] sčasoma nastali dve novi skupini, in sicer *Sedef* in *tAman*. V obeh, kot že rečeno, sodelujejo tudi instrumentalisti različnih skupnosti, medtem ko sta pevki nekdanji članici skupin *Vali* in *Dertum*: v skupini *Sedef* (slika št. 23) sodeluje nekdanja članica skupine *Vali*, Maša Pašović, v skupini *tAman* pa kot pevka nastopa Maida Džinić iz nekdanje zasedbe *Dertum*.

Tako Vali kot Dertum sta precej eksperimentirala z zvočnostjo sevdalink, seveda v okviru izraznih možnosti, ki so jih omogočala glasbila. Tako pri skupini *Sedef*, ki temelji na zvoku akustične kitare, melodijo sevdalink aranžirajo z logiko umetniške glasbe in jo kombinirajo z elementi umetniške glasbe, rocka, gipsy-swinga, flamenka, countryja ali celo z azijskimi glasbenimi elementi. Tudi zasedba *tAman* (slika št. 24) uporablja elemente teh glasbenih zvrsti, zaradi sestave instrumentov pa ima še bolj energične aranžmaje.

Zgornje vrstice morda opisujejo glasbo nekoliko bolj tehnično, hkrati pa vendarle pričajo tudi o eklektičnosti 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, transnacionalnega ter postalo medetnično v prihodnosti pa (bo postalo) morda celo kozmopolitsko.

4. 4 Razvijanje možnosti 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 sociopolitičnem temveč tudi v smislu izstopanja in utrjevanja različnih identitet (v 90. letih). Medtem ko so ženske in moški zagnali svojevrstno kulturno gibanje, ki je prineslo izvajanje sevdalink,[465] so se nagovarjale tudi družbenopolitično angažirane teme. To je bil čas, ko se prisilni priseljenci v Sloveniji soočali z vnovično tradicionalizacijo uspoljenih vlog, hkrati so se ravno v

[464] Skupina Vali ni povsem ugasnila, njeni člani so se nekajkrat ponovno zbrali za nastope, a v sedanjem času niso več aktivni. (Hazemina Đonlić, osebna komunikacija 23. 4. 2016).

[465] Raziskovalca Kozorog in Bartulović analizirata motive in vzroke članov skupin *Vali* in *Dertum*, za »renesanso« sevdalink, predvsem izbiro prav tega žanra kot emblematičnega glasbenega repertoarja urbanih prebežnikov iz Bosne in Hercegovine. Kozorog in Bartulović 2015.

begunskih centrih razvijali programi in pobude, ki so vključevali mlade.[466] Ženske so pri tem odigrale pomembno, morda kar ključno vlogo, ki je zajemala tako organizacijski kot kreativni del; s svojo modernejšo podobo in brezkompromisno zvočno inovacijo so oporekale pričakovanju tako pričakovanjem »starokopitnega« segmenta diaspore kot tudi stereotipnemu pogledu večinske populacije na kulturo priseljencev.[467]

Z današnjega vidika bi ta proces lahko definirali kot opolnomočenje tistih segmentov priseljencev, 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 rock klubih in na Metelkovi, torej na prizoriščih, ki niso bili najbolj ugledni 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 re-tradicionalizacijo 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.«*[468]

Ta močan impulz z začetka 90. let je živ tudi v današnjih 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 glasbenega stavka sevdalink in izpogajanje pravice do obdelovanja glasbenega materiala kot odmik od preproste, repetitivne interpretacije starega repertoarja, kar je pravzaprav bistvo kreativnosti.

[466] Bartulović in Kozorog, 2017, 50.

[467] Bartulović in Kozorog 2017, 48–49.

[468] Bartulović in Kozorog 2017, 50–51.

Z vidika pričujoče raziskovalne teme je pomembno vnovič poudariti, da obujanje prakse tradicijske glasbe, čeprav urbane, lahko obudi tudi tradicijske vzorce v socialni interakciji med spoloma, torej tudi uspoljene vloge, kot je razvidno iz primera revitalizacije ruralne glasbene tradicije, omenjene v drugem poglavju disertacije. Udeleženke omenjenih glasbenih skupin so se že na začetku odločile za selektivno sprejemanje glasbene »dediščine« – tiste in takšne, ki je lahko »služila« njihovi kreativnosti. Ne nazadnje, če je sevdalinka zaradi (pogojno) normiranega načina interpretacije, ki terja emocionalno subtilnost, »ženska pesem«,[469] mar niso potem ženske tiste, ki imajo pravico preizpraševati, prevrednotiti in preoblikovati tako sevdalinko kot tudi svojo odgovornost umetnice in interpretke?

Prej sem omenila diasporske glasbene prakse kot poskus obnove komunikacijskih odnosov skozi čas in prostor, izkušnji diaspore – tako James Clifford – pa je treba dodati tudi uspoljeno izkušnjo. Ta je po eni strani moška, ki je mobilna in ponazarja gonilno silno gibanja, po drugi strani pa je ženska izkušnja, ki potem, ko se umesti v nov prostor, obnavlja ohranjeno 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.[470]

Nova interpretacija oziroma reinterpretacija glasbenih praks interpretkam ponuja nove možnosti nagovarjanja tako položaja, v katerem so se znašle, kot tudi identitete, s katero so se morale spoprijeti. Sposobnost samostojnega ukrepanja (v angleški literaturi *agency*) so razvile s posegi v glasbeni stavek, prek katerega so raziskovale paleto možnosti za samoizražanje/samouresničevanje.

V primeru skupine žensk iz *Kulturnega vikenda* ter skupin *Vali* in *Dertum*, pozneje tudi iz zasedbe *Sedef* in *tAman*, so prav one prevzele vlogo konstruiranja ambivalentnosti. Če parafraziram Philipa Bohlmana,[471] 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 sp se morale z veliko truda izpogajati znotraj skupnosti.

[469] Toska 2015, 89–90.

[470] Clifford 1994, 317.

[471] Bohlman 1997.

A te spremembe so približale njihove izkušnje drugim in tudi *Drugim*: glasba je postala komunikacijskih most med prisilnimi priseljenci in večinskim prebivalstvom, še zlasti med različnimi segmenti znotraj »mainstream« populacije. Pri omenjenih strategijah pomeni komunikacija instrument za preživetje, v tem primeru pa govorim o identitetnem preživetju.

Diskurz o preoblikovanju sevdalinke v Sloveniji ob opolnomočenju žensk, ki bi lahko bile odrinjene na margino, je vpliven. Zgodba o angažiranju in prilagajanju ravnanja skupine glede na zaznane priložnosti prek glasbenega medija oziroma agencije,[472] pa ni edina. Prilagajanje ravnanja se pogosto manifestira tudi na individualni ravni posameznic priseljenskega porekla, ki z izvajanjem različnih pesmi z etničnimi značilnosti nagovarjajo in si izpogajajo svoj socialni status v okoljih, v katerih so, kar zadeva razmerje moči (in podrejenosti), v podrejenem položaju.

Ti procesi opolnomočenja žensk se odvijajo na področju inovacije glasbenega stavka, pa tudi, kot ugotavljam s terenskim raziskovanjem, z individualizacijo na nastopih ali izbiro oblik nastopanja. Karlsen ugotavlja,[473] da se angažirano glasbeno delovanje, še zlasti ko se to navezuje na osmišljanje lastne identitete, lahko manifestira ponotranjeno ali pozunanjeno.

V analiziranih primerih nekaterih drugih glasbenic, ki ustvarjajo individualno, ugotavljam, da je glasba lahko instrument za raziskovanje lastne individualnosti. Glasbeno delovanje lahko funkcionira tudi emblematično; prek tega posameznica svojo odločitev o tem kdo želi biti, sporoča širši družbi.

V drugem poglavju sem med drugimi analizirala tudi izjave treh aktivnih glasbenic, ki izvajajo različne urbane tradicijske pesmi, prek katerih izpričujejo svojo identiteto in svoje glasbene preference. Njihova skupna značilnost je individualno samospozna(va)nje prek glasbenega medija, načini tega procesa pa se med seboj nekoliko razlikujejo.

Zato ugotavljam, da so izjave in načini razmišljanj teh žensk zelo pomembni v smislu poteka omenjenega procesa glasbenega samoiskanja. Njihove izjave pričajo, da

[472] Karlsen 2019, 94.

[473] Karlsen, prav tam.

poglobljeno razmišljajo o pomenu in vplivu glasbe nanje, zato sem jih po transkripciji strnila v kodirne enote naslednje ravni in tako dobila zanimive primerjalne rezultate.

Tabela 1: Posploševanje izjav v primerljive pojme

Individualna pevka	Sandra	Katinka	Marta
Transmisija	V primarni družini, a drugotnega pomena.	V primarni družini, tudi z lastnim raziskovanjem. Glasba je pomembna dejavnost.	V primarni družini, pomembna dejavnost.
Vloga primarne družine	Pomanjkanje podpore zaradi družbenih norm.	Vztrajna in »samooskrbna« 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 sevdalinke.	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 instrument	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 prioritetna, najprej emocionalna identiteta.	Je pomembna, vendar je situacijska, identifikacijski premiki.	Ni prioritetna.

Vir: Izjave I-1/2015, I-2/2019, I-3/2019 arhiv Alma Bejtullahu, Ljubljana 2015, 2019.

Glede na njihove izjave vsem trem glasbenicam skupno, da so se svoje »manjšinske« glasbe sicer naučile v krogu primarne družine, toda podporo in strategije za opolnomočenje pa so večinoma dobile v ožjem socialnem okolju (po primarni družini), bodisi v kulturnem društvu bodisi v krogu prijateljev oziroma kolegov glasbenikov. Čeprav v družini pridobijo osnovna znanja, je ožji socialni krog tisti, ki najbolj vpliva pri iskanju načinov, kako izoblikovati identiteto z javnim uveljavljanjem svojih glasbenih preferenc. Značilno pri vsem tem je, 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 le del širšega mozaika in transformacij, ki jim jih glasba ponuja.

Na temelju analiziranega gradiva in izjav udeleženk ugotavljam, da si individualne glasbenice na prvo mesto postavljajo premislek o interpretacijah, ne pa repeticije že znanih. To razmišljanje se odvija na dveh ravneh, in sicer tako na mikroglasbeni ravni kot tudi na širši družbeni ravni. S preizpraševanjem funkcije interpretacij v družbenem smislu glasbenice preizprašujejo tudi »dediščino« uspoljenih vlog, za katero so uporabile različne nove rešitve, ki ustrezajo njihovim načrtom. Na ta način se preoblikuje tudi reprezentiranje žensk na odru, saj se predstavi njihova aktivnejša, angažirana in ciljno naravnana vloga.

Slika 18: Koncert skupine *Ethnusiasm* z Marto Kostursko

Vir: arhiv Alma Bejtullahu, Ljubljana 2016.

Slika 19: Skupina *Strune* s Katinko Dimkarosko in Snežano Gjeorgjievsko

Vir: arhiv Alma Bejtullahu, Ljubljana 2017.

Slika 20 (a in b): Prizor iz prireditve *Večer sevdaha*

Vir: arhiv Kulturnega umetniškega društva *Sevdah*, Ljubljana 2019.

Slika 21: Skupina *Vali* in Vlado Kreslin med koncertom

Vir: CD skupine *Vali*, brez kraja in letnice.

Slika 22: Maša Pašović med koncertom skupine *Sedef* v Celici

Vir: arhiv Alma Bejtullahu, Ljubljana 2015.

Slika 23: Skupina *tAman* med koncertom

Vir: arhiv Alma Bejtullahu, Ljubljana 2016.

5 RAZPRAVA

V prejšnjih dveh poglavjih, v katerih sem analizirala dva različna načina razvijanja glasbenih praks, so predstavljene značilnosti vsake izmed njih. Osnovna ugotovitev je, da sta oba načina sicer res nastala in se razvijala v istem širšem družbenem kontekstu, kljub temu pa sta vendar »zajela« različne vrednote in vplive, zaradi česar sta nastali dve različni glasbeni praksi, ki ju je ravno zaradi tega smiselno primerjati, in sicer z vidika prevladovanja določenih vrednot. Zato ju v nadaljevanju analiziram skozi skupke vrednot, ki se manifestirajo pri obeh praksah.

Ugotovitve na ravni glasbenih in plesnih praks se nanašajo na pojem t.i. tradicije, ki je pomemben del debate ne le znotraj priseljenskih skupnosti ali postmigracijskih manjšin, temveč tudi razprav zunaj tega okvira, saj se pripadnicam nemalokrat pripisuje večje nagibanje k »tradicionalnosti« na račun modernosti. Z analiziranimi glasbenimi in plesnimi praksami sicer ne morem potrditi prevlade t. i. tradicionalnosti kot »politike spominjanja«, ker postaja izročilo »tradicije« čedalje bolj priučena praksa v funkciji nekaterih drugih socializacijskih vrednot marginaliziranih skupin.

