

Димитрије О. Големовић

ТРАДИЦИОНАЛНА НАРОДНА ПЕСМА КАО СИМБОЛ НОВОГ КУЛТУРНОГ ИДЕНТИТЕТА (на примеру праксе југословенских ратних избеглица)

Живот је казна за прогнане
(графит, Бања Лука, фебруар 2001)

Као јединка и као друштвено биће човек поседује више идентитета, од полног, верског, националног, класног, територијалног, па све до културног. Сви они заснивају се на друштвеним „класификацијама“, које се могу „изменити па чак и укинути“,¹ што, када се догоди, несумњиво представља одраз високог степена друштвеног развоја. Као резултат тога, данас је у свету „на делу“ процес глобализације, карактеристичан по својеврсном унифицирању, израженом на свим плановима, од територијалног до културног, у коме претежно учествују економски развијеније земље. У тим земљама, такође, јавља се и потреба да „помогну“ оним „другим“, мање развијеним, растрзаним различитостима, због којих у њима неретко долази до озбиљних сукоба, па и крвопролића. Све чешће се говори о појмовима названим „мултиетничност“, „мултикултуралност“ и сл., који се одражавају у жељи да се потру различитости међу људима или да се оне, с обзиром на чињеницу да људи о којима се ради нису у стању да их се одрекну (или то једноставно неће),² прихвате као природне... све зарад обезбеђивања услова за успешан заједнички живот.

Као последица распада некадашње Југославије и ратних разарања којима је то било праћено, у периоду од 1991. неколико стотина хиљада људи напустило је своје домове у Словенији, Хрватској, Босни и Херцеговини као и на Косову и Метохији, и населило се у некој од некадашњих југословенских република, или ван граница Југославије. Сви они, без обзира на то у којој су се средини обрели, сусрели су се са сличним проблемима, почев од

¹ Антони Д. Смит, Национални идентитет, Библиотека XX век, Београд, 1998, 15.

² Као што је на пример учињено у развијеним земљама.

економских, па до проблема за које би се могло рећи да припадају домену културе. Многи од југословенских ратних избеглица у новој средини наишли су на неразумевање „домаћина“, које се покатак чак претварало и у отворен сукоб. Схвативши да су најчешћи узрок томе „етничке“ односно „културне“ различитости, појединци, али и одређене организације, позабавили су се проблемом адаптације досељених, као и њиховог прихватања од стране домаћег становништва. Занимљиво је да су се многи од њих окренули култури, пре свега музици, као њеном најуниверзалнијем виду, као најбољем средству за решавање споменутих проблема.

Улога која је додељена музици била је веома тешка и компликована, за шта је постојало више разлога. Изведена од стране избеглица, требало је да музика постане нека врста потврде (и учвршћивања?) њиховог идентитета, али такође и мост према култури староседелаца. Уз њену помоћ, „проговоривши универзалним језиком“, избеглице су хтеле да се представе на прави, свима разумљив начин. Међутим, то није било лако, јер иако представља својеврсну универзалну уметност, музика је то углавном по средствима које користи, али не и по начинима на које то чини, што се широм света исказује постојањем бројних, међусобно веома различитих музичких стилова. „Решавању“ овог „проблема“, избеглице су иако насељене у различитим срединама, и без међусобног „договора“ дошле до сличног „решења“. Оне су посегле за музиком која је „баратала“ општепознатим симболима, носећи у себи највећи проценат универзалног, музиком која је створена и гајена у урбаној средини, док су ону другу – сеоску музику, иако им је она неретко била далеко ближа, оставили схвативши у коликој мери је регионално обојена, и самим тим „културно ограничена“, по страни да чека неко „боље време“, када ће јој се, можда, опет вратити (слично некој тајни коју свако од нас има, а чува је у себи све до тренутка кад се не стекну услови да буде саопштена). Примери овакве музичке комуникације који су ми познати, везани су за југословенске избеглице у Словенији, Аустрији и Норвешкој, такође и у Србији, а њихова искуства послужиле за извођење одређених закључака о овом проблему.

