

SEVDALINKA I ZAGREB DO KRAJA 1950-IH: POKUŠAJ REKONSTRUKCIJE

Izvorni znanstveni članak
Primljeno: 16. 1. 2019.
Prihvaćeno: 29. 4. 2019.
DOI: 10.15176/vol56no109
UDK 78:39(497.521.2)
78.031.4

NAILA CERIBAŠIĆ

Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb

**HANA ZDUNIĆ, PETRA ČALETA,
MATIJA JERKOVIĆ, IVA BOŽIĆ, MATEA DE BONA
I KLARA ZEČEVIĆ BOGOJEVIĆ**

Nezavisne istraživačice, Zagreb

Članak dokumentira prisutnost sevdalinke u zagrebačkoj, a djelomice i široj hrvatskoj javnosti do kraja 1950-ih. Premda je riječ o glazbenom žanru karakterističnom za Bosnu i Hercegovinu, već od sredine 19. stoljeća (a prema nekim tumačenjima već i od 16. stoljeća) sevdalinka je utkana i u hrvatski kulturni imaginarij. Do početnog desetljeća 20. stoljeća, najvažnije izvore čine popularne tekstualne pjesmarice (zagrebačkog knjižara Lavoslava Župana koja zapravo predstavlja zagrebačku objavu zbirke Vuka Stefanovića Karadžića, te Gjure Deželića i Augusta Kaznačića), notne zbirke Franje Kuhača i dvojice glazbenika iz Hrvatske koji su dio radnog vijeka djelovali u Sarajevu (Šandor Bosiljevac i Bogomir Kačerovsky) te podaci iz periodike u vezi recepcije sevdalinke. Nadalje, u članku je potanje analizirana uključenost i kontekstualizacija sevdalinke u zbirkama Saliha Odo-bašića, Hamida Dizdara i Branimira Sakača, koje se može uzeti za paradigmatičke što se tiče novih fizionomija sevdalinskog imagera u razdoblju između dva svjetska rata, u doba Nezavisne Države Hrvatske, odnosno po utemeljenju socijalističke Jugoslavije. Naredni je dio članka posvećen prisutnosti sevdalinke u programima zagrebačke radijske postaje, a unutar toga posebice Hamdiji Samardžiću, koji je bio jedan od vodećih nositelja sevdalinke u Zagrebu od potkraj 1930-ih do sredine 1950-ih. Najdetaljnije je obrađena diskografska produkcija sevdalinke vezana uz Zagreb, počevši od najranijih snimki za Gramophone Company u razdoblju od 1907. do 1909. godine i prodajnih kataloga zagrebačke trgovine gramofonskih ploča Mavra Druckera, pa preko sevdalinke u produkciji zagrebačkih tvrtki Edison Bell Penkala i Elektroton, do sevdalinke u produkciji Jugotona od 1947. do kraja 1950-ih, kada šelak ploče na 78 ok./min. izlaze iz uporabe i ujedno se pojavljuju i druge relevantne jugoslavenske diskografske tvrtke. Na primjeru sevdalinke "Kradem ti se u večeri", u posljednjem je dijelu članka razložena složena povijesna putanja ove pjesme od autorske skladbe Petra Konjovića do poznate sevdalinke, te su analizirane značajke odabranih njezinih glazbenih interpretacija od 1920-ih do današnjeg doba.

Ključne riječi: sevdalinka, pjesma, glazba, Zagreb, povijest, pjesmarica, radio, diskografija

Ovaj rad izlazi iz sfere uvriježeno očekivanoga. Kao najvažnije, kako ishodi iz nazora pojedinih naših sugovornika, stanovnika Zagreba aktivno uključenih u sevdalinsku tradiciju, kao i onih izvan toga kruga, upitno je zašto bi Zagreb imao biti upisan na kulturnu kartu sevdalinke. Pritom je mahom riječ o dva tipa argumenta, zasebno ili u paru. Jedan se odnosi na prioritet istraživanja “prave” domaće tradicije, a javlja se čak i u sugovornika koji sami glazbenički aktivno pridonose sevdalinci a ne pridonose, recimo, klapskome pjevanju, što ih međutim ne priječi da istraživačke prioritete (u ovom slučaju naše prioritete) smjeste izvan vlastitih obzora, zanemarujući vlastite afinitete i/ili vlastite ekonomski relativno dobrostojeće niše. Drugi tip argumenta polazi od današnjeg pretežno profesionaliziranog karaktera sevdalinke kao žanra u cjelini, pa vlastito amatersko bavljenje njome nositelji ne prepoznaju dostatno vrijednim pozornosti. Odgovor se tim primjedbama oslanja na današnju etnomuzikološku epistemologiju i etiku: sve su zajednice jednakovrijedne istraživačke pozornosti, neovisno o tome jesu li strukturirane slijedom podrijetla, afiniteta, povijesne ukorijenjenosti, izmještenosti ili dr., kao i neovisno o tome ostvaruju li se procesi identifikacije putem konvencionalno shvaćenih područja tradicijske ili pak popularne glazbe. Ukratko, neovisno o navedenim elementima, svi podjednako dijelimo “pravo na grad”, u ovome slučaju grad Zagreb. Povrh toga, kako ćemo dokumentirati u nastavku, Zagreb je i specifičnom sevdalinskom lokacijom. On je to naročito u aspektu glazbene industrije, makar pritom bila riječ o neumitnoj datosti, naime činjenici da su Edison Bell Penkala u međuratnom razdoblju, a Jugoton od 1947. pa do kraja 1950-ih bile vodeće, faktički i jedine relevantne diskografske kuće na području bivše Jugoslavije. Pogrešno bi bilo zanemariti aspekt diskografije u glazbenom žanru koji u cjelini nedvojbeno jest dijelom popularne (medijski posredovane, individualizirane, profesionalizirane i komercijalno usmjerene) glazbe, a ne samo tradicijske glazbe. Zagrebačka povijest sevdalinke obuhvaća različite društvene kontekste i sudionike – od privatne sfere do aktivnosti kulturnih organizacija, od lokalnih i privremeno nastanjenih (polu)profesionalnih glazbenika koji nastupaju u gostionicama do nastupa na radiju i snimanja za diskografe, dakako i gostovanja poznatih izvođača (iz BiH), ali obuhvaća i preuzimanja pod okrilje drugih vrsta popularne i akademske (umjetničke) glazbe. Ovo potonje shvaćamo kao narednu specifičnu karakteristiku zagrebačke sevdalinske scene. S treće strane, rad današnjih glazbenih ansambala posvećenih sevdalinci, koji su zahvaljujući svojoj vezanosti uz bošnjačke kulturne udruge i vodeći ovjereni lokalni predstavnici ovoga žanra u današnjem Zagrebu, zasniva se na skupnoj (zbornskoj) izvedbi, što se također može dodati u popis zagrebačkih posebnosti. No svi ti specifični zagrebački aspekti ne mogu biti detaljno analizirani u okviru jednoga članka, pa se stoga ovdje ograničavamo na ispisivanje povijesti sevdalinke u Zagrebu do kraja 1950-ih, čime je detaljnije obrađen jedino prvospomenuti aspekt zagrebačkog medijskog – diskografskog i radijskog – prinosa povijesti sevdalinke u cjelini.

S druge strane, ovaj je rad neobičan jer ga ispisuje sedam koautorica, što je u humanistici iznimno rijetka pojava. Razlog je jednostavan – istraživanje je provedeno u ljetnom semestru kolegija Tradicijska glazba u ak. god. 2017./2018. za studente etnomuzikološkog modula na Odsjeku za muzikologiju Muzičke akademije, te su koautorice ovoga teksta

voditeljica i polaznice tog kolegija. Radile smo zajedno na svim aspektima istraživanja, ali i uz individualne zadatke u vezi analize arhivske građe i literature te obrade terenskih zapisa. Zajednički smo, kao svojevrsni primijenjenoznanstveni potprojekt, potkraj svibnja 2018. godine organizirale i gostovanje Damira Imamovića na Muzičkoj akademiji u Zagrebu. Ovaj iznimni glazbenik i istraživač sevdalinke održao je javno predavanje o izvorima sevdalinske tradicije, a za studente etnomuzikologije i radionicu koncentriranu na interpretativne aspekte sevdalinke. Nimalo slučajno, za primjer na kojem ćemo proraditi pitanja sevdalinske interpretacije odabrale smo sevdalinku “Kradem ti se u večeri”, koju smo otprije već prepoznale kao izvrstan primjer za studij sevdalinke općenito, napose s obzirom na kompleksnu genealogiju ove pjesme, brojne njezine interpretacije te njezinu usidrenost i u zagrebačkoj sredini. Spoj individualnog i skupnog rada očitovao se i u zaključnom ispisivanju ovoga članka: natuknice pojedinih dijelova u nastavku teksta sačinile smo individualno ili u paru, a potom ih je voditeljica kolegija doradila i ulančala u zaključni tekst. Trag nejednakih prinosa razaznatljiv je jedino u redosljedu koautorskih imena, u mjeri u kojoj odstupa od abecednog slijeda.

Važno je početno upozoriti i na još neke metodološke i teorijske izazove ovoga istraživanja. Slikovito rečeno, poduhvatile smo se razumjeti ekosustav ogromne livade koja, čini se, seže do u beskraj, obasuta je, koliko možemo zamijetiti, svakovrsnim raslinjem i cvijećem, nanosima zemlje i kamenja, svom svojtom stvarnog i imaginarnog, animalističkog i ljudskog svijeta koji na njoj obitava ili tu navraća. I mnogi drugi istraživači poduhvatili su se toga prije nas, koncentrirajući se doduše na druge dijelove ukupne sevdalinske tradicije, tretirajući ih nerijetko kao da bi imali reprezentirati čitavu livadu i/ili koncentrirajući se na već otprije postavljane orijentacijske točke. Teško nam se kao istraživačima poletarcima livadskog ekosustava u tome snaći, nemoguće je obuhvatiti čitavu livadu, dok bez toga posustajemo u uvjerenju da je moguće shvatiti i valjano predočiti makar i ovaj odabrani mali njezin dio, dio na koji istraživačka noga još nije kročila. Kao naredna bi metafora ovog pothvata mogla poslužiti priča *Sedmorica glasnika* Dine Buzzatija zbog obrtanja početnog entuzijazma oko upoznavanja kraljevstva i dolaska do njegovih granica, zbog glasnika koji donose i odnose vijesti (i to upravo sedmero glasnika, kao i u nas), a i zbog ukupnog fona Buzzatijeve priče koji može podsjetiti na onaj sevdalinski. Spoticale smo se o znane probleme krhotina podataka, koji samo valjanim povezivanjem s drugim relevantnim krhotinama mogu, eventualno, rezultirati pouzdanim tvrdnjama. Članak je sav premrežen takvim izvodima. Današnji nositelji sevdalinke u Zagrebu, bilo pojedinci ili kulturne organizacije, nisu nam u tome mogli biti odveć od pomoći, jer nije riječ o njihovoj vlastitoj kontinuiranoj zagrebačkoj tradiciji. Istodobno nas je upravo njihov interes za povijesne aspekte i potaknuo da ovaj članak usmjerimo u tom pravcu.

Nadalje, istraživanje je uvelike obilježeno digitalnim dobom u kojem živimo. Baze podataka i digitalne zbirke Nacionalne i sveučilišne knjižnice, HAZU i Sveučilišnog računskog centra, kao i srodnih institucija izvan Hrvatske, bile su nam od velike pomoći u pronalaženju i dostupnosti građe i literature, provjeri podataka, razumijevanju diskursa o sevdalinci u određenom razdoblju i slično. Ništa manje važne nisu bile ni internetske

stranice posvećene sevdalinci (među kojima, kad je riječ o literaturi, prednjači sevdalinke.com), *online* baza podataka diskografskih izdanja Discogs i portali sa zvučnim i/ili video zapisima (neizostavni YouTube, ali i SoundCloud i dr.). Zahvaljujući digitalnom dobu, s lakoćom smo izmjenjivale datoteke, a putovale su i u prepisci s kolegama koji su nam pomogli doći do izvora kojih nema u Zagrebu, a nisu dostupni ni na internetu.¹ A koliko li je samo toga dostupno na internetu! Već i samo prelistavanje sve te pisane građe te barem površno preslušavanje i pregledavanje audiovizualne građe i uz nju vezanih komentara korisnika, stavilo bi nas u poziciju posve nalik Buzzatijevu junaku koji uzalud žudi doprijeti do kraja kraljevstva. Usto, kao što se i on pita vrti li se zapravo u krugu vjerujući da cijelo to vrijeme hodi put juga, tako smo i mi vrludale slijedeći trag kakve krhotine, koja bi se poslije pokazala stranputicom, krivim navodom. Ali i suprotno: internet nam je, zahvaljujući entuzijazmu pojedinaca, i to napose što se tiče povijesnih zvučnih zapisa, pomogao više nego ijedna ugledna institucija.²

Naredni izazov s kojim smo se suočile jest u izostanku općeprihvaćenog određenja sevdalinke. Munib Maglajlić, najugledniji istraživač njezinih usmenoknjiževnih aspekata, uspostavlja u svojoj definiciji dvije značenjske grane sevdalinke. Jednu čini sevdalinka kao “ljubavna narodna pjesma nastala [...] u gradskim sredinama Bosne i Hercegovine i novopazarskog Sandžaka, uobličena prodorom istočnjačke [otomanske, op. a.] kulture življenja i usmeno prenošena vjerovatno već od sredine 16. stoljeća”, a drugu granu sevdalinka kao “pjesma nastala po uzoru na [prethodno opisanu] sevdalinku” u austrougarskom razdoblju, razdoblju između dvaju svjetskih ratova i razdoblju nakon Drugog svjetskog rata. Razvoj kroz ta tri razdoblja Maglajlić je gradirao na sljedeći način: a) s obzirom na karakteristične načine tvorbe pjesama (od kolektivne/narodne ka individualnoj tvorbi znanih ili neznanih autora stihova i melodija), što je smjestio u austrougarsko doba; b) s obzirom na novi tipičan ambijent izvođenja (kafana i gostionica), razvoj javne difuzije (gramofonske ploče i radijski programi) te standardizaciju repertoara (pjesmarice s fiksiranim tekstovima i napjevima), što je smjestio u razdoblje između dva svjetska rata; c) s obzirom na tretiranje

¹ Digitalne kopije različitih notnih izdanja Konjovićeve *Pod pendžeri* (“Kradem ti se u večeri”) i zbirke Bogomira Kačerovskog pribavile smo iz Novog Sada, Beograda i Sarajeva susretljivošću kolegica Vesne Ivković, Sanje Radinović i Lane Pačuke, kopije pojedinih diskografskih kataloga ljubazno su nam ustupili Ivan Mirnik, Veljko Lipovščak, Risto Pekka Pennanen, Drago Kunej i Peter Endendijk, a Damir Imamović kopije najranijih izdanja zbirki Vuka Stefanovića Karadžića.

² O jednom takvom pojedincu, Stevenu Kozobarichu, izvjestila je već Sanja Radinović (2016), sugerirajući, posve opravdano, kako bi suradnja etnomuzikologa i veoma upućenih amatera poput Kozobaricha trebala biti tješnja i sustavnija. I nama su povijesni zvučni zapisi sevdalinki koje su Kozobarich i njemu srodni učinili dostupnima na YouTubeu bili dragocjeni, a većinom i pridruženi navodi (premda je unutar njih bilo i netočnosti). Pridodajmo tomu i zagrebački primjer. Eduard Čapka, jedan od velikih zagrebačkih kolekcionara, svoju je zbirku od oko 6.000 gramofonskih ploča 2011. godine poklonio Nacionalnoj i sveučilišnoj knjižnici u Zagrebu. Zasad je javnosti dostupno tek sedamdesetak zvučnih zapisa, dok preostale tisuće zapisa čekaju sretnija i bogatija vremena kad će biti moguće provesti digitalizaciju. Dakako, i radi zaštite, a i nepostojanja opreme, nije moguće preslušavanje ni u samom NSK-u. Pomišljamo da je upravo zbog takvih realnih okolnosti naredni veliki zagrebački kolekcionar, Ivan Mirnik, u travnju 2018. godine započeo pohranjivati zapise iz svoje kolekcije na YouTube. U razdoblju od nepunih pet mjeseci njegov kanal na YouTubeu obuhvaća 473 jedinice (stanje 9. 9. 2018.), uključujući i zapise relevantne za temu ovoga istraživanja. Zaključak o kapacitetima pojedinaca i institucija nameće se sam od sebe, nije ga ni potrebno izreći.

dvaju prethodnih razdoblja kao tradicije iz koje se crpi, što je karakteristikom razdoblja nakon Drugog svjetskog rata, uz pojavu “pjevačkih prvaka” koji postaju sinonimom i za sevdalinku i za narodnu pjesmu “poznat[u] i kao ‘novokomponirana’” te širenje takve pjesme potporom diskografskih kuća, radijskih i televizijskih stanica i festivala (Maglajlić 2011: 152–153). Problematično je u ovome određenju to što o prvoj grani – ako je shvatimo kao onu koja prethodi austrougarskom razdoblju – imamo veoma malo veoma oskudnih izvora (i k tome još i dodatno oskudnih što se tiče glazbene sastavnice), koji kao takvi ne daju prostor ambicioznim zaključcima. Drugim riječima, u doba kad izvori postaju konkretniji i brojniji, kad se uostalom pojavljuje i sam termin sevdalinka (uz alternativne termine sevdalija, turčija, ašiklija), već smo u Austro-Ugarskoj Monarhiji, zahvaćeni naznačenim procesima transformacije sevdalinke.³ Također, već od začetaka njezina razaznavanja kao zasebnoga žanra i imenovanja, dakle već i u austrougarsko doba, a ne tek u međuratnom razdoblju, diskografija, pjesmarice, pa i onodobni pjevački prvaci nude modele za uzor, afirmirajući sevdalinku kao popularnoglazbeni žanr. U to su se autorski, produkcijski i recepcijski uključile i sredine izvan Bosne i Hercegovine, napose Beograd, mnogo manje i Zagreb, te ni njih stoga ne treba zanemariti u ispisivanju geneze sevdalinke kakvu danas poznajemo. Posvjedočit će tomu i studija slučaja pjesme “Kradem ti se u večeri” koju donosimo u nastavku teksta. Naposljetku, premda oko toga nije izričit, iz konteksta je jasno da Maglajlić podrazumijeva supostojanje dviju grana, pri čemu prvu – dakle, sevdalinku kao usmeno prenošenu ljubavnu narodnu pjesmu – karakteriziraju jednoglasje i višeglasje,⁴ “pretežno tzv. poravnim napjevom”, različite strukture stiha (epski deseterac, simetrični i asimetrični osmerac, trinaesterac i dr.), obilje varijacija usklika i pripjeva koji su i ukrasnim glazbenim elementima, vokalna ili vokalno-instrumentalna izvedba (“u ranijem razdoblju [uz pratnju] saza, a kasnije harmonike i violine, posebno u kafanskim izvođenjima”), tematiziranje ljubavne radosti i boli, ponekad s naglašenom čulnošću u izrazu, te tematiziranje stvarnih ljubavnih zgoda, ljudi i sredina (isto: 152). Drugu pak granu, kako je već navedeno, karakteriziraju procesi transformacije prve grane. Ako je tako, ako je dakle zapravo riječ o supostojećim granama, tim smo više zbunjene kako povući granicu između jedne i druge. Doima se da je pothvat više stvar htijenja istraživača i drugih oko uspostavljanja kanona autentičnosti nego li izvoda na temelju analize građe. Postoje doduše i u bitnome drukčija određenja, ona koja počivaju na ideji da je sevdalinci inherentno stapanje elemenata različita podrijetla i/ili trajnost preobrazbe (npr. Petrović 2017), no znatnijega odjeka imaju tek u novije doba, napose na sceni “novoga sevdaha”.

³ I naša potraga za sevdalinkama u hrvatskim tekstualnim pjesmaricama u razdoblju prije ustaljivanja termina na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće kretala se stoga nesigurnim i aproksimativnim terenom traganja za tekstovima pjesama koji će tek poslije biti verificirani kao sevdalinski. No ne nužno i isključivo sevdalinski jer ima ponešto karakterističnih stihova koji supostoje u različitim glazbenim žanrovima. Takav je primjerice početni stih pjesme “Kiša ide, trava raste, gora zeleni” iz čuvenog *Erlangenskog rukopisa* iz oko 1720. godine (Medenica i Aranitović 1987: 296, br. 148).

⁴ Neobično je da navodi i višeglasje, budući da je sevdalinka dominantno solistička pjesma. U tome se vjerojatno nadovezuje na Miloševićevu studiju o ravnoj pjesmi (1984), u kojoj je i znatan broj višeglasnih primjera.

Naredni aspekt na koji treba uvodno upozoriti odnosi se na Saidov pojam orijentalizma,⁵ koji se, općenito govoreći, lako može prepoznati u zagrebačkom pogledu prema jugoistoku, “Balkanu”, “bosanskoj kasabi”, “tamnom vilajetu” i sl. “Kafana”, raspojasane “cajke” i harmonika, neumjerenost u piću i jelu, prostor ispunjen dimom, prekomjernom gestom i afektom, i sevdalinka među njima, elementi su današnjeg orijentalizma na kakav nailazimo i u novinskim napisima (naročito crnim kronikama) iz razdoblja između dva svjetska rata.⁶ Na drugom je kraju spektra romantični orijentalizam putopisnog ili etnografskog tipa, koji zainteresiran promatra (ili zuri u) bliskog Drugog, bosanskog muslimana, predočava nam njegove kulturne navike, pa i glazbeni izraz neprispodobiv našem, zapadnom, europskom uhu.⁷ Daljnje su varijante težnja k pročišćavanju ili pak daljnjem umjetničkom oplemenjivanju sevdalinke, no one su mnogo više dijelom bosanskog (bošnjačkog) samoorijentalizma nego li hrvatskog orijentalizma. U cjelini, pojam nam se ne čini odveć prikladnim za uokvirivanje sevdalinke u Zagrebu. Plodonosnijim se čini pojam imagama koji je u domaću humanistiku uveo Davor Dukić, odnosi se na predodžbe jedne (nacionalne) kulture o drugoj u nekom povijesnom realitetu, nerijetko je aksiološki ambivalentan, prisposobiv Janusovu licu, a Dukić ga rabi u analizi napisa o “Turcima” (tj. muslimanskim susjedima koji govore slavenskim jezicima) u *Danici ilirskoj* i *Narodnim ilirskim novinama* te u hrvatskoj književnosti od 15. do sredine 19. stoljeća (Dukić 2006, 2007). Ishodi da su hrvatska ranonovovjekovna književnost 18. stoljeća i preporodna *Danica* bile konstitutivne za razvijanje stereotipnih predodžbi o Turcima: “Turci kao osvajači, nasilnici, vjerski neprijatelji, hedonisti, razbludnici i homoseksualci, ali i istodobno hrabri ratnici, bogobojažni ljudi, vjerni podanici, da se samo spomenu oni najvažniji stereotipi” (Dukić 2007: 97). “Antipod antiturskom narativu”, kako ističe Dukić, “ili drugo Janusovo lice imagama ‘Turci’, nastaje već polovicom 19. stoljeća u pripovijetkama Luke Botića prožetima idejom kršćansko-muslimanske tolerancije” (isto: 101), u periodici je razvidan u *Novinama*, a u glazbi, nadodale bismo, upravo u žanru bosansko-hercegovačke “ljubavne narodne pjesme” koja od tog doba biva dokumentirana i u hrvatskom javnom prostoru (mahom u pjesmaricama),

⁵ U najkraćim crtama, riječ je o kolonijalnim predodžbama Zapada o Istoku kojima se uspostavlja jaz između Zapada kao civiliziranog, naprednog i sl., i Istoka kao njegova naličja. Zahvaljujući radu orijentalizma Istok ostaje zatočen u svojoj drugosti, dok Zapad biva izgrađen kao subjekt, oboje dakako gledajući iz zapadne perspektive (usp. Said 1979).

⁶ Npr. u novinskom izvješću o samoubojstvu Miroslava Z., upravnika stovarišta u Bakru koji je godinu ranije došao na tu funkciju iz Zagreba, opisuje se noć koja je neposredno prethodila samoubojstvu. Proveo ju je uz prijatelje, “bio neobično veseo, ne pokazujući ni malo, da je baš te noći uz čašu vina i pod teškim dimom cigarete, smijujući se, stvorio odluku da obračuna sa životom. Mora da je teška bila ta noć, gdje je Z. imao izdržati borbu tešku do očajanja. Jer dok je pjevao tužne sevdalinke – a kažu da je bio dobar pjevač – i bečarske mladićske pjesme, on se u isto vrijeme bio već riješio na to, da je ta noć njegova posljednja” (s. n. 1925).

⁷ Kao primjer može poslužiti isječak iz putopisnog opisa Glamoča: “Okolo nje [čaršije] brojne kavane, a ispred njih stari muslimani i hafizi prekriženih nogu vode duge razgovore puštajući svako malo dim iz svojih dugih lula. Nekoliko mlađih nude starije turskom kavom, koja je ovdje naročito dobra i jeftina. Građani su vrlo mirni i gostoljubivi, a svaki će te rado savjetovati i pomoći ti. Navečer su kavanice pune ljudi, pred kojima na malim stolicama stoje čokanji s rakijom i findžani (sic!) s kavom. Pri slabom svijetlu (sic!) u gustom duhanskom dimu čuje se sevdalinka, koju nitko ne zna tako lijepo i sa zanosom pjevati, kao pravi Bosanac” (Lučić-Roki 1940: 255).

odnosno ugrađuje se u hrvatski kulturni imaginarij. Ambivalentan karakter imagama, ideja o većoj imagološkoj potenciji fikcije nad falcijom, tj. potenciji lijepe književnosti u Dukićevoj analizi, čemu bez oklijevanja možemo pridodati i glazbu, odnosno sevdalinku u kontekstu ovoga rada, ali i interes za međuodnos falcije i fikcije osnovni su razlozi zbog kojih nam se ovaj teorijski koncept čini najprimjerenijim.

Naposlijetku, treba reći da je slijedom svega prethodno navedenog prva verzija ovoga članka nabujala do gotovo knjižnoga opsega, te je trebalo iznaći način kako ga svesti na razumnu mjeru. Ograničile smo se stoga, kako je već navedeno, na razdoblje do kraja 1950-ih. Protezanje do današnjeg doba očituje se jedino u analizi pjesme “Kradem ti se u večeri”. Osim toga, umjesto panoramskog razgledanja ukupnog krajolika “našega”, zagrebačkog dijela livade radije smo se, vođene disciplinarnim interesom za pojedinačno, odlučile za detaljnije osvjetljavanje odabranih njegovih raznolikih mikrouzora, uz telegrafsko izvještavanje o grozdovima preostalih koji su neumitnošću broja slovnih mjesta ovom prilikom morali ostati neobrađeni.

ZAGREBAČKI I HRVATSKI PRINOSI IZVORIŠTIMA SEVDALINKE

Prvi pisani trag o sevdalinci mnogi danas prepoznaju u starinskoj domaćoj pjesmi na domaćem jeziku⁸ koju je 1573. godine Adel iz Klisa zapjevao na splitskoj tržnici (pazaru, mjestu razmjene) voljenoj Mariji Vornić:

Turčin se zaljubio u našu golubicu. – Ja sam Turčin. Njezino je lice bjelje od mog voska i ljepše je od ruža, što sam ih kap po kap iscijedio.

Turčin se zaljubio u našu golubicu. – Ja sam Turčin. Ja sam je ipak čuo gdje govori, ali s onim je riječima ovaj međ gorak. I vaša je golubica plemenitija od mog konja. (cit. prema Solitro 1989: 207; usp. i isto: 206–208)

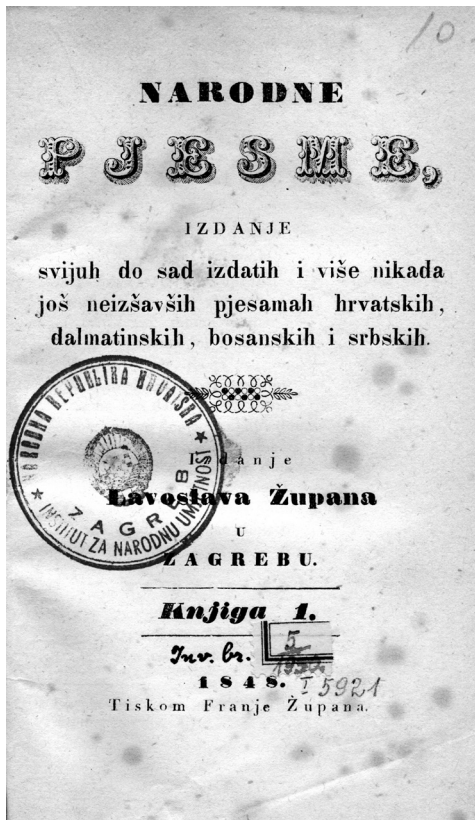
Hipotezu je prvi iznio Maglajlić u svojoj knjizi iz 1983. godine, a od njega preuzeli i mnogi drugi bošnjački stručnjaci, nositelji sevdalinke (uključujući i pojedine naše sugovornike u Zagrebu) i šira zainteresirana javnost. Temeljni je povijesni izvor o nesretnoj ljubavi Adela i Marije (Mare) pismo splitskog rektora mletačkim vlastima od 8. travnja 1574.,⁹ a sastavnicom je dokumenata koje je Vicko Solitro našao u venecijanskim arhivima i objavio 1844. godine (v. Solitro 1989). Priča je nadahnula nastanak poznatih književnih i glazbenoscenskih djela,¹⁰ no ovdje nam je važno istaknuti da impliciranje sevdalinke u tom kontekstu, neovisno o vjerodostojnosti hipoteze, naglašava ne samo ljubavni karakter

⁸ U izvorniku: “cantò per schiavone un’ antica poesia schiavona” (Solitro 1844, cit. prema Ljubić 1877: 142); u prijevodu Vladimira Rismonda: “zapjevao je na hrvatskom jeziku (per schiavone) jednu starinsku pjesmu hrvatsku (schiavona)” (Solitro 1989: 207).

⁹ Pisac tog izvješća početak priče (prvi Adelov dolazak na splitski pazar) smješta u ožujak 1573., a kraj (smrt Marije Vornić) u kolovoz iste godine (usp. isto: 206).

¹⁰ Spjev *Bijedna Mara* već spomenutog Luke Botića iz 1861., opere *Adel i Mara* Josipa Hatzea iz 1932. i *Adelova pjesma lve Paraća* iz 1941./1951. te dr.

sevdalinke, što nedvojbeno jest okosnicom ovoga žanra, nego i baziranje njezinih sižea na stvarnim događajima (što ističe i Maglajlić u prethodno navedenoj definiciji) te, što je za ovaj rad od posebne važnosti, njezina međuetnička, međureligijska i međukulturna prekoračenja. “Turčin” Adel, kako je razvidno i iz izvješća iz 1574. godine, nije etnički Turčin nego musliman koji govori lokalnim jezikom i živi u obližnjem prekograničnom naselju (u Klisu, koji je u to doba bio pod otomanskom, a Split pod venecijanskom upravom). On je *bliski drugi*, kao što će to pretežno biti, gledajući iz hrvatske i zagrebačke perspektive, i od 19. stoljeća, kada se sevdalinka postupno strukturira kao specifičan glazbeni žanr. Istodobno, opisana izvorišna crtica, bez obzira na razinu uvjerljivosti hipoteze o Adelovu pjevanju kao prvom pisanom tragu o sevdalinci, upućuje na kozmopolitski i hibridni (i/ili prekoračujući) karakter ovoga žanra, kakav promiče i važan dio današnjih sudionika sevdalinske scene u cjelini (u BiH, Srbiji, Hrvatskoj i drugim zemljama).



Naslovnica prvog sveska Županove zbirke (primjerak iz knjižnice Instituta za etnologiju i folkloristiku)

Nakon 1574., izvori o sevdalinci imaju svoj “novi početak” u zbirci Vuka Stefanovića Karadžića *Mala prstonarodna slaveno-serbska pesnarica* iz 1814. (Maglajlić 2011: 146), a potom i njegovoj zbirci *Narodne srpske pjesme: knjiga prva u kojoj su različne ženske pjesme* iz 1824. godine i *Srpske narodne pjesme* s istim podnaslovom iz 1841. godine. I u to je zarana upletena i hrvatska sredina jer knjižar Lavoslav Župan 1848. u Zagrebu u dva sveska objavljuje *Narodne pjesme, izdanje svijuh do sad izdatih i više nikada još neizšavših pjesamah hrvatskih, dalmatinskih, bosanskih i srbskih* (1848a, 1848b). Premda to nigdje ne navodi, pokazuje se da mu se zbirka zasniva na preuzimanju iz Karadžićeve zbirke objavljene u Beču 1841. godine. Njezina objava na latinici i u Zagrebu naznačuje da je i ovdašnja sredina recepcijski bila u izravnom doticaju s prvim zapisima pojedinih pjesama koje će poslije činiti standardni sevdalinski repertoar.¹¹

¹¹ Konkretno, riječ je o pjesmama “Snijeg pade na behar na voće”, “Kolika je Jahorina planina” i “Svi dilberi, mog dilbera nema” koje su određene kao sarajevske, “Dva se draga vrlo milovala” i srodne inačice bez oznake lokaliteta, a početnim stihom i “Razbolje se Mejra”, također bez oznake lokaliteta (v. Župan 1848b: br. 312, 336, 341, 346, 359). Nema podatka o načinu izvođenja, uz iznimku bilješke uz pjesmu “Dva se draga iz mala gledala” iz Sinja (isto: br. 342), gdje autor (Župan, odnosno zapravo Stefanović-Karadžić) navodi da je o smrti

Naredna znakovita crtica tiče se uvođenja termina i pojma sevdalinke. Dubrovački kulturni povjesničar Vid Vuletić Vukasović 1892. godine u zadarskoj *Iskri* objavljuje prilog pod naslovom “Dubrovački zbornik turskijeh sevdalinaka (ljubovnijeh pjesama od god 1657)”. Riječ je o kratkom prikazu zbirke pjesama Dubrovčanina Miha Martelinija (Martellinija) iz 1657., u kojoj je “pjesama talijanskih, slovinskih, turskih i.t.d.” (Vuletić-Vukasović 1892: 49), te Vuletić Vukasović donosi odabrane primjere pjesama na turskom jeziku pisanih latinicom. Nema u tekstu ponovnog spominjanja riječi “sevdalinka”, no izvor je svejedno važan jer se ovaj termin tek počinje koristiti tih godina. Imamović je prvi spomen “sevdalinke” pronašao u časopisu *Bosanska vila* iz 1890. godine, gdje se, gledajući iz perspektive kasnijeg razvoja, pojavljuje u začudnom spoju s rodoljubljem (bila je naime riječ o “rodoljubivim sevdalinkama” prema odabiru Nikole T. Kašikovića Sarajlije, zagovornika srpskog nacionalnog osjećaja), potom 1891. i 1892. godine u sintagmi “srpske narodne sevdalinke” u zapisima Marka S. Popovića, dok prvo korištenje ovoga termina za pjesme “mladosti i zanosa” Imamović nalazi u zbirci Janka M. Veselinovića *Sevdalinke: narodne biser pesme za pevanje*, objavljenoj u Beogradu 1895. godine (Imamović 2016: 44, 48; usp. i Maglajlić 1983). Time Vukasovićeve crtica o Martelinijevom zborniku ishodi kao prvi zasad poznati izvor gdje se termin “sevdalinka” rabi kao oznaka za ljubavnu pjesmu, dakle u temeljnom značenju koje i danas nosi. Uostalom, nije nevažno da je u termin upleten i pridjev “turskoga”, za razliku od “srpskoga” (koji i tada i poslije nerijetko konotira lokalne muslimane i/ili Bošnjake, premda se denotacijski u konkretnom primjeru odnosio na Turke).¹²

Do kraja austrougarskog razdoblja Zagreb i Hrvatska upleteni su u krajolik bosanskih ljubavnih pjesama i ponekim primjerima uključenima u poznate tekstualne zbirke pjevanih pjesama (npr. pjesmarice Gjure Deželića iz 1865. i Augusta Kaznačića iz 1872.), kao i Kuhačevom zbirkom (1878.–1881.) u kojoj su i prvi notni zapisi petnaestak pjesama koje će (p)ostati dijelom klasičnog sevdalinskog repertoara. Treba međutim naglasiti da je riječ o sevdalinskim tekstovima, dok su napjevi tih pjesama uvelike različiti od onih kasnije standardiziranih, kakve i danas poznajemo.¹³ Posebno mjesto zauzimaju i glazbenici iz

Omera i Merime prvi put čuo u Tršiću 1803. godine od “turskoga Ciganina iz Bosne, koji ju je na gusle pjevao”, a potom i “od mnogo žena i djevojaka u Mađarskoj” (isto: 241).

¹² Već je prethodno spomenuto da su se potkraj 19. stoljeća rabili i alternativni termini sevdalija, turčija i ašiklija. Ašiklija je pretežno konotirala nove, autorske pjesme, turčija pjesme pod jakim turskim utjecajem (Imamović 2016: 49), dok je termin “sevdalija” kao naziv za pjesmu Imamović pronašao u jednome tekstu Jovana Ilića iz 1889. godine (isto: 52). Međutim, ubrzo nakon toga, ovaj će se termin ograničiti na onoga “ko je u sevdahu ili pjevač[a] sevdaha” (isto). Zanimljivo je pritom da se sve do danas zadržala tvorba pridjeva na temelju imenice “sevdalija”, a ne “sevdalinka”. Tako i sam Imamović u svojoj knjizi sustavno koristi pridjev “sevdalijski” (nikada “sevdalinski”), neovisno o tome odnosi li se na pjevača ili pjesmu (ili pak tradiciju, kulturu, repertoar, estetiku i dr.), a isto vrijedi i za Miloševićevu knjigu o sevdalinci (1964). No mi smo se ipak odlučile za korištenje pridjeva “sevdalinski”, vodeći će (klasičnom) jezičnom tvorbom a ne, kako se doima u primjeru Imamovića i Miloševića, poviješću termina.

¹³ Radi ekonomiziranja prostora navodimo samo brojeve pjesama koje smo s obzirom na njihove tekstove identificirali kao sevdalinke i/ili pojedinim elementima srodne sevdalinkama: br. 17, 146, 159, 241, 350, 361, 619–620, 637, 729–731, 764, 782–783, 820, 1049, 1508–1511. I tekstom i napjevom kasnijem je standardnom obliku dotične pjesme srodna jedino pjesma “Aj, kolika je Javorina planina” (br. 637). U literaturi o sevdalinci nominalno je poznato da Kuhačeva zbirka uključuje i određeni broj (tekstova) sevdalinki, no neusporedivo je

Hrvatske koji su dio radnog vijeka djelovali u Sarajevu, te ondje usvojen repertoar pretočili u albume vlastitih obrada za glas i klavir. Riječ je o Šandoru (Aleksandru) Bosiljevcu s *Albumom bosansko-hercegovačkih pjesama* (Zagreb, oko 1896.) i Bogomiru Kačerovskom s albumima *U kolo: bosanske narodne pjesme* (S.l., S.a.) i *Bosanske sevdalinke* (Sarajevo, 1907).¹⁴ Usto je Zagreb bio tržištem i drugih sevdalinskih pjesmarica, kako naznačuje reklama za *Muslimanske sevdalinke* Abdula Haka (riječ je o pseudonimu) objavljene 1906. u Sarajevu, koja se višeput tijekom 1906. i 1907. godine našla na stranicama zagrebačkog dvotjednika *Dom i svijet*. Također, uz Beč, Gleichenberg, Los Angeles i Trst, Zagreb je bio među prvim gradovima u kojima je Gajret, “društvo za potpomaganje gjaka muslimana” – prvo među kulturnim i dobrotvornim društvima s muslimanskim predznakom, osn. 1903. u Sarajevu – već 1905. godine (ako ne već i 1903. i 1904.) imalo svoje članove izvan granica BiH (usp. s. n. 1906: 39–63). Od naredne je godine počelo potpomagati i jednoga studenta prava na zagrebačkom sveučilištu.

Naposljetku, kad je riječ o prinosu izvorištima sevdalinke s područja izvan Bosne i Hercegovine, treba nadodati da je beogradska i srpska sredina od posljednje četvrtine 19. stoljeća i autorski pridonijela stvaranju repertoara sevdalinki, što u nas nije bio slučaj. Srpsko kasnoromantičarsko pjesništvo od 1880. do 1914. godine u cjelini se može odrediti kao “doba sevdaha” zbog istaknutog mjesta koje je u tom razdoblju imala poetika sevdalinke (Radinović 2016: 131–132). Detaljno analizirajući pjesmu “Abassah” Jovana Ilića (obj. 1880.), koja se folklorizirala, poslije i stopila s dijelom pjesme “Ljubav ga spasila” Safeta-bega Bašagića iz 1890-ih, te je danas najpoznatija u inačici “Na prijestolju sjedi sultan”, kao i njezinu glazbenu sastavnicu u zapisu Stevana Mokranjca iz 1891. godine, u skladbi “Na prestolu” Vladislava Nikolajevića Štipskoga iz istih godina te u najranijem zvučnom zapisu izvedbe hrvatskog muzikologa i glazbenika Josipa Širokog za bečki Phonogramarchiv iz 1913. godine, Sanja Radinović zaključuje da je “srpska umetnička sevdalinka izrastala [...] na čvrstom temelju narodne, a zatim se gotovo istoga trena vraćala izvorima sa kojih je i potekla, prelivajući se neosetno u gradski književni i muzički folklor” (isto: 132). Pritom je riječ o tekstu, dok u vezi glazbe, kako ističe autorica, nije moguće pouzdano utvrditi je li inicijalno riječ o Štipskoj autorskoj tvorevini ili narodnom napjevu, te je li Mokranjac pribilježio i obradio napjev donesen iz Bosne ili su ga “možda u prestonici sačinili svirači koji su poznavali bosanski melos (najverovatnije Romi, budući da su romske kapele u to vreme bile u gradovima brojne i veoma aktivne)” (isto: 141). Ni tada ni poslije, u Zagrebu

veću pozornost pobudio tip napjeva na koji je Ludvik Kuba “na cijelom putu, svuda nailazio” tijekom svojega istraživanja u Bosni i Hercegovini 1893. godine, a koji se naziva “naravno”, ‘poravno’ ili ‘uravan’” (Kuba 1984: 45). U zbirku je uključio sedamnaest oblika toga napjeva (v. isto: br. 1097–1115) i objasnio da mu naziv dolazi otuda jer je to “najprirodniji[i], dakle, najnaravniji napjev” koji “svaki Bosanac, i Hercegovac [...] najviše voli; uz njega mu srce zaigra, to mu je urođen napjev, uz koji može svaki pjevač da od srca zapjeva [...] uz bugariju ili tamburicu” (isto: 45). Zbog njegove obljubljenosti, a s druge strane izostanka ikakva traga tom tipu napjeva “u susjednim srpsko-hrvatskim zemljama”, Kuba ga je proglasio “bosanskohercegovačkom specijalnošću” (isto: 46). Riječ je zapravo o sevdalinci, premda Kuba nigdje ne spominje taj termin, a navedena njegova kvalifikacija ostat će okosnicom i kasnijih određenja sevdalinke (uz otprije spomenute Maglajlićeve radove v. npr. i Karača Beljak 2005).

¹⁴ Više o sarajevskom razdoblju njihova profesionalnog djelovanja v. u Pačuka (2014).

nije bilo tekstopisaca i/ili skladatelja pjesama koje bi pripadale fondu najpopularnijih ili najcjenjenijih sevdalinki, kao u navedenom primjeru. Nemamo, primjerice, nikakve indicije da je Kačerovsky iole autorski pridonio sevdalinci “Telal viče”, premda je njezina objava u njegovoj zbirci *Bosanske sevdalinke* iz 1907. (pri čemu smo godinu objave rekonstruirale zahvaljujući Kuhačevu prikazu te zbirke, v. Kuhač 1907) prvi (nama) poznati pisani izvor uopće u kojem se ta sevdalinka pojavljuje. Budući da iste, 1907. godine u Sarajevu i Beogradu nastaju i prvi njezini zvučni zapisi (usp. Kelly 2004b: br. 5666 i 5840), i to, sudeći prema dostupnim izvorima, posve neovisno o Kačerovskom, tim je dodatno oslabljena pretpostavka o njegovom eventualnom autorskom prinosu.

SEVDALINSKI IMAGEM U PJESMARICAMA IZ PRVE POLOVICE 20. STOLJEĆA

Nastavno na popularne pjesmarice iz 19. stoljeća, u Zagrebu se u 20. stoljeću objavljuju pjesmarice koje u znatnijoj mjeri uključuju sevdalinke, svjedočeći o rastu popularnosti ovoga žanra. Posebno su nam zanimljive tri jer ih možemo uzeti za paradigmatičke i što se tiče novih fizionomija sevdalinskog imagama u razdoblju između dva svjetska rata (Odobašić [1933]),¹⁵ u doba Nezavisne Države Hrvatske (Dizdar 1944), odnosno po utemeljenju socijalističke Jugoslavije (Sakač 1948). Tekstualna pjesmarica Saliha Odobašića, objavljena u Zagrebu, obuhvaća pjesme “koje se kod nas u novije doba najviše pjevaju, osobito u veselim društvima” (Odobašić [1933]: “Predgovor”, nepag.). Podijeljena je u četiri sveska, od kojih drugi obuhvaća “ljubavne pjesme – sevdalinke”. Uz poznate sevdalinke tu nalazimo i pjesme kao što su “Škripi đeram” i “Ja sam sirota”, dakle sevdalinka je uključena u širi spektar popularnih ljubavnih pjesama različita podrijetla. S druge strane, pojedine su klasične sevdalinke (klasične iz današnje perspektive) uključene u četvrti svezak koji obuhvaća “ratne – junačke – hajdučke – komitske – bosanske – južnosrbijanske – turske pjesme”. Među njima je i “Kradem ti se u večeri”, o kojoj raspravljamo u nastavku teksta, što ujedno predstavlja i prvo pojavljivanje ove pjesme u zbirkama objavljenima u Zagrebu. Odobašićeva zbirka korespondira popularnoglazbenom *miš-mašu*, o kojemu svjedoči niz onodobnih pisanih izvora. Primjerice, novinski članak objavljen naredne, 1934. godine, opisuje kako glazbenici, kako bi zadovoljili želje zagrebačke publike, izvode “isto tako opere, kao i najstarije hrvatske popevke, [...] svaki noviji šlager, od ‘Zrinjskoga’ do ‘Tangolite’, od ‘Fausta’ do ‘Cenke, mori Cenke’” te kako za trideset dinara na noć razne “Perse, Cvijete, Mice i tako dalje” šire “sevdah i sevdalinke” (Gršković 1934).¹⁶ Ili pak, prema izvoru iz 1940. godine, hrvatski je puk u to doba najradije svirao i pjevao orijentalnu sevdalinku,

¹⁵ Na pjesmarici nije navedena godina izdanja, no identificirana je u katalogu NSK-a i nizu sekundarnih izvora.

¹⁶ Što se tiče mjesta izvođenja, naišle smo na reklamu za “najstariji noćni lokal ‘Manduševac’ vlasnika D. Đukića u Gundulićevoj 45, u kome se svaki dan moglo čuti “originalnu bosansku sevdalinku i narodnu pjesmu” (Kadragić [1935]: [nepag.]).

mađarsko-cigansku pjesmu, internacionalne šlagere te strane fokstrote na mandolinama i harmonikama (Stojanović 1940: 3).

Sukladno tomu, pišući iz perspektive 1944. godine, Hamid Dizdar, suradnik na Državnoj krugovalnoj postaji u Sarajevu, navodi da se sevdalinka “[p]osljednijih godina [...]” potucala od nemila do nedraga, od zadimljenih birtija naše pokrajine do blještavih i otmenih lokala Sarajeva, Osieka i Zagreba”; ponekad je “nakindurena i ciganizirana, nekad silom otrgnuta i nategnuta na ritam mađarskih plačljivih i sentimentalnih tužbalica, šlagera i stranih tango-a i stepova” (Dizdar 1944: 24–25; usp. i Dizdar 1943). Zato se uostalom i poduhvatio izdavanja svoje zbirke (riječ je o tekstualnoj zbirci) – kako bi se sevdalinku, taj načelno govoreći “najčišć[i] i najlirskij[i] di[o] hrvatskog narodnog blaga” (Dizdar 1944: 5) pročistilo, vratilo “na njezin izvor” i otamo je, “iz mahale, s naših starinskih čardaka, putem krugovalnih antena, da[lo] slušaocima” (isto: 25).¹⁷

“Potucanje” i “čistoća” dva su onodobna Janusova lica sevdalinke. Čistoću iščitavamo, primjerice, i iz Širolina određenja sevdalinke kao “čarobne tvorbe” u kojoj su se “divno” stopili “tuđinsk[i] utjecaj[i] s tradicijom naše popijevke” (Širola 1930: 209). Riječ je dakle o čarobnosti imanentno hibridne (prekoračujuće) tvorevine. Osim u samoj sevdalinci, onodobni su je stručnjaci prepoznali i u djelima hrvatskih akademskih skladatelja, koji su u to doba, djelujući u kontekstu nacionalnog smjera u umjetničkoj glazbi, katkad posezali i za motivima i/ili karakterom sevdalinke (npr. tekstualnim elementima, uporabom povećane sekunde, melizmatikom, podražavanjem vibrata, promjenama metra i tempa ovisno o semantici teksta). Među takvim djelima uvelike pretežu zbornske skladbe, solo-popijevke i klavirske skladbe (iz pera Mila Cipre, Antuna Dobronića, Franje Dugana ml., Josipa Kaplana, Frana Lhotke, Zlatka Špoljara, Rudolfa Taclika i dr.), no ima i ponešto opsežnijih djela (npr. Suita za violinu i orkestar “Guslar” Luje Šafraneka-Kavića s dijelom naslovljenim “Sevdalinka” te već spomenuta opera “Adel i Mara” Josipa Hatzea).

Notna zbirka “Prepisi folklora iz arhive Radiostanice” Branimira Sakača (1948) zorno pak predočava koje je mjesto sevdalinka zaposjela unutar jugoslavenskog kanona narodne stilizirane glazbe u hrvatskoj republičkoj varijanti. Riječ je o zbirci autorskih obradbi narodnih pjesama i plesova iz repertoara ansambala Radio stanice Zagreb,¹⁸ a

¹⁷ Zanimljiv je podatak koji donosi Hasanbegović – da je krajem siječnja 1941. godine utemeljen “društveni odbor na čelu s Hasanom Kikićem kome je ravnateljstvo zagrebačke radiopostaje povjerilo nadzor nad kvalitetom i izvornošću bosanskih pjesama (sevdalinki), koje je ta postaja redovito imitirala (sic!)” (2007: 153). Nismo uspjele doći ni do kakvih dodatnih podataka o radu tog odbora (štoviše, čak ni je li ikad i utemeljen), no o nadzoru nad kvalitetom i izvornošću svjedoči upravo Dizdareva zbirka. Osim nje, svjedoči, primjerice, i članak Šemsudina Sarajlića, objavljen 1942. godine u Sarajevu. Autor iznosi plan stručnoga prikupljanja i obrade građe, čemu bi slijedila “ocjena svih napjeva [sevdalinki] pred naročitom komisijom, u kojoj bi bili stručnjaci kao zastupnici umjetnosti, ali i ljudi iz naroda, koji bi ocijenili: u kojem obliku će se što pustiti u svijet. [...] Znači, od 5-6 ili više varijacija za jednu pjesmu, koje se izvedu polako pred povjerenstvom, odabere se najljepša, a po tom za sve pjesme se najljepše note odrede, makar i većinom glasova” (Sarajlić 1942: 125). Potom, “[o]vakvo oplemenjenu sevdalinku raznosili bi onda ti pjevački zborovi u prigodnim turnejama po svijetu, imajući naravno među sobom i potrebne glazbenike za pratnju, kao sazlije, violiniste, harmonikaše i ostale” (isto: 126).

¹⁸ Flauta, oboa, klarinet, fagot, truba, trombon, harmonika, udaraljke, klavir, violina I i II, viola, violončelo i kontrabas činili su “narodnu družinu”, tamburaški je zbor bio klasičnog sastava (bisernice, bračevi, čelovići,

strukturirana je prema regijama: Slavonija (24 zapisa), Srijem i Bačka (6), Bosna (27), Primorje i Dalmacija (14) te dio naslovljen “Razno” koji uključuje primjere iz središnje Hrvatske (4), Makedonije (1), Gradišća (1) i Međimurja (1). Što se tiče bosanskog dijela, oko trećine čine sevdalinke (premda nisu tako imenovane), no neke pjesme smještene u taj dio figuriraju danas i kao tipične za istočnu i središnju Hrvatsku (npr. “Kiša pada, rosna trava”, “Golubice bijela”, “Medna roso”), što i opet upućuje na hibridnost utkanu oko imagera sevdalinke i Bosne. Identificirane sevdalinke su pak i tekstem i napjevom varijantama dotičnih pjesama poznatih iz onodobne i kasnije, nama dostupne diskografske produkcije i popularnih pjesmarica.¹⁹ Očito je dakle da je od Kuhačeva pa do tog doba došlo i do glazbene standardizacije sevdalinskog repertoara. Naime, okosnice i napjeva i tekstova su u svim Sakačevim primjerima istovjetne onima u kasnijim popularnim pjesmaricama i na diskografskim izdanjima, dok smo u Kuhačevoj zbirci, kako je prethodno već navedeno, identificirale samo jedan takav primjer.²⁰ Sam termin sevdalinke se u Sakačevoj zbirci, međutim, nijednom ne spominje. Teško je reći je li to tek zanemariva pojedinost ili je pak bio nepoželjan (što je vjerojatnije, imajući na umu i neke druge komparativne primjere) zbog upućivanja na popularnoglazbeno-građanski, begovski, birtijaški i/ili ustaški kontekst. No usprkos tome, zvali je sevdalinkom ili bosanskom narodnom pjesmom, činjenica je da joj je pripalo vidljivo mjesto u jugoslavenskom kulturnom imaginariju.

O HAMDJI SAMARDŽIĆU KAO NOSITELJU SEVDALINKE U ZAGREBU U RAZDOBLJU IZMEĐU 1939. I 1954. GODINE I NJEGOVIH SUVREMENICIMA

Zagrebačke obzore sevdalinke od međuratne Jugoslavije, preko Nezavisne Države Hrvatske, do socijalističke Jugoslavije moguće je pratiti i kroz biografiju Hamdije Samardžića, jednog od najistaknutijih a danas posve neznanih zagrebačkih nositelja sevdalinke na koje smo naišle tijekom istraživanja. Rodom iz Prozora, godine 1939. došao je na studij u Zagreb i tu se trajno nastanio. Dokumentirani su njegovi nastupi na priredbama Muslimanskog kulturnog društva Narodna uzdanica u Zagrebu, koje je i stipendiralo njegov studij tehničkih znanosti, te na radiju neposredno prije, tijekom i nakon Drugog svjetskog

bugarije, čelo i berde), dok je “narodni orkestar” obuhvaćao prethodna dva izvodača tijela.

¹⁹ Riječ je o pjesmama “Tko se ono brdom šeće”, “Vihor ružu niz polje nosaše”, “Moj dilbere”, “U đul-bašci kraj šimšira”, “Ah moj Aljo”, “Gledaj me draga”, “Mujo kuje”, “Aj bejturane”, “Ej kolika je Jahorina”, “Mehmeda je stara majka karala” i “Ali-paša na Hercegovini” (br. 34–37, 39, 41, 44–46, 50–51). O problemima istraživanja diskografije, uključujući i problem dostupnosti snimki, govorimo u nastavku teksta u dijelu posvećenom diskografskoj produkciji sevdalinke u Zagrebu te ekspliciramo na primjeru pjesme “Kradem ti se u večeri”. Spomenute popularne pjesmarice koje smo konzultirale su serija *100 najpopularnijih ... i 50 najpopularnijih ...* (Kinel [1977], Dukić [1978], Jeličić [s. a.], Filipčić et al. [s. a.]) te Fuka (2005).

²⁰ Kubinu smo notnu zbirku s naglaskom na poravnim pjesama prethodno već komentirale. Osim nje, treba spomenuti i Bartókove notne zapise građe koju su Milman Parry i Albert Lord prikupili 1934.–1935. godine u Bosni i Hercegovini (Bartók i Lord 1951). Među njima, oko trećine od ukupno tridesetak zabilježenih sevdalinki je napjevom i tekstem varijantnih kasnijim standardiziranim oblicima dotičnih sevdalinki.

rata.²¹ Već je 5. siječnja 1940. nastupio na priredbi Uzdanice izvodeći “sevdalinke uz pratnju harmonike”, a zatim i 30. studenog iste godine (Hasanbegović 2007: 98, 135).²² Zagrebačko Muslimansko kulturno društvo Narodna uzdanica djelovalo je od 1925. kao ogranak istoimenog društva u Sarajevu, utemeljenog 1923. godine. Osim potpomaganja školovanja muslimanske mladeži, imalo je i kulturno-prosvjetnu zadaću koju je ostvarivalo održavanjem priredbi i objavljivanjem kalendara. Bilo je dakle pandan Gajretu, ali prohrvatski orijentirano, za razliku od Gajretove prosrpske orijentacije.²³ Sudeći prema malobrojnim sačuvanim programskim lecima (za dvije prethodno navedene te za priredbu održanu 11. ožujka 1939. godine,²⁴ sve tri održane u Hrvatskom glazbenom zavodu), priredbe Uzdanice su, kako ističe i Zlatko Hasanbegović, nastojale posvjedočiti da “zagrebački muslimani čine sastavni dio građanskoga društva” (2007: 97), obuhvaćajući skladbe hrvatskih i inozemnih autora u izvedbi solo pjevača uz klavir, komornih sastava, pjevačkog ili tamburaškog zbora, s druge strane sevdalinke a cappella ili uz pratnju harmonike, te zaključno ples uz jazz orkestar. Kod izvedbi sevdalinki nisu naznačeni konkretni naslovi, već samo izvođači: Hamdija Samardžić (dvije priredbe 1940.), Fatima Musić iz Bosanskog Novog (1939. i siječanj 1940.) i član banjalučkog kazališta Muhamed Čejvan (1939.).²⁵

Naredno je znano ime iz tog doba Hasan Kadragić. Prema predgovoru njegovoj knjižici *O bosansko-hercegovačkoj sevdalinki* (obj. u Zagrebu 1935.),²⁶ bio je “slušalac Kr. Muzičke akademije u Zagrebu”, te se i poduhvatio pisanja ove knjižice “u svrhu nastavka

²¹ Podatak da je bio “rodom iz Prozora” utvrdile smo na temelju *Kalendara Narodne uzdanice* za godine 1935.–1939., kao i da je bio pitomac konvikta Narodne uzdanice u Mostaru, gdje je polazio gimnaziju (zaključno do 1939. godine, kako ishodi na temelju podatka iz *Kalendara* za 1938. godinu). Spomenimo i da je na priredbi konvikta, održanoj 6. listopada 1935. u Mostaru, “otpjevao nekoliko sevdalinki uz oćpenito odobravanje cjelokupne publike” (*Kalendar Narodne uzdanice za 1936*: 157). U emisiji Radio Zagreba iz 1975. (v. o tome u nastavku) i sam Samardžić navodi da je na studij u Zagreb došao 1939., da je počeo pjevati kao gimnazijalac i da je prije Zagreba nastupao u Mostaru, što sve korespondira i podacima iz *Kalendara Narodne uzdanice*. Međutim, nismo sekundarno uspjele potvrditi podatke koje iznosi u radijskoj emisiji iz 1975. o svojem prvom nastupu u Sarajevu 1932., o sudjelovanju na jednoj velikoj priredbi u Zagrebu 1933., o nastupu na radiju još dok je bio sedmoškolac (dakle 1937. ili 1938.) te o radijskoj emisiji 1938. godine u Sarajevu koja je bila emitirana preko Radio Beograda.

²² Pregledavajući arhivsko gradivo Narodne uzdanice u Hrvatskom državnom arhivu (sign. 1344, kutija 1), pronašle smo program priredbe od 5. siječnja 1940., no ne i program priredbe od 30. studenoga 1940. godine. Čini se da bi bilo plodonosnije pregledati gradivo Narodne uzdanice pohranjeno u Državnom arhivu u Zagrebu, na koji se oslonio Hasanbegović u dijelu gdje se naši istraživački interesi prepleću, no to ostaje za neka daljnja istraživanja.

²³ Kako se navodi u zapisniku sjednice Zabavnog odbora Narodne uzdanice, održane 15. studenoga 1940. godine, svrha je društva “da studenti dobiju osim stana i hrane odgoj u čisto hrvatskom duhu”, dok je Gajretova svrha “da se mladi studenti muslimani očituju za Srbe i orjentiraju prema Beogradu” (HDA-1344, zapisnici, str. 191).

²⁴ Program te priredbe pohranjen je u Hrvatskom državnom arhivu (HDA-1344, kut. 1).

²⁵ Kako doznajemo iz zapisnika sa sjednice Zabavnog odbora Narodne uzdanice od 25. studenoga 1940. (HDA-1344, kut. 1, zapisnici, str. 197), tajnik je za priredbu koja će se odvijati 30. studenoga 1940. bio “našao [...] harmonikaša Budimlića, koji će igrati cijelu večer uz izuzetnu cijenu od 100 Din. i večeru”. Za usporedbu, dogovorio je da će “orkestar od 8 ljudi za ples, pod imenom Colibri – Revellers [sudjelovati] uz cijenu po osobi [od] 170 Din. te 2 kg nareška s kruhom i 7 dl. vina po osobi”. Za preostale se sudionike programa ne navode iznosi naknade.

²⁶ Na samoj knjižici ne postoji datacija, no navodi se u katalogu NSK-a u Zagrebu.

studija” (Kadragić [1935]: 2). Ističe važnost glazbenog studija “kako bismo nakon stečenog stručnog znanja uz mogli sevdalinku upotrebiti u kompoziciji i od nje napraviti muzičko djelo” (isto: 16), pri čemu je, sasvim sigurno, imao na umu i vlastiti studij (usp. i Kadragić 1933: 9, 14–15). U arhivi Muzičke akademije, međutim, nismo pronašle nikakav podatak o Kadragiću, a jednako tako ni potvrdu Pennanenove determinacije Kadragića kao pjevača (Pennanen 2010: 84).²⁷

S treće strane, u prilično iscrpnim programima objavljenima u časopisu *Radio Zagreb* od lipnja do prosinca 1940. godine nalazimo niz izvođača sevdalinki i drugih popularnih narodnih pjesama: Brana (Brane, Branka) Belić uz Aleksandra Božinovića na harmonici (koji je nastupao i samostalno), Anka Bjelkanović uz Marcela Kasovića-Cvijića na klaviru, Muharem Budimlić, Dragutin Dujmić uz Ratka Bjelana na harmonici, Antun (Anton) Elegović uz Samuela Čačkesa na harmonici, Rasema i Muniba Katana uz Safeta Ibrahima Begovića na harmonici, Ružica Rašeta uz Ivo Spaića na gitari te Branko Radović uz Božinovića na harmonici.

Uspostavom Nezavisne Države Hrvatske, od navedenih su se glazbenika – sudeći prema programima objavljenima u radijskom časopisu od srpnja 1941. do siječnja 1942. godine – zadržali jedino Budimlić, Elegović i Radović, no pojavio se niz novih imena: Hamdija Samardžić, već spomenuti Muhamed (Muharem) Čejvan, Hermina Džamonja, Mila Familić, Ružica Kaušić, Selim Kikić, Antoaneta (Antoanetta) Ludwig, Ankica Mornar, Zahid Nalić, Stana Sumić i Fatima Topić. Pratili su ih harmonikaši Nikola Gerber, Anton Has, Branko Kukulj, Stjepan Valić, gitarist Velimir Grbić ili pak tamburaški zbor “Šokadija”, odnosno tamburaški zbor Krugovalne postaje.²⁸

Sevdalinka nije nikad bila toliko prisutna u hrvatskom javnom prostoru kao u doba NDH. Usporedno s time, prema navodu iz 1942. godine, “sve se jače osjeća pridolazak Hrvata muslimana u Zagreb. Prema matičnim knjigama islamske vjeroispovjedne općine u Zagrebu ima blizu 3500 muslimana, dakle na svakih 100 stanovnika dolazi poprečno po jedan musliman. Međutim ovaj broj nije potpun [...]; mnogi se naime doseljenik (osobito radnici i izbjeglice) ne prijavljuju u muftijskom uredu” (Dubravić 1942: 139). Razlog i jednome i drugome nije teško dokučiti – bosanski su muslimani i koncepcijski i operacionalizacijski postali integralnim dijelom hrvatskog nacionalnog i državnog korpusa, a sevdalinka njihovim ključnim (štoviše zapravo i jedinim) glazbenim izričajem, pa i ključnim kulturnim izričajem. Takvo njezino pozicioniranje nije međutim išlo posve glatko. Ivo Balentović u tri članka objavljena u *Hrvatskom radio listu* 1941. godine (Balentović 1941a, 1941b, 1941c) objašnjava da je sevdalinka “prirodjena jedino Bosni i Bošnjacima”, ali su je “Srbi [...] preko svoga krugovala svojatali” i “htjeli proglasiti srbskom vlastitošću”, dok je u Hrvatskoj bilo suprotno: “tumačili [su je] najčešće cigani, i to u iznakaženom obliku, ponekad toliko

²⁷ Pennanena je posebno zaintrigiralo Kadragićevo tumačenje sevdalinki kao izraza slavenske osjećajnosti u bosansko-hercegovačkih muslimana (isto: 84–85; usp. i Imamović 2016: 12).

²⁸ Istodobno je, sudeći prema imenima, Meho Sefić bio jedini “Hrvat musliman” koji je učestalo nastupao na krugovalu, ali kao izvođač zabavne glazbe, a ne sevdalinki.

pociganjenom, da nije čudo, što se u svim slojevima probudila izvjestna odbojnost prema sevdalinci” (Balentović 1941c). Odbojnost se očitovala i u ponekim reakcijama na emitiranje sevdalinki u programima Hrvatskog krugovala. Tako Balentović prepričava kako je susreo gospodina koji mu je kazao da ga narodne pjesme u programima Krugovala podsjećaju “na Beograd i beogradsku čaršiju”, kao “da se još nismo oslobodili i riješili Srba” (Balentović 1941a). Ilustrativan je i primjer reakcije na emitiranje sevdalinke “Nigdje zore ni bijelog dana”:

Prilikom prve izvedbe ove lijepe popijevke, telefon zazvoni i jedan glas veli: – Ali, molim vas, škandal!

- Gospodine, budite blagi u naglosti – ja ga zamolim.
- Vi propagirate Beograd – kaže dotični čovjek.
- Ali, slušajte. Ja sam dva članka napisao o tome pitanju u našem “Radio Listu”. Jeste li ih čitali?
- Nisam – kaže kritikant.

Odložim slušalicu i razgovor je bio završen. (isto)

Doista, nije bilo razgovora oko prisutnosti i propagiranja sevdalinke u radijskom eteru NDH. Nasuprot “kritikantima” stajali su poklonici sevdalinke, napose “Bosan[ci], koji najviše radi njih [sevdalinki] i slušaju krugoval” i “žele da se sevdalinka izvodi što češće” (isto).

Zadržat ćemo se u nastavku samo na pojedinim epizodama vezanima uz prisutnost Hamdije Samardžića u programima Državne krugovalne postaje Zagreb, zanemarujući sve druge, i to brojne i s obzirom na etno-religijsko podrijetlo različite izvođače sevdalinke na zagrebačkoj postaji, zanemarujući preostale radijske postaje NDH (Sarajevo, Banja Luka, Dubrovnik i Osijek), produkcijske značajke i uvjete rada, razvoj podžanra koji bismo mogli nazvati “tamburaškom sevdalinkom”, udio sevdalinke u generalnoj kategoriji “narodne glazbe” i dr.²⁹ Podrobnije smo pregledale programe zagrebačkog krugovala u razdoblju od srpnja 1941. do siječnja 1942. godine, a površnije od tog doba do kraja NDH, objavljene u časopisu *Hrvatski krugoval* (odnosno do listopada 1941. *Hrvatski radio list*), kao i članke u tom časopisu vezane uz sevdalinku u cjelokupnom razdoblju NDH.

²⁹ Navedimo tek da o integriranosti sevdalinke u ukupnu hrvatsku narodnu glazbu svjedoči, primjerice, njihov udio u ponudi za radijske koncerte po želji od sredine lipnja do sredine srpnja 1944. te otada do sredine kolovoza 1944. godine. U prvom su bloku među četrnaest narodnih pjesama i sevdalinke “Kad ja pođoh na Bendbašu”, “Kunem ti se draga Bogom”, “Ni bajrami više nisu” i “Od kako je Banjaluka postala” (s. n. 1944a), a u drugome među dvadeset narodnih pjesama i sevdalinke “Od kako sam sevdah svezo”, “Kunem ti se draga Bogom”, “Vino piju”, “S one strane vode Sane”, “Pod Skočićem trava pogažena” i “Ni bajrami više nisu” (s. n. 1944c).



Hamdija Samardžić (obj. u *Hrvatski krugoval* 1943, 3/2: [nepag.]

Već 13. srpnja 1941. godine Hamdija Samardžić ispunjava polusatnu emisiju zagrebačkog krugovala izvodeći “bosanske sevdalinke uz pratnju Nikole Gerbera (harmonika): 1. Od kako sam sevdah svezo, 2. Pod Tuzlom se zeleni meraja, 3. a) Tri djevojačke, b) Kolo, 4. Medna roso, 5. Ni bajrami više nisu, 6. Da zna zora”.³⁰ Zatim, dvojbeno je krije li se iza navoda o “Muharemu Samardžiću” koji 13. rujna 1941. godine “pjeva bosanske sevdalinke” Hamdija Samardžić ili netko drugi, no svakako je Hamdija Samardžić onaj koji u emisiji 17. listopada 1941. pjeva “bosanske muslimanske popjevke”, u bajramskoj emisiji od 21. listopada 1941. “bosanske sevdalinke”, u emisiji od 11. studenoga 1941. “narodne pjesme”, a u emisiji od 13. prosinca 1941. godine pjeva uz tamburaški zbor Šokadija. I u narednim se godinama njegovo ime često pojavljuje u programima zagrebačkog krugovala, repertoarno i s obzirom na prateće glazbenike srodno kao i tijekom 1941. godine.³¹ Časopis *Hrvatski krugoval* započeo je 1944. godine objavljivati i tekstove narodnih pjesama koje su, kako se može zaključiti, stekle širu popularnost, navodeći i pjevače koji su ih izvodili na krugovalu.

³⁰ Svi se navodi u ovome odlomku temelje na podacima iz *Hrvatskog radio lista*, odnosno *Hrvatskog krugovala*; radi ekonomizacije prostora ne navodimo detaljne bibliografske podatke.

³¹ Treba imati na umu da se u programima samo katkad navode naslovi pjesama, kao i da je bilo programa koji su mogli uključivati i sevdalinke, premda to izrijekom nije navedeno – npr. “po željama slušača”, “šareni vokalni i instrumentalni koncert”, “koncert za naše dobrovoljce” itd., kao uostalom i brojni koncerti tamburaškog zbora Šokadija, odnosno tamburaškog zbora Hrvatskog krugovala te emisije izbora glazbe s gramofonskih ploča.

Među njima su i pjesme u interpretaciji Hamdije Samardžića: “Odkako sam sevdah svezo”, “S one strane vode Sane”, “Nigdje zore, ni biela dana”, “Moj živote gorak li si”, “Golubice, sivoga ti perja” i “Djevojka više s visoka brda”. Samardžić ih, gotovo je sigurno, nije uvijek iznova uživo izvodio u programima, nego su u nekom času bile utisnute na gramofonske ploče u produkciji Hrvatskog krugovala; takve ploče nisu bile namijenjene tržištu, nego olakšavanju rada samoga radija (usp. s. n. 1943, 1944a, 1944b).³² Međutim, nema traga tim snimkama u današnjem arhivu Hrvatskog radija, kako smo utvrdile u proljeće 2018. godine.

Bilo kako bilo, jedino što i do današnjeg dana u arhivu Hrvatskog radija svjedoči o suradnji Hamdije Samardžića s ovom ustanovom jest emisija iz 1975. godine, nastala u povodu 30. godišnjice oslobođenja (ur. Fran Potočnjak), u kojoj je sudjelovao i Samardžić kao “jedan od najstarijih pjevača narodne muzike u nas”. Navodi da je prvi put na Radio Zagrebu nastupio 11. ožujka 1940. godine iz studija na Markovu trgu. Kaže da je u to doba cijeli studio bio u jednoj sobi, prof. Kasović (Marcel Kasović-Cvijić) ga je pratio na klaviru, a spikerica dala znak rukom za početak i kraj izvedbe. Također, ističe kako su se već 9. svibnja 1945. “skoro cijeli dan [...] čule moje ploče”, a “čim je oformljen tamburaški orkestar” nastupio je i uz njega. No jednako je zanimljivo da navodi kako je po dolasku u Zagreb počeo pjevati “po studentskim priredbama” (a ne priredbama Narodne uzdanice). Jednako tako, razumljivo, ne spominje pjevanje na radiju u doba NDH.³³ Neobično je također da u toj emisiji nijednom ne koristi termin “sevdalinke”, nego “bosanske narodne pjesme”, premda poimence navodi upravo klasične sevdalinke (“U Stambolu na Bosporu”, “Kad ja podoh na Bembašu”, “Evo srcu mome radosti”, “Čudna jada od Mostara grada”; snimka posljednje u izvedbi Samardžića je i emitirana u sklopu emisije). Ne spominje ni svoje snimanje za Jugoton, o kojemu će više riječi biti poslije. Ništa manje zanimljivo nije ni da navodi da je 1954. godine prestao pjevati “bosanske narodne pjesme” (tj. sevdalinke) jer su se tih godina pojavile obrađene, novokomponirane narodne pjesme koje, prema njegovu shvaćanju, nemaju nikakve veze s bosanskim narodnim pjesmama. Naznačio je time novu spiralu opozicije između, Dizdarevim riječima, “potucanja” i “čistoće” sevdalinke, pa je uputno usmjeriti se na ovome mjestu diskografiji kao narednom primarnom izvoru o prisutnosti sevdalinke u zagrebačkom i hrvatskom kulturnom obzoru te tvorcu njezina dvoznačna imagama.

³² Prema *Leksikonu radija i televizije*, godine 1933. je u “Nikolićevoj (danas Teslinoj) ulici 7 uređen [...] veliki koncertni studio, u kojem su počela i prva [radijska] snimanja na uređaju s tzv. mehanim pločama. Prostor je prije koristila tvornica Edison-Bell kao studio za snimanje gramofonskih ploča, akustički obraden teškim zavjesama od plemenitoga materijala. Taj je studio bio poznat pod nazivom dvorana Janje, po istoimenom svratištu, odnosno restoranu” (Galić et al. 2016: 634). Veljko Lipovščak pak uporabu mehanik, decelitnih ploča smješta u razdoblje “prije uporabe magnetofona (1940–1952)” (1997: 45).

³³ U vezi tog razdoblja njegova života, zanimljiv je još jedan podatak koji donosi Hasanbegović (2007: 226): “Početkom 1944. vlasti su, uz obrazloženje da je u policijskom očevidniku uveden kao komunist, odbile izdati putovnicu Hamdiji Samardžiću, pitomcu zagrebačke *Narodne uzdanice*, poznatom pjevaču i članu domobranske Prosvjetne bojne koji je trebao nastupiti pred vojnicima koji su se nalazili na obuci u Njemačkoj. Nakon intervencije izdana mu je putovnica.”

DISKOGRAFSKA PRODUKCIJA SEVDALINKE U ZAGREBU OD 1907. GODINE DO KRAJA 1950-IH

U ovome ćemo se dijelu također, s obzirom na kompleksnost teme i limitirani opseg članka, u razmatranju zaustaviti samo na nekoliko karakterističnih mikrouzoraka: najranijim snimkama sevdalinki za Gramophone Company u Zagrebu od 1907. do 1912. godine, potom njihovim mjestom u izdanjima zagrebačke diskografske kuće Edison Bell Penkala (1927.–1935.)³⁴ te u prvom razdoblju djelovanja Jugotona od 1947. do kraja 1950-ih godina. Izvori o tome su različita karaktera i općenito govoreći parcijalni, uključujući i pitanje njihove pouzdanosti – od samih gramofonskih ploča i pisanih podataka na njima, do komercijalnih kataloga diskografa i distributera te reklama u tisku, do digitalnih zbirki i baza podataka nacionalnih knjižnica, do zvučnih zapisa i pisanih podataka dostupnih na internetu. Ipak, najcjelovitijim su se izvorom pokazali katalogi samih diskografa.³⁵

Što se tiče najranijih zvučnih zapisa, oslanjamo se na popis izdanja Gramophone Company koji je načinio entuzijast Alan Kelly, kao i na njegov opis i kontekstualiziranje rada Franza i Maxa Hampea, terenskih operativaca ove globalno prisutne tvrtke koji su 1902., 1907.–1910. i 1912. godine snimali i u Zagrebu (Max 1908.–1909., a Franz preostalih godina).³⁶ Prvi primjeri koji se iole mogu povezati sa sevdalinkama su pjesme “Zvoni zvonice” i “Svu mi noć soko, bosanska pjesma”, pripisane B. Kačerovskom. Prvu je 1907. izveo bariton Lav. Vodvařka (L-5607/4-12830),³⁷ a drugu 1908. godine Bogdan pl. Vulaković (r-4324/6-12050). U oba je primjera riječ i o danas poznatim starogradskim pjesmama, a ne specifično o sevdalinkama. Njihovu vezu sa sevdalinkama uspostavile smo na temelju činjenice da ih je Kačerovsky uključio u svoju zbirku *Bosanskih sevdalinki* (1907), a u širem

³⁴ Nakon 1935. nemamo podataka o snimanju sevdalinki, a od 1937. godine je tvrtka i u stečaju.

³⁵ Početna napomena o krhotinama podataka s kojima smo se morale nositi odnosi se naročito na diskografiju. Upravo stoga, ovaj dio članka obiluje oduljim bilješkama u kojima objašnjavamo kako smo došle do ovog ili onog zaključka, gdje smo naišle na kontradiktorne podatke, što i nadalje ostaje nejasnim i sl. Važno je istaknuti i sljedeće: jedan od zaključaka do kojih nas je dovelo ovo istraživanje jest u opoziciji između važnosti diskografske produkcije u oblikovanju standarda pojedinih žanrova (ne samo sevdalinke nego i mnogih drugih) i gotovo posvemašnje njezine zanemarenosti u znanstvenoj literaturi. Već se i sama detekcija i datacija ukupnog fonda snimki pokazala veoma zahtjevnim zadatkom, a kamoli da bismo uspjele rekonstruirati uvjete snimanja, uvjete rada glazbenika i sl. Jedini se toga u domaćoj literaturi dotaknuo Veljko Lipovščak, no u veoma sažetoj formi (usp. Lipovščak [1972], 1997, 2018). Više nam je pomogao kroz razgovore s N. Ceribašić u siječnju 2019. godine, kako je navedeno u nastavku teksta.

³⁶ Taj Kellyjev rad nikad nije objavljen, no može ga se uzeti za veoma pouzdan izvor. Uostalom, na njega su se oslonili i drugi (malobrojni) etnomuzikolozi koji su se bavili diskografijom vezanom uz prostor bivše Jugoslavije (Pennanen 2007; Kunej 2014). Kunejevom ljubaznošću smo i došli do kopije, budući da je Kelly 2015. godine preminuo. Popis je strukturirao u nekoliko dokumenata s obzirom na šifre izdanja (koje su pak oblikovane s obzirom na snimatelje i vrijeme snimanja), no samo dio sadrži i sevdalinke (Kelly 1995a-b, 2001, 2004b). O radu braće Hampea izvješćuje u dva zasebna dokumenta (Kelly 2004a, 2008). Veljko Lipovščak nas je, međutim, upozorio na netočnost (odnosno, barem djelomičnu netočnost) u podnaslovu Kellyjevih radova – nije naime mogla biti riječ o etiketi *His Master's Voice*, kako je naveo Kelly, jer se ta etiketa, govoreći na temelju Lipovščakova uvida u same ploče s hrvatskim snimkama sačuvane na hrvatskom tržištu, pojavila tek oko 1914. godine, dok su ploče iz prethodnih godina izdane pod etiketom *Recording Angel* (tj. *Pisaćii andeo* u hrvatskoj inačici).

³⁷ I ovdje i u nastavku ovog dijela članka, kosom je crticom odijeljen broj matrice od broja ploče.

smislu i s obzirom na to da je sevdalinka, kao repertoarno i stilski specifičan glazbeni žanr, u to doba tek u procesu svojega formiranja. Repertoar koji će se poslije utvrditi kao klasičan sevdalinski snimio je tih godina u Zagrebu jedino tenor Dušan Mitrović, o kojemu postoji natuknica u *Leksikonu jugoslavenske muzike* (Kovačević 1984, sv. 2) iz koje doznajemo da je rođen u Šapcu 1882., da je od 1901. radio u Beogradu, od 1906. do 1909. kao operetni tenor u HNK u Zagrebu, a potom od 1909. do 1930. s kraćim prekidima u Osječkom kazalištu. Za Gramophone Company snimio je u Zagrebu pjesme koje su, sudeći prema njihovim naslovima, današnje poznate sevdalinke – “Vino pije nane”, “Pivo piju Age sarajlije”, “Đaurko mila”, “Protuzhila šećer bula” [Protuzila šećer đula], “Shto no khn so Travnik zachaglino” [Što no mi se Travnik zamaglio], “Asan Aga” i “Na prestolu Kalif sedi Kharun”, a uz njih, sudeći prema naslovu, možda i još dvije sevdalinke (“Aksham ide” i “U Stambolu grádu”), kao i niz drugih, mahom starogradske pjesama i ponešto operetnih i opernih arija.³⁸

Istih tih godina su Franz i Max Hampe u Sarajevu i Beogradu snimili niz sevdalinki i sevdalinskih pjevača i sastava, a u manjoj mjeri i u Mostaru i Somboru (v. Kelly 1995a-b, 2001, 2004b). Očito je dakle da Zagreb u to doba ni u kojemu pogledu nije bio produkcijskim centrom sevdalinke. O recepciji pak, osim prije spomenutih zbirki i crtica iz tiska, možemo suditi na temelju dostupnih kataloga jedne od vodećih tadašnjih zagrebačkih trgovina u kojoj su se mogli kupiti gramofoni i gramofonske ploče, trgovine Mavra Druckera u Ilici 39. Najkasnije već 1902. godine trgovina je u ponudi imala “gramophon” i “phonograf” (v. reklamu u s. n. 1902: 132). Ne znamo pouzdano iz koje je godine Druckerov katalog čiju nam je kopiju ustupio Ivan Mirnik (*Nastavak k glavnom popisu ploča*, nepag., 13 str.), no uspoređujući datacije iz Kellyjeva popisa s podacima iz kataloga, ishodi da je tiskan između 1909. i 1912. Uključuje dio gore navedenih snimki Dušana Mitrovića i snimku Bogdana pl. Vulakovića za Gramophone Company, kao i sekciju “novih bosanskih snimki” među kojima je i nekoliko sevdalinki u izvedbi glazbenika iz Sarajeva, Mostara i Donje Tuzle. Još je više sevdalinki u narednom Druckerovu katalogu čiju nam je parcijalnu kopiju ustupio najprije Risto Pennanen, da bismo poslije došle i do cjelovite kopije koju posjeduje Veljko Lipovščak (*Drucker Sokol Record*, srpanj 1910., pag., 98 str.). Osim snimaka iz Kellyjeva popisa Gramophone Company, obuhvaća i druge izvođače i snimke jer su, dakako, i druge diskografske tvrtke u to doba djelovale u regiji, a Drucker nudio njihove ploče u svojoj trgovini i putem poštanskih narudžbi.³⁹ Štoviše, čini se da je Drucker katkad – ako ne već u to doba, a onda desetak godina poslije – bio i neposredno uključen u produkciju. O tome

³⁸ Svi su naslovi navedeni kao i u Kellyjevom rukopisu, tek uz korekciju pojedinih ćirilčnih slova u latinička. Redom njihova navođenja, to su snimke br. r-4341/6-12091, r-4345/6-12098, r-4344/6-12097 i r-4347/6-12100 iz 1908., r-5970/6-12709 i r-5975/6-12712 iz 1909., L-14459/14-12599 iz 1912., te r-4327/6-12060 iz 1908. i r-5945/6-12705 iz 1909.

³⁹ O snimanju za Gramophone Company (njihovu etiketu Zonophone) u Sarajevu 1907.–1908. v. Pennanen (2007), a o snimanju za International Talking Machine Company (etikete Odeon, Jumbo i Jumbola), Lyrophonwerke (etiketa Lyrophone) i etiketu A.B.C. Grand Record Theodora Pichlera v. Pennanen (2016). O diskografima prisutnima u Zagrebu i Hrvatskoj u to, tzv. akustičko doba produkcije gramofonskih ploča 1906.–1926. v. u Bulić (1980: 11–15) i Lipovščak (1997: 17–18, 68–78). Bulić u prilogu svog rada donosi i kopiju kataloga tvrtke Polydor objavljenog u Beču 1927. godine, u kojem je i velik broj sevdalinki (1980: 153–162).

svjedoči kapelnik vojne muzike u Zagrebu Ivo Muhvić, kojemu je Druckerova tvrtka, vode na željom “da se učini veći broj novih gramofonskih snimaka naših skladbi” i to ponajprije skladbi “pučke glazbe”, 1921. godine ponudila odlazak u Berlin radi snimanja kod Deutsche Grammophon Gesellschafta, što je Muhvić spremno i prihvatio (Muhvić 1922; usp. i Bulić 1980: 13). Nismo naišle na srodne navode što se tiče snimanja sevdalinki.⁴⁰

Situacija s produkcijom sevdalinke u Zagrebu se stubokom promijenila utemeljenjem tvrtke Edison Bell Penkala (EBP), “prve jugoslavenske tvornice gramofona i gramofonskih ploča”, kako se tvrtka predstavljala u svojim katalogima i reklamama. Sjedište joj je bilo u Zagrebu u Branimirovoj 43, dok je u Ilici 5 bila “glavna prodavaona”, a “filijale” u Beogradu i Skoplju te “zastupstva u svim većim mjestima države” (*I. Nastavak glavnog kataloga* [1927]). Ugovor o utemeljenju potpisan je u lipnju 1926., no tvrtka je u sudski registar upisana u veljači 1927. (Bulić 1980: 19), pa je dakle kao pravni subjekt djelovala od te, 1927. godine. Već 1933. se suočila s ozbiljnim problemima u poslovanju, te je te godine, prema Buliću, “prestala snimati domaće izvođače” (isto: 23). Uvidom u kataloge EBP-a,⁴¹ to se ne pokazuje točnim, no svakako jest činjenica da je 1937. godine otišla u stečaj.

Kako se navodi u katalogu iz travnja 1928. godine, EBP je nastojao predstaviti

sve što je najbolje i najpoznatije iz svjetske glazbene literature, davajući uvijek prednost našoj domaćoj narodnoj glazbi. Zato smo uz operne, dramske i operetne prvake i obljubljenе komičare svih naših glavnih kazališta, snimali crkovne i koncertne zborove, umjetničke i pučke narodne pjevače, tamburaške i ciganske kapele, svirače harmonike, gajdaše itd. kao prave karakteristične predstavnike naše narodne glazbe. (str. 1, bez vidljive pag.)

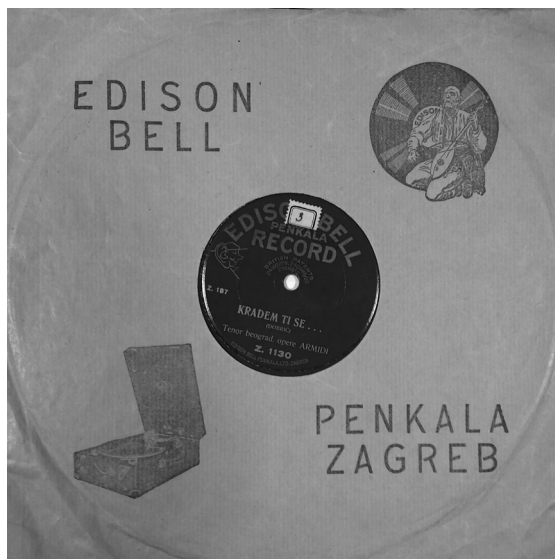
Prethodno ocrtan širok raspon i premreženost žanrova i izvodilačkih sastava izrazito se očituje u radu EBP-a. Štoviše, za pretpostaviti je da je EBP i diktirao trendove. Kao izvođači sevdalinki (odnosno “bosanskih sevdalinki”, kako su katkad naslovljene pojedine sekcije kataloga) dominirali su operni i operetni pjevači te beogradski pjevači nad zagrebačkim,

Interesantno je također da je na početnoj stranici i žig na kojem je ispisano: “Glavno zastupstvo za Jugoslaviju M. Drucker, Zagreb, Ilica 39”.

⁴⁰ Tvrtka Drucker Sokol Record je i izdala određeni broj ploča sa svojom etiketom (usp. Bulić 1980: 27, Lipovšćak 1997: 18), no u okviru nekog budućeg istraživanja ostaje utvrditi u kojoj je mjeri bila riječ o stavljanju vlastite etikete na otkupljene matrice, a u koliko u znatnijem produkcijskom udjelu, kako to naznačuje primjer s Muhvićem.

⁴¹ Pet su nam kataloga ustupili Veljko Lipovšćak i Ivan Mirnik. U prvome (*I. Nastavak glavnog kataloga*, pag., 95 str.) manjka oznaka godine, no mora da je riječ o 1927.; drugi je iz travnja 1928. (djelomice vidljiva pag., 30 str., no str. 2-5 manjkaju); na trećem je otisnuto da je iz februara-marta, a rukom je dopisana 1930. godina (pag., 16 str., manjkaju str. 1-2); četvrti je iz 1935. (*Nastavak glavnog kataloga*, pag., 24 str.), a peti iz ožujka 1936. (*Naše najnovije ploče*). Taj posljednji je zapravo letak na dvije stranice koji reklamira “novi sistem snimanja” s “osobito vjernom reprodukcijom” i donosi popis pet “najnovijih ploča” domaćih izvođača. Svi su katalogi ispisani paralelno latinicom i ćirilicom. Isto vrijedi i za dva cjelovita kataloga koja smo pribavile iz Narodne biblioteke Srbije: *Glavni katalog domaćih i stranih ploča* iz studenog 1927. (80+4 str.) i *II. Nastavak glavnog kataloga* iz 1931. (106 str.). U usporedbi s popisima izdanja EBP-a u Bulićevom (1980) i Lipovšćakovom radu (1997), ti se katalogi pokazuju mnogo iscrpnijima.

dok su prateći sastavi najčešće bile ciganske kapele.⁴² Pjevači vezani uz BiH bili su minimalno zastupljeni, po svojoj prilici zato jer je ukupna diskografska produkcija sevdalinki (uključujući i brojne inozemne izdavače) u to doba preferirala belkantistički stil izvođenja (v. Imamović 2016: 80–86). Što se tiče prethodno navedenih izvođača sevdalinki koji će desetljeće poslije izravno surađivati sa zagrebačkom radio postajom, jedino se Muhamed Čejvan pojavljuje i na pločama EBP-a.



Ploča “Kradem ti se...” u izvedbi Armina Armidija (EBP, Z 1130, primjerak iz zbirke Čapka u NSK-u)

Budući da je riječ o značajnom fondu snimki, i to posve neznanih u postojećoj literaturi, čini se primjerenim donijeti popis detektiranih sevdalinki u produkciji EBP-a, onih koje naslovom (jer nam same snimke, uz tek malobrojne iznimke, nisu bile dostupne) korespondiraju i s danas poznatim sevdalinkama. Kad je riječ o manje poznatim pjesmama (tj. naslovima), oslonile smo se na kasniju diskografiju sarajevskog kruga poznatih sevdalija, te ih s obzirom na to uključile ili pak izostavile. Svi su podaci preuzeti iz navedenih kataloga EBP-a (i to bez intervencija u način kako su ispisani naslovi pjesama, dok smo podatke o izvođačima dopunile na temelju usporedbe svih dostupnih kataloga i ujednačile način njihova navođenja), uz tek nekoliko snimki koje smo dodatno detektirale u Bulićevu radu

⁴² U katalogu iz studenog 1927. godine navodi se da su “sve [...] naše domaće snimke snimljene u našoj vlastitoj stalno uređenoj dvorani za električno snimanje” (str. 3). Iz toga ishodi da su i svi brojni izvođači sevdalinki i drugih popularnih žanrova narodne glazbe dolazili snimati u zagrebački studio, no nije poznato jesu li u Zagrebu kraće ili duže boravili, povezujući možda snimanje za EBP s nekim drugim angažmanima. Studio za snimanje bio je najprije u Branimirovoj 43, a poslije (najkasnije 1931.) u Nikolićevoj 7; taj je studio 1933. godine preuzeo Radio Zagreb, a EBP je, prema navodu Veljka Lipovščaka, organizirao mali studio u Branimirovoj 43.

i katalogu NSK-a.⁴³ Za sve smo snimke u studenom 2018. godine provjerile i jesu li dostupne na YouTubeu, te i taj podatak dodale uz malobrojne dostupne primjere. Redosljed navođenja se zasniva na kataloškom broju izdanja, ali uz grupiranje snimki istoga pjevača. Brojeve matrica ne donosimo jer ih katalogi, koji su nam bili temeljnim izvorom, ne sadrže. Kataloški su brojevi redani kronološki, pa stoga usporedbom kataloga iz različitih godina dolazimo i do datacije dolje navedenih snimki: snimke br. 1020-1140 nastale su do studenog 1927., br. 1164-1208 između studenog 1927. i travnja 1928., br. 1276-1728 između travnja 1928. i veljače-ožujka 1930., br. 1793-2066 između veljače-ožujka 1930. i (kraja?) 1931. te br. 2077-2157 između 1931. i (kraja?) 1935. godine.⁴⁴

Pajo Todorović sa svojom ciganskom kapelom, Zagreb:⁴⁵ “Od kako je Banjaluka”, Z 1020; “Kolika je Javorina planina”, Z 1025 (dostupno na YouTubeu, kanal Jovice A.)

Mile (Milorad) Milutinović, tenor zagrebačke opere:⁴⁶ “Kradem ti se pod penđere”, Z 1035; “Tko pokida sa grla gjerdane?”, Z 1036; “Bulbul”, Z 1038; “Emina”, uz gitaru, Z 1041⁴⁷

Mijat Mijatović, Beograd:⁴⁸ “Kradem ti se ...”, Z 1125;⁴⁹ “Tko pokida sa grla djerdane”, uz cigansku kapelu Đ. Đorđevića, Z 1374 (dostupno na YouTubeu, kanal Jovice A.); “Zakukala stara majka”, uz cigansku kapelu S. Milkovića, SZ 1728; “Oj djevojko diđo moja”, uz cigansku kapelu Paje Todorovića, Z 2122

⁴³ U Lipovšćakov popis koji obuhvaća sva diskografska izdanja vezana uz Hrvatsku od 1906. do 1945. godine (1997: 68–97) uključene su samo dvije snimke sevdalinki, u oba primjera umjetnički nadograđene verzije: navodna Dobričeva “Kradem ti se ...” u izvedbi Armina Armidija (EBP, Z 1130; v. o njoj poslije u ovome radu) i “Na Bembaši” u izvedbi Zinke Milanov (snimka u produkciji američke tvrtke Sonoart, M-201 A-B; dostupno na YouTube kanalu Nacha Ramireza, gdje se u komentarima navodi da je iz 1944. godine i da su prateći glazbenici bili Zlatko Baloković na violini i Božidar Kunc na klaviru). Čini se da je Lipovšćak u svojem popisu hotimice izostavio izdanja vezana uz zajednice i područja smještena jugoistočno i istočno od Hrvatske, dok se Bulić oslonio na prepisku s kolekcionarima starih ploča, pa otuda parcijalnost popisa koji donosi.

⁴⁴ Nije nam poznato koja je razlika između početnih slova uz kataloške brojeve Z, AZ i SZ. Također, nismo ovom prilikom ulazile u razlike među serijama Edison Bell Penkala Record, Edison Bell Electron i Edison Bell Radio.

⁴⁵ Izvođači su izrijeком vezani uz Zagreb, no pojavljuju se kao prateći sastav na još dvije snimke pjevača vezanih uz Beograd – Mijata Mijatovića i Vere Krišćinske. Pretpostavljamo da su u doba nastanka ovih snimki 1927. godine privremeno djelovali u Zagrebu. Ni za ovu ni za preostale “ciganske kapele” koje su snimale za EBP nemamo dodatne podatke je li bila riječ o specifično romskim sastavima ili se termin možda odnosio na specifičan instrumentalni sastav i/ili stil izvođenja.

⁴⁶ U katalogu EBP-a iz studenog 1927. godine kaže se da je “najobljubljeniji pjevač narodnih pjesama iz svih krajeva Jugoslavije. U originalnom pjevanju po načinu pučkih pjevača, Milutinović je svojim nastupom u javnim i privatnim zabavama osvojio na prvi mah publiku” (str. 44).

⁴⁷ Iz kataloga nije posve jasno je li “Eminu” pjevao Joco Cvijanović ili, vjerojatnije, Mile Milutinović.

⁴⁸ U katalogu iz studenog 1927. godine kaže se da je “svaki po njemu [Mijatoviću] pjevani stih narodnih pjesama [...] živi odraz duše našega naroda” te da je Mijatović “đanas u Jugoslaviji najpoznatiji pjevač” narodnih pjesama (str. 46).

⁴⁹ Mijatovičeva snimka iste pjesme u izdanju Victor Talking Machine Company (80511-B) dostupna je na Kozobarichevu kanalu na YouTubeu.

Armin Armidi, tenor beogradske opere: Dobrić – “Kradem ti se ...”, Z 1130 (dostupno na YouTubeu, Mirnikov kanal)⁵⁰

Toda [Teodora] Arsenović, članica beogradskog narodnog pozorišta: “Moj dilbere”, uz cigansku glazbu, AZ 1164 (Z 1164)

Ančica Mitrović, mezzosopran ljubljanske opere: Konjović – “Pod penđeri”,⁵¹ “Bulbul poje”, Z 1208 (oboje dostupno na YouTubeu, Mirnikov kanal)

Originalni bosanski tamburaški zbor sa pjevanjem: “Kolika je Javorina planina”, SZ 1276

Nikola Cvejić, bariton zagrebačke opere: Kačerovski – “Sidji mi draga” (“bosanska sevdalinka”), uz glasovir, SZ 1420 (dostupno na YouTubeu, Mirnikov kanal); “Pred akšamom”, “Mehandži more”, SZ 1540; “Telal viče”, uz klavir, SZ 1548 (dostupno na YouTubeu, Mirnikov kanal); “Svu noć legoh”, SZ 1962

Joco Cvijanović, tenor zagrebačke opere:⁵² “Đaurko mila”, uz cigansku kapelu P. Nikolića i Đ. Đorđevića, SZ 1476; Bajić – “Moj dilbere”, uz istu kapelu, SZ 1489

Muzička grupa obl. udruženja ratnih invalida Beograd i M. Stanković uz orkestar: “Kolika je Javorina planina”, Z 1493;⁵³ “Kad bi znala dilber Stano”, Z 1495 (dostupno na YouTubeu, Kozobarichev kanal)⁵⁴

Muzička grupa obl. udruženja ratnih invalida Beograd i Vera Krišćinska uz orkestar: “Moj dilbere”, Z 1496

Dušan Mitrović Šabailija:⁵⁵ “U bašti mi zumbul cveta”, uz Tihomira Čurčića na harmonici, SZ 1572

Dušan Janković, član beogradskog narodnog pozorišta: “Zaplakala stara majka”, SZ 1574; “Čija je ono djevojka, nane”, uz cigansku kapelu S. Milkovića-Petrovčanina-Požarevačkog, SZ 1635

Mile Lakić: “Kad Alija mladi beg bijaše”, “Vezak vezla Omer begovica”, SZ 1580; “Rado, kćeri Rado”, SZ 1725; “Na Bembašu na vodu”, SZ 1935; sve uz cigansku kapelu Steve (Stevice) Nikolića

Evka Mikulić i Beogradski dupli kvartet: “Bulbul poje”, Z 1646

⁵⁰ U katalogu iz studenog 1927. godine ne spominje se ime Dobrić, no navedeno je na samoj ploči. V. o tome u nastavku članka.

⁵¹ Snimka je dostupna i u zvučnoj zbirci Narodne biblioteke Srbije, a otamo preuzeta i u zvučnu zbirku pri Europeana Collections. Naslov na samoj ploči je “Pod penđeri”.

⁵² Prema *Leksikonu jugoslavenske muzike* tenor Joco Cvijanović je 1918.–1929. bio solist zagrebačke opere. U katalogu EBP-a iz studenog 1927. godine kaže se da je “poznat kao jedan od najboljih pjevača naših narodnih pjesama” (str. 28), odnosno “specijalista u vjernom donašanju narodnih pjesama” (str. 45).

⁵³ Snimka je dostupna i u zvučnoj zbirci Narodne biblioteke Srbije, a otamo preuzeta i u zvučnu zbirku pri Europeana Collections. Na samoj ploči je navedeno puno ime pjevača – Milanče Stanković Vršćinac, koji je “čuveni sevdalija”.

⁵⁴ Na samoj ploči, za razliku od kataloga, kao pjevač je naveden Žika Stanković.

⁵⁵ Kako je već prije navedeno, Dušan Mitrović jest rođen u Šapcu, no od 1906. je djelovao kao operetni tenor u Zagrebu, a potom od 1909. do 1930. godine s kraćim prekidima u Osijeku.

Pajo Grba:⁵⁶ “Ko pokida sa grla đerdane”, uz cigansku kapelu Đ. Đorđevića, Z 2029

Aca Cvetković: “Udaralo Ture u tambure”, “Kakve Ajša oči ima”, Z 2039

Antun Reveš-Bosanac, sevdalija uz harmoniku: “U đul bašči kraj šimšira”, Z 2050; “Nema ljepše lule ni Kadune bule”, Z 2051; “Saroš Aljo ceste zatvaraše”, Z 2066

Muhamed Čejvan: “Crven fesić”, uz Nikolu Petrovića-Bučuka na harmonici, Z 2077⁵⁷

Predrag Marković Milanov:⁵⁸ “Ašik osta na te oči”, “Aman jada iznenada”, Z 2100; “Hadžina Fata” (dostupno na YouTubeu, Kozobarichev kanal), “Aj, kiša ide trava raste”, Z 2101; sve uz cigansku kapelu Nikolić; sve navedeno kao “originalne bosanske sevdalinke”

Šanjika Grebenar i Nikola Panić sa svojom tamburaškom kapelom: “Kolika je u Prijedoru čaršija”, Z 2115

Ruža Denić, beogradska pjevačica: “Pod Tuzlom se zeleni meraja”, uz Kosticu Stanisavljevića na harmonici, Z 2152

Kostica Stanisavljević, pjevač i harmonikaš: “Konja kuje”, Z 2153; “Mene majka jednog ima”, Z 2157

Treba uz ovaj popis dodati nekoliko važnih napomena. Ovdje izdvojene sevdalinke krivo bi bilo promatrati kao definiran zaseban žanr. Pjevači s većim brojem snimki detektiranih sevdalinki nisu bili specijalizirani isključivo za njih nego su izvodili i širi krug starogradskih i narodnih pjesama. Nadalje, ostaje ponešto problematičnim da smo se pri determinaciji manje poznatih pjesama oslonile na usporedbu s kasnijom diskografijom sarajevskog kruga poznatih sevdalija. Time smo izostavile pjesme koje se kasnije uopće ne pojavljuju ili su pak nastavile trajati samo u izvedbama poznatih pjevača starogradskih i narodnih pjesama u Srbiji. U suprotnom, da smo se oslonile i na ovaj dodatni srpski krug interpreta, popisu bi svakako trebalo pridodati još nekoliko pjesama, čime bi se, međutim, otvorilo i pitanje zašto ne uključiti i niz drugih pjesama koje su izvodili, a koje nedvojbeno nisu sevdalinke. Time bismo posve relativizirale samosvojnost repertoara sevdalinki, što također ne bi bio valjan postupak jer je, na kraju krajeva, ipak riječ o nevelikom broju dvojenih primjera.⁵⁹ Jednako tako, nismo uključile pjesme navedene kao “bosanske narodne” ili pak njima inspirirane autorske skladbe koje se ne pojavljuju u repertoaru kasnijih sarajevskih

⁵⁶ Prema *Leksikonu jugoslavenske muzike* bariton Pajo Grba je od 1919. do 1928. bio član opernog zbora u Zagrebu, zatim je djelovao u Ljubljani, Liberecu, Osijeku i Splitu, a od 1933. godine iznova u Zagrebu kao solist zagrebačke opere.

⁵⁷ Njihova snimka pjesme “Vezak vezla Adem-kada” u izdanju Victor Talking Machine Company (V-3090-A) dostupna je na Kozobarichevu kanalu na YouTubeu.

⁵⁸ Čini se da je riječ o glumcu (a na temelju ovih snimki i pjevaču) rođenom u Modriči, koji je u nekom dijelu života živio u Zagrebu, a od 1937. do 1946. godine bio u braku sa Zinkom Kunc Milanov.

⁵⁹ Konkretno, riječ je o pjesmama “Zulfo, mori Zulfo” u izvedbi Sofke Nikolić uz cigansku kapelu Paje Nikolića (SZ 1307), “Sarajevo vatrom izgorelo” u izvedbi Mijata Mijatovića uz cigansku kapelu Đ. Đorđevića (Z 1413; dostupno na YouTubeu, kanal aristarandar), “Devet godina minulo džanum” i “Mitanče” u izvedbi Vere Krišćinske uz cigansku kapelu P. Todorovića (SZ 1532 i Z 1589), “Mito Mitanče” u izvedbi mješovitog orkestra Todorović-Milenković (Z 1608), “Ja posadih zelen bor” u izvedbi Mile Lakića uz cigansku kapelu Steve Nikolića (SZ 1611) i “Dodi mi draga na kapidžik” u izvedbi Ace Cvetkovića (Z 1980).

sevdalija.⁶⁰ To se dakako ne odnosi na pjesmu “Kradem ti se u večeri”, o kojoj raspravljamo u nastavku, a koja je, kako je razvidno iz navedenog popisa, bila jedna od najobjavljenijih u produkciji EBP-a. Napomenimo još i to da je reprodukcija s gramofonskih ploča imala značajno mjesto i u programima radija, pa s velikom vjerojatnošću možemo pretpostaviti da su se navedene snimke EBP-a emitirale katkad u programima zagrebačke, kao i drugih radijskih postaja u Kraljevini Jugoslaviji.

Po nestanku EBP-a pojavila se tvrtka “Elektroton” u vlasništvu supružnika Križanec, koji su se 1938. godine preselili iz Ljubljane u Zagreb, preuzevši i prodavaonicu EBP-a u Oktogonu (Lipovščak 2018: [nepag.]). Do potkraj 1944. godine izdavali su isključivo ploče iz matrica drugih tvrtki, a otad pa do kraja NDH i ploče iz vlastite produkcije koje su snimali u studiju Državne krugovalne postaje u Zagrebu (usp. isto). U oba su segmenta bile uključene i poznate sevdalinke,⁶¹ ali među izvođačima poznati su nam jedino srpski pjevač i harmonikaš Bora Janić (ploče iz matrica tvrtke Odeon objavljene najvjerojatnije prije razdoblja NDH) i harmonikaš Tihomir Čurčić koji je prethodno snimao i za EBP (ploče iz vlastite produkcije br. 1013 i 1015, dakle nastale 1944. ili 1945.), dok su (nam) preostali izvođači nepoznati – neka Tomićka uz narodni orkestar (ploče iz matrica Odeona) te Velčev, Pavlovićka i Gvozdanović (ploče iz vlastite produkcije br. 1019, 1021 i 1031).⁶² S obzirom na male naklade od maksimalno pedeset primjeraka (usp. isto) te kratko i turbulentno razdoblje u kojem je izdavao i vlastita izdanja, Elektroton zasigurno nije mogao imati znatnijeg utjecaja na mjesto sevdalinke u zagrebačkoj javnosti, a nekmoli i šire.

Posve suprotno tomu, iznimno važna faza u ukupnoj povijesti sevdalinke nastupa utemeljenjem Radio Sarajeva 1945. godine i Jugotona 1947. godine. Radio Sarajevo postaje središnjim mjestom produkcije sevdalinke za područje čitave bivše Jugoslavije angažirajući pjevače, instrumentaliste i obrađivače koji danas opravdano slove za klasične njezine interprete, na čelu sa Zaimom Imamovićem i Nadom Mamula kao “zlatnim glasovima” sarajevskog radija (Imamović 2016: 111), harmonikašima Ismetom Alajbegovićem Šerbon i Jovicom Petkovićem, tamburaškim primašem i obrađivačem Jozom Penavom te drugim instrumentalistima, a uz podršku glazbenog producenta Beloša Jungića, urednika Zvonka Nevžale te Zije Kučukalića, kasnije sveučilišnog profesora muzikologije, kao “ključnog čovjeka” onodobnog Radio Sarajeva (isto: 113–115). Na polju diskografije, pandan je ra-

⁶⁰ Riječ je o “bosanskim narodnim” pjesmama “Vetar duše” i “Sitnu malenu” (uz potonju je kao autor naveden Kačerovski) u izvedbi Maje de Strozzi-Pečić uz Borisa Papandopula na klaviru (SZ 1552 i Z 1554; prva dostupna na YouTubeu, Mirnikov kanal), “Šta se sjaji” u izvedbi beogradskog tenora Milana Timotića uz cigansku kapele St. Nikolića (Z 1793) i “Šano, dušo Šano” u izvedbi Joce Cvijanovića uz cigansku kapelu P. Nikolića i Đ. Đorđevića (SZ 1824), a možemo im pridodati i prethodno spomenutu “Svu noć mi soko” u izvedbi baritona beogradske opere Rudolfa Ertla (Z 1140) radi veze sa zbirkom *Bosanskih sevdalinki* B. Kačerovskog te Hatzeovu “U turčina đul vodica miriše” iz opere “Adel i Mara” u izvedbi Nikole Cvejića uz Đuku Trbuhović (SZ 1986).

⁶¹ Rekonstruirale smo ih na temelju Elektrotonova *Najnovijeg popisa gramofonskih ploča*, koji nam je ustupio Veljko Lipovščak. Nije datiran, no nesumnjivo potječe iz zadnjih mjeseci postojanja NDH.

⁶² Snimka pjesme “U Stambulnu na Bosporu” u izvedbi Tihomira Čurčića (br. 1015) dostupna je na European Collections, dok u bazi Discogs postoji fotografija naljepnice ploče br. 1019 iz koje doznajemo da je Velčevu ime Hristo i da ga prati orkestar Kostica.

dijskoj produkciji sevdalinke pružao zagrebački Jugoton. Uspoređujući nekoliko kataloga Jugotonovih izdanja i naljepnice pojedinih ploča dostupnih na internetu, uspjele smo prilično pouzdano rekonstruirati kronologiju Jugotonova prinosa razvoju sevdalinke do kraja 1950-ih. Naposljetku nam se ljubaznošću uprave Croatia Recordsa pružila prilika i provjeriti podatke uvidom u sam fond ploča Jugotona koji je pohranjen u arhivu Croatia Recordsa; poneke ploče manjkaju, no većina je sačuvana.⁶³

S početnih nekoliko snimki nastalih između 1947. i 1949. godine (prvi niz u popisu koji slijedi), Jugoton kao da nastavlja praksu iz prethodnih razdoblja što se tiče različita podrijetla i glazbena usmjerenja angažiranih glazbenika. Zatim se od 1949. godine usmjerava na glazbenike vezane uz Radio Sarajevo, čime su prvi put u diskografskoj produkciji – a time i u javnom prostoru uopće – sarajevski glazbenici postali vodećim nositeljima sevdalinke. Unutar toga je najprije riječ o krugu pjevača danas većinom nepoznatih (drugi niz), među kojima je i naš junak iz prethodnog dijela članka Hamdija Samardžić, koji je u to doba, prema navodu Damira Imamovića, također surađivao s Radio Sarajevom (2016: 113). Nakon toga se – s pločama Zaima Imamovića, Nadežde Cmiljić, Nade Mamule, Zumre Mulalić i Joze Kristića uz harmonikašku pratnju Alajbegovića-Šerbe – 1952. godine utvrđuje kanon sevdalinskog repertoara i interpretacije koji će vrijediti otada pa sve do danas (treći niz). Proces je zaključen snimkama zlatnoga dvojca – Imamovića i Alajbegovića-Šerbe – iz

⁶³ Isprva smo se oslonile na Jugotonov *Katalog gramofonskih ploča 78 o/min.* iz 1957–58. godine, koji nam je ustupio Peter Endendijk (pag., 324 str.), dok nam je Veljko Lipovšćak ustupio rukopisno-tiskani popis (dijelom ispisan rukom, a dijelom satkan od djelića iz jednog ili više tiskanih kataloga) istog tipa i serije Jugotonovih ploča te tiskani sveščić *Jugoton 1951*. Rukopisno-tiskani popis (podijeljen u tri sveska, 7+8+102 str.), kako nam je objasnio Lipovšćak, izrađen je u Jugotonu za vlastite potrebe, s ciljem da obuhvati baš sve C ploče (tvrde, šelak ploče od 25 cm na 78 ok./min.), za razliku od tiskanih kataloga u kojima su se izostavljale ploče koje više nisu bile u prodaji. No iz usporedbe sa sveščićem iz 1951. godine, a poslije i sa pločama dostupnima u arhivu Croatia Recordsa utvrdile smo da ni taj popis nije cjelovit. Jugotonove šelak ploče su se od studenog 1947. do kraja 1948. godine proizvodile u Češkoj (s brojevima iz niza 1000 i 2000), a zatim od 1949. do kraja 1950-ih u Zagrebu (s brojevima iz niza 6000). Međutim, provjerom smo utvrdile da je i u tome bilo iznimaka. Dodatno smo podatke provjeravale u bazi Discogs (koja uključuje i fotografije omota i naljepnica na pločama) i na portalu YouTube (gdje kanali s povijesnim snimkama također nerijetko donose same naljepnice s ploča). Na naljepnicama su navedeni i brojevi matrica, što nam je dodatno pomoglo u utvrđivanju datacija i kronologije. Također, zahvaljujući Discogsu i YouTubeu, zarana smo ustanovile da je u to doba postojala i Jugotonova serija J. Koliko smo uspjele utvrditi, do oko 1951. godine istovjetne su ploče u katalogima bile obilježene slovom C, a na samim pločama slovom J, da bi se potom i na pločama počelo koristiti slovo C. S druge strane, iz nekih se primjera čini da je serija J bila namijenjena stranom tržištu (npr. na pločama J-1002 i J-2003 ispisano je “Recorded in Jugoslavia. Made in U.S.A. by Slav-Art Music Co. Box 162, Oakland 1, Calif.”), ali drugi primjeri ne indiciraju vezu s inozemstvom; među takvima, neki se pod istim brojevima pojavljuju i u seriji C (npr. ploče J-6076 i C-6076 te J-6077 i C-6077), a neki ne (npr. ploča J-1002 u odnosu na C-1002). Pojedini upućeni sugovornici sugerirali su nam pak da se oznaka J odnosi na ploče tiskane u Čehoslovačkoj, što se provjerom također nije potvrdilo točnim. Dakle, zasad nemamo pouzdan odgovor na pitanje o odnosu oznaka J i C. Uz navedeno, moguće je, jednostavno, da se u tim početnim godinama djelovanja Jugotona ove oznake nisu koristile konzistentno. Napomenimo još i da je prodavaonica ploča Slav-Art Music Center u Oaklandu bila u vlasništvu Johna (Ivana) Filcicha podrijetlom iz Rijeke, koji je desetljećima bio jedna od ključnih ličnosti u povezivanju južnoslavenske folklorne scene u SAD-u sa zemljama podrijetla. Ankica Petrović je o njemu napravila dokumentarni film (2008). Veza Jugotona i Filcicha zavrijedila bi zasebno istraživanje.

1953. godine (četvrti niz).⁶⁴ Dakle, u tih se pet godina, od 1949. do 1953., kao klasična utvrdila specifična sevdalinska vokalna interpretacija, za razliku od belkantističkog stila između dvaju svjetskih ratova, te harmonika kao središnje glazbalo instrumentalne pratnje, za razliku od (romskih) kapela i klavirske pratnje, što je prevladavalo u međuratnom razdoblju. No sam termin sevdalinka se iznova ne pojavljuje, jednako kao ni u onodobnoj zbirci Branimira Sakača. Umjesto toga, sve su pjesme označene kao “bosanske narodne” ili “narodne” (uz iznimku pjesme “Svu noć mi soko propjeva”, koja je određena kao narodna iz Hercegovine). Učestalije nego u primjeru izdanja EBP-a, pjesme iz popisa koji slijedi dostupne su na YouTubeu i drugim srodnim portalima, te upravo stoga, a i jer je ukupna dokumentacija potpunija nego u primjeru izdanja EBP-a, podatak o dostupnosti snimke na YouTubeu ovdje ne donosimo.

Prvi niz (1947.–1949.)

Anita Mezetova, članica Beogradske opere: “Pod pendžeri” (muzika P. Konjović po narodnoj pjesmi), uz klavirsku pratnju, C- i J-1006, matrica br. 44545⁶⁵

Bora Janjić [Janić]: “Nevjerna je moja draga” i “Od sabaha do akšama”, uz harmoniku, C-2009

Blanka Novak: “Ne čudim se mraku ni oblaku” (obr. J. Stojanović), uz tamburaški zbor Radio Zagreba, C- i J-6042, mat. br. 170

Drugi niz (1949.–1950.)

Zaim Imamović: “Evo srcu mom radosti” i “Ja zagrizoh šareniku jabuku”, uz Ismeta Alajbegovića-Šerbu na harmonici, C- i J-6076, mat. br. 264-265⁶⁶

Ibrahim Aščerić: “Zvijezda tjera mjeseca” i “Razbolje se zlato neharato”, uz Alajbegovića na harmonici, C- i J-6077, mat. br. 266-267⁶⁷

Božidar Ugoči: “Sarajevo divno mjesto” i “Leptirići mali”, uz tamburaški orkestar Radio Sarajeva, C- i J-6078, mat. br. 268-269

Lela Vujanović: “Ah moj dilbere” i “Sinoć ja i moja majka na kapiji stajasmo”, uz tamburaški orkestar Radio Sarajeva, C- i J-6079, mat. br. 270-271⁶⁸

⁶⁴ Snimke iz trećeg i četvrtog niza su svoje mjesto našle i na *long-play* kompilacijama bosanske i jugoslavenske narodne glazbe, koje je Jugoton počeo izdavati od 1956. ili 1957. godine, što ih je dodatno učvrstilo kao kanonske. Prema Discogsu, do kraja 1950-ih su izdane četiri takve kompilacije: LPM 5 (1956), LPY-14 (1957), LPY-62 (1959) i LPY-65 (1959).

⁶⁵ Visoki broj matrice, kao i oznaka na ploči (“Snimak Gramofonove zavody, Praha”) ukazuju da se u ovome primjeru vjerojatno doista radilo o snimci načinjenoj u Pragu.

⁶⁶ Istu su ploču Imamović i Alajbegović objavili i 1953. godine (C-6269, matrice br. 650-651).

⁶⁷ Aščerić je, kao uostalom i Imamović i Samardžić, otprije bio poznat u javnosti zahvaljujući programima Hrvatskoga krugovala u doba NDH, no poslije Drugog svjetskog rata, koliko nam je poznato, nije bio angažiran ni na radiju ni u diskografiji, uz iznimku ove ploče. Ploču s iste dvije pjesme uz pratnju istoga harmonikaša je 1953. godine snimio i Imamović (C-6275).

⁶⁸ Ploču s iste dvije pjesme poslije je snimila i Nada Mamula uz pratnju Darka Lukača na harmonici (C-6605).

Vejsil Hadžibegić: “Mehmeda stara majka karala” i “Uzeh đugum i maštrafu”, uz mali orkestar Radio Sarajeva, C-6088⁶⁹

Nadežda Cmiljić: “Svu noć mi soko propjeva” i “Moj dilbere”, uz mali orkestar Radio Zagreba, C-6089⁷⁰

Zaim Imamović: “Sedamdeset i dva dana”, uz Alajbegovića na harmonici, C- i J-6090 (J-1002), mat. br. 278⁷¹

Lela Vujanović: “Pšeničice sitno sjeme” i “Ah moj Aljo”, uz tamburaški zbor Radio Sarajeva, C-6091

Hamdija Samardžić: “Od kako sam sevdah svezo” i “Mujo kuje konja po mjesecu”, C- i J-6103; “Kradem ti se pod pendžere” i “Da zna zora koju dragu ljubim”, C-6104; “Kad ja podoh na Bendbašu” i “Kunem ti se draga”, C- i J-6105, mat. br. 330-331; “Leti leti pjesmo moja mila” i “Ima l' jada ko kad akšam pada”, C- i J-6106, mat. br. 333-334; “Cijele noći ladovina” i “Čudna jada od Mostara grada”, C- i J-6107, mat. br. 335-336; “Nigdje zore ni bijela dana” i “Medna roso”, C- i J-6108, mat. br. 337-338; sve uz harmoniku⁷²

Treći niz (1952.): uz pratnju Ismeta Alajbegovića-Šerbe na harmonici

Nada Mamula: “Put putuje Latif-aga” i “Svi dilberi, samo moga nema”; “Kolika je Jahorina planina” i “Ječam žele Tuzlanke djevojke”, C-6189 – C-6190, mat. br. 499-502

Zumra Mulalić: “Gdje si dragi, živa željo moja” i “Sarajevo, behara ti tvoga”; “Od kako je Banja Luka postala” i “Svadili se orli i sokoli”, C-6191 – C-6192, mat. br. 503-506

Zaim Imamović: “Lov lovio Muhareme” i “Moščanice, vodo plemenita”,⁷³ “S one strane Jajca” i “Aj, kakve Ajka crne oči ima”, C-6193 – C-6194, mat. br. 507-510

Jozo Kristić: “Šta bi bila đuzel Đula” i “Sinoć kasno podoh”; “Mislio sam svaki dan” i “Kroz baštu mi potok teče”, C-6195 – C-6196, mat. br. 511-514

Nadežda Cmiljić: “Okreni se niz đul-baštu” i “Pokraj grada Sarajeva”; “Bosa Mara Bosnu pregazila” i “Tko se ono brijegom šeće”, C-6197 – C-6198, mat. br. 515-518

⁶⁹ U *Katalogu 1951.* je krivo navedeno da mu je prezime Hadžibegović. Više o njemu v. u Imamović (2016: 92, 101).

⁷⁰ Pjesma “Moj dilbere” objavljena je i na ploči J-2003, na čijoj je drugoj strani “Ti ne slutiš” u izvedbi Ive Robića. Vjerojatna namjena američkom tržištu (sudeći prema podacima na engleskom i oznaci “Made in U.S.A.”, kako je prethodno već navedeno) bila je, pretpostavljamo, razlogom za smještanje dvaju raznorodnih glazbenih žanrova i izvođača na istu ploču. Nismo naišle na druge srodne primjere u Jugotonovoj produkciji iz 1950-ih. No ima primjera sa sevdalinkom na jednoj, a kolom na drugoj strani ploče. Tako je uz “Sedamdeset i dva dana” u izvedbi Imamovića (C-6090 i poslije C-6271) s druge strane ploče “Čarlama (kolo iz Bosne)”. Isto vrijedi i za sve druge primjere u nastavku popisa gdje je uz određeni broj ploče navedena samo jedna, a ne dvije pjesme. U nekim se izvedbama kola Alajbegoviću pridružio Imamović na fruli.

⁷¹ Istu su ploču Imamović i Alajbegović objavili i 1953. godine (C-6271).

⁷² Prve dvije ploče je 1953. godine snimio i Imamović uz Alajbegovića (C-6276 i C-6272).

⁷³ Na samoj je ploči bilo otisnuto da “Lov lovio” pjeva Nada Mamula, a zabuna se proteže i dalje. Naime, u zvučnu zbirku pri Europeana Collections uključene su obje snimke s ove ploče, preuzete iz zvučne zbirke Narodne biblioteke Srbije (kao uostalom i sve druge snimke sevdalinki), uz podatak da obje pjeva Nada Mamula. Iz samih je snimki, međutim, jasno da pjeva muškarac. Riječ je, gotovo je sigurno, o Zaimu Imamoviću (naša mala zadržka posljedicom je očite akustičke intervencije u snimku).

Četvrti niz (1953.): Zaim Imamović uz pratnju Ismeta Alajbegovića-Šerbe na harmonici

“Evo srcu mom radosti” i “Ja zagrizoh šareniku jabuku”; “Sarajevo, divno mjesto” i “Leptirići mali”; “Sedamdeset i dva dana”; “Kradem ti se” i “Da zna zora”; “Kad ja pođoh na Bendbašu” i “Kunem ti se, draga”; “Cijele noći ladovina” i “Čudna jada od Mostara grada”; “Zvijezda tjera mjeseca” i “Razbolje se zlato neharato”; “Mujo kuje konja po mjesecu” i “Od kako sam sevdah svezo”; “Kolika je u Prijedoru čaršija”; “Kad ja pođoh iz Sarajeva grada”; “Konja vodim, pješke hodim” i “Ašikuje Adem-aga”; “Što se ono Travnik zamaglio”, C-6269 – C-6280, mat. br. 650-673.

Nakon toga, u drugoj se polovici 1950-ih pojavljuje niz novih izvođača sevdalinki, uključujući one koji će se poslije posvetiti drugim žanrovima (npr. Božidar Ivanišević), nestati iz diskografije (npr. Ahmed/Ahmet Novalija) ili pak i sami postati klasicima sevdalinke (npr. Safet Isović). Paralelno s time Jugoton je započeo izdavati nove skladbe temeljene na sevdalinci, pospješujući time put za razvoj žanra koji će se poslije nazvati novokomponiranom narodnom glazbom. U tome se oslonio na glazbenike vezane uz radijske postaje u Sarajevu, Beogradu i Zagrebu. Među prvim su takvim primjerima bile autorske pjesme Joze Penave “Bosno moja poharana” i “Moj Mostaru, moj beharu” u izvedbi Božidara Ivaniševića uz Tamburaški zbor Save Mihajlovića (C-6350, mat. br. 815-816, vjerojatno iz 1956.). Rodom iz Crne Gore, Ivanišević je u to doba bio zaposlen kao pjevač na Radio Zagrebu, da bi se poslije preselio u Sarajevo i postao poznat po svojim izvedbama crnogorskih pjesama. Nada Mamula je pak svoj početno isključivo sevdalinski repertoar započela u drugoj polovici 1950-ih proširivati i drugim žanrovima.⁷⁴

Oblikovanje kanonskog sevdalinskog repertoara i stila u izvedbama glazbenika vezanih uz Radio Sarajevo te otvaranje puta novome stvaralaštvu na zasadama narodne glazbe osnovni su elementi kojima je Jugoton u 1950-ima pridonio daljnjem razvoju sevdalinke. U to je doba bio od iznimna utjecaja već i činjenicom da je bio jedina tržišno relevantna diskografska kuća u socijalističkoj Jugoslaviji.⁷⁵ No zasad nije poznato je li i u kojoj mjeri bio samostalan u oblikovanju izdavačke politike ili se (uvelike) oslanjao na radijske postaje, tj. naročito na Radio Sarajevo što se tiče sevdalinke. Znano je tek da su se tih godina, načelno govoreći, snimke “u većini uzima[le] iz arhiva pojedinih radio-stanica ili [su] se za potrebe Jugotona snima[le] u njihovim [radijskim] studijima” (Lipovšćak [1972]: 41). Nije također poznato ni kakvi su bili uvjeti rada za glazbenike. Iz uvida u diskografiju možemo utvrditi da su po utemeljenju Produkcije gramofonskih ploča Radio televizije Beograd 1959. godine,

⁷⁴ Najrječitije o tome svjedoči ploča C-6602 (mat. br. 1344-1345), na kojoj su sevdalinka “Bulbul pjeva okolo Mostara” i starogradska “Sunce žeže, zapara je teška”. Opravdano su označene kao “pjesma iz Hercegovine”, odnosno “pjesma iz Srbije” na tekst Branka Radičevića. Spomenimo i da je iz različitih izvora poznato da je Aleksa Šantić autor teksta “Bulbul pjeva”, a Alajbegović-Šerbo autor glazbe.

⁷⁵ Treba spomenuti da je od 1951. do sredine 1950-ih godina pod okriljem Radio Beograda djelovala diskografska kuća Jugodisk. Prema dokumentaciji dostupnoj na Discogsu, Jugodisk je objavio samo tridesetak ploča (10”, 78 ok./min.) sa snimkama iz produkcije beogradskog radija i to u malim tiražama. Time zasigurno nije ni približno mogao konkurirati Jugotonu. Kad je riječ o sevdalinkama, objavio je npr. “Svi dilberi samo moga nema” u izvedbi Nade Mamule uz Narodni orkestar Radio Beograda (br. 00253). Istu je pjesmu, uz pratnju Alajbegovića na harmonici, Mamula snimila i za Jugoton (C-6189).

a potom i drugih tvrtki (Diskos od 1962., Beograd Disk tj. Jugodisk od 1968., Diskoton od 1972. itd.), pojedini izvođači sevdalinki započeli snimati za druge diskografe, neki i učestalo ih mijenjajući (npr. Safet Isović), drugi su odlazili i vraćali se (npr. Zaim Imamović), treći ostali trajno vezani uz Jugoton (npr. Himzo Polovina), no nije konkretnije poznato jesu li finansijski razlozi bili jedini kojima su se vodili.

“KRADEM TI SE U VEČERI”: O POVIJESTI I POETICI JEDNE SEVDALINKE

Bez početne tendencije, u ovo se istraživanje zarana uplela skladba, pjesma i/ili sevdalinka koja je podatna za shvaćanje nekoliko dimenzija sevdalinske tradicije, napose s obzirom na njezin povijesni itinerar koji spaja različite društvene sredine bivše Jugoslavije, pojedince i kolektivitete, različite glazbene žanrove i obilje glazbenih interpretacija, uključujući i one vezane uz Zagreb. Riječ je o solo-popijevci, zbornskoj skladbi i sevdalinci koje se pripisuju istome autoru, a dijele i pjesnički predložak: “Kradem ti se u večere, u večere, pod pendžere, u večere, pod pendžere. Aj! Aj! Da ti bacim struk zumbula, da ti cvijet barem zbori, aj, kako mi srce gori, dušo, za tebe!”⁷⁶

Prvi korak u potrazi koja je smjerala preciznom utvrđivanju fizionomije ove skladbe bilo je pretraživanje knjižnice Muzičke akademije u Zagrebu. Razveselila nas je činjenica da su u knjižnici pohranjene dvije verzije tiskane muzikalije. Skladba je naslovljena *Pod pendžeri* i autor je Petar Konjović (1883.–1970.), srpski skladatelj koji je “bio jedan od najistaknutijih direktora u povijesti zagrebačke opere (1921.–1926.), direktor zajedničkog opernog ansambla Osijeka, Splita i Novog Sada (1926.–1933.), te ponovno u Zagrebu intendant Hrvatskog narodnog kazališta (1933.–1935.)” (Blažeković 2009: 83). Jedna od dviju sačuvanih verzija u knjižnici Muzičke akademije je za tenor solo i muški zbor, a druga za jedan glas i glasovir. Kako ćemo poslije utvrditi, inicijalno je Konjović skladbu objavio 1906. godine pod pseudonimom P. K. Božinski u zbirci *Iz naših krajeva: srpske narodne pesme*.⁷⁷ U digitaliziranim novinama i časopisima u NSK-u u Zagrebu pronašle smo navode o izvođenju zborne verzije u Virovitici 1919. (podaci iz *Virovitičana*, 30. 11. i 14. 12.) i Crikvenici 1925. (podatak iz *Sušačkog novog lista*, 18. 4.) te u verziji solo-popijevke uz klavir u New Yorku 1932. godine (podatak iz *Svete Cecilije*, 1. 3.). Pronašle smo i reklamni oglas iz 1918. godine o tiskanoj muzikaliji Petra Konjovića *Pod pendžeri: Pjesma za jedan glas* (podatak iz *Dom i svijet*, 15. 2.). U narednim je desetljećima *Pod pendžeri* uključena u niz izdanja, npr. u Konjovićevu zbirku *Lirika* iz 1948. godine. No kao najvažnije što se tiče

⁷⁶ Navedeno prema Božinski (1906). U zvučnim zapisima češće su male razlike u odnosu na navedeni tekst (“večeri” umjesto “večere”, “prozbiori” umjesto “barem zbori” i sl.) koje međutim ne utječu na razumijevanje i poruku teksta.

⁷⁷ Kopije tog izdanja pribavile smo iz Biblioteke Matice srpske u Novom Sadu i s Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu ljubaznošću Vesne Ivkov i Sanje Radinović.

eventualnih dvojbi oko autorstva, sam Konjović u svojoj *Knjizi o muzici* navodi: “Tako već s konzervatorija donosim i obrađujem prvu zbirčicu narodnih pjesama za glas i klavir ‘Iz naših krajeva’ (jednu originalnu – ‘Pod pendžeri’ – i pet obrada)” (1947: 109). Nema razloga ne vjerovati mu da je *Pod pendžeri* originalna njegova skladba. Poblize upoznavanje glazbene fakture skladbe također navodi na zaključak da je Konjović autor barem glazbe, ako ne i teksta. Glazbena i tekstualna sastavnica se doimaju neodvojivom cjelinom. To možda nije jasno iz prvog slušanja i uvida u partituru jer skladba obiluje promjenama u tempu, registru glasa i ugođaju. Naizgled je riječ o nehomogenosti dok ne shvatimo da svaka promjena proizlazi iz dinamike teksta. Prvu izjavu, poput javnog priznanja o činu koji društveno nije posve prihvatljiv, naš junak započinje i lirski i junački: “Kradem ti se u večere, u večere, pod pendžere”. Započinja s tonikom u oktavi ponad one u kojoj se kreće većina melodijske linije, a završeci svake melodijske fraze su na nekom od tonova toničkog trozvuka. Prva junakova nesigurnost donosi i prvi ton na naglašenoj dobi koji nije u toničkom trozvuku te ponavljanje fragmenta teksta. Lako se uočava prva fraza od četiri takta, kojima su s ponavljanjem teksta pridružena još dva koja stabilno i sigurno završavaju na tonici, oktavu dublje nego što je junak započeo. U tome je sadržan čitav inicijalni naum junakova pothvata, a tek potom dolazi ispjevana vokaliza, preuzeta iz instrumentalnog uvoda. Doima se da Konjović takvim izmještanjem početne fraze želi pojačati povezanost pjevačke dionice i pratnje, te se time približiti *liedu*. Kao da ni sam junak to ne očekuje, hvataju ga novi polet i snaga, te je drugi dio skladbe u razigranoj melodiji, *quasi allegretto* s imitacijama, poput kakve igre. No ona se vrlo brzo pretvara u apoteozu osjećaja u izjavi: “aj, kako mi srce gori, dušo, za tebe”. Posljednji taktovi ostvareni su već poznatom frazom s početka skladbe. Iako bismo možda očekivali neki konkretniji završetak pothvata našega junaka, dramatski je vrhunac ostvaren netom spomenutim ljubavnim uzvikom punim čežnje i neostvarenosti. Upravo taj moment, zajedno s tipičnim ukrasima (izmjeničnim tonovima u maloj sekundi, brojnim alteracijama koje se upliću u jasnu melodijsku liniju), upućuje na žanr sevdalinke. U tim je elementima možda i razlog zašto je ova skladba nadživjela Konjovića i početnu, zadanu formu solo-popijevke te vrlo nepredviđenim kanalima otplovila od autorovih skuta.⁷⁸

⁷⁸ Verzija skladbe za tenor solo i zbor ovdje nije detaljnije analizirana jer je veoma srodna verziji za bariton i glasovir – zboru je povjerena dionica glasovira uz sitne preinake zbog prirode ljudskih glasova.

POD PENĐERH. — Pod penđeri.

Andante amoroso.

1.

dim. *sf.* *dim.*

p

dolce

Кра - дем ти се у ве - че ре, у ве - че ре, под
 Кра - дем ти се у ве - че ре, у ве - че ре, под

пен - де - ре, у ве - че ре, под пен - де - ре,
 пен - де - ре, у ве - че ре, под пен - де - ре,

Più mosso. *Quasi Allegretto.*

mf. *dim.* *mp.*

cresc. *poco rit.*

Стрж - ум - бу - да, да ти нш - јет ба - ром збо - ри ај! ка - ко ми
 стрж - ум - бу - ла, да ти нш - јет ба - ром збо - ри ај! ка - ко ми

Poco sostenuto.

p *f* *poco rit.*

сп - ре го - ри, ај! ме, за те бел
 ср - це го - ри, да шо, за те бел

Più mosso. *Tempo I.*

sf. *dim.* *p.*

Konjovićeva *Pod penđeri* u verziji iz zbirke *Iz naših krajeva* (1906; primjerak iz knjižnice Fakulteta muzičke umjetnosti u Beogradu)

Dok se god potraga za pjesmom odvijala oko muzikalija pohranjenih u knjižnicama, manevriranje podacima bilo je u zaštićenoj zoni i nije bilo pretjerane bojazni od "lutanja". Ipak, i u zaštićenoj zoni katkad dođe do iznenađenja. Iznenađio nas je tako svojom pojavom Josip Vrhovski (1902.–1983.), hrvatski skladatelj koji je, kako se navodi na internetskoj stranici Hrvatskog društva skladatelja, obnašao različite dužnosti u Zagrebu, Varaždinu, Splitu i Karlovcu – od glazbenog pedagoga i ravnatelja muzičke škole do zborovođe i dirigenta u kazalištu. Iz ovih sažetih crta iz njegova života, ne možemo prstom uprijeti u trenutak kada se on, Medimurac, susreo sa sevdalinskom tradicijom. Ipak, u brojnim izvorima (pa tako i u njegovom popisu djela) jasno stoji: Vrhovski je "Kradem ti se" obradio za bariton solo i četveroglasni zbor. Godina nastanka nije poznata jer je Vrhovski i inače rijetko datirao svoje skladbe, no na temelju sekundarnih izvora jasno je da je nastala najkasnije 1943. godine, kada ju je uključio u popis djela prijavljenih Hrvatskom autorskom društvu (a možda i ranije, u 1930-ima).⁷⁹ Iako mu je ostavština inače prilično sredena i uredna, rukopis ove

⁷⁹ Ovak i sve daljnje podatke o Vrhovskom dobile smo od Marijane Pintar, koja je i autorica monografije o njemu (Pintar 1997). Navedeni popis pohranjen je u arhivi ZAMP-a (Odjel muzičkih materijala u Berislavičevoj 7 u Zagrebu).

skladbe nije sačuvan. Sačuvani su jedino primjerci tiskanih izdanja.⁸⁰ Također, “Kradem ti se” je jedan od samo tri muška zbora (uz *Čiča Time* i *Pazar*) koja je Vrhovski uključio u reprezentativan odabir 20 skladbi iz cjelokupna svojega opusa te pohranio 1976. godine u Bibliothèque Internationale de Musique Contemporaine u Parizu. Prema iskazu Marijane Pintar, za Vrhovskog je

karakteristično, osobito za solo-popijevke i zborove, da je u velikom broju skladbi koristio narodne melodije koje je obrađivao mahom tako da ih je zapravo samo harmonizirao. Isto tako karakteristično je da su te narodne melodije uglavnom iz Međimurja, u manjem broju iz Hrvatskog zagorja. Dakle, to da je posegnuo za sevdalinkom uopće nije tipično za njega, dapače, ova je skladba zapravo iznimka. A što ga je nadahnulo da se njome koristi – na to pitanje ne bih znala odgovoriti. Je li to bila slučajnost, neka trenutna moda ili neki osobni razlog (npr. druga supruga mu je bila rodnom iz Travnika, ali nju je, koliko je meni poznato, upoznao tek oko 1950.), to zaista ne znam, nisam naišla na neki zapis o tome.⁸¹

Kako protumačiti pojavu nove skladbe u odnosu na Konjovića kao autora skladbe *Pod pendžeri*, autora koji je bio poznat i cijenjen i u Zagrebu? Nema sumnje da je Vrhovski inicijalnoj skladbi pristupio kao tradicijskom predlošku slobodnom za daljnje njegove preobrazbe, pa shodno tomu, dakako, nema spomena Konjovića ni u jednom od dostupnih izdanja Vrhovskoga. Da bismo objasnile taj fenomen, morale smo napokon izaći iz sigurnosti autorskih partitura i zaputiti se na teren, prema mnogobrojnim zvučnim zapisima ovoga predloška, pjesme, skladbe i/ili sevdalinke.⁸² Preslušavanje različitih verzija istoga predloška uvijek širi horizonte i povećava svijest o njegovim konstitutivnim elementima. Pritom, u ovom primjeru nije riječ samo o različitim verzijama iste pjesme već o različitim glazbenim poetikama operacionaliziranim nad istim predloškom. Konjovićeve skladbe postaje osnova za nadgradnju ili pak riznica iz koje se preuzimaju dijelovi, sve ovisno o tome kako shvatimo pojmove djela, žanra i obrade.

Prvi takav primjer jest improvizacija na Konjovićeve skladbu srpskog tenora Mijata Mijatovića.⁸³ Improvizacijske se karakteristike očituju u nizu odlomaka kojima Mijatović

⁸⁰ Utvrdile smo postojanje dviju verzija – za bariton solo i četveroglasni muški zbor te za bariton solo i četveroglasni mješoviti zbor. Verzije za muški zbor objavljene su u *Izboru muških zborova* različitih hrvatskih autora, koji je 1967. godine objavio Savez muzičkih društava i organizacija Hrvatske (primjerak pohranjen u knjižnici Muzičke akademije) i u izdanju Prosvjetnog sabora Hrvatske (vjerojatno 1976., podatak od M. Pintar), a verzija za mješoviti zbor u zbirci Mladena Pozajića iz 1948. godine (primjerak pohranjen u NSK). Moguće je da verziju za mješoviti zbor i nije oblikovao sam Vrhovski nego Pozajić, prilagođavajući je zboru s kojim je radio.

⁸¹ Iz prepiske s Nailom Ceribašić, 2. svibnja 2018. godine.

⁸² Tako su i mjesta i prigode gdje je Vrhovski mogao naići na “Kradem ti se” bile odista brojne – u radijskom programu, na gramofonskim pločama i u popularnim pjesmaricama (kako smo prethodno već dokumentirale), a isto zasigurno i u živim izvedbama. Već u 1920-ima sva su ta potencijalna mjesta susreta posve odijelila pjesmu od inicijalna njezina autora, uz iznimku uske sfere umjetničke zbarske glazbe i solo-popijevke.

⁸³ Riječ je o izdanju Victor 80511-B. Snimka je dostupna na Kozobarichevu kanalu na YouTubeu. Na samoj naljepnici ploče je navedeno: “Kradem ti se u večer / (I Steal Myself to You at Night) / (*Narodna pjesma*) / Mijat Mijatovich / Tenor with piano / (Recorded in Europe)” (istaknule a.). Kozobarich je snimku datirao

demonstrira svoju izvođačku spretnost i kvalitetu, u učestaloj ornamentaciji, prekidanju fraza na neočekivanim mjestima, promjenama u akcentuaciji i samome tekstu. Ipak, još se daje razabrati okosnica Konjovićeve skladbe. Klavirska je pratnja koncipirana na vrlo sličan način kao i u Konjovićevoj partituri, uz nešto kraći obrazac, te ispunjava i istu funkciju. Motivika klavirske dionice koja ima udjela u tumačenju teksta nastupa na istim mjestima i u Konjovića i u ovoj izvedbi. Što se pak tiče vokalne dionice, doima se da Mijatović pred sobom drži Konjovićevu partituru, uzimajući je međutim kao okvirni vodič umjesto akademski disciplinirano; premda promjene karaktera s obzirom na tempo izvođenja ostaju približno iste, “radnja” se u Mijatovića razvija daleko dinamičnije i brže nego u suptilnog Konjovića. Tekst je u detaljima promijenjen. Mijatovićevo je verzija izraženije geste i manje prisna, ne možemo se s lakoćom identificirati s junakom. Ubrzana tempa, kao i vibrata koja proizlaze iz ukrasa i na kraju opet postaju ukrasi stvaraju dojam grozničavosti. Mijatović kao da je komprimirao Konjovićevo skladbu i od nje napravio poslasticu za one s manje strpljenja.

25. KRADEM TI SE...
Bosna xxx - Josip Vrhovski

Polagano (♩=76)

Kradem ti se, u veče, re, u veče, re, pod
Kradem ti se, u večere, pod
pendere, da ti ba cīm, stvok zumbula, da ti
pendere, da ti baci, stvok zumbula, da ti
cvijet borem zbori, kolik ko te silno volim aman,
cvijet zbori

mrijem za to bom.
mrijem za to bom.

ZBOR
pp (zatvorena usta) mf
pp
f
ritard.
pp
Da capo al "FINE"

Program M.A.V.I.A. "GORAN" - Zagreb

50

51

“Kradem ti se ...” u obradi Josipa Vrhovskoga (obj. u *Izbor muških zborova* 1967.)

u kasne 1920-e, dok smo za korespondentnu snimku u izdanju EBP-a (Z 1125) utvrdile da je nastala 1927. godine. Uz snimku Mile Milutinovića (EBP, Z 1035), to je ujedno najstarije nama poznato diskografsko izdanje ove pjesme tj. skladbe.

“Kradem ti se” u verziji Vrhovskoga je potpuno drugačijeg izričaja.⁸⁴ Njegova verzija kao da je “ispeglana”, zbor doslovce ponavlja fraze za solistom i stoga ne pridonosi odveć unutarnjoj koheziji dionica. Tehnika kojom pjeva solist je klasična, ton fokusiran, a registri izjednačeni i s glatkim prijelazima iz jednoga u drugi. Isto vrijedi i za zbor. Ni notni zapis ne sugerira drugačiju izvedbu. Za razliku od Konjovića i Mijatovića, Vrhovski je oblikovao čiste fraze i melodijske linije koje ne nalikuju njihovima. Ipak, upravo se obrazac melodije koja se pojavljuje i u obradi Vrhovskoga zadržao do današnjeg dana i doživio nebrojene izvedbe i obrade. Prva nama poznata snimka s dotičnim melodijskim obrascem je ona Armina Armidija uz pratnju klavira iz 1927. godine.⁸⁵ To je ujedno i prvi nama poznati primjer uopće u kojem je Konjovićevoj jednoj strofi teksta pridodana i druga: “Ti ne haješ za bolove, ti ne haješ za bolove. Cvetak vene, mlad se suši. Sevdah ode, prozbori: Alah nek ti silno dade, a ja umrem za tobom”. Na samoj ploči piše “Dobrić: Kradem ti se ...”, no ne znamo tko je taj Dobrić, je li možda napisao drugu strofu teksta, intervenirao u melodijski obrazac ili je pak ime upisano omaškom (tim više jer je navedeno samo na naljepnici ploče, a ne i u katalogu EBP-a). Dakle, istražujući ovaj primjer nismo došli do pouzdanog odgovora o genezi novog, standardiziranog obrasca melodijske linije. Iako je moguće da se rodio iz brojnih improvizacija, odnosno pristupa srodnih Mijatovićevu,⁸⁶ moguće je također da i za njega, kao i za inicijalnu skladbu, postoji specifično mjesto rođenja, tj. neka specifična rana verzija koja je postala uzorom i mnogobrojnim daljnjim verzijama. Štoviše, da nema izričita Konjovićeve navoda o *Pod pendžeri* alias “Kradem ti se” kao originalnoj njegovoj skladbi, pomislile bismo da je verzija koju ovdje nazivamo “novom” zapravo tradicijska, bez znana autora, na kojoj je Konjović izgradio svoju kreativnu autorsku *obradu*.

O “Kradem ti se” je Damir Imamović u svojoj knjizi *Sevdah* napisao: “Mijatu Mijatoviću možemo zahvaliti i vjerovatno prvi snimak pjesme *Kradem ti se u večeri*, autora Petra Konjovića, koja danas važi za klasičnu sevdalinku” (2016: 80, 82). Iako se Imamović u tom odlomku bavi Mijatovićevim značajem u cjelini, usputno određenje “Kradem ti se u večeri” kao klasične sevdalinke mnogo govori o recepciji jednog vrsnog izvođača i ujedno poznavatelja i istraživača sevdalinke. Uistinu, “Kradem ti se” je odjeknula u javnosti i postala *must have* svih izvođača sevdalinke.

Prethodno smo već navele da je prva sevdalinka u produkciji Jugotona bila upravo “Pod pendžeri” (C-1006), a snimio ju je i naš junak iz prethodnog dijela članka, Hamdija Samarđić (C-6104). Te smo podatke ustanovile na samome kraju rada na ovome članku, razumijevajući ih i kao zaključnu, ponešto i metafizičku potvrdu relevantnosti ove sevdalinke za naše istraživanje. Iz ogromnog fonda značajnih izvedbi ovdje donosimo pregled nekolicine. Uzeti ih sve u obzir bilo bi gotovo nemoguće, a i ispisana bi analiza vjerojatno bolovala od

⁸⁴ Jedina postojeća snimka je ona u izvedbi Muškog vokalnog ansambla Goranovci SKUD-a I. G. Kovačić pod ravnanjem Vladimira Babuša (LP ploča *Bilo vavek veselo*, 1983, Jugoton LSY-66166).

⁸⁵ Riječ je o snimci Z 1130 u produkciji EBP-a, dostupnoj na YouTube kanalu Ivana Mirnika.

⁸⁶ Osim Mijatovićeve, vrijedi spomenuti i izvedbu Marka Rothmüllera iz 1946. godine koja ima karakteristike i Konjovićeve skladbe i *nove* verzije (snimka u produkciji Radio Studio Zürich, pohranjena u fonoteci Eduarda Čapke u NSK-u na CD-u “Zagrebački operni prvaci: inozemne snimke”, sign. NSB-H-CD-9007).

nečitljivosti. Nastojale smo odabrati primjere koji će pripomoći da se dovrši mozaik zvan povijest i poetika jedne sevdalinke, vodeći usto računa i o zagrebačkom fokusu čitava istraživanja. Na kraju, pokazalo se i još nešto – i ne htijući, predstavljanje odabranih primjera usidrilo se u pitanju glazbeno-izvedbenog dočaravanja semantike tekstualne sastavnice, što nas zapravo vraća Maglajlićevom određenju sevdalinke kao, između ostaloga, pjesme koja tematizira ljubavne radosti i boli, stvarne ljubavne zgone, ljude i sredine. Maglajlićeva “stvarnost” modificirala se u nas u tekst pjesama, a “tematiziranje” u glazbenostilsko dočaravanje. Drugim riječima, odnos teksta (koji pak stoji kao označitelj neke “stvarnosti”) i njegova glazbena označitelja, i ne htijući, pokazao se ključnim elementom sevdalinke (ili barem, u najmanju ruku, ključnim elementom kojim mi umijemo govoriti o njezinoj poetici). Odnosno, trećim riječima, analiza se koncentrirala na “programnost” glazbene sastavnice izvedbe. Bit će to razvidno iz nastavka teksta.

Jedna od relativno ranih snimki, ona Ede Ljubića i Balkan Tamburitza Orchestra pod vodstvom Martina Kapugija, najavljuje praksu ovećih pratećih ansambala.⁸⁷ Rezonantan Ljubićev glas karakterističan je po poigravanju bojom i volumenom na pojedinim vokalima (pretežno vokalu *u*). Također, preinake u tekstu idu prema prevlasti ekavice nad ijekavicom. Ova se izvedba odlikuje i velikim razlikama u ispjevanju pojedinih dijelova teksta. Neki su veoma bliski recitativu, a neki su oblikovani uz brojna zaustavljanja kako bi došao do izražaja vibrato. Kao da se čitava pjesma kreće do ključnog trenutka – “koliko te silno ljubim”, da bi završila izrazom koji bismo danas proglasili patetičnim. Ima i ponešto tzv. “kafanskog zvuka” koji se očituje ponajviše u zavlačenju tonova koji ne izlaze čisti već uz predglas, *glissando* i sl. Može se reći da je ova verzija poput kakva proglaša o bolnoj ljubavi za koju nema lijeka. Himzo Polovina pak svojom izvedbom donosi posve oprečno ozračje. “Kradem ti se u večeri” je snimio 1976. godine na istoimenoj *long play* ploči i kaseti u izdanju Jugotona (LSY-63053 i CAY-490). Produkcija je osjetno suvremenija, a napokon se – među primjerima koje smo odabrale – u instrumentalnom sastavu pojavljuje i harmonika, općenito jedan od središnjih instrumenata za pratnju sevdalinke. Nema ljubavne boli i patetike Ljubićeve interpretacije. Polovina nam se obraća kao uživljeni pripovjedač, a ne kao sam akter, kako je to u Ljubića. Stilizacija je umjerena koliko može biti a da ipak sugerira razmišljanje o tekstovnom predlošku kao dramskom. Ornamentacija melodije je odmjerena i nipošto nije sama sebi svrhom već iznutra gradi semantički smisao. Posebnost je ove verzije, rekle bismo, upravo u razboritosti koja ni u jednom trenutku ne biva poljuljana. Polovina pjeva o događaju koji se odvija mimo njega samoga, ali je toliko zainteresiran da kao da priča priču u jednome dahu, bez mnogo promjena i oscilacija. Naravno odabrano specifično viđenje istoga predloška je ono Ibrice Jusića s njegova albuma *Amanet* iz 2003. godine (Mascom Records, MCR CD 005). Junak u Jusićevoj verziji nije siguran u ono što radi, krade se pod pendžere u nekoj žurbi i prilično je nesiguran oko svoje ljubavi. Instrumentacija kao da nas odvodi od Bosne, dok vokalnu dionicu karakterizira ornamentacija na riječima kao što su *aman* i *Alah*. Kao da je prisutna čežnja za sevdalinkom

⁸⁷ Riječ je o izdanju Victor, V-3127-B. Snimka je dostupna na Kozobarichevu kanalu na YouTubeu, a prema pridruženom komentaru nastala je u Chicagu u prosincu 1941. godine.

i njenim izričajem iz vizure izmještenog instrumentalnog ruha i vokala koji se ne poigrava bojama i registrima da bi dočarao ugođaj, već podvlači karakteristične riječi iz teksta kako bi sugerirao pripadnost tradiciji.

Amira Medunjanin je pjesmu “Kradem ti se u večeri” objavila na albumu *Silk & Stone* 2014. godine (Aquarius Records, CD 500-14). Sukladno postulatima iz ranijeg razdoblja njezine karijere (o čemu govori, npr., u filmu *Sevdah* Marine Andree, 2009), instrumentalna pratnja nije zasićena i sastoji se od tri instrumenta: klasične gitare, uda i kanuna. Povezanost glasa, pjevanja, teksta i instrumentalne pratnje doseže novu razinu koherenosti. Iako je tekst, s obzirom na kretanje u kasnim noćnim satima i sitne prijestupe kako bi se obznanio osjećaj prema dragoj, lakše zamisliti s muškarcem u glavnoj ulozi, Amira Medunjanin stvara novu razinu značenja teksta i usmjerava ga u sferu komunikacije, dijaloga i/ili međuodnosa. Ugođaj ne stvara samo njezin glas već odulji instrumentalni dijelovi kojima ne možemo zanijekati programnost. Amira Medunjanin se fokusira na mjesta (“pod pendžerom”) i predmete (“struk zumbula”) i ocrtava ih melizmima ili vibratom između kojih je uvijek tanka granica. Zatim ta dočarana mjesta i predmete koristi da bi ostvarila komunikaciju sa željenim subjektom. Onaj trenutak u odvijanju radnje koji je bio središnji kod gotovo svih izvedbi, njoj je samorazumljiv nakon razvoja koji je do njega doveo. Kao da je specifičnost ove, ženske izvedbe u težnji za komunikacijom. Naredna zanimljiva izvedba dolazi iz sviračkih ruku i glasa Damira Imamovića s istoimena albuma iz 2010. godine (Gramofon, GCD1019). Pozivajući se na tradiciju sviranja sevdalinke uz saz, glazbenu fakturu iznosi samo svojim glasom i gitarom kao svojevrsnim pandanom toga tradicijskog instrumenta. Zsigurno je znao da time ne priziva povijest baš ove konkretne sevdalinke imajući na umu njezin specifičan put nastanka. Ponavljanje kratkih motiva u različitim idiomima, bilo različitim registrima glasa ili instrumentom i glasom, koje je prisutno u gotovo svim verzijama, Imamović koristi vrlo suptilno i promišljeno, kako bi dodatno podcrtao željenu misao. Gitara kao da još više od njegovog glasa dopire do semantike teksta, dok su promjene registra glasa toliko zastupljene da glas kao da preuzima ulogu instrumenta, usto i improvizacijski izrazito razrađujući melodijsku liniju, a sve to u svrhu podcrtavanja teksta (boli koju junak doživljava) s jedne strane, te Imamovićeva interpretativnog istraživanja sevdalinke kao sklopa stilskih “procedura” povrhi i mimo pitanja sevdalinskog repertoara (usp. Imamović 2016: 136) s druge strane.

Naposljetku, osvrnimo se i na verziju zagrebačkog ženskog zbora Bulbuli s njihova albuma *Hasan-agin sevdah* iz 2017. godine (izdanje Kulturnog društva Bošnjaka Hrvatske Preporod, CD/002). Iako su neke od prvotnih verzija “Kradem ti se” bile namijenjene solistu i zboru, verzija Bulbula odudara od njih, kao i od prethodno analiziranih. Stalna ritam sekcija koja zaokuplja pozornost slušatelja kao da onemogućuje individualnost pjevačica te proboj slušatelja do emocije, odnosno emocije do slušatelja. Ipak, značajnom ornamentacijom te izmjenom solistice i zbora, u prvi plan dolazi ljubav koju junak pruža. Iako je u fokusu i bol, ona nije razarajuća, već i dalje prevladava emocija ljubavi s neospornim vrhuncem pjesme u stihu “koliko te silno ljubim”. Tako su se i Bulbuli upisali u žensku kartu ove pjesme. Dok je u muškim izvedbama često naglašen razvoj, bilo da je u pitanju iznošenje boli ili

pripovijedanje o događaju, ženske verzije imaju naglašenu tendenciju ka ostvarivanju, bilo komunikacije, bilo ljubavi.

O JEDNOM POSEBNOM RADIOAPARATU UMJESTO ZAKLJUČKA

Ispisivale smo ovaj članak težeći iscrpnim i pouzdanim izvodima u vezi mikrouzoraka kojima smo se bavile. Bilo je u tome i stanovite doze akademsko-školske demonstracije kako valja raditi u žanru etnomuzikološkog istraživanja i pisanja, pristupajući temi jednako s poštovanjem, razumijevanjem i kritičnošću. Nema stoga razloga i na ovome mjestu, u zaključku, iznova sumirati rezultate do kojih smo došle. Što smo znale to smo ispjevale, tj. prethodno smo već istaknule srž ovog ili onog djelića u rekonstrukciji sevdalinke u zagrebačkoj javnosti do kraja 1950-ih, pa i pojedinih djelića relevantnih za ukupan ekosustav sevdalinske livade s početka članka. Radije ćemo se, za kraj, poslužiti pričom koja kruži raznim dijelovima livade, opipljivom i virtualnom sferom, u iskazima uživo i pohranjena u tiskanom obliku. “Kad su radioaparati došli”, prepričava Nedžad Imamović u filmu *Sevdah* Marine Andree (2009), “prvi radioaparati kad su se počeli proizvoditi; to se desilo u Zagrebu, tako priča jedan novinar, da je čovjek došao u radnju da kupi radioaparat, i tražio radioaparat u kojem pjeva Zaim Imamović”. Spomenuti je novinar, gotovo je sigurno, Vehid Gunić, zaslužni novinar i urednik RTV Sarajevo, voditelj uspješne i dugovječne emisije “Meraklije”, istraživač i promotor sevdalinke, koji istu priču donosi u široj verziji i pripisuje je, nalik Maglajlićevom određenju sevdalinke, stvarnim ljudima, naime vlastitim roditeljima:

[B]ila je gladna 1952. godina. Mati je prodala biser, mađzarije i još štošta [...] pa je oca, iz Kozarca, uputila u Zagreb da tamo kupi polovan radioaparat, jer je za novi trebalo dati čitav imetak. Helem, otac odlazi u Zagreb da tamo kupi rabljeni radioaparat *Kosmaj*, a naoko brižna ali autoritativna mati, ispraćajući ga, na avlijskim vratima kaže mu ovaj jedinstveni, tada jedino pravi, ali i (ne)mogući kriterij koji mora ispunjavati radioaparat: – Ako u njemu nejma Zaima Imamovića, nemoj ga ni kupovati! (Gunić 2003: 7)

Neka u daljnjim prepričavanjima ove priče uz Zaima i sevdalinku, procese modernizacije i teško spajanje kraja s krajem, rodne odnose i bosanski (samoorijentalizirajući) humor zaiskri i Zagreb. Ovaj je članak tomu, čini nam se, dao realističnu podlogu. Zagreb je, metaforički govoreći, bio jedan od glavnih centara za prodaju radioaparata u kojima je Zaim, tj. bitno je pridonio radijskoj i diskografskoj produkciji sevdalinke, a usto se u Zagrebu i zapisivalo, obrađivalo, slušalo, pjevalo i sviralo sevdalinke sve tamo od začetaka njezinih začetaka, prije negoli smo joj i imena znali. Štoviše, kako pokazuje ovo istraživanje, “ime” joj i ostaje u trajnoj mijeni, što zahvaljujući glazbeničkim prekoračenjima zadatosti žanra u određenom povijesnom času i sredini, što imagološkim radom društvene sredine. To se naročito dobro vidi sa zagrebačkog dijela livade.

NAVEDENA LITERATURA I IZVORI

- Andree, Marina. 2009. *Sevdah. An Intimate Journey through the Bosnian Blues*. DVD. Studio dim, Fabrika.
- Balentović, I. [Ivo]. 1941a. "Hrvatske i 'srpske' popijevke". *Hrvatski radio list* 1/14 (21. 9. 1941): 11.
- Balentović, I. [Ivo]. 1941b. "Narodne popijevke i novo vrijeme". *Hrvatski radio list* 1/9 (17. 8. 1941): 2.
- Balentović, I. [Ivo]. 1941c. "Sevdalinke i njeni tumači". *Hrvatski radio list* 1/11 (31. 8. 1941): 2.
- Bartók, Béla i Albert B. Lord. 1951. *Serbo-Croatian Folk Songs*. New York: Columbia University Press. <https://doi.org/10.7312/bart92758>
- Blažeković, Zdravko. 2009. "Andreisove nacionalne odrednice pri kreiranju imaginarnog muzeja hrvatske glazbe". *Arti musices* 40/1-2: 67–88.
- Bosiljevac, Š., sabrao i za glasovir udesio. [s. a.]. *Album bosansko-hercegovačkih pjesama*. Zagreb: L. Hartman (Stj. Kugli).
- Božinski, P. K. [= Petar Konjović]. [1906]. *Iz naših krajeva. Srpske narodne pesme za pevanje u jedan glas i klavir*. Novi Sad: Izdavačka-knjižarnica A. Pajevića.
- Bulić, Dario. 1980. "Diskografija u Jugoslaviji od 1918. do 1941.". Muzička akademija u Zagrebu. [Diplomski rad]
- Deželić, Gjuro Stj., sabrao. 1865. *Pjesmarica. Sbirka rado pjevanih pjesamah*. Zagreb: Naklada i tisak Dragutina Albrechta.
- Dizdar, Hamid. 1943. "Sevdalinke na krugovalu". *Hrvatski krugoval* 3/28 (11. 7. 1943): 12.
- Dizdar, Hamid, ur. 1944. *Sevdalinke. Izbor iz bosansko-hercegovačke narodne lirike*. Sarajevo: Državna krugovalna postaja.
- Dubravić, Husein. 1942. "Život i rad Hrvata muslimana u Zagrebu". U *Narodna uzdanica. Književni zbornik za god. 1943*. [s. n.]. Sarajevo: Bosanska pošta, 139–141.
- Dukić, Davor. 2006. "Dvije ilirske Turske. Imagološki pogled na *Novine* i *Danicu* od 1835. do 1839. godine". *Kolo* 16/2: 233–249.
- Dukić, Davor. 2007. "Osmanizam u hrvatskoj književnosti od 15. do sredine 19. stoljeća". U *Zbornik radova Zagrebačke slavističke škole*. Krešimir Bagić, ur. Zagreb: Filozofski fakultet u Zagrebu, Zagrebačka slavistička škola, Hrvatski seminar za strane slaviste, 87–103.
- Dukić, Dragiša, prir. [1978]. *100 najpopularnijih starogradskih pjesama, romansi i šlagera*, 2. Zagreb: Savez organizacija muzičko-estradnih radnika Hrvatske.
- Filipčić, Krešimir et al., prir. [s. a.]. *50 najpopularnijih starogradskih i narodnih pjesama, romansi i šlagera*, 4–11. Zagreb: Savez organizacija muzičko-estradnih radnika Hrvatske.
- Fuka, Zijad, prir. 2005. *101 sevdalinka*. Zagreb: Kulturno društvo Bošnjaka Hrvatske Preporod.
- Galić, Mirko et al., ur. 2016. *Leksikon radija i televizije*. Zagreb: Hrvatska radiotelevizija, Naklada Ljevak. [2. izdanje].
- Gršković, Branimir. 1934. "Profiti zagrebačkih glazbenika. Najpopularnije zagrebačke kapele u slici i riječi". *Jutarnji list* 23/7983: 19. [Autor naveden kao Gama].
- Gunić, Vehid. 2003. *Sevdalinke*, 1. Tešanj: Planjax.
- Hasanbegović, Zlatko. 2007. *Muslimani u Zagrebu 1878.–1945. Doba utemeljenja*. Zagreb: Medžlis Islamske zajednice u Zagrebu, Institut društvenih znanosti Ivo Pilar.
- Imamović, Damir. 2016. *Sevdah*. Sarajevo: Vrijeme.
- Jeličić, Mladen, prir. [s. a.]. *50 najpopularnijih starogradskih i narodnih pjesama, romansi i šlagera*, 3. Zagreb: Savez organizacija muzičko-estradnih radnika Hrvatske.
- Kačerovski, B., sabrao i za klavir udesio. [s.a.]. *U kola. Bosanske narodne pjesme*. [s. l.]: [s. n.].

- Kačerooský, B., udesio. [1907]. *Bosanske sevdalinke za klavir, za jedno i dva grla*. Sarajevo: [vlastita naklada].
- Kadrapić, Hasan. 1933. *Umjetnička vrijednost bosansko-hercegovačke sevdalinke*. Sarajevo: [s. n.].
- Kadrapić, Hasan. [1935]. *O bosansko-hercegovačkoj sevdalinki*. Zagreb: Tiskara Merkantile.
- Karača Beljak, Tamara. 2005. "Bosnian Urban Traditional Song in Transformation. From Ludvik Kuba to Electronic Medias". *Traditiones* 34/1: 165–176. <https://doi.org/10.3986/Traditio2005340113>
- Kaznačić, August. 1872. *Vienac gorskog i pitomog cvietja. Hrvatsko-srbska pjesmarica*. Dubrovnik: Nakladom tiskarne Dragutina Pretnera.
- Kelly, Alan, ur. 1995a. "The Gramophone Company Limited – His Master's Voice – Matrix Series Suffix-q – Recorded by Franz Hampe (Hampe II) 1904 to 1907". [Rukopis; "compiled and edited by Alan Kelly"].
- Kelly, Alan, ur. 1995b. "The Gramophone Company Limited – His Master's Voice – Matrix Series Suffix-r – Recorded by Franz Hampe (Hampe II) 1904 to 1914". [Rukopis; "compiled and edited by Alan Kelly"].
- Kelly, Alan, ur. 2001. "The Gramophone Company Limited – Matrix Series Suffix-k(C) – Seven Inch Wax Process Recordings Made by Franz Hampe (Hampe I) (1902 to 1909)". [Rukopis; "compiled and edited by Alan Kelly"].
- Kelly, Alan, ur. 2004a. "MAT 105 – Gramophone Company Matrix Series – Suffixes k, l m (early use C, z, Hp) – Recorded by Franz Hampe (Hampe I), 1902–1919". [Rukopis; "compiled with the assistance of the EMI Music Archive"].
- Kelly, Alan, ur. 2004b. "The Gramophone Company Limited – His Master's Voice – Matrix Series Suffix-L [early use z] – Recorded by Franz Hampe (1902–1919)". [Rukopis; "compiled and edited by Alan Kelly"].
- Kelly, Alan, ur. 2008. "MAT 107 – Gramophone Company Matrix Series – Suffixes q, r, s – Recorded by Max Hampe, 1904–1916". [Rukopis; "compiled with the cooperation of the EMI Music Archive"].
- Kinel, Mario, prir. [1977]. *100 najpopularnijih starogradskih pjesama i romansi*. Zagreb: Savez organizacija muzičko-estradnih radnika Hrvatske.
- Konjović, Petar. 1947. *Knjiga o muzici*. Novi Sad: Matica srpska.
- Konjović, Petar. 1948. *Lirika. 24 pesme za jedan glas i klavir*. Beograd: Prosveta.
- Kovačević, Krešimir, ur. 1984. *Leksikon jugoslavenske muzike*, 1-2. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod "Miroslav Krleža".
- Kuba, Ludvik. 1984. *Pjesme i napjevi iz Bosne i Hercegovine*. Sarajevo: Svjetlost.
- Kuhač, Franjo Š. 1878–1881. *Južno-slovenske narodne popievke*, 1-4. Zagreb: [vlastita naklada].
- Kuhač, Franjo, Ž. 1907. "Bogomir Kačerooský i njegove 'Sevdalinke'". *Banovac* 20/42 (19. 10. 1907): 1.
- Kunej, Drago. 2014. "Leto 1908. Začetek diskografije slovenske glasbe?". *Traditiones* 43/2: 51–73. <https://doi.org/10.3986/Traditio2014430203>
- Lipovšćak, Veljko, ur. [1972]. *25 godina. Jugoton 1947–1972*. Zagreb: Jugoton.
- Lipovšćak, Veljko. 1997. "Iz povijesti hrvatskih zvučnih zapisa na 78 okretaja"; "Snimke na decelitnim pločama"; "Diskografija". U *Izložba Fonografija u Hrvatskoj 1927–1997*. Željko Staklarević, ur. Zagreb: Tehnički muzej, 15–44, 45, 68–97.
- Lipovšćak, Veljko. 2018. *Elektroton 1938.–2018. Popularne melodije s izvornih snimaka 1944.–1945*. Kompaktna ploča uz popratnu knjižicu. Zagreb: Croatia Records, CD 6084630.
- Lučić-Roki, Pero. 1940. "U Glamoču i okolo njega". *Hrvatski planinar* 36/8-9 (kolovoz-rujan): 254–255.
- Ljubić, Simo. 1877. "Prilog Jagičevoj razpravi 'o gradji za slovinsku narodnu poeziju'". *Rad JAZU* 40: 130–146.
- Maglajlić, Munib. 1983. *Od zbilje do pjesme. Ogladi osmenom pjesništvu*. Banja Luka: Glas.

- Maglajlić, Munib. 2011. "Leksikografsko određenje sevdalinke". *Novi izraz. Časopis za književnu i umjetničku kritiku* (juli-decembar): 146–153.
- Medenica, Radoslav i Dobrilo Aranitović, ur. 1987. *Erlangenski rukopis. Zbornik starih srpskohrvatskih narodnih pesama*. Nikšić: Univerzitetska riječ.
- Milošević, Vlado. 1984. *Ravna pjesma*. Banja Luka: Glas.
- Muhvić, Ivo. 1922. "Nove gramofonske snimke jugoslavenskih skladbi". *Sveta Cecilija* 16/1: 26.
- Odobašić, Salih. [1933]. *Velika nova narodna pjesmarica. Rodoljubne pjesme – ljubavne pjesme – sevdalinke – šaljive – momačke – bečarske – vinske pjesme – ratne – junačke – hajdučke – komitske – bosanske – južnosrbijanske – turske pjesme*. Zagreb: Tisak i naklada knjižare St. Kugli.
- Pačuka, Lana. 2014. "Muzički život u Sarajevu u periodu Austro-Ugarske uprave (1878–1918)". Muzička akademija u Sarajevu. [Doktorska disertacija].
- Pennanen, Risto Pekka. 2007. "Immortalized on Wax. Professional Folk Musicians and Their Gramophone Recordings Made in Sarajevo, 1907 and 1908". U *Europe and its Other. Notes on the Balkans*. Božidar Jezernik et al., ur. Ljubljana: Faculty of Arts, University of Ljubljana, 107–148.
- Pennanen, Risto Pekka. 2010. "Melancholic Airs of the Orient. Bosnian *Sevdalinka* Music as an Orientalist and National Symbol". U *Music and Emotions. Collegium: Studies across Disciplines in the Humanities and Social Sciences*, 9. R. P. Pennanen, ur. Helsinki: Helsinki Collegium for Advanced Studies, 76–90.
- Pennanen, Risto Pekka. 2016. "Filling the Gaps of Bosnian Discography. Central European Labels Before the Great War". *ARSC Journal* 47/2: 161–190.
- Petrović, Ankica. 2008. *John (Ivan) Filcich. Life in the Circle Dance*. DVD. Media-Generation. <https://doi.org/10.5040/9781501326110-0344>
- Petrović, Ankica. 2017. "Sevdalinka". U *Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World*, 11: *Genres: Europe*. Paolo Prato i David Horn, ur. New York: Bloomsbury, 710–715.
- Pintar, Marijana. 1997. *Josip Vrhovski. Skladatelj, dirigent, pedagog*. Čakovec: Centar za kulturu Čakovec.
- Pozajić, Mladen, prir. 1948. *Zaplakala stara majka; Falila se zelenika:[bosanske narodne pjesme]*. Sarajevo: KUD PTT.
- Radinović, Sanja. 2016. "Priča o 'rajskoj ruži' i njenoj pobjedi nad smrću. Folklorni poetsko-muzički životopis prve srpske umetničke sevdalinke". U *Muzička i igracka tradicija multietničke i multikulturalne Srbije*. Sanja Radinović i Dimitrije O. Golemović, ur. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 127–193.
- Said, Edward. 1979. *Orientalism*. New York: Vintage Books.
- Sakač, Branko [Branimir]. 1948. "Prepisi folklor iz arhive Radiostanice". Rukopis u Institutu za etnologiju i folkloristiku, IEF rkp 35N.
- Sarajlić, Šemsudin. 1942. "Sevdalinke". U *Narodna uzdanica. Književni zbornik za god. 1943*. [s. n.]. Sarajevo: Bosanska pošta, 123–127.
- s. n. 1902. *Hartmanov sveobći popis stanova sa podpunim adresarom oblasti, ureda, obrtnika i trgovaca kralj. slobodnoga i glavnoga grada Zagreba*. Zagreb: Lav. Hartman (Kugli i Deutsch).
- s. n. 1906. *Kalendar "Gajret": 1324. godina po hidžretu (od 25. februara 1906. do 13. februara 1907)*. Sarajevo: Islamska dionička štamparija (tiskara).
- s. n. 1925. "Samoubistvo upravnika monopola". *Sušaki novi list* 110 (3. 5. 1925.): 3.
- s. n. 1943. "Gramofonske ploče ...". *Hrvatski krugoval* 3/6 (7. 2. 1943.): [nepag.].
- s. n. 1944a. "Reorganizacija koncerata po želji". *Hrvatski krugoval* 4/10 (5. 6. 1944.): 6.
- s. n. 1944b. "S krugovalnim reporterom ...". *Hrvatski krugoval* 4/16 (17. 7. 1944.): [nepag.].
- s. n. 1944c. "Sudjelujte u koncertu po želji!". *Hrvatski krugoval* 4/15 (? 7. 1944.): 17.
- s. n. 1967. *Izbor muških zborova*. Zagreb: Savez muzičkih društava i organizacija Hrvatske.
- Solitro, Vicko. 1989. *Povijesni dokumenti o Istri i Dalmaciji*. V. Rismondo, prev. i ur. Split: Književni krug.

Stojanović, Josip. 1940. "Glazba za puk". *Sklad* 11/4: 3–5.

Širola, Božidar. 1930. "Problemi našega muzičkog folklor". U *Zbornik za narodni život i običaje južnih Slavena* 27/2: 193–231.

Vuletić Vukasović, Vid. 1892. "Dubrovački zbornik turskijeh sevdalinalaka (ljubovnijeh pjesama od god 1657)". *Iskra* 2/7-8 (25. 4. 1892.): 49–50.

Župan, Lavoslav, izdanje. 1848a. *Narodne pjesme, izdanje svijuh do sad izdatih i više nikada još neizšavših pjesamah hrvatskih, dalmatinskih, bosanskih i srbskih*, 1. Zagreb: Tiskom Franje Župana.

Župan, Lavoslav, izdanje. 1848b. *Narodne pjesme, sabranje svijuh do sad izdatih i više nikada još neizšavših pjesamah hrvatskih, dalmatinskih, bosanskih i srbskih*, 2. Zagreb: Tiskom Franje Župana.

SEVDALINKA AND ZAGREB UNTIL THE END OF THE 1950S: AN ATTEMPT AT A RECONSTRUCTION

This article documents the presence of *sevdalinka* songs in Zagreb, and to a degree in the wider Croatian public, until the end of the 1950s. Although *sevdalinka* is a musical genre characteristic of Bosnia and Herzegovina, it was interwoven into the Croatian cultural imaginary, starting from the middle of the 19th century (or, according to some interpretations, as early as the 16th century). Up to the first decade of the 20th century, the most important sources include popular textual songbooks (by Zagreb bookseller Lavoslav Župan; this songbook was actually a reissue of the Vuk Stefanović Karadžić's songbook, as well as songbooks by Gjuro Deželić and August Kaznačić), Franjo Kuhač's folksong collection and collections of musical arrangements by two Croatian musicians working in Sarajevo (Šandor Bosiljevac and Bogomir Kačerovsky), and data from periodicals related to the reception of *sevdalinka*. Further on, the article analyses the inclusion and contextualization of *sevdalinka* in the collections by Salih Odobašić, Hamid Dizdar, and Branimir Sakač, which may be taken as paradigmatic of new features of the image of *sevdalinka* in the period between the two world wars, during the Independent State of Croatia, and in the early years of the socialist Yugoslavia. The next part of the article is dedicated to the presence of *sevdalinka* in the programs of the Zagreb Radio Station, and in particular to Hamdija Samardžić, who was one of the leading singers of *sevdalinka* in Zagreb from the late 1930s to the mid-1950s. The most detailed part of the article pertains to the production of *sevdalinka* by the record industry, beginning with the earliest recordings made in Zagreb for the Gramophone Company 1907–1909 and the sales catalogues of Zagreb's music store owned by Mavro Drucker, through *sevdalinka* produced by the Zagreb-based companies Edison Bell Penkala and Elektroton, to *sevdalinka* produced by the succeeding Zagreb-based company Jugoton from 1947 until the end of 1950, when 78 rpm shellac records were abandoned, and other relevant Yugoslav record companies had appeared. The last part of the article focuses on the example of the *sevdalinka* "Kradem ti se u večeri" (At night I steal upon you) and examines the complex historical trajectory of this song from the authorial composition of Petar Konjović to a well-known *sevdalinka*, as well as features of its selected musical interpretations from the 1920s to the present.

Keywords: *sevdalinka*, song, music, Zagreb, history, songbook, radio, discography