Do pripadnic, ki glasbo in ples prakticirajo skupinsko, je praksa prispela s transmisijo, kot jo opravljajo, recimo jim *angažirani* preučevalci »folklore«. Prenesene glasbene in plesne prakse tako prestajajo proces dediščinjenja (angl. *heritagisation*), ki jih uporabnice sprejemajo kot tradicijo in del svoje etnične identitete. Tako kot reprezentacija je proces dediščinjenja političen, saj se njegovi parametri spreminjajo glede na čas oziroma spomin na preteklost. Dediščinjenje kulture lahko pokaže nerealno sliko manjšin v sodobnem svetu, še posebej ko se izvaja strukturno, torej s strani institucij, ki imajo moč selekcionirati, kaj se bo vključilo v tradicijo in kaj ne.[474] Čeprav se zdijo glasbene in plesne prakse kot afirmativno delovanje v smislu preživljanja prostega časa, pa se lahko s transnacionalno transmisijo v repertoar prepletejo s politično angažiranimi idejami o identiteti pripadnic, ki enostransko vplivajo na reprezentacijo pripadnic v širšem družbenem kontekstu.

Z vidika repertoarja ugotavljam, da sta ohranjanje in celovitost repertoarja zelo pomembna pri skupinskih aktivnostih, saj sta na nek način kanon (še zlasti ko gre za petje), medtem ko se »folklorni« ples, ker pač zahteva odrsko postavitev, lahko vsaj malo modificira.

[474] Diamond 2011a, 21–22.

Pripadnice kanon še dodatno utrjujejo s svojo vizualno podobo na odrih, saj se – tako kot moški – predstavljajo na uniformen in homogen način (zaradi standardov predstavitve v duhu »folklorizma« so pripadnice in pripadniki oblečeni v enake noše, naličeni in počesani so na enak način, zato posameznik zelo težko izstopa). Takšna rigidnost repertoarja seveda ne daje možnosti za kreativen zagon, ja pa pomembna za sporočilnost v skupini, saj se komunicira prek vrednot, ki imajo smisel znotraj skupnosti.

Pri individualnih glasbenih praksah je repertoar »dekanoniziran«, saj viri pesmi niso pomembni v smislu etnične »čistosti«, pevke celo nimajo zadržkov, da bi repertoar medetnično pomešale. To pomeni, da proces dediščinjenja ni bistven, temveč sta bistvena glasbeni material in kreativne možnosti, ki jih ta ponuja. Tako so glasbenice na odrih predstavile jasen odklon od zveste in brezhibne »iteracije folkore«[475] na način, da so v žanrih svojih prednikov prepoznale bogastvo umetnosti in s tem tudi potencial glasbene obdelave. Prav ta proces sonornega izoblikovanja je hkrati odprl tudi možnost komunikacije, ki presega odnos nacija - transnacija in deluje medkulturno.

Z drugimi besedami, z izborom repertoarja ženske uveljavljajo ali izzivajo spomin na preteklost, prek revitalizacije ali moderniziranja t. i. tradicije. V etnomuzikologiji revitalizacija večinoma pomeni dobesedno obujanje starih in usihajočih glasbenih praks, vendar se različne glasbe (zaradi različnih razlogov) lahko revitalizirajo izbirno, saj se »preteklost mobilizira, da bi se nagovorile teme sedanjosti ali prihodnosti«,[476] revitalizacije pa si lahko nadenejo tudi sodobna glasbena sredstva. [477]

Pri raziskovanju tako skupinskih kot individualnih glasbenih praks sem lahko opazovala revitalizacijo, nastalo tako z iteracijo pesmi kot tudi s posodabljanjem glasbe. Iteracija vêdenja lahko postane performativna, ker naturalizira stereotipne konstrukcije spola ali etničnosti rase, povzema Diamond, in poudarja, da marginalizirane manjšine (v njenem primeru staroselci v Kanadi) na novo osmišljajo »strategije za izogibanje stereotipov, ki se

[475] Aubert 2007, 18.

[476] Diamond 2011a, 124.

[477] Diamond 2011b.

od njih pričakujejo, saj revitalizacija (v širšem smislu) pomeni, kako sta spomin in zgodovina ustrojena in reprezentirana oziroma zanikana«.[478]

Če je izbor pesmi lahko tudi posledica tehtanja med izključno glasbenimi ali ideološkimi argumenti, je na »potovanje« glasbe prek meja etnične dežele treba gledati v širšem kontekstu. Pri raziskavi ugotavljam, da ženske prispevajo k ustvarjanju transnacionalnega prostora, ki s kulturo in glasbo seže prek fizične meje etničnega; glede na to, da različni transnacionalni prostori sovpadajo, se soočajo tudi z morebitnim sožitjem ali paralelnim sobivanjem več »transnacij«.

Pripadniki ABČHMS, torej manjšine v Sloveniji, ki izhajajo iz dežel zahodnega Balkana, svojo »dediščino« razvijajo kot odziv (pozitiven ali negativen) na poudarjanje etničnih, nacionalnih ali celo nacionalističnih[479] vidikov identitete. Tisti pripadniki naroda, ki živijo v drugi državi, oziroma zunaj meja svoje (pogojno rečeno) nacionalne države, lahko istočasno prebivajo tudi v skupnem nacionalnem »duhovnem« prostoru,[480] ki ga neizogibno zaznamujejo tudi kulturni »produkti«, med njimi še zlasti glasba, ki skozi tisočletja razvija moč sporočanja političnih idej.

Tudi v raziskovanih glasbenih in plesnih praksah ima povezava glasbe s političnimi diskurzi pomembno (ne pa tudi edino) vlogo. Pri skupinskem delovanju žensk se povezava med glasbeno prakso in političnim identitetnim diskurzom manifestira v več oblikah. Glasbene in plesne prakse se razvijajo tako, da ustvarjajo učinek poenotenja ne le na odru, temveč tudi v smislu izbora repertoarja, ki se prenaša poenoteno in regulirano. Petje in ples sta lahko politično motiviran kanon, ki ga pripadnice v diaspori poustvarjajo nevede, saj v skupinah ni veliko prostora za preizpraševanje praks, ki jim jih plasirajo strokovne avtoritete.

Ali so te rigidne glasbene in plesne prakse postale reprezentativne v očeh pripadnikov manjšin, (političnih) voditeljev skupnosti in širše slovenske javnosti? Odgovor morda tiči v

[478] Diamond 2011a.

[479] Nacionalistično ima v tem kontekstu pomen prepričanja o prioriteti lastne etnične in nacionalne pripadnosti.

[480] Ta pojem uporablja Ivan Čolović (Čolović 2015), ki duhovni prostor nacije (DPN) vidi kot politično motiviran mit.

t. i. multikulturalizmu rdečih škornjev oziroma multikulturalizmu treh S-ov,[481] saj se (tako kot drugje) tudi v Sloveniji prakticira plakativno razstavljanje različnih etničnih glasbenih in plesnih praks (slika št. 25) v smislu proslavljanja raznolikosti in drugačnosti do te mere, da ostane premalo manevrskega prostora (vsaj v okviru kulturnih društev) za razvijanje skupnih glasbenih sodelovanj. Tudi gojenje slednjih pa je (še zlasti pri mladih pripadnicah) ravno tako pomemben dejavnik v prej omenjenih procesih identifikacije.

Slika 24: Plakat z napovedjo folklorne prireditve

Vir: spletna stran društva *Pina*, Izola 2016.

Kljub temu, da ti prejemi držijo pripadnice pod pragom integracijske »liminalnosti«, se vendarle aktivno vključujejo v vse faze procesa revitalizacije skupinskih glasbenih in plesnih praks; te prakse so sicer obrnjene navznoter in namenjene utrjevanju identitete (ob preživljanju prostega časa in socializaciji), a ženskam vseeno ponujajo priložnost za opolnomočenje in uveljavljanje znotraj svojih skupnosti. Pripadnice tudi prispevajo k razvoju vrednot, ki tesno povezujejo člane skupnosti in poenotijo njihovo delovanje v smislu subkultur.

[481]Baumann uporablja izraz »red-boots« multiculturalism na enak način kot Yasmine Alibhai Brown 3S' multuculturalism (sari, sarong, steel-drums) (Alibhai-Brown 2000).

Pripadnice, ki izvajajo individualne glasbene prakse in presežejo zgoraj omenjeni prag, so ravno tako vpete v diskurz, ki identiteto razvija iz etničnega, nacionalnega ali nacionalističnega izhodišča, diskurz, do katerega pa v glasbenem smislu pristopajo kritično, saj vse transnacionalne vplive preizprašujejo in razčlenijo. Individualne glasbene prakse odstopajo od čiste reprodukcije, odločajo se za odprti način razvijanja glasbenega delovanja in sicer tako, da vanj vključujejo pripadnike drugih etničnih skupnosti, ki prinašajo drugačne glasbene vplive. V tem smislu trdim, da se individualne glasbenice lahko distancirajo od političnega diskurza v glasbi in se osredotočijo samó na glasbo kot tekst. A tudi to dejanje je hkrati tudi politično, saj daje prioriteto kreativnosti *per se*. Tako si ženske izborijo priložnosti izpričati svojo drugačnost kot del individualne osebnosti in si izpogajajo vplivnejšo pozicijo v večinski družbi.

Družbeno in politično angažiranje glasbenic je lahko večplastno in se razvija na več področjih, vedno z namenom izboljšanja položaja žensk v skupini, skupnosti ali v širšem kontekstu. Ženske, ki se ukvarjajo z glasbo in plesom (tako v skupini kot individualno), s tem nagovarjajo svojo etnično, spolno ali družbeno identiteto, zaradi katere občutijo marginalizacijo.

Poustvarjanje tradicijske glasbe in plesa na odru znotraj realnih prostora in časa, ki sta hkrati (tako spacialno kot temporalno) oddaljena od te tradicije, omogoča oblikovanje duhovnega ali imaginarnega prostora t. i. tradicije iz preteklosti in ponuja različne možnosti reprezentacije žensk. A v Sloveniji je delovanje društev skupnosti Albancev, Bošnjakov, Črnogorcev, Hrvatov, Makedoncev in Srbov v glavnem namenjeno le tem skupnostim samim – na nastopih so namreč navzoči pripadniki iste skupnosti, pripadniki drugih ali dominantne družbe pa le izjemoma.[482] Odstopanja od načina delovanja izključno za člane skupnosti se dogajajo na omenjenih multikulturnih predstavitvah, kjer pa se različne »tradicije« bolj ali manj le predstavljajo druga drugi. Zadnje čase se pri skupinskem delovanju dogajajo tudi občasne meddiasporske izmenjave, kakršne opisuje Baumann u Southhallu,[483] ki pa so šele v fazi organizacijskega in strateškega sodelovanja, ne sodelujejo pa pri ustvarjanju skupne glasbene prakse. Glasbenicam skupinske prakse

[482] So tudi izjeme, saj v društvih sodelujejo tudi Slovenci, za katere imajo pripadniki manjšin kakšno anekdotično razlago. Takšno sodelovanje je velikokrat oblika poveličevanja raznolikosti, ko so glasba in plesi skupnosti zanimiva eksotika, ne pa nujno most za povezovanje med kulturami.

[483] Bauman 1999, 155–167.

torej večinoma ostaja možnost reprezentacije v okviru lastne skupnosti; tovrstni nastopi so pomembni za mlajše pripadnice, ki jim glasbeno/plesno poustvarjanje ne pomeni vezi s spominom, prav tako ni sredstvo za njegovo kontekstualizacijo, temveč je sámo sebi namen in ciljna aktivnost.

Pri tem se odpirajo različne možnosti reprezentacije. Prvi in najočitnejši način predstavljanja žensk v skupnosti je reprezentacija žensk kot članic nacionalne družine, saj se z njihovimi nastopi na nek način ustvari nacionalna identiteta posamezne etnične oziroma narodne skupnosti. Po besedah Nire Yuval-Davis udeleženke prispevajo k ideji, da ženske »reproducirajo nacijo«,[484] čeprav v tem vidim bolj simbolno kot pa kulturno reprezentiranje. Ženske s svojo podobo zbujajo ponos in, če se vrnem k pojmu časti, s svojo bolj ali manj simbolno podreditvijo spolnim vlogam postavijo nacionalno čast na mesto, ki ji »gre«.

Obstajajo tudi druge oblike predstavljanja glasbenic. Nastopajoče imajo možnost različnih pristopov za izpogajanje svojega »javnega« položaja. Kot je bilo opisano, nekatere izberejo izpogajanje na odru, ko si dovolijo svobodnejšo interpretacijo prikaza etnične kulture, ki jo želijo predvsem kontekstualizirati v spominu polpreteklosti. Drugi način pogajanja se dogaja za odrom, ko se ženske odločijo, da bodo same vodile skupine, s čimer se rešijo nadzora starejših, ki se ne zavedajo svoje ambivalentne odvečnosti. Poleg tega lahko različne potencialne oblike marginalizacije ustvarjajo presečišče etničnosti, spola in starosti, in dobršen del upokojenk se v društvih socialno aktivira in s tem tudi reprezentira skupnosti kot dejaven del manjšine.

Včasih (iz)pogajanje umanjka oziroma se pokaže povsem drugje, na primer pri odločnem reproduciranju aranžirane in prirejene tradicije, ki se med pripadnicami in pripadniki skupnosti »trži« kot pristna. Ta repertoar, ki ga je moč definirati kot »tradicijo«, se v Sloveniji pogosto sprejema brez kakšnih večjih dvomov. Ker prihaja iz dežele porekla, dobi veljavo in pečat avtentičnosti, postane kanon, po katerem ljudje hrepenijo in po katerem se poustvarjalci in opazovalci zgledujejo.

Individualna glasbena praksa, katere izražanje je manj (strogo) vezano na eno etnično skupnost ter na kraj v času/prostoru, veliko bolj pa na posameznico, ponuja nešteto možnosti za izpogajanje.