Заједничко искуство избеглица које су нашле уточиште у Словенији, Аустрији и Норвешкој потврђује да је њихов музички репертоар сведен на градску музику. С обзиром на то да већина избеглица потиче из Босне и Херцеговине, није чудно што се у центру њихове пажње наша севдалинка, као оличење варошке, односно градске песме. Својим особинама севдалинка је „задовољавала“ оно што се од музике очекивало, а то је да је, иако је оријенталног порекла и у БиХ је првенствено припадала музичкој пракси Муслимана, у тој средини била омиљена код припадника све три нације, и то не само оних који су насељавали градску, већ и сеоску средину.³ Ова чињеница, по ре-

³ Отуда не треба да чуди што је севдалинка чак и на територији Србије већ дуго времена веома омиљена, не само у градској већ и у сеоској средини (што је вероватно заслуга кафана, али и радија). То је изражено у толикој мери да за српског сељака она најчешће означава пример „праве“ народне песме, за разлику од оне коју он изводи сам, а која је условљена одређеним об-

чима др Сванибора Петана (Petan), била је веома важна за босанске избеглице у Норвешкој, а могло би се рећи и за оне у другим срединама, јер је представљала својеврсни гарант заједничког идентитета, без обзира на њихове међусобне различитости, проистекле из живота у различитим културним срединама.⁴ Ово је био начин и да севдалинка постане симбол једног новог идентитета,⁵ што се можда и догодило, мада је, чини ми се, за сад прерано о томе доносити неке коначне судове. Основни разлог за то лежи у националном (верском) саставу ових избеглица у „земљама Запада“, од којих већина припада Муслиманима, па се стога, природно, поставља питање „оправданости“ тврдње о стварању неког новог, а нарочито „заједничког“ идентитета (?!).

Кад већ говоримо о положају традиционалне народне музике босанских избеглица у Словенији, а посебно севдалинке као њеног најомиљенијег вида, треба рећи да је она у Словенију пристигла далеко раније, још у време „старе Југославије“, са многобројним Босанцима који су ту стигли у „потрази за бољим животом“. Отуда се јавља и питање саживљености локалног становништва са традиционалном музиком Босанаца, коју су, несумњиво, имали прилике често да чују. Судећи по многим елементима, од којих је нарочито значајан заједнички живот, али и оно у овом раду већ споменуто – сродност градских култура, природно је претпоставити да је босанска музика још од раније у словеначкој средини заживела пуним интензитетом. А да ли је то тако? Словеначки истраживач народне књижевности др Марко Терсеглав износи занимљив податак о томе да је босанскохерцеговачка музика у Словенији у времену о коме говоримо била сасвим непозната и неприхватљива, а самим тим, могло би се рећи, и гетоизирана, највероватније из разлога што није била у складу са општим музичким укусом.⁶ Ово недвосмислено говори о разликама које постоје између култура ових народа, без обзира на то што обе

редом или неким другим факторима да се и не схвата као песма у правом смислу речи (о овоме више у: Д. Големовић, „Певање које то и јесте и није“, *Етномузиколошки огледи*, Библиотека XX век, Београд 1997, 107 и Д. Големовић, „Да ли је новокомпонована народна музика заиста народна?“, *Етномузиколошки огледи*, Библиотека XX век, Београд 1997, 181).

⁴ Овде ваља споменути и занимљиво размишљање др Петана о проблему постојања „глазбеног и ширег културног идентитета“ Босанаца – избеглица у Норвешкој, који су, живећи у различитим областима БиХ, па тако и у различитим условима, неговали различите врсте музичке и друге праксе, развијајући на тај начин „различите индивидуалне и скупне идентитете“. Др Петан, тако, поставља задатак осмишљавања својеврсног обједињавајућег идентитета који би требало да успоставе избеглице, без обзира чак и на сопствену етничку и верску припадност (Svanibor Petan, „Uloga znanstvenika u stvaranju pretpostavki za suživot: u susret primijanjenoj etnomuzikologiji“, *Narodna umijetnost*, 32/2, Zagreb 1995, 224, 225).

⁵ О чему сведоче и речи Весне Андре-Заимовић о севдалинци као „аутентичном традиционалном музичком босанскохерцеговачком изразу“ и нужности њене промоције у Европи и свету (Vesna André-Zaimović, „Музички изрази босанско-херцеговачке дијаспоре у Словенији“, *1. Međunarodni simpozij „Muzika u društvu“* (zbornik radova), Muzikološko društvo FBiH, Sarajevo 1998, 193).

⁶ Marko Terseglav, „Ljudska glasba kot identiteta in kot eksotika“, *2. Međunarodni simpozij „Muzika u društvu“* (zbornik radova), Muzikološko društvo FBiH, Muzička akademija, Sarajevo 2001, 263.

припадају домену града, али, не треба заборавити да су у питању ипак градови сасвим различитог порекла и „духа“: европски и оријентални.

