

(NE)MOGUĆNOST ETNOMUZIKOLOŠKOG RADA IZVAN DIHOTOMIJE URBANO/RURALNO

Jelka Vukobratović

Abstrakt: Dihotomija između urbane i ruralne kulture naglašena je i djelomično izgrađena po ranim europskim etnografskim disciplinama. Premda su kritički diskurs i paradigmatičke promjene dovele u pitanje jasne podjele između te dvije kulture, percepcija dihotomije urbano/ruralno i dalje postoji u svakodnevnom diskursu i može se često susresti i u diskursima o glazbi. Studija slučaja koja se bavi popularnim glazbenim bendovima i sviračima iz grada Križevaca u Hrvatskoj, pokazuje neke od mehanizama održavanja ove percepcije. Posebna pažnja u analizi tih mehanizama daje se dvojici glazbenika, lokalnim epitomima “urbane” i “ruralne” kulture. Analiza lokalnog značenja dihotomije ukazuje na razlike u glazbenim prostorima, repertoaru, stilu, instrumentaciji i virtuoznosti, aspektima obrazovanja i društvenog statusa glazbenika. Rezultati etnografskog terenskog rada pokazuju da lokalno korištenje dihotomije urbano/ruralno može izraziti specifična pitanja klasne razlike među lokalnim glazbenicima, ali takođe vapi za uspostavom identiteta malog postsocijalističkog grada tijekom gubitka gospodarske i političke moći.

KLjučne riječi: urbano; ruralno; Križevci; hrvatska etnomuzikologija.

Uvod

Tradicionalni istraživački fokus rane europske etnologije i njenih preteča bila su primarno ruralna područja jer “za otkrivače narodne kulture, ‘narod’ su bili seljaci” koji su u kasnom 19. stoljeću činili “osamdeset do devedeset posto populacije cijele Europe” (Burke, 1991, 37). Dihotomija između urbanog i ruralnog bila je duboko upisana i u početke hrvatske etnologije. Njen osnivač Antun Radić, u svojoj *Osnovi za sabiranje i proučavanje građe o narodnom životu*, podijelio je hrvatsko društvo u dvije strogo suprotstavljene kulture: kulturu *gospode*, vezanu uz grad i kulturu *naroda*, vezanu uz selo. Razlike između ove dvije kulture, Radić je opisao u oštrim kulturnim i klasnim kontrastima objašnjavajući potrebu za osnivanjem znanstvene discipline koja bi se fokusirala na “onaj veći dio naroda koji (...) živi po selima, rukama radi, koji u velikoj većini ne nosi francuskoga odijela, koji nije učio nikakvih, ili gotovo nikakvih škola” (Radić, 1897, 536). Kultura gospode, kako ju je tada razumio, bila je kontaminirana stranim i kozmopolitskim utjecajima i stoga nije bila od primarnog interesa za etnologe, dok je ruralna kultura, kultura “naroda”, smatrana još uvijek čistom i legitimnim “izvorom nacionalnog identiteta”, što je i bio glavni predmet istraživanja u ovoj vrsti “romanticističke nacionalne (hrvatske) etnologije” (Čapo and Gulin Zrnić,

2013, 8). Zanimljivo je da je najraniji hrvatski (etno)muzikolog, Franjo Kuhač, koji je također bio pod utjecajem nacionalne ideologije romantizma, i to puno ranije od Radića, u 19. stoljeću, smatrao popularne pjesme iz gradova i sela podjednako važnima i valjanom bazom za stvaranje nacionalnog stila u glazbi, jer “‘narodna’ glazba bit će još raznolikija i bogatija ako će se oslanjati na sve elemente (...) [a] te elemente ne sadrže samo ‘pučke’, nego i ‘varoške’ pjesme”¹ (Marošević, 1989, 109). No, Kuhač je bio tek preteča etnomuzikologije kao znanstvene discipline. Njegovi nasljednici u 20. stoljeću su bili pod utjecajem hrvatskih etnologa i slijedili su njihove paradigme okretanja prema seoskom kao kolijevci nacionalne kulture. Ovo razdoblje hrvatske etnomuzikologije u kojoj su “samo primjeri starije, pretežno seoske, vokalne glazbene tradicije traženi i bilježeni na terenu”, odvelo je disciplinu “više prema ‘arhaističnoj’, nego ‘realističnoj’ znanosti” (Marošević, 1995, 40). Kasniji paradigmatički pomak u etnografskim disciplinama koji se dogodio otprilike u 1970-ima, pokušao je napraviti odmak od takve arhaistične metodologije i statičkog ili esencijalističkog shvaćanja (nacionalne) kulture, prema “kritičkoj znanosti o suvremenom društvu i kulturi” (Čapo i Gulin Zrnić, 2013, 13). S pomakom znanstveničkog fokusa na svakodnevni život i kulturu, urbana mjesta su se pojavila kao jednako legitimni etnografski tereni, a ovaj premještaj fokusa je utjecao i na etnomuzikologiju. Jerko Bezić je svojim člankom iz 1977. postavio jedan od ranijih primjera potrebe i mogućnosti etnomuzikološkog istraživanja glazbenih fenomena u urbanim prostorima. Primjeri istraživanja urbanih terena u hrvatskoj etnomuzikologiji u kasnom 20. stoljeću možda nisu brojni, ali je ovaj razvoj i paradigmatički pomak utjecao i na to da su etnomuzikolozi prepoznali da i u ruralnim prostorima postoji (dotad zanemareni) kulturni dinamizam. Daleko od idealističkih pretpostavki Antuna Radića, koji je selo shvaćao kao relativno statičnog “autentičnog predstavnika i nositelja nacionalnog etosa” (Čapo and Gulin Zrnić, 2013, 11), ruralna su područja otad prepoznata kao kulturno dinamične arene različitih i suprotstavljenih identiteta,² gdje se “konkretni ljudi (...) na više ili manje osobit način odnose prema određenoj konvenciji zajednice” (Ceribašić, 1994, 231). U međuvremenu, neki od etnomuzikologa mlađe generacije, kao što je Irena Miholić (2007), prepoznali su da je inzistiranje na starijim i ruralnim tradicijama kao jedinim vrijednim predmetima istraživanja, dovelo do izostavljanja mnogih postojećih glazbenih praksi, kao što je repertoar lokalnih bendova koji sviraju na netradicijskim i električnim instrumentima. Miholić ističe da se “kroz utjecaj

¹ Marošević u članku dosta prostora posvećuje i Kuhačevoj terminologiji, pri kojoj ‘narodno’ uglavnom znači nacionalno, ‘pučko’ pretežno seosko, a ‘varoško’ gradsko.

² Bilo je i ranijih istraživača koji su prepoznali heterogenost i društvenu stratifikaciju među predindustrijskim europskim seljaštvom. Na primjer, etnomuzikolog Zoltan Kodály je, prema Burkeu, jedan od prvih istraživača koji je upozorio da “o narodnoj kulturi ne treba razmišljati kao o jedinstvenoj, homogenoj cjelini” (prema Burkeu, 1991, 37).

medija i glazbene industrije glazbeni život pojedinih lokalnih zajednica počeo ubrzano mijenjati” (Miholić, 2007, 41), ali čak i te tradicije na koje su utjecali globalni trendovi mogu i dalje funkcionirati kao nositelji identifikacijskih simbola i “sami stanovnici” ih mogu “smatrati ‘svojim vlastitima’” (Miholić, 2007, 29). Zbog sve bržeg protoka informacija putem masovnih medija i lakše komunikacije, nije začudno da su glazbeni instrumenti, stilovi i repertoari putovali iz gradova u sela i obrnuto. Društvene složenosti moderne i postmoderne ere povremeno utječu na formiranje multilokalnih identiteta, kao što su “ruralno-urbani identitet” kojeg definiraju “kompleksne društvene veze razvijene učestalim protocima tamo i natrag između gradova i sela” (Stone, 2008, 154). No, bez obzira na promijenjenu dinamiku kulturne razmjene između gradova i sela, percepcija razlike između urbanog i ruralnog i dalje ustraje u suvremenom svakodnevnom diskursu. U stvari, čini se da se vrlo često artikulira u diskursima o suvremenoj popularnoj glazbi, gdje može preuzeti različite narative. Kako pokazuje rad Catherine Baker (2011), narativi o dihotomiji urbano/ruralno u hrvatskoj popularnoj glazbi mogu varirati u širokom polju od nacionalističkih distinkcija između hrvatskog i srpskog, (Baker, 2011, 63-66), preko određenih kvalitativnih i klasnih razlika među žanrovima, kao u opreci između tamburice i rocka (Baker, 2011, 94), do toga da se može odnositi na negativnu percepciju pop-folka koji se “širi po cijelomu gradu, prodirući u njegov socijalni prostor s periferije, predgrađa ili sela koja ne pripadaju ‘gradu’ u užem smislu” (Baker, 2011, 235). Premda se razlikovanje između urbanog i ruralnog u današnjoj popularnoj glazbi može odnositi na mnoge konfliktne kulturne i političke simbole, pokušala sam analizirati percepciju ove razlike u lokalnom kontekstu, preko studije slučaja u gradu Križevcima u Hrvatskoj.

Kulturne i klasne distinkcije glazbovanja u Križevcima, Hrvatska

Grad Križevci pripada središnjoj Hrvatskoj i smješten je u blizini glavnog grada, Zagreba (60 kilometara udaljen). S obzirom na njegovu populaciju od svega 11.000 stanovnika i činjenicu da nije sjedište svoje županije (Koprivničko-križevačka županija, čije je sjedište u Koprivnici), jedva da ga možemo nazvati urbanim centrom. Ipak, urbani karakter i važnost ovog grada često je naglašavan kroz argumente o njegovoj tradiciji i “bogatoj i slavnoj prošlosti”,³ nalik kulturnim politikama nekih drugih gradova koje su izgrađene kroz “zadiranje u gradsku prošlost kako bi se stvorila turistička privlačnost” (Kelemen and Škrbić Alempijević, 2012, 279). S obzirom da su Križevci u prošlosti bili administrativni i vojni centar cijelog svog područja, gubitak ove uloge i promjena u odnosima

³ Uočite, npr. poziv na javnu debatu koju je organiziralo križevačko Povijesno društvo 2013. godine, naslovljenu *Zašto Križevci nisu postali županijsko središte* (Klub kulture, 2013).

bendovi iz 1960-ih i 1970-ih godina su bili šlager i rock-bendovi koji su svirali na plesnjacima u omladinskom domu ili novoizgrađenom gradskom hotelu. U dostupnosti glazbenih prostora, vladala su nepisana pravila klasne podjele između ljudi iz grada i sa sela. Omladinski dom i gradski hotel desetljećima su sloveli za strogo urbana mjesta u smislu da su samo probrani gradski bendovi dobivali poziv da tamo sviraju, ali postojala su i stroga pravila za publiku, kao što je ono da su muškarci bili obvezni nositi kravatu na hotelskim plesnjacima. U stvari, jedan je bend, *Marete*, dominirao gradskim plesovima i događanjima dvadesetak godina i ovaj je bend nastavio biti simbolom gradskog identiteta za nekoliko generacija lokalnih ljudi. Postojali su istovremeno i neki drugi bendovi, čije su gaže bile uglavnom na periferiji i njihov se repertoar oslanjao manje na šlagere i rock, a više na pop-folk stil. Ti seoski bendovi, za razliku od gradskih, su također češće koristili harmoniku umjesto električnih klavijatura dok su urbani proširili svoju postavu puhačkim instrumentima poput saksofona i trube. Razlike su održavane i kroz obrazovni aspekt. Svi članovi dugovječnih *Mareta*, na primjer, su pohađali glazbenu školu, koja je i danas jedna od najvažnijih kulturnih institucija u gradu. Ipak, škola je dostupnija djeci iz grada nego onoj koja putuju iz okolnih sela. Stoga obrazovni aspekt nastavlja i danas dominirati percepcijom razlike između glazbeno ruralnog i urbanog. Što se tiče mjesta glazbenih izvedbi, ograničenja vezana uz to tko nastupa u centru, a tko na periferiji, smanjila su se nakon 1980-ih. Sastavi iz tog i idućih desetljeća, svirali su podjednako u gradu i okolnim mjestima, kombinirajući stilove i repertoare koji se mogu smatrati mješavinom urabnog i ruralnog. Ali čak i u takvim bendovima, suptilne klasne distinkcije, koje se oslanjaju na obrazovanje, kvalitetu izvedbe, instrumentalnu postavu, i sitne stilske ograde⁴ su se održale i nastavile doživljavati kao znak "seuskog" ili "gradskog" benda. Kako su mjesta izvedbi, instrumenti i repertoar postajali sve manje ekskluzivnima, razlike između gradskog i seuskog se danas jednako održavaju naglašavanjem osobnih "pedigreea" pojedinih glazbenika.

"Gradski muzičar i seoski muzičar"⁵ – Komparativna analiza dviju pjesama dvaju lokalnih glazbenika

Pokušat ću ilustrirati kako se navedene razlike mogu čuti u glazbi. Pred više od deset godina, lokalna radijska postaja, Radio Križevci, s financijskom podrškom gradskih vlasti, objavila je glazbeni album s pjesmama domaćih umjetnika koje

⁴ Uobičajena govorna ograda nekog urbanog benda bi bila da oni nikad ne sviraju "prave" narodnjake.

⁵ U jednoj od Ezopovih basni, dva miša rođaka, "gradski miš" i "seoski miš", koji su odrasli u različitim okruženjima, posjećuju jedan drugog kao odrasli da bi shvatili do koje im je mjere različit okoliš formirao njihova različita viđenja svijeta i vlastitih života.

tematiziraju Križevce ili su drugačije lokalno prepoznatljive.⁶ Prve dvije pjesme na tom albumu su bile pjesme dvojice omiljenih glazbenika koji, međutim, imaju bitno drugačiji društveni status kako u glazbenoj sferi, tako i u svakodnevnom životu. Premda su obojica iz grada, jedan se doživljava kao ruralni(ji), a drugi kao urbani(ji) glazbenik.

Prvi od dvojice muzičara, čiji je nadimak Pjer⁷, je svirao klavijature u jednom “gažerskom” sastavu veći dio svog života. On je samouki glazbenik i, iako je i on sam, kao i većina kolega iz njegovog benda, iz grada, njihove su svirke ispočetka bile pretežno orijentirane prema okolnim selima, za svatove i zabave. Svijest o postojanju hijerarhije među lokalnim glazbenicima, i o vlastitom mjestu unutar te hijerarhije, bila je očita u intervjuu kojeg sam vodila s njim. Uspoređujući sebe s drugim, uglednijim glazbenicima, rekao je da “zna kol’ko ne zna”, i da je reći njemu da je muzičar “preteška riječ”, da je on prije “selski zabavljač”. Ipak, ovaj se “selski zabavljač”, prepoznavši potrebu za pjesmama koje bi bile lokalno prepoznatljivije i s kojima bi se ljudi s križevačkog područja mogli identificirati, odvažio u svom prvom kreativnom pokušaju i pred petnaest godina skladao prvu pjesmu koja tematizira Križevce. Objasnio je: “I onda je bilo 750 godina Križevaca, i svirali smo po vani i (...) bilo nas je sram, sviraš po Njemačkoj, nemaš jednu pjesmu iz svog kraja. I sad sam ja htjel svom gradu, onako najbanalnije, najnaivnije, najiskrenije i da bend svira, da odemo korak više.”

Premda ni kolege iz benda nisu njegov pokušaj shvatili ozbiljno, inzistirao je na tome da pjesmu uvežbaju i snime u lokalnom studiju. Prema njegovom vlastitom objašnjenju, njegov ugled samoukog glazbenika je otežavao njegov pokušaj da se etablira kao autor, čak i unutar vlastitog benda: “Oni nisu mogli podnijeti da ja koji sam najslabiji muzičar u bendu nešto skladam, to ti je taj ego.” (Pjer, 2016)

Pjesma je s vremenom postala jedna od najpopularnijih i najpoznatijih lokalnih pjesama, premda je njena produkcija i snimanje proteklo s poteškoćama i vrlo ograničenim resursima. Pjer nije uspio uvjeriti cijeli bend da snime pjesmu, nego su bili spremni na suradnju tek kao pojedinci. Za razliku od uobičajene prakse u drugim bendovima gdje “prva pjesma nastane iz početne zajedničke imrpovizacije” i gdje “opušteno i spontano sviranje (...) može biti dijelom kompozicijskog procesa” (Bayton, 1988, 211), u slučaju Pjerove pjesme, on je bio jedini autor teksta, glazbe i aranžmana koji je uputio svoje kolege u to što da sviraju i naposljetku su svoje dionice snimili odvojeno i kao pojedinci.

Ubrzo nakon što je ova pjesma nastala, može se reći da je potaknula druge kreativne glazbene snage u gradu da napišu vlastite ili pak snime neke prethodno

⁶ Križevci u pjesmi i glazbi, ca. 2008.

⁷ Oba lokalna glazbenika su željeli ostati anonimni za potrebe ovog članka. Snimci intervjua su pohranjeni u privatnoj kolekciji autorice članka.

postojeće. Primjer jedne novoskladane i snimljene pjesme je pjesma lokalnog tamburaša, učitelja u glazbenoj školi i dirigenta tamburaškog orkestra glazbene škole, čiji je nadimak Štef. Za razliku od Pjerovog ugleda "selskog zabavljača", Štef je bio etablirani i cijenjeni glazbenik kojeg su mnoge generacije bivših učenika oslovljavale s "maestro". Štefova je pjesma bila puno pažljivije osmišljena i realizirana. Okrenuo se lokalnoj pjesnikinji za pomoć oko teksta i izveo ju je i snimio uz pomoć nekih uglednih gradskih glazbenika: poznatog križevačkog rock- gitarista, studenta klavira koji je u to vrijeme studirao u Grazu, ravnatelj gradskog muzeja na snimci svira usnu harmoniku, a za jednu od živih izvedbi, sudjelovao je i gradski zbor. Svi ovi glazbenici i simboli gradske urbane kulture bili su mu lako dostupni i voljni sudjelovati u projektu. Začudno, pri prvom dojmu, pjesma koja je nastala kao rezultat se ne razlikuje značajno od Pjerove pjesme. Obje su pjesme u formi strofa-refren, u 6/8 mjeri, durskom tonalitetu s instrumentalnim uvodom, koriste vrlo sličan tempo i glavne muške vokale. Ipak, razlike su očite na suptilnijoj razini. Štefova pjesma ima puno vještije i razrađenije harmonijske progresije, ostvarene ne samo njegovim vlastitim znanjem, nego i uz pomoć studenta klavira i njegovog sina, koji je tada pohađao srednju glazbenu školu. Štefova kćer, studentica solo pjevanja, pjevala je drugi glas. Dok je refren Pjerove pjesme namjerno jednostavan, uskog ambitusa i simetričan, s ciljem da potakne ljude da je nauče pjevati, Štefov je refren razrađeniji, koristi širi melodijski raspon i više, kao i kromatske tonove, pa je zbog toga "niko ne bude zapjeval uz gumišt u kleti, jer je teška". (Štef, 2016) Druge karakteristike, poput kičastog, ali i virtuoznog gitarističkog sola, koji nadmašuje mogućnosti Pjerovog gitarista, ili ubacivanje zvuka crkvenih zvona i orgulja u aranžman, su dijelom namjernog osmišljavanja koji upućuje slušatelja na to da je pjesmu skladao vješt i prestižan gradski glazbenik. Zaključujući naš razgovor o ovoj pjesmi, Štef je izjavio: "ja sam baš htjel pjesmu gradsku, tu smo uspjeli." (Štef, 2016)



Primjer 1. Prva četiri takta refrena Pjerove pjesme.



Primjer 2. Prva četiri takta refrena Štefove pjesme.

Dihotomija urbano/ruralno u lokalnom glazbenom kontekstu

Premda su inicijatori ideje i producenti križevačkog CD-a pažljivo uključili mnoge različite glazbenike i skladatelje da bi dali puniju i raznolikiju sliku lokalnog glazbenog stvaralaštva, analiza dviju pjesama, koje se pojavljuju kao prva i druga na CD-u, pokazuje kako ovaj album zapravo pomaže u ojačavanju razlika između ruralnih, to jest glazbenika niže klase i urbanih, odnosno glazbenika više klase. U Štefovojoj pjesmi, znakovi pripadanja gradskoj kulturi su višestruko naglašeni: autorovo obrazovanje, društvene veze i razina poštovanja zajednice su očiti u suptilnijem tekstu, napisanom u suradnji s gradskom pjesnikinjom, složenijim harmonijskim progresijama, upotrebi usne harmonike proizašle iz tradicije šansona, kroz kvalitetu produkcije i sudjelovanje simbola gradskog glazbenog identiteta: zbor, klavir⁸ i slavnog domaćeg rock-gitarista. Pjerova pjesma je produkcijski bila slabija i motivi za njeno stvaranje su bili puno direktniji: to je pjesma koja je zamišljena da se pjeva i da se uz nju pleše, stvorena s puno ograničenijim resursima, koja istodobno popunjava tržišnu potrebu za lokalnim pjesmama. Karakterizira ju relativno banalni tekst po svojoj strukturi i rimi, jednostavna instrumentacija, osnovne harmonijske progresije, kao i nedostatak suradnje s drugim glazbenicima (čak i onima iz vlastitog benda), što sve ukazuje na puno okrutniju priču o razini poštovanja koju je ovaj autor uživao u gradu. Smještajući oba ova glazbena primjera jednog iza drugog, slušatelji mogu potvrditi svoju percepciju i predrasude o kulturnim razlikama između ovih dviju skupina lokalnih glazbenika.

S obzirom da Križevci imaju dugu i čvrstu tradiciju glazbenog obrazovanja, za mnoge gradske glazbenika, obrazovanje je igralo važnu ulogu simbola kulturnog kapitala i pomoglo je u izgradnji njihovog poštovanja i ugleda. Ovo nije iznenađujuće s obzirom da su studije Pierrea Bourdieua već pokazale da oni kulturni aspekti koji su otpočetka dostupniji višim društvenim klasama (poput umjetnosti i obrazovanja), istovremeno funkcioniraju kao legitimacija "boljeg ukusa tim istim klasama i da dominantna definicija legitimnog načina prisvajanja kulture i umjetničkog djela (...) pogoduje onima kojima je legitimna kultura bila vrlo rano dostupna" (Bourdieu, 2011, 6). Svejedno vrijedi razmisliti kako je ovaj specifični obrazovni aspekt utjecao na lokalni kontekst. Premda prvi tragovi glazbenog obrazovanja u Križevcima datiraju u 19. stoljeće (Vukobratović, 2008, 111), gradska javna glazbena škola, koja kontinuirano postoji do danas, počela je s radom 1945. Njen je kurikulum odgovarao "novom jugoslavenskom

⁸ Još jedan lokalni glazbenik, Zdravko Širola, preselio se sa sela u grad kao dijete 1950-ih i sjetio se važnosti učenja klavira za društveni status građana u ono vrijeme. Objasnio je da su ga, ubrzo nakon preseljenja, roditelja upisali u glazbenu školu gdje je učio svirati klavir, jer se to doimalo vrlo "nobl" dijelom gradske kulture i svi njegovi školski kolege su također učili klavir. Doživio je ovaj instrument i poduku kao oštri kontrast svojim ranijim seoskim glazbenim iskustvima.

‘kulturnom prototipu’”, koji je “bio zrcalni odraz građanske kulture s naglaskom na profinjenosti, sofisticiranosti i uglađenosti na svim životnim poljima” (Mišina, 2013, 30). Premda se može činiti paradoksalnim, rani glazbeno-obrazovni programi socijalističke Jugoslavije, s naglaskom na klaviru i violini kao glavnim predmetima, prednost su davali kanonima elitne građanske kulture, jer je “kultura nove Jugoslavije bila izjednačena s uglađenošću, a uglađenost je bila izjednačena s visokom kulturnom sofisticiranošću jasno zapadne urbane naravi” (Mišina, 2013, 30), kao i “jer je komunistička ideologija povezivala ruralnu kulturu s nazadnošću” (Bogojeva, 2005, 70). Lokalno križevačka distinkcija između urbanih i ruralnih glazbenika se, čini se, reflektira ove percepcije iz doba socijalizma, i moguće je da su one i utjecale na glazbenike druge polovice 20. stoljeća, premda je ideja ruralne nazadnosti i urbane naprednosti puno starija od koncepata jugoslavenske kulturne politike. No, bez obzira na uspostavljanje nominalno egalitarnog društva, očito je da su klasne razlike među glazbenicima socijalističke Jugoslavije i dalje bile jasne i vidljive, kako su pokazale i druge studije. Istraživanje Ane Hofman o jugoslavenskim kavanskim pjevačicama pokazalo je da je “stav dijela kolega koji su dolazili iz ‘umjetničkijih’ i ‘elitnijih’ žanrova potvrdio marginaliziranu poziciju kafanskih pjevačica u javnim diskursima, koji su uključivali specifičnu upotrebu pojma društvene klase” (Hofman, 2010, 153). I u ovom je slučaju društvena klasa bila povezana s pripadanjem urbanom ili ruralnom miljeu, s obzirom da je “unatoč službenim pokušajima da se svi izvođači predstave kao jednaki estradni radnici, urbano-ruralna podjela ostala snažnom crtom razgraničenja između njih, gdje je urbana elita tretirala one s ruralnim porijeklom s nepoštovanjem” (Hofman, 2010, 153).

Da se vratimo na lokalni kontekst, održavanje opreke između ruralnih i urbanih među križevačkim glazbenicima se mora promatrati u vezi sa specifičnom lokalnom borbom za održavanjem lokalnog identiteta. Inzistiranje na održavanju ove opreke, koje dolazi uglavnom od urbanih glazbenika, može se dijelom shvatiti kao neprijateljstvo prema promjenama i nevoljkost da se omoguće jednake prilike za glazbenike iz ruralnih područja. No, trebamo uzeti u obzir i to da grad, zbog svoje veličine, i blizine Zagreba, već ima neku vrstu “ruralno-urbanog identiteta”. Povijesne i društvene promjene koje su marginalizirale ekonomsku i političku važnost grada doprinijele su onome što je povjesničar Neven Budak nazvao “provincijalizacijom Križevaca” (Budak, 1993, 44).⁹ Dakle, metafora “ruralnog” i njena negativna upotreba ne znače nužno neprijateljstvo prema ljudima sa sela, već su i kritika upućena aktualnim (kulturnim) politikama te jedan aspekt borbe za održanjem gradskog urbanog

⁹ S obzirom da Budak koristi ovaj pojam vezano uz gubitak ekonomske moći, vrijedi spomenuti da se Križevci često navode kao grad koji je nakon pada socijalizma izgubio industriju i mogućnost zapošljavanja svojih stanovnika. Nedavno, (Gazdek, 2015) studije su pokazale da je također grad s najvećim postotkom blokiranih građana.

identiteta.¹⁰ S obzirom da su identiteti dinamični “odnosni i vezni” konstrukti, koji se grade “vis-a-vis drugih” (Cohen, 1993, 131), pojam ruralnog se može shvatiti kao protuteža projiciranom gradskom idealu identiteta. Sitne glazbene razlike kao znaci identiteta se također konstruiraju i doživljavaju u opreci prema drugima, kao u istraživanju Sare Cohen gdje je “autentični ‘liverpulski zvuk’, na primjer, konstruiran u smislu niza opreka (tehnološko/akustičko, sintetizirano/sirovo, umjetno/autentično) u kojima je Liverpool uglavnom suprotstavljen Manchesteru” (Cohen, 1993, 132). U slučaju Križevaca, lokalno prepoznatljiv zvuk bi bio onaj stvoren u opreci prema (bilo kakvom) “ruralnom” zvuku kakav se može prepoznati kroz nijanse kao što su one opisane u gornjem primjeru. Svi ovi argumenti, međutim, ne poništavaju činjenicu da postoji očita diskriminacija među lokalnim glazbenicima, gdje oni koji su negativno obilježeni etiketom ruralnog, nisu nužno oni koji dolaze sa sela nego i oni s nižim glazbenim obrazovanjem i nepovoljnom socijalnom pozadinom. Komentirajući vlastitu poziciju u lokalnoj kulturnoj hijerarhiji u našem intervjuu, Pjer je izjavio: “Dok ni bilo novaca, onda je Pjer, dok je trebalo nekaj za novce, Pjera se ne zove. Dok je za neke visoke goste, onda se pušta [Štefova] pjesma, jer moja nije dost dobra, a zanemaruju da moju pjesmu ... ova je kvalitetnija, aranžman je krasan, ali kad god moju čuju, ljudi je nose u uhu.” (Pjer, 2016)

Zaključak

Premda bi se jasno kontrastirane dihotomije urbanog i ruralnog kakve je prepoznala (i dijelom i konstruirala) rana europska etnografija danas teško dokazale bez kritičkog odmaka, složeni tragovi ove dihotomije i dalje ustraju u svakodnevnom životu kroz različite oblike klasnih podjela. U lokalnom hrvatskom kontekstu u gradu Križevcima, kakav je prikazan ovim člankom, dihotomija je održana u popularno-glazbenim žanrovima kroz nijanse u stilu, produkciji i instrumentaciji, ali i razini obrazovanja i društvenoj pozadini pojedinih glazbenika. Bez obzira na mjesto rođenja ili stanovanja, glazbenici bez formalnog glazbenog obrazovanja koji su samouki i počeli su svirati iz potrebe za ispunjenjem potrebne uloge u zajednici i dodatnom zaradom, doživjeli bi se kao ruralniji, oni koji pripadaju seoskoj (“selskoj”) kulturi. Oni koji se doživljavaju kao urbani bi bili glazbenici s barem djelomičnim glazbenim obrazovanjem, koji su svirali na ekskluzivnijim mjestima i držali viši nivo prepoznatljivosti i poštovanja od zajednice. Distinkcija sadrži i vrijednosni sud, gdje se ruralni doživljavaju kao negativni ili od niže vrijednosti u suprotnosti prema urbanim glazbenicima više vrijednosti.

¹⁰ Među ostalim, negativna upotreba riječi “seosko” može u lokalnom kontekstu aludirati na kritiku prema vladajućoj gradskoj stranci (2001-2017), Hrvatskoj seljačkoj stranci, kao u ovoj kolumni objavljenoj na lokalnom internetskom portalu: Crni Petar, 2009.

Ovi kontrasti ne pokazuju samo određeni stupanj klasnih podjela ili čak diskriminacije među lokalnim glazbenicima, nego su i duboko povezani s borbom za očuvanjem kulturnog identiteta malog grada u središnjoj Hrvatskoj u postsocijalističkom kontekstu, koji balansira između urbanog i ruralnog.

Reference

- Baker, C. [Bejker, K.], 2011. *Zvuci granice: Popularna muzika, rat i nacionalizam u Hrvatskoj posle 1991*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Bezić, J., 1977. Dalmatinska folklorna gradska pjesma kao predmet etnomuzikološkog istraživanja. *Narodna umjetnost*, 14, 23-54.
- Bayton, M., 2005. [1988]. How women become musicians. U: S. Frith and A. Goodwin, ur. *On Record: Rock, Pop and the written Word*. New York and London: Routledge: 201-219.
- Bogojeva-Magzan, M., 2005. *Music as an Ideological Construct: Prevailing Ideology in the Music Curricula in Croatia before and after its Independence*. Doktorska disertacija. The College of Fine and Professional Arts of Kent State University.
- Bourdieu, P., 2011. *Distinkcija: Društvena kritika suđenja*. Zagreb: Antibarbarus.
- Budak, N., 1993. Društveni i privredni razvoj Križevaca do sredine 19. stoljeća. U: A. Badurina, Ž. Domljan, M. Fischer and K. Horvat-Levaj, ur. *Umjetnička topografija Hrvatske: Križevci grad i okolica*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu. 41-50.
- Burke, P., 1991. *Junaci, nitkovi i lude: Narodna kultura predindustrijske Evrope*. Zagreb: Školska knjiga.
- Ceribašić, N., 1994. Norma i individuacija u deseteračkim napjevima s područja Slavonije. *Narodna umjetnost*, 31, 145-282.
- Cohen, S., 1993. Ethnography and Popular Music Studies. *Popular Music*, 12 (2), 123-138.
- Crni Petar, 2009. *Burke*. [online] Dostupno na: <<http://haw.nsk.hr/arhiva/vol3/1031/26534/www.krizevci.info/kolumne/109-crni-petar/6453-burke.html>> [Posjećeno 20. februara 2017].
- Čapo, J. and Gulin Zrnić, V., 2013. Stoljeće hrvatske etnologije i kulturne antropologije. U: J. Čapo and V. Gulin Zrnić, ur. *Hrvatska svakodnevica: Etnografije vremena i prostora*. 7-31.
- Gazdek, G., 2015. *Kako izgleda život u gradu s najviše blokiranih građana*. [online] Dostupno na: <<http://www.tportal.hr/vijesti/hrvatska/375854/Kako-izgleda-zivot-u-gradu-s-najvise-blokiranih-gradana.html>> [Posjećeno 20. februara 2017].
- Hofman, A., 2010. Kafana Singers: Popular Music, Gender and Subjectivity in the Cultural Space of Socialist Yugoslavia. *Narodna umjetnost*, 47 (1), 141-161.

- Kelemen, P. and N. Škrbić-Alempijević, 2012. *Grad kakav bi trebao biti: Etnološki i kulturnoantropološki pogledi na festivale*. Zagreb: Jesenski i Turk.
- Klub kulture, 2013. Zašto Križevci nisu postali županijsko središte. [online] Dostupno na: <http://www.klubkulture.org/zasto-krizevci-nisu-postali-zupanijsko-srediste/> [Posjećeno 12. februara 2017].
- Križevci u pjesmi i glazbi* [Križevci in Song and Music], ca. 2008. [CD] Križevci: Radio Križevci.
- Marošević, G., 1989. Kuhačeva etnomuzikološka zadužbina. *Narodna umjetnost*, 26, 107-154.
- Marošević, G., 1995. The Influence of Folkloristics on Ethnomusicology in Croatia. *Narodna umjetnost*, 32(1), 39-54.
- Miholić, I., 2007. Folk Music Ensembles of Hrvatsko Zagorje. *Narodna umjetnost*, 44(1), 27-46.
- Mišina, D., 2013. *Shake, Rattle and Roll. Yugoslav Rock Music and the Poetics of Social Critique*. Surrey: Ashgate.
- Pierre, 2016. *Interview s Pjerom*. Interview obavila Jelka Vukobratović. Križevci, 23. august 2016.
- Radić, A., 1897. Osnova za sabiranje i proučavanje građe o narodnom životu. Reprint 2010. *Zbornik za narodni život i običaje*, 55, 535-623.
- Stone, R., 2008. *Theory for Ethnomusicology*. New Jersey: Pearson Education.
- Turistička zajednica grada Križevaca, s.a. *Karta Koprivničko-križevačke županije*. [mapa grada] Privatna kolekcija Jelke Vukobratović.
- Štef, 2016. *Interview sa Štefom*. Interview obavila Jelka Vukobratović. Križevci, 15 septembar 2016.
- Vukobratović, J., 2008. Glazba u Križevcima u 19. stoljeću – pregled dosadašnjih istraživanja. *Cris: časopis Povijesnog društva Križevci*, 10 (1), 111-114.