[484] Yuval-Davis 2009; Vidmar Horvat 2013, 20.

Glasbenice, ki se kot pripadnice manjšinske etnične skupnosti znajdejo v marginaliziranem položaju tudi s spolnega vidika, izkoristijo glasbeno kreativnost kot proces in hkrati kot sredstvo za spremembo in preseganje vnaprej utrjenih uspoljenih vzorcev. S svojim glasbenim znanjem in razmišljanjem o »zmogljivosti« glasbe kot sredstvu za neverbalno komunikacijo med kulturami (v tem primeru med svojo in večinsko kulturo) pristopajo k pesmim svojih prednikov večplastno oziroma po besedah Damira Imamovića: »*Ni samo stvar identitete. Sevdah je umetnost, a umetnosti ni brez samoizpraševanja, brez poskusa, da jo zmečkaš, vržeš na tla in pohodiš; in če preživi, je kvalitetna*!«[485]

Odrsko delovanje zgoraj opisanih glasbenic pomeni očiten odmik od tega, kar Laurent Aubert imenuje zvesto in brezhibno »repliciranje folkore«.[486] V žanrih svojih prednikov so prepoznale bogastvo umetnosti in s tem tudi potencial glasbene obdelave. Prav ta proces sonornega izoblikovanja je hkrati odprl tudi novo razsežnost komunikacije z glasbo, ki presega odnos nacija - transnacija in deluje medkulturno.

Ali je za dominantno javnost kultura priseljencev »tako nenavadna« v primerjavi z njeno, »da je treba te kulturne kmete (v smislu inferiornih struktur v splošni kulturi, op. A. B.) pustiti živeti po svoje«, dokler se »preveč ne vtikajo v državo«? [487] To vprašanje si sicer zastavljajo pri analiziranju politik multikulturalizma v Veliki Britaniji. Z njim so kritiki državnih politik opredelili problematičnost multikulturalizma v dediščini (*heritage multiculturalism*). Multikulturalizem je v tem smislu rezultat tiste javne politike, ki spodbuja razvijanje različnih kultur hkrati, druga ob drugi, brez interakcije, pristop, ki ga je moč opaziti tudi pri skupinskem muziciranju in plesu manjšinskih kulturnih društev. Tudi Yasmin Alibhai Brown, ki kritično preučuje politiko multikulturalizma, ugotavlja, da poglabljanje delitve družbe v različna »plemena« ali celo v »balkanizacijo« (sic.) identitet s poudarjanjem razlik ne prinaša le političnih ali gospodarskih, temveč tudi kulturne posledice.[488] Kritiko argumentira s trditvijo, da ta pristop ustreza patriarhalnim strukturam

[485] TV Slovenija, 1. Program 2015.

[486] Aubert 2007, 18.

[487] Alibhai-Brown 2000, 40.

[488] Prav tam.

znotraj analiziranih manjšin, predvsem ker fosilizira kulturo, ker vztraja pri starih, tradicionalnih odnosih in ni naklonjen spremembam tudi znotraj (priseljenske) skupine.[489]

Tabela 2: Primerjava vrednot med različnima glasbenima praksama

vrednota	skupinsko muziciranje	individualno muziciranje
vodila pri sestavljanju repertoarja	iteracija interpretacije, t. i. avtentičnost, geografsko poreklo pesmi/plesa, poudarjanje t. i. tradicije, pietetni odnos do »izročila«, reguliranost izvajanja	kriterij »občutenja« pesmi, poreklo in avtorstvo nista ključna, individualizirana interpretacija, dodajanje avtorskih vložkov, pragmatičen odnos
vizualna prezentacija	uniformna, »avtentična«, homogenizirana, »tradicionalna«	moderna, individualizirana, posebna
publika	člani društva, družinski člani udeležencev, člani skupnosti, udeleženci po »subkulturnem« načelu »pripadanja«, avtoritativne osebnosti, politično angažirani posamezniki; pogosto brezplačni vstop	etno-publika, mešana večinska in manjšinska, glasbeniki in poznavalci, v glavnem ni formalnih vabil, sproščen format, občasno javno oglašen ali napovedan koncert; vstop je plačljiv (lahko tudi brezplačen)
zunajglasbeni vzvodi (ideologija, sociopolitično angažiranje) v repertoarju	sporočanje nacionalnih markerjev, s katerimi se poudarja ekskluzivno pripadanje manjšini; asertivno nagovarjanje etnične identitete	umetniško komuniciranje, nagovarjanje večplastne identitete (etničnost, spol, socialno ozadje)
funkcionalni vidik prakse	ljubiteljska aktivnost, preživljanje prostega časa	umetniško komuniciranje, (pol)profesionalno delovanje, brez velike komercialne pridobitve,

[489] Prav tam, 45–47.

medetnična sodelovanja in meddiasporska izmenjava	omejeno sodelovanje v glavnem organizacijsko; meddiasporska izmenjava zajema izvajanje druge ob drugi na istem odru, upoštevajo se navodila JSKD, vsebinsko so posamezne prakse izolirane	večinoma temelji na medetničnem sodelovanju, konstantno sodelovanje z mainstream glasbeniki, meddiasporske vključujoče prakse
dojemanje sebe	eruditstvo, ambasadorke lastne kulture in tradicije, svetost misije, požrtvovalnost	umetnik, ustvarjalec, ambasadorke kulture (tudi alternativne kulture)

Vir: raziskava za pričujočo disertacijo, Alma Bejtullahu 2021.

Kot je razvidno iz zgornje tabele nekatere osnovne vrednote, ki so njihovo izhodišče, glasbenice potem razvijajo glede na svojo lastno agendo. Rezultati raziskovanja potrjujejo, da je skupna točka glasbenic (in plesalk) postmigracijskih manjšin nagovarjanje lastne identitete. Vendar so vidiki identitet, ki jih ženske izpostavljajo, različni, saj že teorija poudarja, da je njihova raznolikost pri procesih identifikacije/prepletanja identitet za ženske različnega porekla, socialnega ali intelektualnega ozadja in različnih ambicij, nekaj samoumevnega. V analiziranih primerih ženske lahko nagovarjajo le etnični vidik svoje identitete ali pa ga prepletajo v presečišču (intersekciji) s spolnim vidikom, z družbenim položajem ali pa z vsemi drugimi dejavniki, ki prispevajo k nastanku pogojev za družbeno marginalizacijo pripadnic manjšine.

6 ZAKLJUČKI

6. 1 Preverjanje hipoteze in utemeljitev teorije

V disertaciji, v kateri se osredotočam na pripadnice etničnih skupnosti Albancev, Bošnjakov, Črnogorcev, Hrvatov, Makedoncev in Srbov, sem preučevala glasbene in plesne prakse, prek katerih ženske izražajo svojo etnično pripadnost ob presečišču vprašanja spola in uspoljenih vlog. V delu predstavljam teoretične koncepte, ki se nanašajo na priseljenke, glasbene prakse v izseljenstvu in na vprašanje nacije in transnacije, koncepte, o katerih v svojih delih pišejo kulturni antropologi, etnomuzikologi in drugi preučevalci migracij, prek katerih osvetljujem vprašanje reprezentacije glasbenic priseljenskega porekla znotraj njihovih skupnosti ali v razmerju z večinsko družbo.

Disertacija prinaša zbrano terensko gradivo v obliki, primerni za raziskovanje glasbenih praks. Vanjo sodijo analize glasbenih in plesnih primerov, intervjuji z glasbenicami in plesalkami ter tudi vodjami skupin ali društev in pregled načina organiziranja društev. Prvi segment je ključ do ugotovitve načina razvoja glasbenih in plesnih praks, ključ, s katerim sem dobila »tekst«, ki ga lahko tolmačim/interpretiram. Z drugim segmentom, torej z intervjuji z glasbenicami in plesalkami ter tudi vodjami skupin ali društev pa sem dobila platformo, oblikovano iz njihovih pričevanj, ki prispevajo k razumevanju procesa reprezentiranja in aktiviziranja/opolnomočenja ter tudi načina organiziranja društev. Prvi se neposredno nanaša na aktivnosti skupnosti ter njihove glasbene in plesne prireditve, ki sem jih imela priložnost osebno spremljati v zadnjih šestih letih (v redkih primerih sem na njih sodelovala tudi kot aktivna udeleženka in kot raziskovalka). Omenjeno gradivo sem preučila in analizirala ter v disertaciji predstavila tiste dele, ki osvetljujejo pot iskanja odgovorov na raziskovalna vprašanja. Drugi se nanaša na kvalitativne intervjuje, ki pričajo sorazmerno majhnem številu aktivnih glasbenic glede na celotno število pripadnikov skupnosti Albancev, Bošnjakov, Črnogorcev, Hrvatov, Makedoncev in Srbov. Po analizi posnetih pogovorov sem se osredotočila na najbolj povedne izjave intervjuvank o tem, kako vidijo svoje aktivnosti, izjave, ki so še dopolnile celoto preučevanih vprašanj. S pomočjo omenjenih metod raziskovalnega dela se disertacija osredotoča na hipoteze in raste iz njih.

Prva hipoteza se nanaša na ohranjanje glasbenih praks z revitalizacijo in tudi na ohranjanje kulturnih vzorcev. Ali konkretneje, nanaša se na glasbene in plesne aktivnosti, ki kreativne procese urejajo in homogenizirajo, s čimer uniformirajo tudi ženske kot soustvarjalke teh praks.

> Pri (priseljenskih) narodnih manjšinah so se razvile nekatere glasbene in plesne prakse, normirane do takšne mere, da so v javnem diskurzu postale kanon; prek teh praks pripadnice narodnih manjšin reproducirajo in reprezentirajo uspoljene vloge, ki lahko prispevajo k marginalizaciji žensk.

Ugotovitve, ki jih je prinesla analiza raziskovanega gradiva.

1. V Sloveniji se razvijajo glasbene in plesne prakse, katerih prva vidna značilnost je, da izpričujejo etnično oziroma nacionalno identiteto njenih poustvarjalcev. Med temi praksami sta revitalizacija glasbenih (vokalne in instrumentalne) in plesnih aktivnosti po vzoru starejših praks v državah porekla (a) ter glasbeno ustvarjanje, ki starejše glasbene tradicije zlije z drugimi glasbenimi praksami in zvrstmi, s čimer raziskuje/išče nove zvočne predstavitve države porekla in države sprejemnice (b).

2. Med zgoraj omenjenima praksama se glasbene in plesne aktivnosti (a), katerih poustvarjanje se zgleduje po starejših praksah v državah porekla, razvijajo skupinsko, organizirano, celo institucionalizirano, v nekaterih skupnostih tudi pod nadzorom etnomuzikološke stroke držav(e) porekla. Te prakse so ohranjene po spominu ali pa so priučene. Zaradi takšnih oblik širjenja postajajo čedalje bolj ***po***ustvarjalne; glasbene so iterativne, medtem ko so pri plesnih praksah iterativni osnovni gibi, ki jih potem strokovnjak združi in ples avtorsko postavi. Tako nastajajo regulirani načini transnacionalno usmerjenega glasbenega in plesnega poustvarjanja, ki opredeljujejo te prakse v ozkem smislu.

3. V zgornjem odstavku opisujem (a) odrske prakse s katerimi poustvarjalke (in poustvarjalci) reprezentirajo nekatere svoje vrednote ali prepričanja. Če se ustavim pri »plakativnem« reprezentiranju, ugotovim, da se s dediščinjenjem glasbe in plesa istočasno reproducirajo tudi kulturne prvine – torej skupne vrednote in običaji, velikokrat podprti z določeno agendo. Z vidika raziskovalne teme pričujoče disertacije, se ob tem odpre možnost poustvarjanja uspoljenih vlog, ki so v »izročilu« povsem sprejeta vrednota. Pri javnem reprezentiranju se uspoljena vloga žensk ohrani, saj si je težko zamisliti zvesto

odrsko reprodukcijo t. i. tradicijske glasbene ali plesne prakse brez reproduciranja kulturnih prvin, ki so botrovale nastanku teh praks v preteklosti.

4. Glavna hipoteza predvideva možnost, da korelacija med glasbenimi in plesnimi praksami, obujanjem t. i. tradicijskih plesov in glasbe ter uspoljenih vlog pri teh praksah pripelje do tega, da té *»lahko prispevajo k marginalizaciji žensk«*. Povedkovnik *lahko*, v začetku varovalo v hipotezi, je odprl možnosti, ki jih je pokazala analiza nereprezentiranega dela dejavnosti žensk. Kljub uspoljenemu javnemu reprezentiranju pa v zaodrju – torej pri organiziranju, pripravljanju in osmišljanju strategij ter oblikovanju vizij o svojih dejavnostih – ženske opravljajo zelo aktivno delo, izrazito presegajo vloge, določene s spolom (v tradicijskem smislu) in, kar je zelo bistveno, imajo moč sprejemati odločitve.

5. Ob robu vseh teh vprašanj menim, da je priseljenske politike smiselno postaviti v jukstapozicijo z glasbenimi praksami. Po analizi »normiranih« glasbenih in plesnih praks, ki bolj ali manj poustvarjajo tradicije držav porekla, se postavi vprašanje skupnih točk med temi praksami in politikami segregacije ali multikulturalizma. Navsezadnje ni zanemarljivo dejstvo, da gre pri politikah multikulturalizma tudi za razmerje moči, omejevanje enakih možnosti in posledično za nadzor nad različnimi skupinami.[490] Čeprav ni neposredne povezave, revitalizirane glasbene prakse odražajo strukturo dominirane skupine: uspešno se razvijajo vzporedno z večinskimi glasbenimi praksami, druga druge pa se tako rekoč ne dotikata.