У новије време, највероватније „инспирисани“ несрећном судбином босанских избеглица, али и интересовањем за традиционалну народну музику које је у свету попримило особине својеврсне епидемије, Словенци су се окренули музици коју доскора скоро нису ни примећивали. Осим што су почели да је радо слушају, многи од њих почели су и да је јавно промовишу широм своје домовине. Тако се организују бројни концерти на којима учествују гостујући уметници, али и они „домаћи“, најчешће организовани у разне музичке саставе, какав је нпр. популарни „Dertum band“. У њима, осим „оригиналних“, наступају и други музичари, различитог порекла,⁷ што доводи до „музичких резултата“ различитих од оних када би музику изводили искључиво босански музичари. Међутим, то и није много значајно, нарочито у време „владавине“ постмодерне у уметности (када је у уметности „све дозвољено“ и „оправдано“), јер је музиком постигнут најважнији циљ – скретање пажње на културу једног народа и побољшање комуникације избеглица са домаћинима. Ипак, ваља напоменути да та комуникација, без обзира на то колико је корисна за обе стране, с обзиром на различитост њихових култура, не води ка некој већој међусобној саживљености. Тако босанску музику Словенци, иако у њој несумњиво уживају, ипак не доживљавају на начин како то чине са сопственом, већ као својеврсну егзотику.⁸

У Аустрији, посебно у Бечу, организоване у различите саставе, избеглице из Босне (у највећем броју Муслимани), почеле су да наступају на концертима.⁹ И у оквиру њиховог репертоара севдалинка је добила „главну улогу“, а уз њу и песме сродног „карактера“, као што су то „поравна“ или пак оне „фолклоризоване“. Популарне новокомпоноване народне песме нису се

⁷ Од пет чланова ансамбла „Dertum band“, троје их је из БиХ, док су по један из Македоније и Словеније (Весна Андре-Заимовић, „Музички изрази босанско-херцеговачке...“, оп. cit. 5, 193).

⁸ О овоме говори и М. Терсеглав узимајући за пример севдалинку, истичући да је словеначка публика доживљава као „музичку егзотику“ (Marko Terseglav, „Ljudska glasba...“, оп. cit. 6, 265). У ово сам се и лично уверио посетивши неколико концерата босанскохерцеговачке традиционалне музике изведених у Љубљани октобра 2000. године. Све што је било у вези са њима указивало је на један нови и занимљив облик гајења традиционалне музике. У првом реду места где су се одржавали – сала једног старог биоскопа, замрачена и задимљена, са атмосфером бечког кабареа. Публику која их је посећивала углавном су чинили средњошколци и студенти, који су ту дошли да се друже, како би то нпр. чинили да су отишли и у неки диско-клуб. У оваквом амбијенту ова музика била је само део „декора“, каква би нпр. могла да буде и било која друга (у истом амбијенту слушао сам и концерт македонског „етносаксофонисте“ Фериза Мустафова, а ту се, колико ми је познато, одржавају и други концерти „етносадржаја“).

⁹ Музички живот босанских избеглица у Аустрији заинтересовао је Институт за проучавање народне музике при Високој школи за музику у Бечу у толикој мери да је 1996. године покренут пројекат под називом „Животни знаци једне угрожене културе – Босанци у Бечу“ (Урсула Хеметек и Софија Бајрактаревећ, „Босанци у Бечу – традиционална музика у избеглиштву“, 1. Међународни симпозиј „Музика у друштву“ (зборник радова), Музиколошко друштво ФБиХ, Сарајево 1998, 174).

изводиле,¹⁰ највероватније из разлога што, иако су биле омиљене међу босанским избеглицима, нису „продрле у њихову душу“, или ако то јесу, не сигурно у толикој мери да буду схваћене као део сопственог идентитета, како је то нпр. био случај са севдалинком.¹¹

Пројекат под називом „Азра“, остварен у Норвешкој 1994. године, као основне циљеве имао је учвршћивање и садржајно осмишљавање музичког и ширег културног идентитета избеглица из БиХ у Норвешкој (уз помоћ музичког концепта као средства идентификације), као и остваривање и поспешивање комуникације и културне размене између досељеника и староседелца.¹² Пројекат је реализован кроз три делатности: (1) истраживачку, (2) едукацијску и (3) практичну, односно кроз музицирање. Прва је била замишљена као провера „сврсисходности“ реализације пројекта, и у потпуности ју је потврдила. Друга делатност испољавала се кроз одржавање предавања за Норвежане или босанске избеглице, са темама о карактеристикама традиционалне музике БиХ, као и односа музика–егзил. Треће, и по мишљењу аутора пројекта најуспешније за успостављање везе између Норвежана и избеглица, било је музицирање. Оно се остварило кроз оснивање музичког ансамбла „мешовитог састава“ под именом „Азра“, који је изводио градску музику омиљену у БиХ, праћену конвенционалним инструментима (флаута, гитара, хармоника, кларинет и бас-гитара), што је све заједно, по речима Петана, имало веће изгледе да се Босанци представе Норвежанима као припадници истог „цивилизацијског круга“.¹³ Томе је у прилог несумњиво ишла и пракса ансамбла да изводи и норвешку музику, што је такође доприносило осећају заједништва.