Zgornje točke odgovarjajo tudi na raziskovalna vprašanja oziroma vsaj na prvi dve. Pri prvem, torej vprašanju o načinu, prek katerega glasbene in plesne prakse ohranjajo ali spreminjajo uspoljene vloge žensk, ugotavljam, da že sámo dejanje ohranjanja in obujanja glasbenih in plesnih praks pripomore k ohranjanju teh vlog. Kontroverznost tega je, da same procedure organiziranja ponovne »uprizoritve« teh praks istočasno opolnomočajo ženske in pripomorejo k spreminjanju pričakovanega ravnanja žensk. Kar zadeva drugo raziskovalno vprašanje, kje glasba in ples utrjujeta t. i. tradicionalno reprezentiranje spola, je odgovor nanj, da se to dogaja na »transnacionalnih« odrih pri reprezentančnem dejanju manjšine. Platforme za odpravljanje (pod)reprezentiranja pa so povsod drugje – pri

[490] Medica 2011, 211.

organizaciji in vodenju, pri sestavljanju repertoarja in pri odstopanju od normiranega odrskega reprezentiranja tradicije.

Raziskava je pokazala še nekatera vprašanja, ki se navezujejo na prvo hipotezo. Prvo se nanaša na metodološki koncept,[491] ki »esencializira etničnost«, a ta tukaj ne prinaša vseh odgovorov – priseljenke definirati le na podlagi etničnih/narodnih afiliacij namreč ni dovolj. Ali če to trditev apliciram na konkretne primere: glasbenice priseljenke se združujejo v organizirano delovanje kot obliko preživljanja prostega časa, pri čemer je etnična pripadnost le ena od skupnih točk.

Naslednje vprašanje, ki na začetku ni bilo tako razvidno, se navezuje na razlike v percepciji funkcije posameznih generacij pripadnic in pripadnikov manjšin priseljenskega porekla. Petje ljudskih napevov in plesi s koraki, ki imajo zaledje v preteklosti, imajo za mlajšo generacijo drugačen pomen. Raziskava pokaže, da obujanje praks mladi izkoristijo tudi za povezovanje na mikroravni. Gre za socialno mrežo vrstnikov znotraj socialne mreže manjšine, saj sta starost in pripadanje t. i. 2. ali 3. 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 premakljive identitete, kar kaže na subkulturalizacijo teh skupin.

Hipoteza, ki primarno označuje glasbene in plesne prakse (govorim o ruralni glasbeni in plesni tradiciji), se je med raziskavo tudi potrdila, še zlasti z vidika javnega reprezentiranja; pri analizi so upoštevana tako teoretična izhodišča o t. i. (revitalizirani) ruralni tradicijski glasbi in plesu kot tudi subjektivni odnos glasbenic do njiju.

V drugem poglavju sem ugotovila, da se to doseže predvsem v oblikah organiziranega delovanja znotraj posamezne etnične skupnosti, pri čemer upoštevam tudi dejavnik vpliva strokovnih institucij, ki v državah porekla postavljajo norme o izvajanju t. i. tradicionalnih ljudskih plesov in petja.

Disertacija analizira, kako je lahko etnomuzikološka stroka vpeta v manifestacijo nacionalnih idej, o katerih se razpravlja v državah porekla. Tak poskus reproduciranja »tradicije« omogoča tudi ponavljanje tradicionalnih vzorcev spolnih vlog, vzorcev, po katerih se ženske reprezentirajo na odru, saj so klasično reprezentirane ženske, članice

[491] Kiwan in Meinhof 2011, 3–5.

nacionalne družine ključni del omenjenih razprav. Vendar ugotavljam, da imajo ženske, ne glede na to ali so rojene v državi porekla ali pa v Sloveniji, tudi svoje motive za sodelovanje pri glasbenih in plesnih praksah. Motiv prvih je druženje zaradi obujanja spominov, motiva drugih sta druženje zaradi ustvarjanja skupne izkušnje in nastopanje. Pri slednjih gre tudi za vzpostavljanje vzvoda državotvornosti, omenjenega pri teoretičnem okvirju. Kot je pokazala analiza gradiva, si izvajalke prizadevajo čim bolj zvesto ohranjati omenjene standarde t. i. ljudskega plesa in petja, standarde, ki ne dopuščajo veliko prostora oziroma možnosti za izpogajanje položaja, saj je ženska reprezentirana kot nosilka vnaprej določene družbene funkcije. Poleg tega disertacija ugotavlja, da pri teh praksah nastajajo tudi novi vedenjski vzorci, ki se ne nanašajo na odrsko reprezentacijo glasbenic in plesalk, pač pa na druge, organizacijske aktivnosti, ki prispevajo k opolnomočenju vloge žensk kot organizatoric in vodij skupin ali društev. To potrjuje, da postajata izbira programa in repertoarja društev čedalje bolj domena žensk.

Če prakse revitalizacije ruralne glasbene tradicije zaradi svoje narave niso primarno usmerjene v medkulturni prostor, se v drugem delu raziskovanega gradiva kaže odklon od nekaterih utečenih glasbenih praks, odklon, ki se nanaša na **drugo hipotezo**. Ta se osredotoča na glasbene prakse, ki se odmikajo od normiranega poustvarjanja.

> Ravno tako se pripadnice, z razvijanjem glasbenih praks, lahko oddaljujejo od teh javno normiranih pojmov o t. i. tradicionalnem plesu in petju ter z glasbo poskušajo ustvariti medkulturno izmenjavo med manjšinami in večinsko družbo, s tem pa tudi spreminjajo način reprezentiranja žensk.

Analizirane informacije, izjave in glasbeni primeri ter njihova interpretacija jasno kažejo odmik in nove oblike razvoja glasbene poustvarjalnosti, zato je mogoče govoriti o ustvarjalnem procesu v polnem pomenu.

1. Istočasno z zgoraj omenjenimi, so se oblikovale tudi drugačne glasbene prakse, katerih motiv nastanka (govorim za Slovenijo) ni bila revitalizacija, saj niso imele namena nagovoriti točno določenega segmenta priseljenske populacije. Analiza je pokazala, da so prakse nastale po ideji in na pobudo posameznic, ki so jih spodbudile različne življenjske okoliščine. Njihova posebnost je, da so bile te posameznice že po svoji naravi nagnjene k iskanju nove zvočnosti že naučenih glasbenih praks, predvsem bosanske in makedonske t. i. urbane tradicijske glasbe. Ugotavljam, da so verjetni razlogi motivacije za iskanje

novega zvoka njihova sposobnost globljega dojemanja glasbe kot umetniškega procesa, njihovo raznoliko glasbeno poreklo ter nagnjenost h glasbeni ustvarjalnosti. Na tej točki se je začel odmik, ki je sčasoma posta(ja)l čedalje večji.

2. Raziskovanje novih zvočnosti t. i. urbane tradicijske glasbe je pripeljalo do zanimivih, svojevrstnih inovacij, ki omogočajo tudi prepletanje z drugimi glasbenimi slogi, kar je še zlasti razvidno v primeru bosanske sevdalinke. Temu je botroval tudi splet različnih okoliščin, kot je razčlenjeno v tretjem poglavju, in tako je novi način prestopil meje manjšinskega miljeja in omogočil »medkulturno glasbeno izmenjavo«.

3. Nove prakse so najprej nastale med mlajšo priseljensko skupino in študenti, pri sevdalinki pa med prisilnimi priseljenkami (v prizoriščih povezanih s to populacijo), kmalu pa so se razširile v prostore, kamor je zahajala tudi mladina večinske skupnosti. To je svojevrstni »alternativni« pridih žanra. Z leti je ta praksa presegla ljubiteljsko in prostočasno delovanje in se preselila v profesionalno ali polprofesionalno okolje, ki je narekovalo tudi njen nadaljnji razvoj.

4. Reprezentiranje žensk ustvarjalk in soustvarjalk teh procesov se je od samega začetka odmikalo od »tradicijskih« norm o tem, kako naj ženska predstavlja glasbeno dediščino na odru. S tem so uspoljene vloge definirane na novo. Pri tem premiku je ključno ozadje glasbenic, ki jim omogoča nenehno izpraševanje in kritično sprejemanje »tradicijskih« odnosov.

5. Novo »odkritje« kreativnih možnosti žanra urbane glasbene tradicije, je odprlo še eno platformo izpoganja, tokrat glasbenega, saj omogoča interaktivno prepletanje prvotnega sloga z drugimi slogovnimi elementi, bodisi glasb sveta, bodisi popularne glasbe. S to transformacijo se glasbena praksa približuje t. i. mainstreamovski kulturi oziroma večinski skupnosti. V končni konsekvenci te prakse povezujejo tudi različne narode in preprečujejo kulturno marginalizacijo žensk.

6. Tudi pri ustvarjanju glasbe, ki omogoča interakcijo z drugimi praksami, je smiselno vzporejati poustvarjanje urbane glasbe priseljencev z obojestransko integracijo. Slednjo v smislu politik definirajo kot dvo- ali večsmerni proces, katerega udeleženci se prilagajajo drug drugemu in skupaj prispevajo k skupni kulturi.[492] Res je, da takšni procesi spodbujajo

[492] Bešter 2007, 115.

spreminjanje vrednot in vedenjskih vzorcev priseljencev, a obstoj glasbe med človeštvom je povezano s kreativnimi spremembami. Z drugimi besedami, muzicirati vedno po istem vzorcu je v nasprotju z naravo glasbe.

Zgornje točke odgovarjajo tudi na tretje raziskovalno vprašanje, saj ugotavljam, da ljudje, lahko izvajajo tradicijske glasbene prakse v interakciji izvajalci in izvajalkami drugih žanrov. Predpogoj za to pa je, da oboji glasbe ne vidijo kot skupka prepričanj, normiranih do te mere, da jih dojamejo kot kanon, temveč kot medij, skozi kateri lahko raziskujejo nove zvočnosti in nova prepričanja. Vse zgoraj navedeno potrjuje drugo hipotezo, da lahko razvoj glasbenih praks zunaj normativnih okvirov, ustvari medkulturno izmenjavo med manjšinami in večinsko družbo.

6.2 Izvirni prispevek k razvoju znanstvenega področja kulturne antropologije in etnomuzikologije

V disertaciji sem raziskovala nekatere vidike delovanja postmigracijskih manjšin, ki jih nisem zasledila v literaturi, saj predstavljajo noviteto v dosedanjem raziskovalnem delu na tem področju. Pomemben raziskovalni pristop je obravnava raziskovane skupnosti kot manjšine, saj se oddaljuje od dosedanjega splošno veljavnega obravnavanja manjšin z etničnega vidika, po načelu »avtohtonosti«, ki je politični konstrukt. To načelo daje veljavo pristopu, ki nastanek in obstajanje manjšine vidi v razmerju moči, ki ustvarjajo glavne in obstranske/marginalizirane/diskriminirane dele družbe. Vzvodi nastajanja slednjih so v glavnem etnična pripadnost, materni jezik, spol, družbeni položaj, finančna zmožnost idr., ki se lahko medsebojno prepletajo in ustvarjajo različne dinamike znotraj na videz homogene manjšine.

Postavitev presečišča med vprašanjem priseljenskih manjšin in uspoljenih vlog, povezanega z glasbenim in plesnim poustvarjanjem v tako širokem spektru, ki zajema različne narode in različne strukture znotraj manjšin, prinaša nekaj novih dognanj, za katere menim, da bodo uporabne za vse tiste preučevalce, ki kulturne procese manjšin in priseljencev raziskujejo z vidika razmerja moči.

Poleg tega sem v disertaciji razčlenila tudi združevanje mladih v socialno mrežo vrstnikov (t. i. *peer grouping*) znotraj društev. Ta segment, sploh v smislu glasbenih ali drugih

kreativnih dejavnosti, prinaša nova dognanja v raziskove glasbe priseljenskih manjšin. Seveda te ugotovitve odpirajo vrata nadaljnjemu raziskovanju, v katerem bi bilo smiselno primerjati mlade manjšince v Sloveniji s tistimi v drugih državah, kjer glasbene prakse omogočajo druženje na podlagi značilnosti skupine. Še en pomemben vidik združevanja z namenom poustvarjanja glasbenih in plesnih praks, je tudi motiv, ki presega etnična čustva udeleženk, in sicer motiv preživljanja prostega časa, ki priseljenke združuje v organizirano delovanje. Ta motiv je čedalje večji dejavnik angažiranja žensk.

Ne nazadnje so v disertaciji analizirane tudi povezave med glasbenimi in plesnimi praksami z migracijskimi politikami vključevanja. Menim, da bi se vprašanju vpliva teh politik na pristop priseljencev do lastnih kulturnih ali umetniških praks, predvsem glasbe, morali posvetiti že zdavnaj. Tisti, v katerih rokah so vzvodi moči, se morda ne zavedajo, da so glasbene prakse, še zlasti v tako strnjenih skupinah močan katalizator identitetnih vrednot skupine na račun posameznika. V disertaciji sem se te problematike lotila, ker menim, da mora vključena v vsako raziskavo, ki povezuje emblematična delovanja, torej tudi glasbo manjšinskih priseljenskih skupin.