Проблем ратних избеглица Србију је забринуо и оптеретио далеко више него било коју другу земљу. За то је постојало више разлога, у првом реду бројност избеглица, која се мерила стотинама хиљада, а онда и економска криза у којој се Србија налазила већ годинама, проузрокована ратом и економским санкцијама уведеним од стране Европске уније и Америке. Највише досељених, иако су и сâми Срби, у Србији су се осетили као странци, нарочито после извесног временског периода у коме су се, уместо да буду решени, њихови проблеми још више повећали и умножили. Нерешеног економског статуса, често на граници егзистенцијалног опстанка, избеглице су почеле да се окрећу једне другима, поставши међусобно веома блиске, чак и онда када су међу њима постојале одређене мање или веће културне разлике. Тако су се, временом, многи од ових избеглих људи, највише ослањајући се једни на друге, уз незнатну помоћ средине у којој су се населили,

¹⁰ Ibid, 175.

¹¹ Урсула Хеметек и Софија Барјактаревић, „Босанци у Бечу...“, оп. cit. 9, 176.

¹² Сванибор Петан, „Улога знанственика...“, оп. cit. 4, 224, 225.

¹³ Сванибор Петан, „Улога знанственика...“, оп. cit. 4, 229.

економски стабилизовали, обезбедивши сталан извор прихода и „кров над главом“.¹⁴

Као један од облика заједништва за којим се код ратних избеглица појавила велика потреба је и заједништво на плану културе. Његово испољавање није чекало решење економског статуса, већ се појавило убрзо по доласку избеглица у Србију.

Објединивши у себи и жељу за испољавањем сопственог националног и верског идентитета, испољавање културног идентитета је попримило разне облике. Вероватно најомиљенији били су гајење и извођење традиционалних народних песама, ређе и игара. У ту сврху основана су разна удружења, која су, без обзира на неодговарајуће услове за рад, функционисала веома добро, највише захваљујући ентузијазму својих чланова. Зато нису изостали ни позитивни резултати испољени у јавним наступима, снимањима за радио и телевизију и публикавању разних „носача звука“.

И поред жеље да заједнички музицирају, ови „другови у невољи“ у свом науму наишли су на извесне препреке, изражене првенствено у различитостима међу облицима сопственог музицирања, што је било сасвим природно и очекивати с обзиром на друге различитости које су красиле ове људе пристигле у Србију са разних страна, а првенствено из Хрватске и из БиХ. Трагајући за начином музицирања који би их објединио, српске избеглице су дошле до сличног решења као и већ споменуте избеглице из БиХ, настањене у иностранству (о којима је већ било речи), а то је избор једног од бројних начина музицирања, карактеристичног по својеврсној универзалности особина. У питању је било тзв. певање на бас, које припада новијем сеоском двогласном певању, а представља најпопуларнији вокални облик на територији некадашње Југославије.

Певање на бас у Србији није новија појава, мада није ни аутохтона. Ту је пристигло највероватније из Хрватске,¹⁵ почев од времена Првог светског рата,¹⁶ па све до времена после Другог (све у зависности од области јављања). Ипак, оно је одавно најпопуларнији облик вокалног музицирања. По својој музичкој структури, израженој хомофоним извођењем, певање на бас је у Србију донело терцу као основни елемент европског хармонског језика, што је несумњиво било у великој супротности са секундним сазвуком, који

¹⁴ Задивљујуће је како су заједничким радом уз помоћ минималних материјалних средстава, али са вољом да се успе, на периферији Београда ратне избеглице створиле читаву нову насеља.

¹⁵ О њему говори др Божидар Широла, напомињући потпуно развијен „смисао тоналитета“, а као подручје јављања истиче Славонију, Срем, Банат и Бачку (др Божидар Широла, *Хрватска народна гласба/преглед хрватске музикологије*, Издање Матице хрватске, Загреб 1940, 71).

¹⁶ О чему сведоче и казивања људи са терена југозападне Србије, који се сећају неких жена – тзв. славонских пекмезара које су ту боравиле са задатком да кувају пекмез аустроугарским војницима, при том певајући песме на бас. Ове песме, иако отпеване од стране окупатора, толико су се допале овдашњим људима да су по одласку окупатора и сами почели да их певају.