Obstoječi teoretični temelj, ki sem ga uporabila kot izhodišče za raziskovalni pristop sem razširila in prilagodila aktualni raziskavi. V disertaciji sem povezala teorije, ki obravnavajo socialni in politični vidik pripadnic manjšin, z glasbenim poustvarjanjem manjšin; ta povezava ponuja dobro izhodišče za nadaljnja teoretična dognanja. Teoretični in metodološki nastavki, razviti v tej disertaciji, bodo uporabni tudi za prihodnja medkulturna raziskovanja, ki bi utegnila oblikovati splošnejše teorije.

V disertaciji na nov način izpostavljam metodološki pristop k raziskovanju glasbenega delovanja skupine, vezane na prostor ali pomanjkanje prostora (v tem primeru države porekla) – to je določen trenutek v zgodovini ali časovna koordinacija začetka in konca neke aktivnosti. Disertacija namreč pokaže, da je začetke procesov težko pripisati le enemu dejavniku v času, pač pa gre za delovanje več vzporednih, na videz nepovezanih dejavnikov. Če izpostavim prelomne točke, kot so prestop sevdalinke v mainstream kulturo, identitetna preizkušnja v času etničnih konfliktov ali ohranjanje tradicije zaradi pomanjkanja drugih možnosti kreativnosti, si velja zastaviti tudi vprašanje, zakaj se je nekaj zgodilo prav v določenem trenutku. Disertacija uvaja in poudarja tudi pomen časovnice poteka dogodkov; v določenem trenutku torej »dozorijo« pogoji za novost ali spremembo v glasbeni praksi, in tak dogodek je večinoma enkraten.

Ob preučevanju raziskovalne teme tako z vidika nacionalnega diskurza kot tudi z vidika diasporske paradigme, sem raziskovalna vprašanja analizirala s pristopom, v katerem se identitetni vidik prepleta z osjo skupinske, narodne in lastne identitete. Večina raziskav, ki preučujejo povezavo med glasbo ter izbiranjem identitete med pojmoma »nacije« in »invidivualosti«, je naravnanih androcentrično. S tem, ko sem raziskovalnemu vprašanju delovanja glasbe med lastno in kolektivno identiteto – kar je tako rekoč univerzalno vprašanje v historičnem evropskem prostoru – vključila tudi vprašanje spola, se je pokazal širši vidik raziskovanja z nekoliko manj znanimi oblikami delovanja uspoljenih reprezentacij.

Disertacija ugotavlja, da pripadnice etničnih skupnosti v Sloveniji, ki svojo etnično identiteto izražajo z glasbenim in plesnim delovanjem, to počnejo z različnimi pristopi in zaradi različnih motivov. En segment pripadnic, ki se vključuje v glasbene ali plesne dejavnosti, izbere pristop nacionalne/etnične/glasbene družine. Pri tem obravnavam glasbene in plesne prakse v povezavi z javnimi razpravami, ki imajo pomen le v državi porekla. Po eni strani nagovarjajo oporekane meje, zato nekatere skupine v svoj repertoar zajemajo predstavitev vseh etničnih prostorov zunaj političnih meja države porekla; po drugi strani nagovarjajo trdoživost naroda, katerega eksistenco ogrožajo nenehni konflikti, in sicer s poudarjanjem pomena poroke in ustvarjanja družine četudi na transnacionalni ravni; po tretji strani z glasbo nagovarjajo državno enovitost, ki je izgubljena, s čimer je izgubljena tudi gotovost. Poleg tega lahko glasbenice nagovarjajo tudi svoj prostor v večinski družbi in se pri tem odmaknejo od ideologije države porekla, hkrati pa promovirajo njeno glasbo v širši javnosti. V vseh primerih so ženske izoblikovale različna zamišljanja svoje etnične identitete, kar se kaže tudi v različnih pristopih njihovega reprezentiranja v skupnosti in večinski družbi.

1.

Osnovni pristop pripadnic tega segmenta je ohranjanje že znanih glasbenih in plesnih praks. V tem primeru ženske nadaljujejo prakso, kakršno so poznale in izvajale v državi porekla. Pri tem gre večinoma za lokalne prakse določenih območij, ki so jim bile domače pred priselitvijo v Slovenijo, prakse, ki jih v takšni obliki poskušajo prenesti v nov prostor. V tovrstne prakse so vključene pripadnice s poreklom iz istega kraja/območja, kjer so nekoč doživele to izkušnjo. In prav ta izkušnja preteklosti jih povezuje in motivira k

ohranjanju starih praks. Ta pristop delno sodi v nacionalni diskurz, a se hkrati ukvarja tudi s pojmi spomina in razseljenosti.

Pri ohranjanju glasbenih in plesnih praks oziroma njihovi transmisiji iz omejenega lokalnega okolja v drugačen in širši prostorski kontekst, se z njihovim reproduciranjem pogosto reproducirajo tudi odnosi med spoloma in uspoljene vloge. Tako na prireditvah, kjer se izvajajo glasba in plesi, vidimo izvajalke in izvajalce v folklornih kostumih ter v glasbenem in plesnem kontekstu, znotraj katerega ženske prevzamejo vlogo opravljanja t. i. tradicionalnih del. Marginalizacija žensk v tovrstni reprezentaciji je odvisna od tega, koliko so ta opravila v osnovi patriarhalna: če se glasbena praksa predstavlja znotraj širšega patriarhalnega konteksta, se s tem uveljavljajo tudi uspoljeni vzorci dominacije in podrejenosti.

2.

Nekoliko drugačen (a še vedno podoben) pristop je pristop obujanja. Izberejo ga tiste pripadnice, ki se odločijo po določeni prekinitvi revitalizirati glasbeno prakso. Diskontinuiteta je ne le časovna, temveč tudi spatialna, saj se v primerjavi z ohranjevalkami iz prejšnje točke té ne zbirajo na podlagi skupnih izkušenj iz določenega kraja pač pa jih druži želja po obujanju glasbene prakse, ki jih spominjajo na minule čase in prostore, ki v takšni obliki ne obstajajo več. S tovrstnim pristopom se prakse približujejo diasporskemu diskurzu, saj sta izoblikovani tako spatialna kot tudi temporalna dimenzija razseljenosti.

Iz analiziranih primerov sem ugotovila, da težišče teh aktivnosti ni toliko usmerjeno na glasbo ali obujanje zamišljene ljudske glasbe, pač pa se veliko bolj osredotoča na obujanje skupne izkušnje, ki lahko neposredno na vpliva na uspoljene vloge, kar pomeni, da sta uveljavljanje in obujanje uspoljenih vzorcev preteklosti potisnjena v ozadje. Pri tem poustvarjanju imajo ženske pomembno vlogo ne le kot izvajalke, pač pa tudi kot organizatorice, s čimer spreminjajo tudi vzvode moči, saj pri reprezentiranju soodločajo.

3.

V prejšnjih poglavjih sem predstavila tudi glasbeno in plesno delovanje pripadnic narodov priseljenskega porekla, rojenih v Sloveniji. Té so prišle v stik s t. i. ljudsko glasbo države porekla pozneje. Z odločitvijo, da se posvetijo plesu in glasbi države porekla svojih staršev, so se morale glasbene in plesne prakse naučiti. Med vsemi pristopi je pristop z

učenjem morda najzanimivejši, ker je na nek način anahronističen, saj mladi ljudje izvajajo glasbeno in plesno prakso, ki je nujno povezana z zamišljanjem ruralne preteklosti države izvora.

Med analizo repertoarja sem ugotovila, da obstaja cel sistem, ki je ciljno usmerjen k obujanju »stare ruralne« glasbe ali plesa, pristop, katerega ideološko zaledje je zunajglasbeno, saj je povezan pojmovanjem narodne identitete oziroma njenim ohranjanjem, s čimer se posledično navezuje tudi na nacionalni diskurz. Ta je razširjen med etničnimi skupinami priseljenskega porekla, zaradi kriterija strokovnosti pa odmeva tudi v institucionalnih strukturah države sprejemnice in drugih organizacijah.

Zaradi dobrega mreženja je ta pristop v primerjavi z drugimi učinkovitejši in najbolj razširjen; ženske so lahko prevzele odgovorne vloge v skupnosti in odločajo o administrativnih, finančnih in tudi programskih vprašanjih. Hkrati pristop reprezentira tudi skupnost kot celoto (ne le žensk), saj ustvarja homogeno podobo etničnih skupnosti. A takšno odrsko reprezentiranje omejuje individualizirane interpretacije in ženske kategorizira v konservativnejšo obliko narodne identitete. V razmerju do večinske družbe glasbene in plesne prakse tovrstnega pristopa izpostavljajo drugačnost in posebnost ter se dolgoročno odmikajo od interakcije z drugimi praksami.

4.

Pri raziskovanju glasbenih praks ugotavljam, da drugi segment pripadnic narodov priseljenskega porekla v Sloveniji svojo kreativnost razvija z drugačnim pristopom. Namesto ohranjanja t. i. glasbene tradicije na nespremenjen način se raje odločajo za iskanje novih oblik glasbenega izražanja, in sicer s spreminjanjem praks. Tudi izbor njihovega glasbenega materiala je pomenljiv, saj vsebuje zvočno povezavo z državo porekla, hkrati pa omogoča tudi veliko sprememb in iskanj novih zvočnosti. Ženske, ki poustvarjajo glasbo na ta način, do nje pristopajo analitično in kritično, zato postane njihovo izražanje specifično, pogosto pa razvijajo tudi povsem individualen glasben slog.

Pristop, ki temelji na posodabljanju, se povezuje z vprašanjem narodne identitete, ki je navzoča v glasbi, kolikor se ukvarja z individualno identiteto osebe, ženske. Njeno delovanje je marginalizirano v okvir lastne etnične skupnosti, saj se z usmerjenjem k t. i. glasbeni homogenizaciji hkrati tudi sistematično marginalizira v večinski družbi. Ta navidezni paradoks pa ženskam ponuja veliko možnosti, saj po matematični logiki negacija

negacije vodi v (pozitivno) afirmacijo; glasbeno poustvarjanje v sodobnejši izvedbi vključuje pripadnike večinske družbe in tako spodbuja večje sodelovanje med različnimi glasbeniki. Sodelovanje med kulturami se odvija brez sistemske 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.

7 LITERATURA

1. Akademsko kulturno-umetniško društvo Kolo. 2007. *Izvleček iz Statuta društva.* Dostopno na: http://akudkolo.si/images/dokumenti/011_statut.pdf (24. 3. 2020).

2. Alibhai-Brown, Yasmin. 2000. *After Multiculturalism*. London: The Foreign Policy Centre.

3. Anderson, Benedict. 1998. *Zamišljene skupnosti. O izvoru in širjenju nacionalizma*. Ljubljana: SH - Zavod za založniško dejavnost.

4. Andrée Zaimović, Vesna. 2001. Bosnian traditional urban song 'On the Sunny Side of the Alps: From the Expression of Nostalgia to a New Ethnic Music in Slovene Culture. V: *Glasba in manjšine. Zbornik referatov 1. mednarodnega posvetovanja študijske skupine mednarodnega sveta za tradicijsko glasbo*, ur. Svanibor Pettan, Adelaida Reyes, Maša Komavec, 111–119. Ljubljana: Založba ZRC.

5. Anteby-Yemini, Lisa in William Berthomière. 2005. *Diaspora: A Look Back on a Concept*. Bulletin du Centre de recherche français à Jérusalem, 16: 262–270.

6. Antić Gaber, Milica, Deja Crnović, Špela Kalčić, Maja Malešević, Špela Razpotnik, Tina Lužar in Urška Strle. 2011. *Na poti do lastne sobe*. Ljubljana: i2.

7. Antoni, Lorenc. 1975. Mbi disa dukuri dhe mënyra të kënduarit të këngëve popullore të përfshira në blejt I-VI të 'Folklorit muzikor shqiptar'. V *Gjurmime albanologjike*. Folklor dhe etnologji, V: 119-143.

8. Aubert, Laurent. 2007. *The Music of the Other. New Challenges for Ethnomusicology in a Global Age*. Hampshaire, Ashgate.

9. Bajić, Vesna. 2010. Folklorna dejavnost v Srbiji. *Folklornik*, 6: 88–89.

10. Baltić, Admir. 2008. *Sedef – sevdalinke made in Slovenia*, dostopno na: http://arhiv.bosnjak.si/index.php?option=com_content&task=view&id=161&Itemid=46 (4. 2. 2020).

11. 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.

12. ----------. 2017. Gender And Music-Making In Exile: Female Bosnian Refugee Musicians In Slovenia. *Dve domovini*, 46: 39–55.

13. Batelić, Mario. 2008. *Razcvetene poti sevdaha*. Dostopno na http://novamuska.org/arhiv/single.php?def=clanek&let=2008&rev=1/2&pid=478 (21. 1. 2021).

14. Baumann, Gerd. 1999. *The Multicultural Riddle: Rethinking National, Ethnic, and Religious Identities*. New York, London: Routledge.

15. Bejtullahu, Alma. 2006. *Glasba na Kosovu ob osamosvojitvenih prizadevanjih, magistrsko delo*. Ljubljana: Filozofska fakulteta.

16. ----------. 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, Elisabeth Frysak, 235–250. Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag.

17. ----------. 2013. Of gender bondage : women's musical practice and empowerment. V: *Trapped in folklore? Studies in music and dance tradition and their contemporary transformations*, ur. Drago Kunej, Urša Šivic, 101–119. Zürich, Berlin: LIT.

18. ----------. 2015. *Albanci iz koprskega društva Iliria so zapuščeno hišo spremenili v kulturni dom*. Dostopno na: https://www.rtvslo.si/lokalne-novice/albanci-iz-koprskega-drustva-iliria-so-zapusceno-hiso-spremenili-v-kulturni-dom/355440 (19. 3. 2020).

19. ----------. 2016. Glasba in ples narodnih manjšin v Sloveniji: Nacionalna identiteta, eksotika, past stroke. *Traditiones*, 45(2): 159–176.

20. Bešter, Romana. 2007. Modeli integracijske politike v odnosu do drugih modelov imigrantskih politik. *Razprave in gradivo*, 53/54: 116–139.

21. Bezić, Jerko. 1990. Urban Folk Songs in Croatia 1880–1980. *Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku* 6–7: 223–231.

22. Bithell, Caroline. 2003. A Man's Game? Engendered Song and the Changing Dynamics of Musical Activity in Corsica. V *Music and Gender: Perspective from the Mediterranean*, ur. Tullia Magrini, 33–65. Chicago: The University of Chicago Press.

23. 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 (13. 5. 2004).

24. ----------. 2002. *World Music. A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press.

25. ----------. 2004. *The Music of European Nationalism. Cultural Identity and Modern History*. Santa Barbara, Denver, Oxford:ABC-CLIO.

26. Bošnjaško mladinsko kulturno društvo. 2017. *Kulnit*. Dostopno na: http://www.bmkd-velenje.si/kulnit/ (28. 2. 2020).

27. Bošnjaško mladinsko kulturno društvo. [b.l.]. *O društvu.* Dostopno na: http://www.bmkd-velenje.si/o-drustvu-2/#, (2. 4. 2019).

28. Ceglar, Miha. 1999. Balkan scena. V *Urbana plemena: subkulture v Sloveniji v devetdesetih*, ur. Peter Stankovič, Gregor Tomc, Mitja Velikonja, 75–82. Ljubljana: ŠOU, Študentska založba.

29. 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, Tea Škokić, 147–164. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku i Centar za ženske studije.

30. Clifford, James. 1994. Diasporas. *Cultural Anthropology* 9(3): 302–338.

31. Cukut Krilić, Sanja. 2009. *Spol in migracija: izkušnje žensk kot akterk migracij*. Ljubljana: Institut za izseljenstvo in migracije ZRS SAZU.

32. Cukut, Sanja. 2010. Hotela sem videti svet okoli sebe. Ženske iz Rusije in Ukrajine v Sloveniji. V *Krila migracij. Po meri življenjskih zgodb*, ur. Mirjam Milharčič Hladnik, Jernej Mlekuž, 193–216. Ljubljana: Založba ZRC SAZU.

33. Ćaleta, Joško. 2008. Modern Klapa Movement – Multipart Singing as Popular Tradition. V *Euroepan Voices I: Multipart Singing in the Balkans and the Mediterranean*, ur. Ardian Ahmedaja, Gelinde Haid, 159–176. Dunaj: Böhlau Verlag.

34. Čebular, Alenka. 2017. *Aktivno za strpnost. Za uspešnejše vključevanje in povezovanje v naši družbi.* Ljubljana, Urad Vlade RS za komuniciranje.

35. Čolović, Ivan. 2015. *Balkan – Teror kulture*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete.

36. Dedić, Jasminka. 2014. Presečišča etničnosti in spola pri pripadnikih narodnih manjšin iz nekdanje Jugoslavije ter bošnjaška skupnost v Sloveniji. V *Kdo so narodne manjšine v Sloveniji*, ur. Vera Kržšnik-Bukić, 53–72. Ljubljana: Zveza kulturnih društev narodov in narodnosti nekdanje SFRJ v Sloveniji.

37. Deklaracija Republike Slovenije o položaju narodnih skupnosti pripadnikov narodov nekdanje SFRJ v Republiki Sloveniji (DePNNS), *Uradni list RS*, št. 7/2011.

38. Dertum. 1997. *Dertum* (zvočni CD). Ljubljana: KUD France Prešeren.

39. Diamond, Beverly. 2010. Native American Contemporary Music: The Women. V *The world of music. Reading in Ethnomusicology*, ur. Max Peter Bauman in Ralf Martin Jäger, 384–411. Berlin: Verlag für Wissenschaft und Bildung.

40. ----------. 2011a. “Re” Thinking: Revitalization, Return, and Reconciliation in Contemporary Indigenous Expressive Culture. V *Trudeau Lectures*, 2010 (11): 118-140. Montreal: Trudeau Foundation of Canada.

41. ----------. 2011b: Native American Contemporary Music: the Women.V *Reading in Ethnomusicolog*y, ur. Max Peter Baumann, 385–411. Berlin: VWB.

42. Dolenc, Danilo. 2007. Priseljevanje v Slovenijo z območja nekdanje Jugoslavije po drugi svetovni vojni. V *Priseljenci. Študije o priseljevanju in vključevanju v slovensko družbo*, ur. Miran Komac, 69–102. Ljubljana: Inštitut za narodnostna vprašanja.

43. Dvorniković, Vladimir. 1958. Problem preslovenskog, starobalkanskog, elementa u našem muzičkom folkloru. V *Rad kongresa folklorista Jugoslavije na Bjelašnici 1955 i u Puli 1952*, ur. Vinko Žganec, 91–97. Zagreb: Savez Udruženja folklorista Jugoslavije.

44. Đorđević, Ivan. 2010. Identitetske politike u ritmu »lakih nota«: recepcija neofolk muzike u Sloveniji. *Traditiones*, 39(1), 137–153.

45. Đorđević Crnobrnja, Jadranka. 2010. 'Iz Beograda sam': Prolog proučavanju etničnkog identiteta Srba u Sloveniji. *Traditiones*, 39(1), 83–98.

46. Eriksen, Thomas Hylland. 2009. *Mali kraji, velike teme*. Aristej, Maribor.

47. European Commission. 2008. Supporting Entrepreneurial Diversity in Europe. Ethnic Minority Entrepreneurship/ *Migrant Entrepreneurship Conclusions and Recommendations of the European Commission's Network "Ethnic Minority Businesses"*. Dostopno na: ec.europa.eu/DocsRoom/documents/2365/attachments/1/.../en/.../pdf (19. 3. 2020)

48. Filozofska fakulteta. 2017. *O projektu: Glasba in etnične manjšine: (trans)kulturna dinamika po letu 1991*. Dostopno na: vir: http://gem.ff.uni-lj.si/opis-projekta/ (10. 3. 2019).

49. Frith, Simon. 1996. Music and Identity. V *Questions of Cultural Identity*, ur. Stuart Hall in Paul Du Gay, 108–127. London: Sage Publications.

50. Gërguri, Agron. 2015. *Shota: Muze në lëvizje*. Prishtinë: Ansambli Kombëtar i Këngëve dhe Valleve, dostopno tudi na: http://www.ansamblishota.org/al/Monografia-Ansambli-Shota.pdf

51. Gilroy, Paul. 1993. *The Black Atlantic: Double Consciousness and Modernity*. Cambridge: Harvard University Press.

52. Glamočanin, Milan. 2010. *Organiziranje pripadnikov srbske skupnosti v kulturna društva v Sloveniji*. Folklornik, 6: 124–127.

53. ----------. 2010a. *Ohranjanje narodne identitete manjšin skozi kulturna društva v Sloveniji. Primer srbske narodne manjšine. Diplomska naloga*. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Fakulteta za družbene vede.

54. Golemović, Dimitrije. 2017. We are all just passing through: to Professor Dragoslav Dević (1925–2017). *New Sound* 50(II). Dostopo na spletu: https://www.newsound.org.rs/pdf/en/ns50/11.D.O.Golemovic.pdf (7. 3. 2020)

55. Goldstein-Fuchs, Robyn A. 2005. *The Essentials of Sociology*. Piscataway: REA.

56. Gordy, Eric D. 1999. *The Culture of Power in Serbia. Music and the Destruction of Alternatives*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, University Park.

57. Haenfler, Ross. 2014. *Subculture. The Basics*. New York: Routledge.

58. Hall, Stuart. 1996. Who Needs Identity? V *Question of Cultural Identity*, ur. Stuart Hall in Paul Du Gay, 1–17. London: Sage Publications.

59. Heider, Karl G. 1997. *Seeing Anthropology. Cultral Abthropology through Film*. Boston: Allyn and Bacon.

60. Hirkić, Semka. 2018. *Stari se Ćurćić pomamio* (video posnetek). Dostopno na: https://www.youtube.com/watch?v=6bFh8mQ0iWc&feature=share (19. 3. 2020).

61. I-1/2014. Izjava: Suela Hoxhaj, 07. 12. 2014 v Kopru.

62. I-2/2014. Izjava: Blerton Hameli, 07. 12. 2014 v Kopru

63. I-1/2015 Marta Kosturevska, 2015, v Ljubljani

64. I-2/2015 Vesna Bajić Stojiljković, 22. 10. 2015 v Kopru.

65. I–1/2016, izjava: Jasmina Imširović, 10. 3. 2016 v Velenju.

66. I–2/2016, izjava: Slađana Šmitran, 04. 4. 2016 v Ljubljani.

67. I-3/2016 izjava: Sonja Cekova Stojanoska, 17. 3. 2016 v Ljubljani.

68. I-4/2016 izjava: Katarina Kopasić, 20. 7. 2016 v Ljubljani.

69. I-5/2016 izjava: Suela Hoxhaj, 9. 11. 2016 v Kopru.

70. I-6/2016 izjava: Alenka Bartulović, 9. 6. 2016 v Ljubljani.

71. I-7/2016 izjava: Maida Džinić Poljak, 21. 7. 2016 v Ljubljani

72. I-8/2016 izjava: Lili Ilić, 09. 7. 2016 v Kranju.

73. I-9/2016 Izjava: Admir Baltić, 4. 3. 2016 v Ljubljani.

74. I-10/2016 Izjava: Tjaša Ferenc Trampuš, 19. 5. 2016 v Ljubljani.

75. I-11/2016. Izjava: Nermina Muljković, 14. 7. 2016 v Šenčurju pri Kranju.

76. I-12/2016. Izjava: Hazemina Minka Đonlić, 24. 4. 2016 v Ljubljani.

77. I-1/2017 izjava: Vesna Bajić Stojiljković, 29. 1. 2017 v Ljubljani. Deli te izjave so uporabljeni tudi v avtorskem prispevku oddaje Sami naši, dne 26. 2. 2017.

78. I-1/2018 Aleksandar Babić Čoka, 27. 5. 2018 v Ljubljani

79. I-2/2018 izjava: Zora Perenda, 12. 7. 2018 v Ljubljani.

80. I-1/2019 Izjava: Bedrije Bytyqi, 28. 3. 2019 v Kozini.

81. I-2/2019 Izjava: Katinka Dimkaroska, 23. 2. 2019 v Ljubljani.

82. I-3/2019 Izjava: Sandra Ponjević, 23. 4. 2019 v Kranju.

83. ICTM. 2021. *ICTM Study Group on Music and Minorities*. http://ictmusic.org/group/music-and-minorities (21. 1. 2021)

84. Jakovljević, Rastko. 2012. Tradicionalna muzika i anatomija mreže festivala između jugoslovenske kulturne politike i vernakularnih vrednosti. *Muzikologija*, 12: 103–120.

85. Javni sklad Republike Slovenije za kulturne dejavnosti. 2016. *Javni razpisi in pozivi / javni projektni razpis etn-2016*. Dostopno na: http://www.jskd.si/financiranje/etnicne_skupnosti/etn_16/besedilo_etnicne_skupnosti_16.htm (9. 5. 2016).

86. Javni sklad Republike Slovenije za kulturne dejavnosti. 2016a. *Posvet s strokovnimi spremljevalci srečanj folklornih skupin ter srečanj pevcev in godcev, Kočevje, 16.–17. 1. 2016*. Rokopis.

87. Javni sklad Republike Slovenije za kulturne dejavnosti. 2017. *Stopinje preteklosti plešejo prihodnost* (koncertni listek ob prireditvi). Ljubljana: JSKD OI Ljubljana.

88. Javni sklad Republike Slovenije za kulturne dejavnosti. 2021. *Financiranje / Javni projektni razpis*. https://www.jskd.si/financiranje/projektni/uvod_projektni.htm (21. 1. 2021)

89. 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.

90. Jularić, Lidija. 2006. Subkultura imenovana čefurji. V *Roaming anthropology*, ur. Dragan Stanojveić, Dragan. Beograd: Klub studenata etnologije i antropologije.

91. Karača Beljak, Tamara. 2005. *Bosnian Urban Traditional Song in Transformation: From Ludvik Kuba to Electronic medias*. Traditiones, 34(1), 165–176.

92. Karsen, Sidsel. 2019. Agency. V *The Sage international Encylopedia of Music and Culture*, ur. Janet Sturman, 94–9. Thousand oaks: Sage Publications.

93. Kiwan, Nadia in Ulrike Hanna Meinhof. 2011. Music and Migration: A Transnational Approach. *Music and Arts in Action*, 3 (3), 3–20. Dostopno na: https://musicandartsinaction.net/index.php/maia/issue/view/Vol%203%2C%20No%203 (8. 3. 2020).

94. Koço, Eno. 2002. *Kënga lirike qytetare shqiptare në vitet 1930*. Tiranë, Botimet Toena.

95. Komac, Miran, ur. 2007. *Priseljenci. Študije o priseljevanju in vključevanju v slovensko družbo*. Ljubljana: Inštitut za narodnostna vprašanja.

96. Koser, Khalid. 2007. *International Migration. A Very Short Introduction*. Oxford University Press, Oxford.

97. Kostić, Aleksandar. 2018. *Devojčica zvucima frule čuva tradiciju svrljiškog kraja*. Dostopno na: https://www.juznevesti.com/Kultura/Devojcica-zvucima-frule-cuva-tradiciju-svrljiskog-kraja.sr.html_, 1. junij (21. 4. 2019).

98. Kožar Rosulnik, Klara, Mirjam Milharčič Hladnik in Nives Ličen. 2016. Women's Narratives on Learning through Migration. *Razprave in gradivo. Revija za narodnostna vprašanja*, 76/2016: 29–47.

99. Kreslin, Vlado in Vali. 2009. *Prošetao Mujo mlad* (video posnetek). Dostopno na: https://www.youtube.com/watch?v=RMCsye8dZzg (21. 4. 2019).

100. Kržišnik Bukić, Vera, ur. 2014. *Kdo so narodne manjšine v Sloveniji*. Ljubljana: Zveza zvez kulturnih društev narodov in narodnosti nekdanje SFRJ v Jugoslaviji.

101. Kulturno društvo Albancev »Migjeni«. 1995. *Statut Kulturnega društva Albancev Migjeni*.

102. ----------. 2019. *Kako smo prestopili prag upanja*. Ljubljana: Kulturno društvo Albancev »Migjeni«.

103. Kulturno društvo Albancev slovenske Istre »Iliria«. 1998. *Statut Kulturnega društva Albancev slovenske Istre Iliria*.

104. Kulturno društvo »Srpsko kulturno društvo Maribor«. 2004. *Statut*.

105. Kymlicka, Will. 2012. *Multiculturalism: Success, Failure, and the Future.* Dostopno na: http://www.migrationpolicy.org/research/TCM-multiculturalism-success-failure (23. 6. 2015).

106. Lajić Mihajlović, Danka. 2019. Serbia: History, Culture, and Geography of Music. V *The Sage international Encylopedia of Music and Culture*, ur. Janet Sturman, 1931–1934. Thousand oaks: Sage Publications.

107. Lukšič-Hacin, Marina in Jernej Mlekuž, ur. 2009. *GO girls!: when Slovenian women left home*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.

108. Lukšič-Hacin, Marina, Mirjam Milharčič Hladnik in Mitja Sardoč, ur. 2011. *Medkulturni odnosi kot aktivno državljanstvo*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.

109. Macdonald, Myra. 1995. *Representing Women: Myths of feminity in popular media*. London, New York, Sydney, Auckland: Edward Arnold.

110. *Makedonsko kulturno društvo Makedonija*. [b.l.]. Dostopno na: http://www.zkdl.si/index.php?option=com_content&view=article&id=169%3Amkd-makedonija&catid=74%3Aostale-skupine&Itemid=98 (31. 3. 2019)

111. 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.

112. Medica, Karmen. 2004. Perspektive medijev etničnih skupin/manjšin z območja bivše Jugoslavije v Sloveniji. *Monitor ISH*, VI(I): 93–122.

113. ----------. 2008. Identiteta migrantov: med integracijo in asimilacijo v luči paradoksov sodobnosti. *Monitor ISH*, X(1): 7–21.

114. ----------. 2009. Identitete in identifikacije: od socialnega priznanja do socialne pripadnosti. *Monitor ISH*, XI(2): 7–18.

115. ----------. 2010. Percepcije avtentičnosti in tradicionalnosti – od izvirne neposrednosti do pragmatične uporabnosti. *Monitor ISH*, XII(2): 139–149.

116. ----------. 2011. Večkulturnost (multikulturnost): večkulturalizem (multikulturalizem). *Monitor ISH* (2011), XIII(1): 209–214.

117. Medvešek, Mojca. 2007. Kdo so potomci priseljencev z območja nekdanje Jugoslavije? *Razprave in gradivo*, 53–54: 29–67.

118. Međimursko kulturno umetniško Društvo - Ivan Car. 2019. *Statut*. Dostopno na: https://mkudic.weebly.com/o-nas.html (6. 4. 2020).

119. Merriam, Alan P. 2000. *Antropologija glasbe*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.

120. Milharčič Hladnik, Mirjam. 2011. *In – in. Življenjske zgodbe o sestavljenih identitetah*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.

121. Milharčič-Hladnik, Mirjam in Jernej Mlekuž, ur. 2009. *Krila migracij: po meri življenjskih zgodb*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.

122. Mlekuž, Jernej. 2005. Reprezentacije ženskosti v tisku slovenske politične emigracije v Argentini. *Traditiones*, 34(2): 23–42.

123. Mlekuž, Jernej. 2011. *ABC migracij*. Ljubljana: Založba ZRC.

124. Moissala, Pirkko in Beverly Diamond, ur. 2000. *Music and Gender*. Urbana in Chicago: University of Illinois Press.

125. Monaghan, John in Peter Just. 2000. *Social and Cultural Anthropology. A very short Introduction*. Oxford: Oxford University Press,

126. O'Reilly, Daragh, Kathy Doherty, Elizabeth Carnegie in Gretchen Larsen. 2017. Cultural memory and the heritagisation of a music consumption community. *Arts and the Market*, 7(2): 174–190.

127. Omar Martínez, Damián. 2014. The three lives of Gerd Baumann: a brief account of the anthropologist and his anthropology (1953–2014). *Social Anthropology/Anthropologie Sociale* 22(3): 354–362.

128. Pekka Penannen, Risto. 2008. Lost in Scales: Balkan Folk Music Research and the Ottoman Legacy. *Muzikologija*, 8: 124–147.

129. Pettan, Svanibor, 1995. K drugi godbi Roberta Leydija,V *Druga godba. Etnomuzikologija*, Roberto Leydi, 312–320. Ljubljana: ŠKUC, Filozofska fakulteta.

130. ----------. 2003. Male, female, and beyond in the culture and music of Roma in Kosovo. V *Music and Gender: Perspective from the Mediterranean*, ur. Tullia Magrini, 287–307. Chicago: The University of Chicago Press.

131. ----------. 2011. *Etnomuzikologija na razpotju. Iz glasbene zakladnice kosovskih Romov*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete.

132. *Ples orla* v izvedbi Kulturnega društva Iliria Koper. 2016. Dostopno na: https://www.facebook.com/shoqatailiria/videos/1345546455464974/?q=vallja%20e%20shqiponj%C3%ABs (19. 3. 2020).

133. *Ples orlov* Kulturnega društva Iliria Koper. 2014. Dostopno na: https://www.facebook.com/shoqatailiria/videos/735166076503018/ (19. 3. 2020).

134. Polack, Fiona. 2019. *Tracing Ochre. Changing perspective on the Beothuk*. Toronto: University of Toronto Press.

135. *Poročni ples* v izvedbi Kulturnega društva Iliria Koper. 2016. Dostopno na: https://www.facebook.com/shoqatailiria/videos/887230411296583/ (28. 2. 2020).

136. *Prebivalci s prvim prebivališčem v tujini po območju/državi prvega prebivališča, letu prve priselitve in spolu, Slovenija, večletna*. 2018. Dostopno na: https://pxweb.stat.si/SiStatDb/pxweb/sl/10_Dem_soc/10_Dem_soc__05_prebivalstvo__15_sestava_preb__20_05E40_selitvene_znac/05E4002S.px/table/tableViewLayout2/ (25. 8. 2019).

137. Radio Slovenija. 1. Program, 2017. *Sami naši*, 26. 2. 2017. Dostopno na: https://4d.rtvslo.si/arhiv/sami-nasi/174456973 (19. 3. 2020)

138. 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.

139. Ravnikar, Bruno. 1999. *Osnove glasbene akustike in informatike*. DZS, Ljubljana.

140. Razpotnik, Špela. 2003. Priseljenka med tradicionalnim patriarhatom in neoliberalnim kapitalizmom. *Socialna pedagogika*, 7(4): 369-390.

141. Sachs, Curt. 2006. *The History of Musical Instruments*. Mineola: Dover Publications.

142. *Sedef*. 2013. Dostopno na https://sl.wikipedia.org/wiki/Uporabnik:Sedef (21. 1. 2021).

143. *Savez srpskih društava Slovenije*. Dostopno na: http://www.ssds.si/ (30. 3. 2019).

144. Schwindt-Bayer, Leslie A. 2018. *Represenation in Latin America*. New York: Oxford University Press.

145. Senjković, Reana. 2002. *Lica društva, likovi države*. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku.

146. 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. Koskoff, Ellen, 45–53. Urbana, Chicago: University of Illinois Press.

147. Shetuni, Spiro. 2011. *Albanian Traditional Music*. Jefferson, North Carolina, London: McFarland & Company Inc.

148. Slavec Gradišnik, Ingrid. 2010. *Drugi o drugih in sami o sebi*. Traditiones, 39(1): 7–13.

149. Silverman, Carol. 2003. The Gender of Profession: Music, Dance, and Reputation among Balkan Muslim Women. V *Music and Gender: Perspective from the Mediterranean*, ur. Tullia Magrini, 119–146. Chicago: The University of Chicago Press.

150. Slovar slovenskega knjižnega jezika. 2014. *Nacionalizem*. Geslo v Slovarju slovenskega knjižnega jezika. Dostopno na: https://fran.si/iskanje?View=1&Query=nacionalizem (28. 2. 2020).

151. Smokvarski, Đorđi. 1968. Staro dvoglasno pevanje u makedonskoj narodnoj muzici. V: *Rabota na XIII kongres na Sojuzot na folkloristite na Jugoalsvija vo Dojran 1996 godina*, ur. Zmaga Kumer idr., 483–493. Skopje: Združenie na folkloristite na SR Makedonija.

152. Sokoli, Ramadan. 1975. *Folklori muzikor shqiptar. Organografia*. Tirana: Shtëpia botuese e librit shkollor.

153. Spiel, Hilde. 1970. *Lizina soba*. Maribor: Obzorja.

154. Srbsko kulturno društvo Vidovdan. 2011. *Promo video našeg društva*. Dostopno na: https://www.facebook.com/skudvidovdan/videos/2033580960554/ (19. 3. 2020).

155. *Srpski narodni instrumenti.* Dostopno na: http://www.serbska.net/majstori/frula-majstori/ (21. 4. 2019)

156. Stanković, Peter. 2002. Uporabe »Balkana«: Rock in nacionalizem v Sloveniji v devetdesetih letih. *Teorija in praksa*, 39(2): 220–238.

157. Statistični urad Slovenije. 2002. *Popis 2002: 7. Prebivalstvo po narodni pripadnosti, Slovenija, popisi 1953, 1961, 1971, 1981, 1991 in 2002*. Dostopno na: (25. 8. 2019) http://www.stat.si/popis2002/si/rezultati/rezultati_red.asp?ter=SLO&st=7 .

158. Stojkova Serafimovska, Velika. 2019. Macedonia: History, Culture, and Geography of Music. V *The Sage international Encylopedia of Music and Culture*, ur. Janet Sturman, 1358–1359. Thousand oaks: Sage Publications.

159. Stojkova Serafimovska, Velika in Dave Wilson. 2019. Macedonia: Modern and Contemporary Performance Practice. V *The Sage international Encylopedia of Music and Culture*, ur. Janet Sturman, 1360–1361. Thousand oaks: Sage Publications.

160. Sugarman, Jane. 1997. *Engendering Song. Singing and Subjectivity at Prespa Albanian Weddings*. The University of Chicago press, Chicago, London.

161. ---------. 1999. *Envoicing Exile: Mediated Musics and the Albanian Transnation*. Transkript predavanja na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani, 26. junija.

162. ---------. 2003. Those 'Other Women': Dance and Feminity among Prespa Albanians. V *Music and Gender: Perspective from the Mediterranean*, ur. Tullia Magrini, 87–118. Chicago: The University of Chicago Press.

163. Šivic, Urša. 2007. Vpliv institucionalnih meril na spreminjanje ljudskega petja. *Traditiones*, 36/2: 27–41.

164. ----------. 2009. Dalmatinsko klapsko pjevanje u Sloveniji. *Narodna umjetnost*, 46(2): 95–110.

165. Šribar, Renata. 2018. "It's not Adequate, But Otherwise They Wouldn't Understand It": The Gender Taxonomy Revisited. *Andragoška spoznanja*, 24(3): 39–55.

166. Talam, Jasmina. 2017. *Pripovijedanje kroz pjesmu: narativni oblici u narodnoj muzičkoj tradiciji Bosne i Hercegovine*. Sarajevo: Muzička Akademija.

167. Tsitsishvili, Nino. 2006. »A man can sing and play better than a woman«: Singing and Patriarchy at the Georgian Supra feast. *Ethnomusicology*, 50 (3): 452–493.

168. Tomc, Gregor. 1998. Trdoživi jugorock, prispevek rock'n'rolla k miroljubni koeksistenci južnoslovanske mladine. *Sobotna priloga Dela*, 40 (99): 41 (30. April).

169. Toplak, Cirila. 2011. Transnacionalizem in transnacionalnost. V *Politološke refleksije*. *Znanstvena produkcija Centra za kritično politologijo 2009-2010*, ur. Andrej A. Lukšič, 484–495. Ljubljana: FDV, IDV, Center za kritično politologijo. Dostopno na: https://repozitorij.uni-lj.si/Dokument.php?id=72061&lang=slv (6. 3. 2020)

170. Toplak, Cirila, Mitja Velikonja, Jernej Pikalo, Peter Stanković, Ksenija Šabec in Mirt Komel. 2011a. A Europe of Homelands or Homeland Europe :

(European) identity issues. *Dve domovini*, 33: 23–35. Dostopno na: http://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:doc-BVBL7VOD (29. 6. 2019).

171. Toplak, Cirila. 2011b. Etnične skupnosti, narodi in nacije. V *Medkulturni odnosi kot aktivno državljanstvo*, ur. Marina Lukšič – Hacin, Mirjam Milharčič Hladnik, Mitja Sardoč, 15–22. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.

172. Toska, Amra. 2015. Žena kao izvorište i nositeljica kontinuiteta sevdaline. V *Žene nositeljice muzičke prakse u Bosni i Hercegovini*, ur. Tamara Karača Beljak, Jasmina Talam, 66–110. Sarajevo: Muzička akademija.

173. *Tradicijska poroka v izvedbi skupine društva Iliria Koper* (Dasma tradicionale e pregaditur nga grupi artistik 'Iliria''- Koper). 2015. Dostopno na: https://www.youtube.com/watch?v=zHqD8LDoRoQ (28. 2. 2020).

174. *Tropojski ples v izvedbi Kulturnega društva Iliria Koper*. 2017. Dostopno na: https://www.facebook.com/409373239142913/videos/1386940601386167/ (19. 3. 2020).

175. TV Slovenija, 1. Program. 2016. *Naglas*, 3. 11. 2016, dostopno na: http://4d.rtvslo.si/arhiv/naglas/174368957 (20. 3. 2020).

176. TV Slovenija, 1. Program. 2015. *Naglas*, intervju: Damir Imamović, 16. 6. 2015, dostopno na http://4d.rtvslo.si/arhiv/naglas/174341862, (25. 5. 2016).

177. TV Slovenija, 1. Program. 2019. *Naglas*, 15. 6. 2019, dostopno na: https://4d.rtvslo.si/arhiv/naglas/174621820 (26. 10. 2019).

178. TV Slovenija, 1. Program. 2015. *Naglas*, intervju: Miha Kozorog, 17. 11. 2015, dostopno na: http://4d.rtvslo.si/arhiv/naglas/174371594 (25. 5. 2016).

179. Učakar, Tjaša. 2014. Dom, domovina in identiteta: priseljenke v slovenskem prostoru. V *Ženske na poti, ženske napoti: Migrantke v slovenski nacionalni imaginaciji*, ur. Ksenija Vidmar Horvat, Znanstvena založba Filozofske fakultete, Ljubljana.

180. Verlič Christensen, Barbara. 2002. *Evropa v precepu med svobodo in omejitvami migracij*. Ljubljana:Fakulteta za družbene vede.

181. VID 1/2015. *U đul bašći*. Izvaja: skupina *Sedef*. Posneto 13. 9. 2015.

182. VID 01/2016. *Me fatije*. Izvaja: Makedonska folklorna skupina *Kalina*. Posneto: 18. 2. 2016 v Ljubljani.

183. VID 03/2016. *Kakva majka beše*. Izvaja: Makedonska folklorna skupina *Kalina*. Posneto: 18. 2. 2016 v Ljubljani.

184. VID 10/2016. *Lijepi su ti mostarski dućani*. Izvaja: skupina *tAman*. Posneto: 18. 2. 2016 v Ljubljani.

185. VID 13/2016. *Ako ne e ženav, majko*. Izvaja: Makedonska folklorna skupina *Kalina*. Posneto: 12. 3. 2016 v Ljubljani.

186. VID 16/2016. *Urodilo drvo javorovo*. Izvaja: ženska pevska skupina SKD *Vidovdan*. Posneto: 12. 3. 2016 v Ljubljani.

187. VID 02/2017 *Komu te draga ostavljam*. Izvaja: vokalna skupina Međimurskega društva *Ivan Car*. Posneto: 29. 1. 2017 v Ljubljani.

188. VID 01/2018. *Odrasla sam ovce čuvajući*. Izvaja: otroška skupina pri KUD *Sevdah*. Posneto: 17. 3. 2018 v Ljubljani.

189. VID 02/2018. *Da sam bogdom studena vodica, ja bi znala*. Izvajata: Aida Silič, Sandra Ponjević. Posneto: 17. 3. 2018 v Ljubljani.

190. VID 03/2018. *Kosac kosi*. Izvaja: Moška vokalna skupina pri Srbskem kulturnem in prosvetnem društvu *Sveti Sava*. Posneto: 17. 3. 2018 v Ljubljani.

191. VID 04/2018. *Ja sam malo potkozarsko dijete*. Izvajajo: pevke ženske vokalne skupine pri Srbskem kulturnem in prosvetnem društvu *Sveti Sava*. Posneto: 17. 3. 2018 v Ljubljani.

192. VID 06/2018. *Kradem ti se u večeri rane*. Izvaja: Sandra Ponjević. Posneto: 6. 10. 2018 v Ljubljani.

193. VID 07/2018. *Star Čurćić se pomamio*. Izvaja: Semka Hrkić. Posneto: 6. 10. 2018 v Ljubljani.

194. VID 01/2019. *Hej mome ubava*. Izvaja: skupina *Strune*. Posneto: 5. 3. 2019 v Ljubljani.

195. Vidmar, Ksenija Horvat. 2013. *Zamišljena mati: spol in nacionalizem v kulturi 20. stoletja*. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta.

196. Vidmar, Ksenija Horvat, ur. 2014. *Ženske na poti, ženske napoti. Migrantke v slovenski nacionalni imaginaciji*. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta.

197. Vrečer, Natalija. 2007. *Integracija kot človekova pravica. Prisilni priseljenci iz Bosne in Hercegovine v Sloveniji*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.

198. Vrečko Ilc, Blaž. 2015. *Družbenopolitično vzpostavljanje rasizma (s poudarkom na ZDA 18. in 19. stoletja), doktorska disertacija*. Dostopno na. http://dk.fdv.uni-lj.si/doktorska_dela/pdfs/dr_vrecko-ilc-blaz.pdf (22. 9. 2019)

199. Yuval-Davis, Nira. 2009. *Spol in nacija*. Ljubljana: Sophia.

200. Warwick, Jacqueline. 2007. *Girl Groups, Girl Culture. Popular Music and Identity in 1960s*. New York: Routledge.

201. Wrazen, Louise. 2005. Diasporic Experiences: Mediating Time, Memory and Identity in Gôrale Performance. *Musicultures*, 32: 43–51.

202. ----------. 2007. Gôrale Identity and Imagination. *Ethnomusicology*, 51(2): 185–204.

203. *Zakon o društvih (uradno prečiščeno besedilo) (ZDru-1-UPB2)*, Uradni list RS, št. 64/2011.

204. *Zveza hrvaških društev*. 2019. Dostopno na: http://www.shds.si/ (23. 3. 2019)

205. Zveza kulturnih društev Ljubljana. 2020. *Makedonsko kulturno društvo Makedonija*. Dostopno na

http://www.zkdl.si/index.php?option=com_content&view=article&id=169%3Amkd-makedonija&catid=74%3Aostale-skupine&Itemid=98 (6. 4. 2020).

206. Žikić, Biljana. 2014. Mediji in narodne skupnosti nekdanje SFRJ ter Srbi v Sloveniji. V *Kdo so narodne manjšine v Sloveniji*, ur. Vera Kržšnik-Bukić, 73–88. Ljubljana: Zveza kulturnih društev narodov in narodnosti nekdanje SFRJ v Sloveniji.

Vsi posnetki intervjujev in avdiovizualnega gradiva z oznako VID se nahajajo v lastnem arhivu avtorice.

PRILOGE

Priloga A: Seznam slikovnega gradiva z navedbami virov

1. Slika s prireditve društva Hrvatsko kulturno društvo *Međimurje* Ljubljana, v Ljubljani dne 17. 10. 2015. Arhiv: Alma Bejtullahu.
2. Slika ženske pevske skupine s prireditve *Lepa naša ljudska pesem*, v Ljubljani, dne 12. 3. 2016. Arhiv: Alma Bejtullahu.
3. Slika pevske skupine s prireditve *Lepa naša ljudska pesem*, v Ljubljani, dne 6. 4. 2019. Arhiv: Kulturno umetniško društvo *Sevdah*.
4. Slika s prireditve plesne skupine društva *Iliria*, v Kopru, datum ni znan. Arhiv: Kulturno društvo Albancev slovenske Istre *Iliria*.
5. Slika z Območnega srečanja folklornih skupin ter pevcev ljudskih pesmi manjšinskih etničnih skupnosti, v Ljubljani dne 17. 10. 2015. Arhiv: Alma Bejtullahu.
6. Plakat *8. Večera sevdaha in sevdalink*, oktober 2015. Arhiv: Kulturno umetniško društvo *Sevdah*.
7. Slika nastopajočih s koncerta *11. Večer sevdaha in sevdalink*, v Centru kulture Španski borci v Ljubljani, dne 6.10.2018. Arhiv: Alma Bejtullahu.
8. Slika s prireditve Makedonskega kulturnega društva *Makedonija*, v Ljubljani dne 17. 10. 2017. Arhiv: Alma Bejtullahu.
9. Sliki a in b sta zajeti med pogovorom z Nermino Muljković, v Šenčurju pri Kranju, dne 14. 7. 2016.
10. Sliki a in b z *Območnega srečanja folklornih skupin ter pevcev ljudskih pesmi manjšinskih etničnih skupnosti*, v Visokem pri Kranju, 30. 3. 2019. Arhiv: Alma Bejtullahu.
11. Slika s prireditve društva *Vidovdan*, v Ljubljani, 26. 3. 2016. Arhiv: Srpsko kulturno umetničko društvo *Vidovdan* Ljubljana
12. Slika plakata ob prireditvi društva Hrvatsko kulturno društvo *Međimurje* Ljubljana,v Ljubljani, 17. 10. 2015. Arhiv: Alma Bejtullahu.

13. Plakat prireditve društva *Vidovdan* Ljubljana, v Ljubljani, 26. 3. 2016. Arhiv: Srpsko kulturno umetničko društvo *Vidovdan* Ljubljana.
14. Slika ženske pevske skupine s prireditve *Lepa naša ljudska pesem*, v Ljubljani, dne 12. 3. 2016. Arhiv: Alma Bejtullahu.
15. Slika ženske skupine društva *Sevdah* na prireditvi *Ples in petje v jeseni*, v Metliki 24. 11. 2018. Arhiv: Kulturno umetniško društvo Sevdah.
16. Slika ženske skupine SKD *Novo Mesto* na prireditvi *Ples in petje v jeseni*, v Metliki 24. 11. 2018. Arhiv: Kulturno umetniško društvo *Sevdah*.
17. Slika ženske pevske skupine s prireditve *Lepa naša ljudska pesem*, v Ljubljani, dne 12. 3. 2016. Arhiv: Alma Bejtullahu.
18. Slika s prireditve društva *AnKlaB* društva za kulturno kontaminacijo, v Ljubljani dne 19. 2. 2016. Arhiv: Alma Bejtullahu.
19. Slika s prireditve Makedonskega kulturnega društva *Makedonija*, v Ljubljani dne 17. 10. 2017. Arhiv: Alma Bejtullahu.
20. Sliki s prireditve *12. Večer sevdaha in sevdalink*, v Ljubljani 12. 10. 2019. Arhiv: Kulturno umetniško društvo *Sevdah*.
21. Slika prireditve skupine *Vali*. Kraj in datum neznana. Arhiv: Egon Kaše.
22. Slika koncerta skupine *Sedef* v širši zasedbi, v Ljubljani 13. 9. 2015.
23. Slika s prireditve društva *AnKlaB* društva za kulturno kontaminacijo, v Ljubljani dne 19. 2. 2016. Arhiv: Alma Bejtullahu.
24. Plakat *Festivala etničnih skupnosti*, v Piranu november 2016. Arhiv: spletna stran društva *Pina*.

IZJAVA O AVTORSTVU

Spodaj podpisana Alma Bejtullahu izjavljam, da je doktorska disertacija v celoti moje avtorsko delo in da so uporabljeni viri in literatura korektno navedeni.

Ljubljana, 21. 01. 2021

Lastnoročni podpis

IZJAVA LEKTORJA

ALMA MATER EUROPAEA
ECM

O6

POTRDILO O LEKTORIRANJU

Podpisani(a)
RENATO HORVAT,

po izobrazbi (strokovni oz. znanstveni naslov)
dipl. slavist,

potrjujem, da sem lektoriral(a) zaključno delo študenta(ke)
ALME BEJTULLAHU,

z naslovom:
REPREZENTIRANJE GLASBENIC PRISELJENSKEGA POREKLA V SLOVENIJI

Kraj: Ljubljana

Datum: 18. 6. 2020

Podpis: _____

Slovenska ulica 17, 2000 Maribor, Slovenija
Tel: +386 2 250 19 99 / Fax: +386 2 250 19 98 / E: info@almamater.si
www.almamater.si