је овде, али и у многим другим крајевима, одувек схватан као консонанца.¹⁷ Међутим, захваљујући другим особинама, првенствено лако памтљивим напевима и једноставним групним извођењем, певање на бас се раширило не само у крајевима где се пре тога певало двогласно (на стари начин), већ и тамо где се певало једногласно. Занимљиво је, и за нашу тему драгошено, јер је у питању пракса која је једнака данашњој – везаној за ратне избеглице, да је главни разлог експанзије певања на бас у народноослободилачком рату била жеља за заједништвом која се јавила код партизанских бораца.¹⁸ Природно је што се хетерогено становништво тадашње Југославије определило за ову врсту певања, као што је природно и то што се на плану игре определило за њен најједноставнији облик – тзв. шетано коло, које је под називом „козарачко коло“, постало симбол заједништва и народног отпора у борби за слободу.

Определивши се за један од више облика традиционалног вокалног изражавања, неке од ратних избеглица насељених у Србији морале су да направе одређени компромис, изражен као потискивање једних, а фаворизовање других облика певања. Оваква њихова одлука, која је донесена из разлога учвршћивања заједништва, у будућности ће нужно резултирати нестајањем појединих традиционалних начина певања, који су се показали недовољно одговарајућим да би их сви изводили.

Идеја за израду овог рада потекла је из праксе Културно-уметничког друштва *Крајина* из Београда, чије је име већ резултат својеврсног компромиса, с обзиром на то да се односи на једну област, а означава удружење које чине људи из више њих (поред Босанске и Далматинске крајине, још из Лике, Баније, Славоније и др.). По сличном „принципу“, од више облика певања које су имале на свом репертоару, југословенске ратне избеглице одлучиле су се за један – певање на бас. Иако универзални, облици овог певања несумњиво су традиционални, па стога не треба да чуди оно што је истакнуто у наслову рада о традиционалној песми/певању као симболу новог културног идентитета. Већ је споменуто да се то не дешава први пут. Сличну улогу певање на бас имало је и у периоду током и по завршетку Другог светског рата, када је представљало један од најважнијих „обједињавајућих елемената“ југословенских народа на путу њиховог националног, верског и културног уједињења и стварања новог – југословенског идентитета.

¹⁷ О особинама сеоског двогласног певања у Србији, како старијег, названог „певање на глас“, тако и новијег – певања „на бас“ више се може наћи у: Димитрије Големовић, „Српско двогласно певање I и II (облици–порекло–развој)“, *Нови Звук*, 8 и 9, СОКОЈ, Београд 1996. и 1997, 11, 21. Певању на бас у Србији такође је посвећена и посебна студија: Димитрије Големовић, „Новије сеоско двогласно певање у Србији“, *Гласник етнографског музеја*, књ. 47, Београд 1983, 118.

¹⁸ Овим проблемом више се бави мој рад: „Новије сеоско двогласно певање у НОР-у“, *Zbornik radova sa naučnog skupa „Ljudska glasba v NOB in revoluciji“*, XXII FESTIVAL KURIRČEK, Maribor 1984, 86.

Да ли је ова пракса, која се, ето, понавља после више од пола века, анахрона? Да ли је настала као резултат својеврсног жала за државом (читај: домовином) које више нема или пак из природне потребе за јединством људи сличне судбине? Одговор на то даће будућност. Оно што је за сада важно јесте да народну песму ваља пустити да живи свој живот све док за то постоји потреба. А онда? Можда ће се изгубити, а можда ће остати гајена на начин сличан оном у другим крајевима света, где фолклорну музику изводе разни ансамбли састављени од својеврсних професионалаца, са функцијом која може да буде различита, али је најчешће забавна.

Пример бр. 1

♩ = 107

Jed - no - ve - će ve - će - ra - jed - na - mia - da
a - jed - na - mia - da

go - spo - ja - jed - nu - pi - cu ja - ve - bi - cu

go - spo - ja - O.F.

The musical score is written in a 2/4 time signature with a tempo marking of quarter note = 107. It consists of three systems of music. Each system has a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The lyrics are written below the vocal line. The first system contains the lyrics 'Jed - no - ve - će ve - će - ra - jed - na - mia - da' and 'a - jed - na - mia - da'. The second system contains 'go - spo - ja - jed - nu - pi - cu ja - ve - bi - cu'. The third system contains 'go - spo - ja - O.F.'. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand.