

JELKA VUKOBRATOVIĆ
U (g)radu i zabavi –
etnografija križevačkih
glazbenika

head

BIBLIOTEKA

Izdavači

© Hrvatsko etnološko društvo
Zagreb, Ivana Lučića 3
www.hrvatskoetnoloskodrustvo.hr

Udruga P.O.I.N.T.
Križevci, Trg svetog Florijana 16
www.udruga-point.hr

Za izdavače

Mr. sc. Željka Petrović Osmak
Nikola Ostojčić, mag. hist.

Uredništvo biblioteke

Mr. sc. Željka Petrović Osmak
Dr. sc. Sanja Potkonjak
Dr. sc. Luka Šešo
Kristina Vugdelija
Iva Grubiša

Urednica izdanja

Dr. sc. Sanja Potkonjak

Recenzentice

Dr. sc. Irena Miholić
Dr. sc. Mojca Piškor

Lektura i korektura

Sonja Mrnjavčić, prof.

Grafičko oblikovanje

Ana Sladetić i Ivana Pavlović

Grafičko uređenje i priprema

Vesna Bader

ISBN 978-953-8232-18-3 (HED)

ISBN 978-953-99805-7-1 (P.O.I.N.T.)

Objavljivanje knjige financijski je potpomognuto sredstvima Ministarstva znanosti i obrazovanja Republike Hrvatske, Koprivničko-križevačke županije i Grada Križevaca

Jelka Vukobratović

U (g)radu i zabavi –
etnografija križevačkih
glazbenika

hed
BIBLIOTEKA

Zagreb, studeni 2022.

Sadržaj

| | |
|--|----|
| 1. UVOD | 7 |
| Kako se provodilo istraživanje o križevačkim glazbenicima – metodološki i teorijski okvir | 7 |
| Lokalno prakticirani glazbeni žanrovi i stilovi | 10 |
| 2. IZVORI O GLAZBENOJ PROŠLOSTI KRIŽEVACA | 15 |
| Glazbeni život i glazbenici iz križevačke prošlosti u postojećoj literaturi | 15 |
| Prethodna etnomuzikološka istraživanja na križevačkom području | 21 |
| 3. GLAZBENI SASTAVI I GLAZBENICI KRIŽEVAČKOGA PODRUČJA U VLASTITIM NARATIVIMA | 25 |
| Prvi <i>jazz</i> i <i>rock</i> -sastavi na gradskim <i>plesnjacima</i> | 26 |
| Električni instrumenti zamjenjuju tradicijske u križevačkoj okolici | 33 |
| Formiranje zabave kao središnjega društvenog događaja | 38 |
| Učvršćivanje <i>rock</i> -glazbe i oživljavanje tamburaških sastava u gradu | 40 |
| Promjene u gradskoj infrastrukturi nakon 1990-ih i njihov odraz na lokalnu glazbu | 45 |
| Promjene u društvenom životu sela nakon 1990-ih | 52 |
| Raznoliki putovi suvremenih križevačkih glazbenika | 55 |
| Umrežavanje lokalnih glazbenika usprkos raspršivanju | 61 |
| 4. UZAJAMNI UTJECAJ GLAZBENIKA I LOKALNE SREDINE | 66 |
| O glazbi kao obliku rada u lokalnom kontekstu | 67 |
| Ekonomski modeli glazbeništva u selima križevačkoga područja | 75 |
| Važno je zvati se “gradski muzičar” – o društvenim razlikama među lokalnim glazbenicima | 80 |

| | |
|---|-----|
| Uloga križevačkih glazbenika u održavanju lokalnoga identiteta | 85 |
| Identitetski i ekonomski aspekti križevačkih glazbenika kroz studiju slučaja Križevačkoga velikog spravišča | 93 |
| 5. ZAKLJUČAK | 102 |
| 6. LITERATURA | 106 |
| 7. POPIS SUGOVORNIKA I SURADNIKA | 113 |
| 8. PRILOZI | |
| Notni prilozi | 115 |
| Popis lokalnih izvođača na Križevačkom velikom spravišću (1972. – 2019.) | 127 |
| 9. O AUTORICI | 134 |

1.

UVOD

Ova je knjiga temeljena na istraživanju raznolikih glazbenih svjetova križevačkoga kraja i uloge domaćih glazbenika u lokalnom društvenom životu. Ona poziva na slušanje glazbene prošlosti i sadašnjosti Križevaca i okolice podsjećajući na to da jedan grad ne čini samo njegov vizualni krajolik već i onaj zvučni. Istraživanje koje je prethodilo pisanju knjige bilo je vrsta takozvane etnografije “bliskoga” terena u kojem “se brišu granice između terena i doma, između profesionalnog i osobnog” (Čapo Žmegač i drugi 2006: 23), no bez obzira na moju profesionalnu i privatnu pripadnost nekim lokalnim glazbenim svjetovima, nastojala sam oslušivati i one uz koje nisam (bila) osobno vezana.

U vrijeme nastajanja ove knjige, mnogo toga što je još bilo aktualno tijekom istraživanja, postalo je povijest, promijenilo se ili nepovratno nestalo. Nepovratno su otišli i neki ljudi koji su sa mnom podijelili svoja iskustva i fragmente vlastitih sjećanja na uloge koje su imali u izgradnji lokalnoga društvenog i glazbenog života. U tri godine, koliko je prošlo od završetka terenskoga istraživanja i dovršetka ove knjige, nastupilo je “novo vrijeme” na vrlo očigledan i neočekivano dramatičan način. Svjesna posljedica koje nove društvene krize mogu ostaviti na područje glazbe, kulture i društvenoga života općenito, nadam se da će ova knjiga ostati i kao vrsta zaloga za budućnost. Ako ništa drugo, nadam se da ovaj tekst dočarava osjetljivu dinamiku lokalnoga društvenog života koji izrasta iz neposrednih potreba zajednice, ostvaruje se u suradnjama i uz velik trud raznih organizacijskih aktera, dok lokalni glazbenici kao pojedinci i pokretačka snaga društva čine njegovo vezivno tkivo.

KAKO SE PROVODILO ISTRAŽIVANJE O KRIŽEVAČKIM GLAZBENICIMA – METODOLOŠKI I TEORIJSKI OKVIR

U knjizi su predstavljeni neki od rezultata etnomuzikološkoga istraživanja usmjerenog na sadašnjost i nedavnu prošlost tradicijske i popularne glazbe

i glazbenika križevačkoga kraja.¹ Korištene su metode intervjuja, razgovora i sudioničkoga promatranja lokalnih glazbenih događaja. U razdoblju između 2014. i 2019. godine razgovarala sam sa sedamdesetak ljudi, pretežno glazbenika ili organizatora događaja s područja Križevaca. Osim etnografskih metoda, gdje god je bilo primjenjivo, korišten je i postojeći pisani ili snimljeni materijal o glazbenom životu Križevaca i okolice.²

S obzirom na raznolikost glazbenih aktivnosti u gradu i okolnim selima, radi boljeg fokusa i mogućnosti naknadne usporedbe, istraživanje je bilo usmjereno na izabranu skupinu glazbenika. To su bili glazbenici koji su sudjelovali u javnim događajima u gradu i okolici i koji zarađuju ili su zarađivali glazbom, ili kao glavnim ili sporednim izvorom zarade, što s jedne strane znači da je istraživanje izostavilo aktivnosti glazbeno amaterskih društava, a s druge da je glazba bila promatrana kao vrsta *rada*. Glazbeni se rad u većini slučajeva odnosio na sviranje takozvanih *gaža*, odnosno povremeno i jednokratno dogovaranih nastupa na kojima se izvodio popularni repertoar drugih autora. U manjem dijelu, lokalni su glazbenici izvodili i autorske pjesme kojima su se probijali na šire estradno tržište. Profesionalni putovi glazbenika (*pathways*, Finnegan 2007) bili su često individualni, ali su individualne perspektive glazbenika uzimane u obzir uz pretpostavku da životi pojedinaca ne postoje neovisno o društvenom kontekstu u kojemu žive te da i individualne priče mnogo otkrivaju o lokalnoj sredini u kojoj su se razvile. U tom smislu, putovi križevačkih glazbenika često su koristili lokalne kooperativne mreže (Becker 2008) za postizanje bolje vidljivosti (lokalne ili translokalne, v. Slobin 1992) i oslanjali su se na lokalnu društvenu infrastrukturu. Ta je infrastruktura uključivala javne prostore poput koncertnih dvorana, društvenih domova, restorana, barova i hotela, zatim organizacijske skupine poput udruga i institucija te javne događaje poput koncerata, plesova i festivala. Njezino postojanje i održavanje podrazumijevalo je zajednički rad različitih aktera, a unutar nje glazbenici se nisu nužno pojavljivali isključivo kao izvo-

1 Istraživanje je izvorno provedeno u sklopu doktorskoga studija za potrebe izrade disertacije koja je obranjena 2020. godine na Sveučilištu za glazbu i izvedbene umjetnosti u Grazu pod mentorstvom dr. sc. Gerda Grupea i komentorstvom dr. sc. Naile Ceribašić.

2 To se odnosi na memoare lokalnih amaterskih pisaca iz Zavičajne zbirke Gradske knjižnice "Franjo Marković", etnografski materijal pohranjen u Institutu za etnologiju i folkloristiku u Zagrebu te arhivski materijal križevačkih institucija poput Turističke zajednice grada Križevaca, Glazbene škole Alberta Štrige i Radija Križevci. Naposljetku, s obzirom na to da etnografska istraživanja u 21. stoljeću teško mogu zaobići virtualnu dimenziju življene kulture, pregledan je i velik broj internetskih stranica i YouTube kanala.

đači već i kao povremeni organizatori. Javni događaji, organizirani unutar lokalne društvene infrastrukture, koje su pratili lokalni glazbenici, bili su važan dio izgradnje lokalnoga društvenog života. Promjene u toj infrastrukturi, lokalnom društvenom životu i ulogama lokalnih glazbenika promatrane su u dijakronijskoj perspektivi, etnografski obuhvaćajući razdoblje od otprilike posljednjih 70 godina.

Ograničavajući istraživanje samo na glazbenike koji zarađuju nastupajući, promatrani su načini na koje se lokalni glazbenici oslanjaju na lokalnu potražnju, i obratno, posezanje lokalne potražnje za lokalnim glazbenicima. Pritom je bilo donekle moguće uočiti prijelaze od *participativnih* oblika muziciranja, koji su uključivi i otvoreni za pridruživanje, prema *prezentacijskima*, kod kojih se uloga glazbenika profesionalizira, a ostali članovi zajednice postaju više ili manje pasivna publika (Turino 2008: 26). No prijelazi između participativnoga i prezentacijskoga nisu uvijek bili jednosmjerni i isključivi.

Etnografsko istraživanje lokalnih glazbenika bilo je ograničeno na područje grada Križevaca u sjeverozapadnoj Hrvatskoj, a zbog velikoga broja naselja na području grada, pri istraživanju glazbenoga života selâ usredotočila sam se na tri veća, smještena na različitim stranama: Apatovec, Carevdar i Veliki Raven. Premda je lokalizacija terena jedan od uzusa etnografskoga terenskog istraživanja, kao posljedica postmoderne kritike u međuvremenu je došlo do odmaka od tradicionalno koncipiranih “terena”, pa “u središtu suvremenih istraživanja nisu dakle zemljopisni lokaliteti i pripadajuće im kulture/kulturne pojave, već ljudi i društveni prostori koje stvaraju” (Čapo Žmegač i drugi 2006: 28, istaknuto u izvorniku). No odabir lokaliziranoga terena, pa i onog “bliskog”, uz svijest o dinamičkom potencijalu kulture, i dalje ostaje plodan način provođenja etnografskih istraživanja, stoga se lokalizacija terena može opravdati ako odabrano mjesto ne predstavlja samo administrativno definiranu jedinicu već se rekonstruira slijedeći ljude koji su u središtu istraživanja. Glavni predmet istraživanja ove etnografije, moglo bi se dakle reći, bili su glazbenici, a ne sama glazba. Metodološki zaokret od sakupljanja glazbenoga materijala prema ljudima, odnosno življenoj praksi i njezinim praktičarima, prati prethodno spomenute paradigmatске pomake u etnografskim znanstvenim disciplinama. U slučaju ove studije, međutim, taj je zaokret bio nužan i zbog same građe dostupne na terenu, odnosno postojećih lokalnih glazbenih praksi o kojima će više riječi biti u nastavku.

LOKALNO PRAKTICIRANI GLAZBENI STILOVI I ŽANROVI

U preliminarnim razgovorima s ljudima s križevačkoga područja vrlo se brzo može ustvrditi da je stariji sloj tradicijskih pjesama i glazbe, kojeg je vjerojatno bilo i na ovom području, uvelike izašao iz prakse i da je zaboravljen, premda nedostatak donekle kompenziraju kulturno-umjetnička društva. Tradicijski repertoar, koji se na križevačkom području izvodio tijekom dvadesetoga stoljeća, dijelom je rekonstruiran u okviru ove etnografije na temelju prethodnih istraživanja. Riječ je o objavljenom i neobjavljenom glazbenom materijalu pohranjenom u obliku rukopisa ili zvučnih zapisa i videosnimaka u Institutu za etnologiju i folkloristiku. Sadržaj te građe detaljnije je komentiran u članku u časopisu *Cris* (Vukobratović 2019), a u ovoj knjizi bit će opisan u poglavlju *Prethodna etnomuzikološka istraživanja na križevačkom području* i u notnim transkripcijama u prilogu 1. Na ovom ću mjestu pak komentirati neke od stilskih karakteristika glazbene građe križevačkoga kraja.

Prethodna etnomuzikološka istraživanja potvrđuju poziciju Križevaca unutar kulturnoga prostora središnje ili sjeverozapadne Hrvatske. Za te se regije uobičajeno ističu glazbene značajke dijatonskih tonskih odnosa i dvoglasja koje se javlja i prevladava od 20. stoljeća nadalje (Bezić 1974: 171). Pritom se dijatonske pjesme manjega opsega s promjenjivim intervalima i završecima u unisonu prepoznaju kao stariji sloj tradicijskih pjesama, dok noviji sloj karakterizira stil pjevanja *na bas* (dvoglasje u tercama sa solističkim početkom i završetkom u kvinti) ili terčno dvoglasje durskih obilježja (Marošević 2001: 416). Pjesme i plesovi zabilježeni na križevačkom području odgovaraju opisanim karakteristikama, pri čemu većim dijelom pripadaju novijem sloju regionalne tradicijske glazbe, uz malobrojne primjere starijega sloja. Na širem području Križevaca primjetna je i prisutnost tradicijskih glazbala, žičanih instrumenata cimbal i tambura te dudu, puhačkoga instrumenta s mijehom. Ti su instrumenti do sredine prošloga stoljeća bili u redovitoj uporabi, a prethodna etnomuzikološka istraživanja potvrđuju i važan društveni značaj lokalnih svirača koji su na križevačko područje donosili raznolik repertoar. Naime, među zabilježenim pjesmama postoji velik broj onih koje su pristigle iz drugih krajeva, a intervjui s glazbenicima, poput apatovečkoga duduša Dragutina Pavišića, otkrivaju njihovu aktivnu ulogu u tom procesu (v. Galin 1973).³ Obogaćivanje lokalnoga repertoara pjesmama iz drugih krajeva također je karakteristično za

3 U intervjuu koji je etnomuzikolog Krešimir Galin vodio s Pavišićem 29. travnja 1973., na pitanje odakle zna pjesmu *U livadi pod jasenom*, Pavišić objašnjava da ju je naučio 1926. služeći vojsku u Sarajevu te da prije nije bila izvedena u Apatovcu.

tradicijsku glazbu središnje i sjeverozapadne Hrvatske općenito. Ono proizlazi iz dobre prometne povezanosti i administrativne važnosti toga dijela Hrvatske koje je poticalo protočnost stanovništva. To je možda razlog zbog kojeg se u tom dijelu Hrvatske gotovo ne susreću nedijatonski i netemperirani tonski odnosi koji su se u nekim drugim krajevima puno dulje održali. Kulturna otvorenost središnje Hrvatske očituje se i u čestom preuzimanju repertoara iz drugih dijelova zemlje i regije pa primjerice Bezić ističe da je u Hrvatskom zagorju već u 19. stoljeću primijećeno miješanje različitih narječja i stilova u folklornoj glazbi (Bezić 1973: 310). Među zapisima iz križevačkoga područja pojavljuju se neke od nelokalnih pjesama koje pripadaju šire regionalno popularnim gradskim pjesmama (varoškim, starogradskim), kod kojih se osjećaju “utjecaji srednjoeuropske popularne glazbe jednostavnih formi, jasnog metroritamskog ustrojstva i durskih (rjeđe i moltskih) obilježja” (Marošević 2001: 415).

Osim seoskoga i gradskoga tradicijskog repertoara, popularna glazba u užem smislu riječi⁴ na križevačkom se području pojavljuje u prvoj polovini 20. stoljeća. Očituje se pojavom prvih jazz-ansambala 1930-ih te manjih sastava s električnim instrumentima (bendova) od 1950-ih, što je povezano s globalnim i nacionalnim kontekstom razvoja glazbene industrije.



Sastav Skakavci na prvom nastupu u Plavom podrumu 1961. godine. Fotografija Draška Brozovića

4 Premda se neke glazbene pojave od 19. stoljeća mogu smatrati ranim primjerima popularne glazbe, na njezin je razvoj značajnije utjecala tek tehnologija snimanja zvuka i uz nju vezana industrija koja se razvila početkom 20. stoljeća, odnosno značajnije nakon Drugoga svjetskog rata (v. Middleton i Manuel 2001).

Početak hrvatske glazbene industrije seže u 1920-e godine, kada se pojavljuje prva domaća diskografska proizvodnja, javno emitiranje radija i specijalizirani časopisi. Značajniji razvoj započinje nakon Drugoga svjetskog rata, kada se jugoslavenska popularna glazba uvelike oslanja na hrvatsku produkciju, zbog geografskoga položaja zemlje, razumljivosti jezika, pojave prvih zabavno-glazbenih festivala i smještenosti prve tvornice ploča (*Jugoton*) u Hrvatskoj (Vuletic 2010: 3). Za lokalne glazbene sastave orijentirane na plesne *gaže*, važan izvor novoga repertoara bile su gramofonske ploče, festivali i radio. Osobito su bila korisna notna izdanja najpopularnijih festivalskih pjesama, koja čuvaju mnogi članovi križevačkih vokalno-instrumentalnih sastava od 1960-ih nadalje. Osim pružanja repertoara, zabavno-glazbeni festivali snažno su utjecali na afirmaciju električnih instrumentalnih sastava koji su se tijekom 1960-ih počeli pojavljivati uz standardnu orkestralnu pratnju, a prvi takav nastup imao je sastav Bijele strijele na Zagrebačkom festivalu 1963. godine (v. Miholić 2009: 86). Što se tiče tipova popularno-glazbenih sastava na križevačkom području, najjednostavniji način njihova razlikovanja je podjelom na žanrove, što je ujedno i najčešći model objašnjavanja stilskih osobitosti na području popularne glazbe. Razumijevanje glazbenih žanrova temelji se na konvencijama izraslima iz ponavljanja (Samson 2001) i premda je u praksi vrlo teško odrediti stilske granice između pojedinih žanrova, one su razumljive u svakodnevnoj uporabi. Stoga ću lokalno izvođen popularno-glazbeni repertoar komentirati navođenjem najčešće prisutnih žanrova.

Intervjui i razgovori s bivšim glazbenicima i organizatorima otkrili su neke žanrovske trendove. Primjerice, u gradu su u drugoj polovini dvadesetoga stoljeća postupno nestajali redoviti *plesnjaci*, stoga su se i sastavi od plesnih *jazz*-orkestara (1940-ih i 1950-ih) mijenjali prema prvim *rock*-sastavima (1960-ih i 1970-ih), a nakon 1980-ih i 1990-ih dogodila se i obnova tamburaških sastava i diversifikacija stilova uz pojavu elektroničke plesne glazbe. No od druge polovine 20. stoljeća nadalje, glazbeni sastavi s križevačkoga područja, koji su lokalno nastupali najčešće u plesnim prigodama, svoj su repertoar uglavnom temeljili na domaćoj (hrvatskoj i jugoslavenskoj) zabavnoj i (novokomponiranoj) narodnoj glazbi, uz eventualna proširenja na inozemnu glazbu, najčešće *rock* i *country*. Sintagma *novokomponirana narodna glazba* skovana je u socijalizmu, kako bi se razlikovala "autentična" tradicijska narodna glazba od popularno-glazbenih žanrova koji se oslanjaju na tradicijsku glazbu. Riječ je o autorskim pjesmama koje, uz aluzije na tradicijsku glazbu, "usvajaju i rock idiom", a kasnije "i novu dance glazbu" (Vidić

Rasmussen 1999: 70). Od 1960-ih taj spoj tradicijskoga i popularnoga očitovao se kroz proširenja harmonijskih progresija koje su uključivale i smanjene i povećane akorde, a osim popularnih glazbenih instrumenata, sveprisutna je bila harmonika. U diskografiji se termin *narodna glazba* ponekad koristio za sve te žanrove, “bez obzira na to što je riječ u biti o različitim glazbenim pojavama, različitim i po nastanku i po načinu života” (Marošević 1984: 11). Dihotomija između tradicijske glazbe i novokomponirane narodne glazbe bila je samo jedna od mnogih koje se vezuju uz taj popularno-glazbeni žanr. Prema Ljerki Vidić Rasmussen, “neo-folk” se u Jugoslaviji “nalazio na suprotnim krajevima popularnoglasbenog spektra” od “rock glazbe” (Vidić Rasmussen 1999: 60), a u 1990-ima srodni je žanr pod novim imenom, “turbo folk”, bio izložen novim stigmatizacijama, osobito u Hrvatskoj, te povezan s negativnom slikom “anti-kulturnog proizvoda velikosrpskog projekta” (isto: 58).

Pokraj novokomponirane narodne, u jugoslavenskom popularno-glazbenom diskursu u optjecaju je bila još jedna žanrovska etiketa, ona “zabavne” glazbe. Jelena Arnautović daje objašnjenje da su termin *zabavna glazba* 1950-ih “uvele jugoslavenske radijske postaje da bi razlikovale zabavne žanrove od ozbiljne (...) i narodne (...) glazbe”, a glazbeno je bila riječ o “domaćoj popularnoj glazbi zapadnjačkog stila” (Arnautović 2020: 15). Historiografija opatijskoga festivala Anite Buhin otkriva da nastanak i uporaba te žanrovske etikete ipak nisu bili posve neutralni, već da je bila riječ o pokušaju uspostavljanja kontrole nad popularno-glazbenom produkcijom 1950-ih i inauguriranju žanra pomoću kojega su “jugoslavenski (...) kulturni radnici pokušavali pronaći odgovarajući način prezentacije uspjeha jugoslavenskoga novog puta proizišloga iz liberalizacije zemlje” (Buhin 2016: 154).

U lokalnoj križevačkoj sredini repertoar je bio prilagođen kontekstu lokalnih plesova, a dio se repertoara iz 1970-ih i 1980-ih standardizirao, te se izvodi i danas. Pjesme koje se izvode u tom kontekstu pretežno su u 4/4 mjeri uz koju se pleše *dvokorak*, a eventualni drugi plesovi prisutni unutar toga repertoara su valcer, polka i drmeš, u 3/4 i 2/4 mjeri. Domaći repertoar u tom smislu najčešće uključuje hitove lokalno poznatih prigorskih sastava iz 1970-ih,⁵ potom pjesme sa zagorskih zabavno-glazbenih festivala te konačno pjesme iz širega estradnog okruženja izvođača poput Zdravka Čolića, Harisa

⁵ Poput i danas popularnih pjesama *Zvali su je lijepa vila* sastava Signali ili *Vjetar s planine* sastava Čuvari gromova koje su objavljene 1975. godine.

Džinovića, Miše Kovača i drugih. I u tom se slučaju repertoar rubno oslanja na tradicijske idiome, uključujući i lokalne središnjohrvatske, kombinirajući ih sa stilskim karakteristikama različitih popularno-glazbenih žanrova aktualnih na jugoslavenskom tržištu. U svakodnevnom se govoru taj repertoar često naziva jednostavno *narodnom* glazbom unutar šire kategorije popularne glazbe. Pritom njezinu “narodnost” potvrđuje i široka prihvaćenost i kontinuirano izvođenje, često bez svijesti o autoru ili barem bez potrebe za njegovim isticanjem. U ostatku knjige taj će mješoviti, ali lokalno prepoznatljiv repertoar biti nazivan zabavno-narodnim.

Uz spomenute domaće žanrove, lokalno važni su i “strani” popularno-glazbeni žanrovi. Među njima prednjači *rock*, osobito u gradu, a u različitim razdobljima tijekom druge polovine 20. stoljeća prisutni su bili i srodni žanrovi *rhythm ‘n’ blues*, *hard rock* i *punk*. U oskudnoj građi o glazbenom repertoaru u gradu prije Drugoga svjetskog rata spominju se i *jazz* i *swing*. Osim toga, popularno-glazbeni žanrovi prisutni na lokalnom području su i žanrovi elektroničke plesne glazbe i *hip-hop* koji se lokalno javljaju kasnih 1990-ih i 2000-tih godina. Svi ovdje spomenuti strani žanrovi (*jazz*, *rock*, elektronička plesna glazba i njihove izvedenice) dijele interes prema globalnim tokovima popularne glazbe, a ne lokalnim glazbenim tradicijama. Bez obzira na to, ti su žanrovi u nekim slučajevima bili temeljem razvoja lokalnih glazbenih scena i supkultura, shvaćeni i kao identitetski markeri određenih pojedinaca ili skupina. Također, ovdje spomenuta glazbeno-stilska i žanrovska raznolikost upućuje i na supostojanje različitih glazbenih svjetova i kulturnih identiteta, čak i na malom lokalnom području. Ti svjetovi i identiteti bit će predstavljeni u nastavku teksta.

2.

IZVORI O GLAZBENOJ PROŠLOSTI KRIŽEVACA

Ovo poglavlje donosi uvid u prošlost društvenoga života Križevaca i uloge lokalnih glazbenika na temelju različitih vrsta pisanih i snimljenih izvora. U prvom dijelu poglavlja bit će predstavljeni tragovi informacija o glazbi i nekadašnjim glazbenicima s križevačkoga područja iz raznolike (neetnomuzikološke) literature. Riječ je pretežno o memoarima, zapisnicima o djelovanju glazbenih društava, programima koncerata, monografijama glazbenih društava i institucija te stručnoj i referentnoj literaturi u kojoj se spominje križevački glazbeni život. Oni su pohranjeni u Zavičajnoj zbirci Gradske knjižnice “Franjo Marković” Križevci i u arhivu Gradskoga muzeja Križevci. Ti se izvori odnose na razdoblje devetnaestoga i prve polovine dvadesetoga stoljeća. U drugom dijelu poglavlja bit će predstavljeni (uglavnom neobjavljeni) etnomuzikološki radovi prethodnih istraživača, uključujući snimke i notne zapise s križevačkoga područja. Ti se izvori odnose na kraj devetnaestoga i gotovo cijelo dvadeseto stoljeće, a pohranjeni su u Institutu za etnologiju i folkloristiku u Zagrebu. Prijepisi notnih zapisa i transkripcije dijela zvučnih snimaka nalaze se u prilogu 1, a u tekstu će biti objašnjeno njihovo podrijetlo i glazbene značajke.

GLAZBENI ŽIVOT I GLAZBENICI IZ KRIŽEVAČKE PROŠLOSTI U POSTOJEĆOJ LITERaturi

Prije osnivanja građanskih glazbenih društava, glazba se, osim u nezabilježenim događajima nižih slojeva društva, u hrvatskim gradovima izvodila u okviru crkvi i plemićkih obitelji. Naprimjer, obitelj Erdödy uzdržavala je svoje profesionalne glazbenike i skladatelje te je, kako otkriva Zdravko

Blažeković, za prigodu postavljanja Ladislava Erdödyja za križevačkoga župana 20. svibnja 1777., Ignaz Pleyel skladao svečanu misu i *Te Deum Laudamus* koje su “u križevačkoj crkvi zajednički izvodili orkestri uzdržavani od Ladislava i brata mu Ljudevita” (Blažeković 2002: 54). Od 19. stoljeća nadalje, u Križevcima započinje razdoblje bogatih aktivnosti građanskih amaterskih glazbenih društava i isprekidane tradicije formalnoga glazbenog obrazovanja (Vukobratović 2008: 112–113). Od amaterskih glazbenih društava, u Križevcima su od 19. stoljeća nadalje postojali puhački orkestri, pjevački zborovi i tamburaški orkestri, tri vrste ansambala koje su i u širem hrvatskom kontekstu obilježile kulturne aktivnosti hrvatskoga građanstva toga razdoblja (v. Marošević 2001: 412). Te tri vrste ansambala i danas su prisutne u Križevcima, pri čemu od 1900. kontinuirano djeluje Hrvatsko pjevačko društvo *Kalnik*, dok su puhački i tamburaški orkestri u dvadesetom stoljeću imali isprekidanu povijest. Institucionalno glazbeno obrazovanje izvan crkvene ili samostanske infrastrukture započelo je 1813. uspostavom prve javne glazbene škole (*Musikverein*) po uzoru na slične institucije u tadašnjoj Monarhiji (Rakijaš 1970). Iako je ova najstarija institucija imala kratku povijest, bila je zamijenjena drugim inicijativama, a današnja javna glazbena škola osnovana je 1945. godine. Prva javna knjižnica i čitaonica u Križevcima, osnovana 1838. godine, bila je važno mjesto političkih aktivnosti, ali i mjesto za zabavu i kulturne manifestacije poput plesova, koncerata i amaterskoga kazališta. Glazbena događanja i plesovi u to su se vrijeme održavali i u gradskom hotelu, zatim u gostionici *K zelenom drvetu*, kao i na otvorenim prostorima poput glavnoga trga i šetališta (Maruševski 1993: 67).

Što se tiče glazbenika koji su pratili te društvene događaje, pokazalo se da su u 19. stoljeću na njima uglavnom nastupala prethodno spomenuta amaterska društva. Za vrijeme ilirskoga pokreta, u Gradskoj čitaonici, tadašnjem *Narodnom kasinu*, održavali su se redoviti plesni balovi u pratnji gradske limene glazbe koja je izvodila i skladbe hrvatskih skladatelja (Kuhač 1839: 29). Još jedan popularni društveni događaj iz 19. stoljeća bio je građanski piknik koji se održavao u obližnjoj šumi Župetnica, ispred crkve sv. Ulriha sagrađene u šumi, a također ga je pratila gradska limena glazba (Konfic 1996: 46, Gudić 2007: 59). Ivan Konfic i Ivka Gudić u svojim memoarima spominju i redovite plesne zabave u pratnji tambura, koje su početkom 20. stoljeća bile održavane u vatrogasnom domu i u gradskoj pivovari (Konfic 1996: 39, Gudić 2007: 53 i 69). Vrlo staroj gradskoj tradiciji pripadaju i okupljanja za sv. Jurja pod lipom u Gornjem gradu, a kroničari Košćević i Konfic spomi-

nju i tamburaše koji su pratili taj događaj, pri čemu Konfic imenuje konkretne sastave i svirače (Konfic 1996: 51, Košćević 2002: 42). Konfic navodi i kako je tijekom Prvoga svjetskog rata, umjesto dotadašnjih muških sastava, nastupao ženski tamburaški sastav Gornjogradske cure, a uz tamburaše, kao tradicionalne izvođače proslava pod lipom, spominje i limenu glazbu te zbor Hrvatskoga pjevačkog društva *Kalnik* (Konfic 1996: 56). Konačno, u literaturi se mjestimice spominju i privatni događaji koji su uključivali glazbu. Bjelovarski zbornik iz 1890., koji izvještava o događajima iz tadašnje Bjelovarsko-križevačke županije, piše o “zloj i nemoralnoj” navici održavanja plesnih zabava u privatnim kućama, koje je te godine zabranio županijski sudac zbog njezina koruptivnog učinka na mlade (Blažeković 1890: 27).

U programima i pozivnicama javnih plesova iz 19. i početka 20. stoljeća, koji se čuvaju u Gradskom muzeju, kao najčešći izvođači spominju se tamburaški zborovi gradskih društava *Zvono*, *Plug* i *Kalnik* te vatrogasna limena glazba. Iako su na nekim pozivnicama i programima iz muzejskog arhiva navedene cijene ulaznica za takve događaje, upitno je jesu li glazbenici primali išta od tih sredstava. Uvidom u organizacijsko i financijsko funkcioniranje nekih tadašnjih amaterskih glazbenih društava, vjerojatnije je da je prikupljeni novac korišten za neki drugi cilj. Primjerice, studentsko kulturno društvo *Plug*, koje je postojalo od 1870-ih do 1920-ih, a uključivalo je i pjevačke i tamburaške zborove, organiziralo je humanitarne plesne događaje kojima je podržavalo siromašne studente (Vukobratović 2014: 13). Društva su imala vlastite financijske prihode, ali su se oni uglavnom koristili za kupnju i održavanje instrumenata, uniformi, notnih zapisa, zastava i slične troškove. S druge strane, moguće je da su isti glazbenici koji su bili aktivni u amaterskim društvima svirali za novac u drugim prilikama, kada nisu nastupali kao članovi društava. Takve je događaje i njihove ekonomske aspekte teže pratiti jer nisu uključivali financijsku administraciju. Ali praksa “sviranja *gaži*” uz sudjelovanja u amaterskim glazbenim društvima ponekad se neizravno spominje u nekim zapisnicima društava. Tako zapisnici sa sjednica Upravnoga odbora pjevačkoga društva *Zvono* spominju financijske probleme vezane uz tamburašku sekciju. Dirigent i učitelj tamburaške sekcije tada je bio optužen da je koristio instrumente društva “u svoje privatne svrhe”, a riječ je bila vjerojatno o plaćenim nastupima, zbog čega ga je odbor društva dva puta upozorio da “novac vrati” (isto: 18). Usto, ispreplitanje amaterskih i profesionalnih glazbenih aktivnosti bilo bi u skladu s naknadnim, i danas postojećim praksama.

S druge strane, neka su društva, poput gradske glazbe, krajem 19. i početkom 20. stoljeća zapošljavala i profesionalne glazbenike. O tome svjedoči Statut Gradske glazbe iz 1926. godine (HR-HDA 141–470) i rukopisni dnevnik Zvonka Richtera, jednog od školovanih čeških glazbenika koji su u navedenom razdoblju došli u Križevce voditi gradske ansamble, o kojemu piše Ottone Novosel (2005). Gradska glazba sastojala se u to vrijeme od triju orkestrara: limene glazbe, gudačkoga orkestra i salonskoga orkestra, a kapelnik i izvođači primali su plaću izravno od Gradskoga poglavarstva. Za potrebe profesionalnih gradskih orkestrara, svirači su bili angažirani putem oglasa, poput onih objavljenih u strukovnom časopisu *Jugoslavenski muzičar* iz 1920-ih. Iz tih je oglasa razvidno i to da su svirači trebali alternirati između puhačkih i gudačkih instrumenata (v. npr. [s.n.] 1924: 7 ili [s.n.] 1925: 113).

Uvidom u programe plesova i koncerata moguće je saznati nešto i o repertoaru izvođenom na društvenim događajima iz 19. i ranog 20. stoljeća. Uglavnom su ga činile koračnice, solo popijevke i brojevi iz opereta. O repertoaru koji se izvodio na društvenim događajima koji nisu imali tiskani program, moguće je ponešto saznati tek posredno. Naprimjer, Zavičajna zbirka Gradske knjižnice “Franjo Marković” sadrži *Pjesmaricu* koju je 1914. objavio križevački izdavač Gustav Neuberger ([s.n.] 1914). Ona sadrži tekstove ljubavnih gradskih pjesama toga vremena za koje možemo pretpostaviti da su bile popularne i među križevačkim građanstvom. Osim repertoara Neubergerove *Pjesmarice*, Konfic spominje ples *coprnica* koji se plesao u gradu (Konfic 1996: 40), a Ivka Gudić sjeća se *seljančice* (Gudić 2007: 69). Oba su plesa poznata i drugdje u Hrvatskoj; tako primjerice Ivan Ivančan *coprnicu* smješta u bilogorsku regiju kao vrstu plesa *trojke* (Ivančan i Lovrenčević 1969: 144), a za *seljančicu* piše da je “ples još uvijek neutvrđenog podrijetla, koji se izvodi češće u gradu nego u selu” (isto: 68).

Uz amaterska društva, u 19. i prvoj polovini 20. stoljeća postoje i imenom i prezimenom poznati profesionalni glazbenici, uglavnom interpreti, ali i skladatelji koji su uz križevački kraj bili vezani podrijetlom ili mjestom stanovanja. Toj kategoriji pripada sopranistica Sidonija Rubido Erdödy (1819–1884), grofica čija je obitelj posjedovala dvorac u Gornjoj Rijeci i koja se u hrvatskoj glazbenoj historiografiji često naziva “prvom hrvatskom primadonom” ([s.n.] 2021a). Premda je lokalna afilijacija Rubido Erdödy kao plemkinje međunarodne loze dvojbeni, njezino je nasljeđe značajno za lokalnu kulturu, pa njezino ime ne nose samo ulica u Križevcima i osnovna škola u Gornjoj

Rijeci već se u tom selu održava i manifestacija Sidonijini dani, a zastupljena je i kao jedan od likova u predstavi Križevačkoga velikog spravišća. U prvoj polovini i sredinom dvadesetoga stoljeća djelovale su druge križevačke profesionalne sopranistice, Milena Šugh Štefanac (1884.–1957.), Marta Griff Pospišil (1896.–1966.) i Janja Hanžek (1919.–2007.), sve tri angažirane u operi Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu, pri čemu Šugh Štefanac u statusu operne prvakinje (Barbieri 2015 i Barbieri 2017). Od muških izvođača, u devetnaestom stoljeću djelovao je bariton Albert Štriga (1821.–1897.), čije ime nosi križevačka glazbena škola i koji je u hrvatsku glazbenu historiografiju ponajviše ušao zbog svoje uloge u animiranju glazbenih aktivnosti tijekom ilirizma te zbog povezanosti s Vatroslavom Lisinskim (Barbieri 2013). U dvadesetom stoljeću u Križevcima su rođena i dva skladatelja – Božidar Mohaček (1916.–1944.), koji je djelovao na polju plesne i zabavne glazbe (pišući i pod pseudonimom Delinski) i kao dirigent Plesnoga radio orkestra Zagreb te Alfred Švarc (Schwarz) (1907.–1986.), koji je diplomirao kompoziciju u klasi Blagoja Berse i doktorirao pravo ([s.n.] 2021b). Nakon 1995. godine, utemeljenjem srednje glazbene škole u Križevcima koja osposobljava mlade glazbenike za studij glazbe, broj križevačkih akademskih glazbenika počeo je znatnije rasti (više o tome u Špoljar 2020: 128–131).

Neke monografije i memoari lokalnih autora sadrže i podatke o glazbi u okolnim selima. Ivka Gudić, opisujući svoje odrastanje u selu Erdovec u prvoj polovini 20. stoljeća, spominje tamburaše koji su svirali na lažnim fašničkim svadbama (Gudić 2007: 40), kao i prava vjenčanja s lokalnim tamburašima (isto: 42). Najdetaljniji opis društvenoga života sela i uloge glazbe i glazbenika u njemu dao je umirovljeni novinar Ivo Dečak u knjizi o selu Veliki Raven i okolici (Dečak 2001). Dečak daje fascinantnu sliku bogatoga glazbenog i društvenog života Ravna s početka 20. stoljeća, čiji su najistaknutiji sudionici bili tamburaši koji su se, prema Dečakovim kazivačima, tim instrumentom bavili već početkom 20. ili čak krajem 19. stoljeća. Prije nego što su tambure postale najpopularniji ravenski instrument, česte su bile dude (lokalno nazivane gajde), ponekad uparene s dvojnicama (dvojnačama) (isto: 256). Dečak donosi opise i prenosi anegdote o najpopularnijim seoskim glazbenicima i tamburaškim sastavima s abecednim popisom svih glazbenika Ravna i okolnih sela. Između ostalog, prilaže fotografiju iz Prvoga svjetskog rata jednog od najstarijih tamburaša, Ivana Babeca Bačana, koja prikazuje njega i njegove suborce koji su u ruskom ratnom logoru izgradili vlastite tambure, od kojih

neke imaju ravnu donju stranu, nalik balaljkama (isto). U selu Gradec je od 1926. godine djelovalo Seljačko pjevačko društvo *Grozd* (Horvat 1942: 64), a opis proslave otvaranja nove škole u Tkalcu 1907. godine obuhvaćao je i tamburaše ([s.n.] 1907: 23). Antun Toni Šramek detaljno je opisao običaje u rodnom Svetom Ivanu Žabnu (Šramek 1976, 2003), a selo Dubovec obrađeno je u monografiji Marice Vrabec (2011), gdje se nalazi i transkripcija crkvene pjesme posvećene zaštitnici sela, svetoj Margareti. Prema riječima autorice knjige, pjesmu je možda skladao mjesni učitelj i kasniji ravnatelj križevačke glazbene škole Božidar Brozović, četrdesetih godina prošloga stoljeća. No Vrabec također primjećuje dijalektalne riječi u tekstu pjesme, što je usmjerava na mišljenje da bi “autorstvo riječi moglo biti zajednički čin lokalnih nadarenih pojedinaca i učitelja” (isto: 170). Vjerujem da Brozović, strogo govoreći, nije bio skladatelj ove pjesme, već da je pjesma postojala i prije njegova dolaska kao pučka crkvena pjesma i da ju je on kao dirigent priredio za crkveni zbor. Prijepis pjesme donosim u Prilogu 1, primjer broj 1.

Kada je riječ o repertoaru i društvenim događajima koji uključuju glazbu, nezaobilazne su vinske regule Križevački statuti. Ivan Lozica objašnjava da su Križevački statuti najpoznatiji od mnoštva sličnih vinskih pravila u Hrvatskoj te da im je vrlo teško pronaći izvor, kao i odrediti dob, iako postoji izvjesnost o njihovu aristokratskom podrijetlu koje Štatuti parodiraju (Lozica 1996: 406). Za razliku od propisanih pravila ponašanja za stolom koje Štatuti definiraju, odabir pjesama nije precizno određen. Propisana je jedino uloga “popevača” čiji je zadatak pokrenuti pjesmu za stolom. Najpoželjnije pjesme su napitnice, a naslove najčešćih nalazimo u rukopisu Stjepana Horvata iz 1954. godine koji opisuje cijelu ceremoniju te sadrži tekstove dvadeset i triju pjesama (Horvat 1954). Premda ni Horvatov rukopis ni kasnije tiskane varijante Križevačkih statuta ne sadrže notne zapise, neke napitnice sličnih ili istih naslova koje se koriste u Štatutima pronalazimo u četvrtoj zbirci *Južno-slovenske narodne popievke* Franje Kuhača iz 1881. godine. Primjerice, Kuhač je pod brojem 1300 zapisao tri verzije pjesme *Ništa nije lepšega* iz Gradišća i Hrvatske, a sve su naslovljene *Napitnica* (Kuhač 1881: 88–89). Također, *Napitnica* zabilježena pod brojem 1313 koristi tekst *Nikaj na svijetu lepšega ni* (isto: 99), a pod istim naslovom i brojem 1311 krije se i pjesma *Pored navade stare*, koju također nalazimo i u Horvatovu rukopisnom zapisu tekstova i u današnjim izvedbama Štatuta (isto: 97). Napitnice i repertoar vezan uz Štatute i danas zauzimaju važno mjesto unutar lokalnoga glazbenog

života, i kao dio inscenacija Štatura u povodu Martinja, i u okviru predstave Križevačkoga velikog spravišča, i kao repertoar tamburaških sastava i amaterskih glazbenih društava.

PRETHODNA ETNOMUZIKOLOŠKA ISTRAŽIVANJA NA KRIŽEVAČKOM PODRUČJU

Već spomenuti Franjo Kuhač, pionir hrvatske muzikologije i etnomuzikologije, ujedno se može smatrati i najstarijim istraživačem tradicijske glazbe križevačkoga područja. Naime, u objavljenim knjigama i rukopisnim svescima njegove opsežne zbirke *Južno-slovenske narodne popievke* nalazi se ukupno sedam pjesama i jedan instrumentalni ples zabilježen u Križevcima. Svih osam zapisa nalazi se u mojem prijepisu u Prilogu 1, pod rednim brojevima 2–9. Tri pjesme iz nekadašnje križevačke općine, iz sela Lepavina, zapisane su i u zbirci češkoga muzikologa Ludvíka Kube (Kuba 1892), a u Prilogu 1 prepisane su pod rednim brojevima 10-12. Osim u zbirkama Kuhača i Kube, pjesmu koja potječe iz križevačkoga kraja zabilježio je i skladatelj Ivo Lhotka-Kalinski, a nalazi se među neobjavljenim zapisima iz repertoara narodnih ansambala Radio Zagreba prije 1948. godine, pohranjenima u Institutu za etnologiju i folkloristiku (Sakač i drugi 1948). Zapis pjesme *Lelija se u polju jabuka* nalazi se u ovoj knjizi u Prilogu 1, pod rednim brojem 13.

Većina ostalih podataka o prethodnim etnografskim istraživanjima čuva se u Institutu za etnologiju i folkloristiku, gdje postoje notni i zvučni zapisi glazbe križevačkoga kraja te opisi glazbenih praksi. Sadrže ih neobjavljeni radovi Nikole Hercigonje, Ksenije Brodarić i Krešimira Galina iz 1930-ih, 1950-ih, 1970-ih i 1980-ih godina te snimka s Međunarodne smotre folklorizacije iz 1970. godine.

Rukopisno izvješće Nikole Hercigonje sa Smotre hrvatske seljačke kulture iz 1938. godine sadrži notne zapise triju pjesama koje je na Smotri izvela folklorna skupina iz Majurca, a njihov prijepis nalazi se u Prilogu 1, pod rednim brojevima 14-16. Prva od triju pjesama bila je, čini se, ivanjska ophodna pjesma, a prema opisu koji je Hercigonja upisao iznad notnoga zapisa, na Smotri su je izvodile žene stojeći u krugu, izmjenjujući se u pjevanju u grupama od po tri pjevačice. Ta se pjesma spominje i u rukopisnom izvješću Ksenije Brodarić koja donosi njezin puni tekst, a pjevačica koja je tom prili-

kom izvela pjesmu, Jelica Prosenečki, navedena je u Hercigonjinu zapisu kao učiteljica folklorne skupine (Brodarić 1954: 1a).

Terensko izvješće suradnice Instituta za etnologiju i folkloristiku Ksenije Brodarić, koja je 1954. godine posjetila tri sela križevačkoga područja: Majurec, Đurđić i Mali Potočec, ne sadrži snimke ni notne transkripcije pjesama, ali spominje glazbeni repertoar o kojem je Brodarić saznala iz razgovora s kazivačima. Izvješće spominje plesove drmeš, čardaš i polku te instrumente tambure i dude, koji su na križevačkom području očito bili prilično uobičajeni. Isto tako, kazivači su Kseniji Brodarić spomenuli i praksu pjevanja naricaljki na pogrebima. Izvješće sadrži i zapise deset tekstova devet različitih pjesama (s obzirom na to da je pjesma *Lijepo ti je rano uraniti* zapisana u dvjema varijantama). Većina pjesama koje je Brodarić zabilježila u Majurcu, Đurđiću i Malom Potočecu bile su poznate i drugdje u Hrvatskoj, pa i šire, pri čemu je značajan dio njih pripadao starogradskim pjesmama.



Muška i ženska odjeća iz Potočeca, slika Zdenke Sertić, izvor: Institut za etnologiju i folkloristiku, IEF razglj 547

Ostali etnografski materijal s područja Križevaca koji je pohranjen u Institutu za etnologiju i folkloristiku odnosi se na audio i videosnimke iz Apatovca i

Zaistovca. Kvalitetom zvuka i izvedbe prednjači najstarija snimka, snimljena 1970. godine na Petoj međunarodnoj smotri folkloru, na kojoj je prvi puta nastupilo kulturno-umjetničko društvo iz Apatovca. Ostale je snimke načinio etnomuzikolog Krešimir Galin. Snimke iz Apatovca sadrže izvedbe članova nekadašnjega KUD-a iz Apatovca i dudaša Dragana Pavišića i one su, u odnosu na snimke s Međunarodne smotre folkloru, lošije kvalitete. Snimke iz Zaistovca također je načinio Krešimir Galin, u sklopu intervjua s cimbalistom Josipom Marenčićem koji je na snimci govorio i o svojem glazbenom sastavu s kojim je nastupao na svadbama i u drugim svečanim prigodama. S obzirom na lošu kvalitetu zvuka dijela plesova iz Apatovca i Zaistovca, u Prilogu 1 donosim vlastite transkripcije melodijskih linija dvanaest izabranih plesova (br. 16-27).

Sumirajući glazbeno-stilske značajke malobrojnih prethodno sakupljenih napjeva i plesova s križevačkoga područja, treba reći da su oni prema tonskim karakteristikama dijatonski, s tonskim nizom u kojem se pojavljuje velika terca, a taj je niz uglavnom četverotonski (v. Prilog 1, primjeri broj 8, 10, 14), petotonski (primjeri broj 3, 11, 15, 16, 18, 21, 23, 24) ili šestotonski (primjeri broj 4, 12, 13, 22). Pritom je u slučaju apatovečkoga repertoara petotonski ili šestotonski dijatonski niz povezan sa sviraljkom na dudama koje prate plesove, a koja obuhvaća tonove u opsegu od e do cis. Postoje i pjesme širega raspona koje imaju opseg septime (primjeri broj 19 i 25) i cijele oktave durske ljestvice (primjeri 1, 5, 6, 26), a jedina pjesma izvan okvira dijatonskoga durskog niza je primjer 2, koja je u rasponu male sekste, s relativno čestom pojavom kromatskih tonova. Kod mnogih napjeva melodijska linija završava na drugom ili trećem stupnju iznad najnižega tona. Što se tiče stilova dvoglasnoga pjevanja, većina primjera pripada stilu pjevanja *na bas*. Taj se stil u 19. stoljeću proširio u gotovo sve krajeve Hrvatske, a radi se o dijatonskom dvoglasju sa solističkim početkom i naknadnim paralelnim tercama uz naglašene elemente bordunske pratnje koja u starijem stilu završava u unisonu, a u novijem s karakterističnim skokom u kvintu (Marošević 2001: 413). Lokalno je prema tom opisu prisutan i noviji tip pjevanja *na bas*, sa završetkom u čistoj kvinti (primjeri 13, 15, 17) i stariji tip s unisonim završetkom (primjer 8). Osim stila pjevanja *na bas*, postoje primjeri pjesama u tercnom dvoglasju (primjeri 16 i 27). Ritamske karakteristike pjesama i plesova pokazuju favoriziranje binarnoga (2/4, 4/4) u odnosu na ternarni metar (3/4), iako se često javljaju i kombinacije tih dvaju metara (primjeri 17, 18, 22, 23, 27). Neobična i iznimna metrička kombinacija (6/8 i 5/4) javlja

se u primjeru u Kuhačevoj *Napitnici* (primjer broj 5). Jezik pjesama pokazuje mješavinu dijalekata. Dok je kajkavsko narječje dominantno u gradu i većini okolnih sela, neke od transkribiranih pjesama koriste štokavsko narječje ili pak oba dijalekta unutar jedne pjesme. To bi mogao biti znak raznolikosti stanovništva ili podjednake popularnosti pjesama i tekstova iz drugih krajeva koji su doputovali na križevačko područje. Naime, kako je već objašnjeno, prethodna istraživanja pokazuju jasne znakove širokoga prihvaćanja nelokalnoga repertoara.

Već je istaknuto da glazbeni materijal iz prethodnih etnografskih istraživanja potvrđuje pripadnost križevačkoga područja kulturnom prostoru sjeverozapadne i središnje Hrvatske. Treba ipak istaknuti da je za križevačko područje izostalo prethodno sustavno etnomuzikološko istraživanje koje bi rezultiralo zbirkom pjesama kakve postoje o nekim susjednim područjima, poput Podravine (Žganec 1962) ili Bilogore (Lovrenčević 2012), i koja bi brojnošću, a možda i raznolikošću glazbenoga repertoara pokazala i njegove specifičnosti. Dok se glazba koju su lokalno zabilježili prethodni istraživači odnosi na repertoar koji se često izvodi i u drugim krajevima, postoje tragovi i o starijem lokalnom repertoaru koji nije sustavno bilježen. Takvim rijetko zabilježenim primjerima pripada ivanjska pjesma *Spravljajte se* iz Majurca (primjer 14), koja je zapisana zahvaljujući tome što se našla na repertoaru kratkotrajno djelujućeg folklornoga društva Seljačke sloge iz Majurca te *Ladarska pjesma* i *Sunčece je na zahodu* iz Kuhačeve pete i šeste zbirke (primjeri 7 i 8). O postojanju drugih obrednih pjesama može se saznati posredno, primjerice iz izvješća Ksenije Brodarić, a staru praksu pjevanja *na zastav*, odnosno *na zastavu* u sklopu svadbenoga obreda, spomenuli su mi članovi bivšeg KUD-a iz Apatovca. Prema njihovim riječima, radi se o pjesmama koje su se nazivale i *oĵkanje*, a koje su izvodile žene u skupini od četiri do pet pjevačica obilazeći kuću u kojoj se održavala svadba. Nažalost, 1970. godine, kada je u Apatovcu osnovano kulturno-umjetničko društvo, praksa više nije bila živa, stoga nije ni uvrštena u repertoar.

Činjenica da je usmena kultura podložna nestajanju bila je u pozadini motivacije i ovoga istraživanja križevačkih glazbenika i lokalnoga društvenog života. Etnografsko istraživanje lokalnih glazbenika i najvažnijih promjena u glazbenom životu i društvenoj infrastrukturi druge polovine dvadesetoga stoljeća bit će predstavljeno u idućem poglavlju.

3.

GLAZBENI SASTAVI I GLAZBENICI KRIŽEVAČKOGA PODRUČJA U VLASTITIM NARATIVIMA

Osim uvidom u pisane izvore, relativno nedavna prošlost može se dohvatiti i metodom etnografije, odnosno izravnoga kontakta s akterima toga vremena. Iako je etnografski terenski rad (korištenjem metoda razgovora, intervjua i sudioničkoga promatranja) nužno smješten u sadašnjost, uključivanje diskursa o prošlosti može proširiti kontekst teme istraživanja (v. Bohlman 1997: 140). S druge strane, u historiografiji je, pod utjecajem etnologije i kulturne antropologije, u drugoj polovini 20. stoljeća počelo rasti zanimanje za njanjiranije aspekte povijesti i “pogled odozdo”, koji je potaknuo drugačije pristupe istraživanju koji se ponekad nazivaju “mikrohistorijom” (v. Ginzburg i drugi 1993). Historiografski pogled u “manje narative” probudio je svijest o prethodno nezabilježenim detaljima o prošlosti, aspektima iskustava prijašnjih naraštaja koji su izmakli pogledu klasične historiografije, kao i orijentaciju prema narodnoj kulturi i “običnim” ljudima, što “predstavlja nezaobilazan doprinos našem pogledu na povijest kao cjelinu” (Burke 2006: 135).

U etnomuzikologiji, specifičan način na koji glazba korelira s vremenom i sjećanjem potaknuo je istraživače da primijete da “ono što nam naši sugovornici govore otkriva ne samo različite aspekte prošlosti, nego i mehanizme kojima se ta prošlost pamti, konstruira i pomoću kojih joj se pridaje značenje” (Bithell 2006: 6). Kvalitativnim etnografskim istraživačkim metodama, etnomuzikolozi su počeli zapažati interakciju glazbe i pamćenja odmaknuvši se od kronoloških činjenica prema “načinu na koji se glazbeno iskustvo održava u sjećanju i kao zvučni svijet i kao afektivno sjećanje na prošlost”

(Kaufman-Shelemay 2006: 20). Svoje mišljenje o vezi između glazbe i emotivnoga sjećanja na prošlost u privatnoj mi je korespondenciji iznio bivši križevački glazbenik Zdravko Širola:

Muzička prisjećanja, kao bitan dio osjećajnog razumijevanja prošlosti, uveliko nam pomažu da tu prošlost i atmosferu jednog doba možemo ponovno doživjeti, oživiti i razumjeti. Vizualne uspomene nekako ostaju zamrznute poput trenutačnih fotografija. Naša muzička proživljavanja pak vraćaju nas u atmosferu i duh vremena koja se teško više mogu opisati, ali se kroz našu muzičku emotivnost mogu ponovno blisko osjetiti. Bez muzičkih prisjećanja naša prošlost ostala bi samo jedna hrpa podataka, ali neshvaćena i pusta.

Izvan akademskoga kruga, zanimanje za kulturne mikrohistorije pojavilo se kroz različite pokrete glazbenih oživljavanja (*revivals*). Suvremeno širenje ovih pokreta nametnulo ih je kao “utjecajne sile koje oblikuju i transformiraju glazbene krajolike i iskustva” (Hill i Bithel 2014: 3). Pomalo paradoksalno, tendencije oživljavanja vidljive su i u popularnoj kulturi, prethodno sinonimu za *novo* i *moderno*, a povećani interes za popularnom glazbom iz prošlih razdoblja, u želji za naglašavanjem njegove pretjeranosti, glazbeni kritičar i publicist Simon Reynolds nazvao je *retromanijom* (2011). I u Hrvatskoj je 2000-tih došlo do povećanog broja dokumentarnih filmova i knjiga na temu prošlosti popularne glazbe u Hrvatskoj, odnosno Jugoslaviji. Dok se većina ovih publikacija i filmova usredotočuje na one glazbenike i glazbene pokrete koji su imali utjecaja na široj nacionalnoj razini, pokušat ću ponuditi drugačiji pristup istraživanjem glazbenika čiji je utjecaj usmjeren na lokalnu sredinu. Srodno historiografiji koja se okreće mikrohistorijama kako bi obuhvatila izostavljene aspekte prošlosti, ciljevi ovoga dijela istraživanja bili su približavanje nepoznatih priča nekadašnjih glazbenika i neistraženih aspekata glazbeništva, s naglaskom na poluprofesionalce i profesionalce raznih glazbenih žanrova, kao i na njihove uloge u društvenom životu grada.

PRVI JAZZ I ROCK-SASTAVI NA GRADSKIM PLESNJACIMA

Najvažnija javna događanja u Križevcima kroz gotovo cijelo 20. stoljeće na kojima su svirali lokalni glazbenici bili su koncerti i plesovi, odnosno

plesnjaci. Jedan od glavnih prostora održavanja gradskih plesova prije Drugoga svjetskog rata, pa sve do 1970-ih, bio je Dom kulture (danas Hrvatski dom), a uz njega privatni lokali poput *Cicibana* i *Plavog podruma*.



Hrvatski dom, izvor: krizevci.info

Nakon Drugoga svjetskog rata, nova mjesta uključivala su Dom JNA i Omladinski dom, a nakon 1970-e i hotel *Kalnik* te društvenu dvoranu tvornice *Čelik*. Navedeni su prostori u razdoblju socijalizma bili u takozvanom društvenom vlasništvu, odnosno njima su upravljale društvene organizacije koristeći različite načine javnoga financiranja i često se oslanjajući na volonterski rad. Bivša članica križevačke Omladinske organizacije je, objašnjavajući kako je prostor predratne sinagoge preinačen u Omladinski dom, u intervjuu rekla:

Jedno vrijeme tamo je bio diskoklub koji smo mi sami uredili. To smo jedno par mjeseci lijepili s novinskim papirima, bio je prekrasan disko, radili smo si sami stolice i šank i sami smo i služili tu pijaču i tako smo i održavali te prostorije, jer smo točili alkohol (...) i tak smo i zaslužili novce za nove ploče.

Prostori za javno izvođenje glazbe i u drugoj polovini dvadesetoga stoljeća nastavili su biti gradski trgovi i parkovi, kao i prostor “ispod lipe” u Gornjem

gradu, gdje je 1969. održano prvo Križevačko veliko spravišće, koje se kao središnja ljetna lokalna manifestacija održava do danas. Osim omladinske i drugih društvenih organizacija, u Križevcima se organizacija javnoga društvenog života dodatno oslanjala na institucije poput turističkog ureda, glazbene škole, lokalne radijske postaje ili tijela gradske uprave.

Kao i u prethodnim desetljećima, sredinom dvadesetoga stoljeća od lokalnih glazbenika očekivalo se povremeno mijenjanje stilova i instrumenata. Zbog toga se teško može govoriti o dominaciji samo nekih glazbenih stilova, ali može se ustvrditi da su 1940-ih nastali prvi gradski jazz-ansambli, a 1950-ih rock-sastavi, barem u smislu instrumentalne postave, ako već ne isključivo žanrovski. U Križevcima je jedan od prvih plesnih jazz-sastava bio sedmeročlani sastav koji se sastojao od harmonike, violina, saksofona, klarineta, kontrabasa i seta bubnjeva, a vodio ga je nekadašnji gradski kapelnik Zvonko Richter (Novosel 2005: 137). Plesni jazz-sastavi 1940-ih više nisu bili novost u Hrvatskoj. Prema istraživanju Kristine Lučić, jazz se u Zagrebu pojavio sredinom 1920-ih godina, premda su ga “tijekom 1920-ih izvodili uglavnom salonski i plesni jazz-sastavi”, dok su tek “u drugoj polovici 1930-ih, pod utjecajem radija i američkih filmova, nastali pravi jazz orkestri i manji sastavi” (Lučić 2004: 127). Za razliku od prethodno postojećih salonskih orkestrara “čiju su jezgru činili glasovir, violina i violončelo”, jezgrom jazz-orkestrara bili su “saksofon, truba, trombon, klavir, kontrabas, gitara, vibrafon i bubnjevi” (isto). Bivši gradski violinist i harmonikaš Zdenko Premzl u razgovoru mi je otkrio da su plesni jazz-sastav, u kojem je i on svirao, formirali mahom glazbenici koji su svirali i u većem komornom orkestru. Komorni je orkestar 1940-ih vodio Josip Kraus, tadašnji učitelj učiteljske škole i ravnatelj glazbene škole nakon 1945., a sastojao se od oko 25 članova na gudačkim i puhačkim instrumentima te klaviru. Orkestar je održavao redovite tjedne koncerte klasične glazbe u Domu kulture. Nakon tih koncerata, svirači i publika okupili bi se u Maloj dvorani; tada se promijenila postava ansambla i nastavilo se s plesnim repertoarom do ponoći. Prema Premzlomu sjećanju, repertoar plesnog ansambla činili su tango, valcer, fokstrot i kola poput *seljančice*, koja je očito bila popularna još sredinom 20. stoljeća. Uz Krausov orkestar i Richterov plesni sastav, u Križevcima su djelovali i drugi glazbenici i sastavi. U prethodno spomenutim barovima, *Cicibanu* i *Plavom podrumu*, održavale su se redovite svirke swing-sastava, koji se sastojao od harmonike, klarineta, ritam-gitare, kontrabasa i bubnjeva.

Prema svjedočenjima starijih križevačkih svirača, prije prvih pravih bendova (eng. *band* – sastav), koji su se pojavili krajem 1950-ih po uzoru na angloameričke, lokalni su se glazbenici okupljali za određenu prigodu, premda nisu nužno postojali nazivi sastava ili redoviti članovi. Prema tome, naziv *bend* se i lokalno počeo koristiti od vremena električno pojačanih instrumenata. Istodobno s pojavom električnih instrumenata i bendova, vjerojatno krajem 1950-ih, završila je i križevačka era *swinga* i *jazza*. Saksophonist rođen 1940-ih, Dragutin Fresl, u intervjuu je izjavio da je *swing* nekad bio “osnovna glazba, gradska glazba”, konstatirajući za svoj, tada mladi naraštaj: “Mi to uopće nismo razmeli”. Iako nije mogao postaviti točan vremenski okvir, Premzl je rekao da je njegov ansambl prestao svirati “kad su došli novi plesovi, *rock*”. Problem nije bio samo u novom repertoaru i postavi već i u činjenici da su se, kada je *rock*-glazba postala moderna, plesovi počeli održavati do kasno u noć, prekasno za ljude koji su sljedećega jutra morali ići na posao. Premzl je pojasnio: “Nisam mogel više toliko slušati”, rabeći glagol *slušati* u lokalnom značenju, u smislu “ostati budan”, premda bi se izjava mogla shvatiti i kao igra riječima o promjeni glazbenoga stila.

Prvi križevački bend klasične *rock*-postave s električnim instrumentima i pojačalima, koje su u to vrijeme izrađivali lokalni graditelji instrumenata i stolari, bili su Skakavci. Skakavci su počeli djelovati 1961. godine, no klica benda potječe iz križevačke glazbene škole koju je pohađala većina njegovih članova i jedan od glavnih poticaja bila je činjenica da se 1960. godine gitara pojavila kao glavni predmet u nastavnom programu. Štoviše, tadašnji ravnatelj škole, Božidar Brozović, dozvolio je učenicima Dušku Bljajiću i Zdravku Široli, budućim članovima Skakavaca, da na jednoj školskoj produkciji nastupe s električnim gitarama i za tu priliku čak i priredio aranžman skladbe *Caravan* Dukea Ellingtona.

Osim glazbene škole, drugi je poticaj stigao od starijeg ljubitelja gitare Bože Pavičića, koji je tadašnje učenike nagovorio da osnuju bend i koji je poslije, kada su Skakavci redovno nastupali, djelovao kao njihov “tutor” ili “menadžer”. Skakavci kao prvi pravi nastup bilježe Dan žena, 8. ožujka 1961. godine u *Plavom podrumu*, nakon čega su redovite svirke nastavili održavati u Križevcima i okolnim selima i gradovima, a kasnije i na jadranskoj obali, gdje su putem agencije dobivali višemjesečne angažmane za svirke tijekom ljeta na terasama hotela. Godinu dana uz sastav je kao pjevač nastupao i malijski student na razmjeni iz zemalja Pokreta nesvrstanih Salif Djoukou Diallo.



Duško Bljajić i Zdravko Širola sviraju na električnim gitarama na produkciji Glazbene škole u Velikoj dvorani Hrvatskoga doma. Fotografija Zdravka Širole



Vokalno-instrumentalni sastav Skakavci 1964. godine: Salif Djouku Diallo, Dragutin Fresl, Zdravko Širola, Draško Brozović, Duško Bljajić i Boris Cindrić. Fotografija Draška Brozovića

Repertoar na koji su se Skakavci oslanjali bili su i domaći i strani hitovi. Pažljivim slušanjem i "skidanjem", učili su svirati hitove s domaćih i stranih festivala (Opatija, San Remo), radijske hitove i domaće šlagere. Važan dio repertoara ranih 1960-ih činili su "meksički hitovi", pjesme poput *La Bamba*, *Mama Juanita* ili *La Cucaracha*, koji su u tadašnjoj Jugoslaviji predstavljali dobrodošlu alternativu anglosaksonskom kulturnom utjecaju (vidi Vuletic 2010: 35). Pojavom instrumentalnih bendova poput The Shadows i The Champs, u svoju su postavu Skakavci uveli saksofon, a poslije i trubu. U izmijenjenoj postavi, bend je nastavio svirati pod istim imenom kod kuće i na Jadranu sve do 1969., kada se kao pjevač bendu pridružio Mirko Ileković-Mar i kada se sastav upoznao sa stilom ritma i bluz, pa je promijenio ime u Marete. Članovi benda s posebnim su ponosom isticali da su prvi u zemlji svirali *rhythm 'n' blues*, o čemu je trubač i klavijaturist Ivica Merlin rekao:

Ta glazba je do sastava došla '69. U Novalji smo upoznali nekog Nijemca, koji je imal magnetofon sa dosta snimaka i tada smo prvi puta čuli taj američki repertoar, koji se u Njemačkoj već slušal. Uspjeli smo nagovoriti čovjeka da nam proda magnetofon i tako je krenuo naš novi repertoar. Čuli smo da grupa Mi na nastupima u Zagrebu svira ritam i bluz i išli smo ih poslušati. Bili smo oduševljeni.

Premda je glazbeni stil ritma i bluz u Hrvatskoj proslavila šibenska Grupa Mi, treba reći da mu se i ona tek postupno okretala, osobito nakon 1968., kada je u postavu također uključila saksofon i trubu (vidi Janjatović 2001: 132). Kronologija Grupe Mi govori u prilog tvrdnji da su križevački glazbenici bili među prvim domaćim izvođačima *rhythm 'n' bluesa*. No za lokalni križevački kontekst bilo je manje važno pripadaju li Marete hrvatskim *rhythm 'n' blues* pionirima jer je taj bend u gradu imao puno veći značaj. U novoj postavi, nakon 1970-e, Marete su postale glazbeni sastav bez lokalnoga presedana, s dugogodišnjim profesionalnim angažmanima diljem Hrvatske i šire. Djelovali su čitavo desetljeće tijekom 1970-ih i u tom su razdoblju obilježili društveni život Križevaca, gdje su, osim za *plesnjake* u Omladinskom domu, bili angažirani i u novoizgrađenom hotelu *Kalnik*, podjednako za redovne tjedne plesove, kao i za posebne prigode, poput matura i novogodišnjih proslava.



Nastup sastava Marete na maturalnoj večeri u hotelu Kalnik 1975. godine. Fotografija Ivica Merlina

Nastupali su i za praznike i časničke plesove u Domu JNA, a bili su i glavni bend Križevačkoga velikog spravišća od osnutka festivala do 1977. godine. Uz svirke u Križevcima i na jadranskoj obali, uz pomoć članstva u strukovnoj udruzi *Lira*, proširili su svoju aktivnost kao prateći bend popularnim pjevačima. Među pjevačima s kojima su nastupali najdužu suradnju imali su s Pavlom Poklepovićem, ali jednokratno su pratili i Gabi Novak, Višnju Korbar i Mišu Kovača. U sklopu Spravišća 1972. godine odsvirali su koncert i s Ivom Robićem. Naravno, takva razvijena glazbena aktivnost zahtijeva fleksibilnost i širok repertoar koji se zasigurno nije oslanjao samo na američki ritam i bluz nego je uključivao i domaći zabavni repertoar. Ipak, članovi benda jasno su istaknuli da su njihovi nastupi podrazumijevali određen standard u repertoaru i da se nisu nužno podčinjavali željama publike. Tijekom cijeloga desetljeća dominacije Mareta na križevačkim društvenim događajima, posebice u okolici Križevaca, osnovani su i drugi bendovi čiji je teritorij ostao uže lokalni. Posljednji nastup Mareta u Križevcima bio je 1980. godine u Hotelu na poziv Radija Križevci. Bio je to ples koji se putem radijskih valova emitirao uživo, a na kojem su Marete svirale s drugim, mlađim lokalnim bendom, Shank Rockers.

Rani *rock*-sastavi poput Skakavaca i Mareta, posebno izvan urbanih centara, morali su uložiti mnogo truda kako bi pristupili repertoaru i opremi. Taj je napor značio da su, kao što je istaknuo Ante Perković, jugoslavenski glazbenici

1960-ih godina aktivno sudjelovali u tadašnjim zapadnim glazbenim trendovima (Perković 2011: 31). No bez obzira na spomenuti entuzijazam i aktivno sudjelovanje, u mnogim hrvatskim i jugoslavenskim *rock*-antologijama takvi se bendovi često nazivaju “embrionskom fazom domaćeg rock-muziciranja”, uz argument da je ta faza bila “krajnje siromašna u svojim kreativnim dometima” i da je tek “stvorila (...) temelj za nagli razvoj i popularizaciju rock-muzike početkom sedamdesetih godina” ([s.n.] 1984: 259). Stavovi slični ovome proizlaze iz premise da je skladateljska djelatnost na hijerarhijskom vrhu glazbenih aktivnosti, dok joj je izvedbena djelatnost tek sekundarna. Takva vrijednosna hijerarhija izgrađena je na analizi europske klasične glazbe te u klasičnoj muzikologiji obično podrazumijeva uvid u djelo putem zapisane partiture, dok “u popularnoj glazbi uopće nije riječ o skladatelju u tradicionalnom smislu” kao što “obično ne postoji niti partitura”, već je ono što je u žarištu za popularnu glazbu izvedba, odnosno “sama stvar, potpuno konkretizirana sa svim svojim gestama i nijansama netaknutima” (McClary i Walser 1990: 241). Za razliku od sastava koji skladaju autorsku glazbu, rani plesni *rock*-sastavi stvarali su svoj repertoar pažljivim slušanjem i “skidanjem” glazbe, procesom koji rezultira “iskustvom čujenja glazbe u glavi”, prema H. Stith Bennettu, fenomenom drugačije glazbene svijesti (Bennett 1990: 188). Ono što autori “velikih narativa” jugoslavenske povijesti *rock*-glazbe redovito zanemaruju jest to da su gore opisani bendovi odlučili svirati tuđu glazbu, čak i ako je to, zbog zahtjevnosti repertoara, značilo teži put. Taj je izbor podrazumijevao i održavanje ravnoteže između očekivanja publike i zadovoljenja potrebe društvenoga događaja s jedne strane te upoznavanje lokalne zajednice s novim i modernim repertoarom koji je dotad u toj zajednici bio nepoznat s druge strane. Oni autori koji tvrde da je “rock glazba u Jugoslaviji prije sredine 1970-ih bila prilično marginalan popularno-kulturni fenomen koji gotovo nije postojao u javnom kulturnom životu jugoslavenskog društva” (Mišina 2013: 4), mogli bi biti u pravu kada bi se razmatrala samo njihova prisutnost u nacionalnim medijima, ali ne i značaj i doprinos vlastitim zajednicama za čiji su društveni život takvi glazbeni sastavi upravo bili ključni.

ELEKTRIČNI INSTRUMENTI ZAMJENJUJU TRADICIJSKE U KRIŽEVAČKOJ OKOLICI

Slično ulozi koju su Omladinski dom i Dom kulture imali u društvenom životu grada, središnje mjesto svih društvenih zbivanja u većini hrvatskih sela

bili su društveni domovi. Uspoređujući modele prijašnjega “tradicionalnoga sela” s “modernim jugoslavenskim selom”, sociolog Milan Župančić istaknuo je 1981. da nove društvene institucije “preuzimaju funkcije koje su nekada obavljale obitelj i porodica” (Župančić 1981: 46). Za kulturne i rekreacijske aktivnosti najvažnije institucije bile su društveni domovi čije postojanje “omogućuje da se u njima održavaju sastanci, priredbe, zabave i druge kulturne manifestacije” (isto: 51). Većina društvenih domova u selima križevačkoga područja zapravo su vatrogasni domovi koje su izgradila i koristila dobrovoljna vatrogasna društva. Osnivanje dobrovoljnih vatrogasnih društava i izgradnja domova nisu bili socijalistički izumi, ali su se njihove aktivnosti intenzivirale tijekom socijalizma. Službeni glasnik dobrovoljnoga vatrogastva u 1950-ima, *Savremeno vatrogastvo*, redovito je izvještavao o bogatstvu i širini aktivnosti koje su daleko premašivale osnovnu svrhu zaštite od požara, a za vatrogasne se domove smatralo da se trebaju “pretvoriti u društvene i kulturne centre u kojim će naša omladina, pored zabave i razonode, naći pravilan društveni odgoj” (I.P. 1953: 225–226). Gradnja domova i osmišljavanje aktivnosti koje će se provoditi u njima bile su dio programa “narodnoga prosvjećivanja” u okviru kojeg je “ideološko usmjeravanje mladih provođeno (...) i putem kulturnih, zabavnih i sportskih programa” (Šarić i Jukić 2013: 276). Tako opsežnu zadaću nije moglo provoditi samo jedno društvo, nego su, uz DVD, u selima djelovala i brojna druga društva, poput omladinskih organizacija, aktivā žena, folklornih društava, nogometnih klubova, izviđača, lovačkih društava i drugih. Infrastruktura vatrogasnih domova bila je stoga raspoloživa svim tim organizacijama za organiziranje događaja koji su uključivali predavanja, filmske projekcije, dramske predstave, koncerte i, najvažnije, zabave.

Premda su dakle društveno-političke promjene iz socijalističkoga doba uvelike utjecale na seosku infrastrukturu i društveni život, bilo je nekih običaja koji su ostali nepromijenjeni, poput proslave seoskoga sveca zaštitnika. Te su proslave uključivale javna događanja na otvorenom uz prodaju hrane, pića i raznih igračaka (dijalektno nazvano *kram*, od njemačkoga *Kram* – stvari, smeće, starudija), a najčešće su završavale plesnom zabavom. U većini sela na križevačkom području proslava sveca zaštitnika ostala je središnjim godišnjim društvenim događajem. Glazbu na plesnim zabavama prije 1960-ih najčešće su izvodili domaći tamburaški sastavi ili dudaši, a potaknuto raznim čimbenicima, tamburaške su sastave tada počeli zamjenjivati bendovi s električnim instrumentima. Iako je dijelom tako bilo i prije, dolaskom električno pojačanih bendova u sela, učvrstio se glazbeni repertoar domaće zabavno-narodne glazbe.

Većina mojih sugovornika u selima Apatovec, Carevdar i Veliki Raven govorila je o glazbi i društvenom životu u drugoj polovini 20. i ranom 21. stoljeću, ali neki od njih imali su informacije o glazbi na društvenim događajima od 1930-ih godina. Razgovori su pokazali sličnosti u smislu da su mjesta okupljanja prije izgradnje društvenih domova bila privatne kuće i otvoreni prostori, kao i to da su dudu postupno potisnule tambure, a tamburaške sastave potom harmonike i električni instrumenti. Usporedba društvenoga života i lokalne glazbe između tih triju sela pokazala je ipak i neke razlike. Članovi nekadašnjega kulturno-umjetničkoga društva u Apatovcu govorili su o dugotrajnoj popularnosti dudu u tom selu i prvim tamburaškim sastavima koji su se, prema njihovim saznanjima, počeli javljati u razdoblju između Prvoga i Drugoga svjetskog rata.



Dude iz Apatovca iz etnografske zbirke Gradskoga muzeja Križevci, GMK-757

Stariji sugovornici sjetili su se da neki ljudi u selu nisu voljeli te nove sastave i podrugljivo su ih nazivali *strugajani* (prema “struganju”, ali i drvenoj posudi za miješenje kruha). U mnogim područjima središnje Hrvatske, prema Božidaru Široli (1933: 205), tamburaški sastavi počeli su zamjenjivati dudu i druge starije instrumente već 1930-ih. U Apatovcu, bez obzira na pojavu tamburaških sastava, dudu su još neko vrijeme očito ostale u primjeni, omogućavajući koegzistiranje ovih dviju vrsta instrumenata, kao što su opisali bivši članovi KUD-a:

Dok je bilo zabava, onda je u jednom kutu igrao dudaš kod vrati [vrata], a ovdje na bini su igrali tamburaši i komu je kak pasalo, to su tak plesali.

Vatrogasni dom u Apatovcu izgrađen je nakon Drugoga svjetskog rata, a prije njegove izgradnje mjesta okupljanja bila su privatne kuće ili otvoreni prostori, poput platoa ispred crkve, trgovine ili gostionice. U privatnim kućama ljudi bi se sastajali radi večernjih poslova poput čupanja perja (*čehanje*) i to je bila prigoda da dođu i zasviraju neki od lokalnih glazbenika, dudaša ili tamburaša. Bilo je uobičajeno i da se u tamburaške sastave uključe jedna ili dvije violine, dok se u drugoj polovini 20. stoljeća u tamburaškim sastavima počela pojavljivati harmonika, koja se poslije koristila i s električnim instrumentima. Jedna od ključnih predispozicija za pojavu bendova s električnim instrumentima bila je uvođenje električne mreže u selima. Za razliku od Križevaca, gdje je struja uvedena u 19. stoljeću, sela na tom području prvi su put bila spojena na električnu mrežu nakon 1950-ih. U Apatovcu je, prema mojim sugovornicima, električna energija uvedena 1958. godine. Dolazak struje i električnih instrumenata nije samo omogućio dovođenje bendova iz drugih područja da sviraju na lokalnim zabavama nego je s vremenom i potaknuo neke lokalne glazbenike da oforme električne bendove.

Uvođenje električne struje nije nužno značilo istovremeno napuštanje akustičnih instrumenata. U Carevdaru je struja također uvedena krajem pedesetih godina, no najznačajniji domaći glazbeni sastav 1960-ih i početkom 1970-ih bio je gudačko-tamburaški sastav braće Turčinović, koji se sastojao od dviju bisernica, violine, bugarije i bajsa. Taj je sastav redovito svirao u vatrogasnom domu u Carevdaru na vjenčanjima i proslavama u selu, ali i u mnogim drugim selima u okolici. Uz zakazane *gaže*, braća Turčinović svirala su i pjevala gdje god su se okupljali mladi ljudi, prateći večernje poslove poput *čijanja* perja ili čišćenja (*lužđenja*) kukuruza. Repertoar sastava činile su šire regionalno poznate starogradske i novokomponirane narodne pjesme, koje su u to vrijeme očito već bile potisnule moguće starije slojeve lokalne tradicijske glazbe.⁶ Turčinović su prestali svirati tijekom 1970-ih, otprilike u vrijeme kada se pojavio i prvi carevdarski bend s električnim instrumentima. Taj se novi sastav, znakovito, zvao Mladi i imao je postavu jednaku Maretama, a osim u Carevdaru, svirao je i u okolnim selima. U Carevdaru, za razliku od Apatovca, nitko od ljudi s kojima sam razgovarala nije se sjećao duda iako su o instrumentu znali čuti od starijih ljudi. Može biti da je taj instrument u tom selu nestao mnogo prije, kada i stariji glazbeni repertoar. Vjerujem da su

6 Kao primjer ranog prodora nelokalnih pjesama poslužit će rukopisna pjesmarica u koju je njezina autorica, Marija Kranjčević iz Carevdara, upisala i sevdalinku *Vezak vezla Adem-kada* koju je njezina majka navodno pjevala još 1920-ih.

te razlike povezane s položajem sela. Iako relativno veliko i povezano, selo Apatovec prilično je udaljeno od Križevaca i drugih urbanih središta, što je moglo uzrokovati duže zadržavanje lokalne kulture. Za razliku od Apatovca, Carevdar je smješten na glavnoj prometnici između Križevaca i Koprivnice, što je moglo uzrokovati i dinamičnije promjene lokalne kulture.



Tamburaški sastav braće Turčinović iz Carevdara 1960-ih godina. Fotografija obitelji Maček

Odnos između položaja sela i njegove kulturne dinamike možda je i uočljiviji u slučaju Velikoga Ravna. Glazbenu prošlost Velikoga Ravna, kao što sam već spomenula, dobro je dokumentirao Ivo Dečak. Daljnje podatke o repertoaru i kontekstu izvođenja prikupila sam u razgovoru s članovima nekadašnjega crkvenog zbora i tamburašima. Kao ni u Carevdaru, stanovnici Velikoga Ravna nemaju sjećanja na dude, osim iz priča starijih, no u Etnografskom muzeju u Zagrebu čuvaju se jedne gajde koje je u 19. stoljeću u tom selu pronašao Franjo Kuhač. U 20. stoljeću u selu su postojali brojni tamburaši i tamburaški sastavi s povremenim violinistima, a ravenski glazbenici često su surađivali s glazbenicima iz okolnih sela, dok se postava glazbenoga sastava mijenjala ovisno o raspoloživim sviračima. Vjenčanja su se, prije nego što je izgrađena vatrogasna dvorana, održavala u privatnim kućama, a zajedničko javno mje-

sto okupljanja bilo je raskrižje u središtu sela. Električna struja je u Veliki Raven stigla prije nego u ostala sela, 1952. godine, a 1955. izgrađen je vatrogasni dom, što je popraćeno velikom zabavom. Osim tamburaša, u Ravnu je bilo i mnogo vještih pjevača koji su uglavnom pjevali u crkvenom zboru koji je vodio Vlado Babuš iz Zagreba. U zboru su se, osim crkvenih, pjevale i svjetovne pjesme koje su ljudi voljeli pjevati i izvan proba i nastupa zbora. Barbara Mušlek, na glasu kao jedna od ponajboljih ravenskih pjevačica, sjećala se da bi se, bez obzira na prisutnost tamburaša, na svadbama povremeno okupila skupina koja bi u nekom kutu započela pjesmu među sobom. Devedesetih je u Velikom Ravnu bilo osnovano kulturno-umjetničko društvo, 2000-tih i tamburaški sastav Puntari, a u selu i danas postoji velik broj aktivnih glazbenika različitih žanrova i stilova od kojih će neki biti spominjani i u idućim poglavljima.

FORMIRANJE ZABAVE KAO SREDIŠNJEGA DRUŠTVENOG DOGAĐAJA

U prethodno opisanoj socijalističkoj društvenoj infrastrukturi sela, seoske plesne zabave bile su toliko popularne i uobičajene da su predstavljale zasebnu društvenu instituciju. Sama riječ *zabava* počela se shvaćati kao sinonim za seoske plesne zabave, odnosno strukturirani društveni događaj temeljen na plesu u vatrogasnom ili društvenom domu. Na plakatima kojima se i danas oglašavaju takvi događaji, uz vrijeme, mjesto i ime benda koji nastupa, najčešće stoji samo: “zabava” ili “velika zabava”. Prije nego je izgrađen vatrogasni dom u selu Apatovec, okupljanja ljudi na otvorenom nazivala su se *kolo*, dok je uporaba riječi *zabava* započela organizacijom plesa u vatrogasnom domu u drugoj polovini dvadesetoga stoljeća. Održavanje vatrogasnih zabava bilo je prije toga gradska tradicija, sudeći prema memoarima Ivke Gudić (2007) i Ivana Konfca (1996) koji su zabave uz pratnju tamburaša u križevačkom vatrogasnom domu navodili kao važne društvene događaje prve polovine 20. stoljeća. Organizacija vatrogasnih plesova u gradu je započela i puno prije, kako otkriva monografija *Sto godina križevačkog vatrogastva* (Sinjeri [s.a.]). Naime, križevačko dobrovoljno vatrogasno društvo osnovano je 1874. godine i od svojih je početaka uključivalo limenu glazbu koja je pratila i plesove, a zabave su se, prije nego što je izgrađen dom, organizirale u drugim gradskim

prostorima da bi se prikupila sredstva za protupožarnu opremu i izgradnju doma. Nakon što je dom izgrađen krajem 1920-ih, zabave i kulturne manifestacije još su se neko vrijeme tamo održavale, da bi s vremenom iščezle.

Za razliku od spontanijih okupljanja na otvorenom, poput kola u Apatovcu, plesne zabave su uvijek bile organizirane i planirane, a uključivale su dogovorene i plaćene glazbenike te piće i hranu koju su obično pripremali volonteri iz organizacijskih društava. Struktura zabave u određenoj se mjeri oslanjala na glazbene izvođače i njihove setove, odnosno razdoblja svirke i odmora, ali bilo je i specijaliziranih plesova i igri koji su dolazili u određeno doba noći, poput *plesa srca* i *čokoladnoga plesa* ili igre *tombole*, a u Apatovcu i igre *zatvora*. Budući da je zabava uključivala cjelonoćno ispijanje alkohola, ponašanje nije uvijek bilo uzorno. Već prvi broj *Savremenog vatrogastva* negoduje da su mnoga društva pridavala “više pažnje društvenom životu, odnosno održavanju raznih priredaba, pogotovo zabava, dok se o sadržaju rada veoma malo brinulo” ([s.n.] 1953: 1). Pritom je najproblematičnije bilo to što je “redovita pojava da na zabavama dolazi do čestih svađa, trzavica i nedrugarskih ispada” (isto). Bez obzira na takve kritike, zabave su ostale najpopularniji društveni događaj ne samo zato što su stanovnicima sela pružale željeni odmor i razonodu od radne svakodnevice nego i zato što su za većinu socijalističkih civilnih društava bile najvažnijim vidom financiranja. Naime, novac se na plesnim zabavama skupljao od posjetitelja, ponekad prodajom ulaznica, ali mnogo češće prodajom hrane i alkohola. Prikupljeni novac potom je korišten za daljnje aktivnosti, opremu ili izlete. Kako je rastumačio nekadašnji predsjednik omladinske organizacije Apatovca, “mi smo se financirali kao organizacija iz tih zabava” jer “nije bilo donacije od grada i tak dalje, nego smo morali osmisliti neke akcije.” S obzirom na mnoštvo društvenih organizacija u selima, obično se izrađivao godišnji plan organizacije zabava, koje su znale biti vrlo česte, čak i češće od jedne tjedno. Pritom je za neke važnije datume moglo doći i do trzavica oko redoslijeda organizacije.

Financijska zarada temeljila se na tome da je piće bilo kupljeno u dućanu te se na zabavama prodavalo po višim cijenama, pri čemu je vođenje financijske evidencije bilo vrlo liberalno i bez vanjske kontrole. Društva su, osim prodaje alkoholnih pića, smišljala i razne igre kojima je bio cilj sakupiti više novca, poput *čokoladnoga plesa* u kojemu je plesni partner morao partnerici kupiti čokoladu ili igre *zatvora* u Apatovcu pri kojoj bi redar nekoga zatvorio

u zatvor izrađen od krep-papira, pa bi zatvorenik ili netko drugi morali platiti jamčevinu za njegovo puštanje.

Glazbu su na zabavama prije 1970-ih isprva izvodili domaći svirači tambura, duda ili violina i cimbal. Kao što ilustrira primjer Carevdara, 1970-ih moda se počela mijenjati od klasičnih tamburaških prema sastavima s električnim instrumentima. Početkom 1980-ih u Carevdaru je izgrađen i novi vatrogasni dom s velikom povišenom pozornicom i kapacitetom za smještaj nekoliko stotina ljudi. Stoga je bio vrlo popularan i među ljudima iz cijele okolice te su se tamo, osim plesnih zabava u organizaciji lokalnih društava, održavale i svadbe i koncerti estradnih zvijezda poput Ivice Šerfezija, Ljupke Dimitrovske i Kiće Slabinca. Prostor novoga vatrogasnog doma učvrstio je ne samo trend električno pojačane glazbe nego i veće odvojenosti izvođača od publike i angažiranja profesionalnih glazbenika. Time je u selima križevačkoga kraja označen pomak od participacijskoga prema prezentacijskom modelu (Turino 2008), odnosno, glazbu je sve rjeđe izvodila lokalna zajednica, a sve češće plaćeni profesionalci. Činjenici da glazbenici na zabavama odnose dio financijske zarade, članovi apatovečkoga kulturno-umjetničkoga društva pokušali su doskočiti osnivanjem benda s vlastitim članovima. No interes publike ipak je diktirao povremeno dovođenje "skupih vanjskih" glazbenika. Popularnost i posjećenost plesnih zabava i dalje su motivirali njihovu organizaciju još u 1990-ima, čak i uz smanjenje broja civilnih društava koji su bili izravno vezani za socijalističku kulturnu infrastrukturu. Tek su promjene zakonskih regulativa krajem 1990-ih uzrokovale znatno smanjenje organizacija seoskih zabava, o čemu će više govora biti u nastavku.

UČVRŠĆIVANJE ROCK-GLAZBE I OŽIVLJAVANJE TAMBURAŠKIH SASTAVA U GRADU

Izazvano ponajviše porastom broja seoskih zabava, tijekom 1970-ih i 1980-ih na križevačkom području formiralo se mnoštvo bendova i glazbenika. Prostor za javnu izvedbu glazbe u samom gradu obuhvaćali su većinu prethodno navedenih, ali i nekoliko novih. Živu glazbu u Omladinskom domu pretežno su i dalje nudili mladi lokalni bendovi, a 1972. pojavilo se drugo javno mjesto

koje je postalo novi prostor za lokalne *plesnjake*, hotel *Kalnik*. Uprava Hotela bila je zadužena za priređivanje redovitih kulturnih i društvenih događanja koja su 1980-ih uključivala i svakodnevnu živu glazbu, kako se prisjetio bivši direktor Hotela Bogoje Maričić:

U to doba je [hotel] zaista bio popunjen fantastično. I onda smo negdje iza '80-ih valjda prešli na stalnu glazbu. Svakodnevno, osim slobodnog dana. (...) Jer kažem, mi smo organizirali razne priredbe, štrukturlada je bila, maskenbal, dječji, za odrasle, Martinja su bila poznata. (...) To je bilo sve tako do devedesete.

Kako je već bilo spomenuto, uslugu redovite tjedne glazbe na *plesnjacima* Hotela pružali su i domaći sastavi, poput Mareta. Osim glazbenih programa u Hotelu, popularna natjecanja mladih *rock*-sastava (Gitarijade) održavala su se 1980-ih u sportskoj dvorani Gimnazije. Klub studenata Visokoga gospodarskog učilišta otvoren je u jednoj od zgrada kampusa i nazvan *Plug*, a funkcionirao je i kao diskoteka s lokalnim DJ-ima i kao prostor za povremene glazbene nastupe uživo. Koncerti su se povremeno održavali i na gradskom bazenu i u novim privatnim lokalima. Prethodno spomenuti bend Shank Rockers označio je još jednu generacijsku, ali i stilsku smjenu. Kasnih 1970-ih i u 1980-ima, termin *rock*-benda počeo je na lokalnoj razini podrazumijevati strožu žanrovsku orijentaciju. Zato je gitarist sastava Shank Rockers Zdravko Muretić u razgovoru inzistirao na tome da su oni bili "pravi rokeri", premda "ne profesionalci" kao Marete. Naime, taj bend, iako je dugo djelovao i redovito nastupao, nije bio usmjeren na *plesnjake* i *gaže* koje bi podrazumijevale uključivanje zabavno-glazbenoga repertoara.

Iako su izvedbe *rock*-bendova i puštanje glazbe u diskoteci svakako uključivale i ples, klasični *plesnjaci* ostali su rezervirani za stariji naraštaj koji je očekivao repertoar izgrađen na standardima zabavne ili zabavno-narodne glazbe. Kako je *rock* afirmiran kao gradski glazbeni stil mladih, tako su glazbeni događaji u Omladinskom domu postajali sličniji koncertima. Klasični *plesnjaci* nisu, međutim, nestali s križevačkoga područja: u gradu su se tijekom 1980-ih i 1990-ih još uvijek redovito održavali u gradskom hotelu (iako se više nisu nužno oslanjali na lokalne glazbenike), a u okolnim selima u sklopu seoskih zabava. Među najdugovječnijim križevačkim bendovima koji su bili osnovani 1980-ih i usmjereni na plesne *gaže*, bili su Ines band i No. 7 ili Sedmica Band.



Sastav Ines u hotelu Kalnik. S lijeva na desno: Ivan Fureš, Marijan Ivanović, Zdravko Lazar, Dražen Fureš, Nenad Mihajlović. Fotografija Marijana Ivanovića



Sedmica band: Josip Petrić, Stjepan Vrhovec, Ivica Haban, Siniša Beljak i Franjo Tukša. Fotografija Josipa Petrića

Bez obzira na eventualno žanrovsko profiliranje nekih gradskih bendova, oni koji su redovito nastupali na plesnim *gažama* nastavljali su raditi kompromise između osobnih preferencija i želja publike. No ni u tom slučaju profesionalni ustupci nisu nužno značili i kompromitiranje osobnoga glazbenog identiteta: tako je naprimjer gitarist Nenad Kos Ferzso ostao sinonimom za *rock* usprkos redovitom sviranju i na plesnim *gažama*.

Osim afirmacijom *rock*-glazbe, glazbeni život u Križevcima 1980-ih bio je obilježen oživljavanjem tamburaške glazbe. Iako tradicija sviranja tambure i tamburaških sastava nije nikada potpuno nestala s ovoga područja, tamburaši u drugoj polovini dvadesetoga stoljeća nisu imali tako značajnu javnu ulogu u gradu kao prije. To se promijenilo osnivanjem ansambla Križevački tamburaši.



Križevački tamburaši sredinom 1980-ih u etno-parku Gradskoga muzeja Križevci. Fotografija Zdravka Širole

Ansambl je bio povezan sa zborom Hrvatskoga pjevačkog društva *Kalnik*, najstarijim građanskim zborom u Križevcima, koji je početkom 20. stoljeća povremeno uključivao i tamburaške sastave u svoje ansamble. Inicijator obnavljanja te tradicije i voditelj ansambla bio je Ivan Flok, učitelj u glazbenoj školi, a članovi su bili odrasli i već etablirani tamburaši, što svjedoči tome

da tradicija tamburaštva nije bila iščezla. Neki od članova Križevačkih tamburaša bili su samouki, s obiteljskom tradicijom sviranja tambure, a neki su naučili svirati u lokalnoj glazbenoj školi gdje su, prije pokretanja programa tambure 1988. godine, učenici gitare istovremeno svirali u školskom tamburaškom orkestru i imali osnovno znanje o instrumentu. Budući da su gradom od 1960-ih vladali sastavi s električnim instrumentima uz zabavni ili *rock*-repertoar, jedan od članova Križevačkih tamburaša, Josip Šatrak mlađi, rekao je da su se tadašnji tamburaši osjećali kao neka vrsta glazbene avangarde, oslanjajući se na repertoar starogradskih i kajkavskih pjesama. Sastav Križevački tamburaši u gradu je redovito nastupao uz HPD *Kalnik* i na Spravišću, a surađivali su i s drugim zborovima i društvima izvan Križevaca, poput Akademskoga zbora Ivan Goran Kovačić. Usto, taj je tamburaški sastav imao redovite neslužbene nastupe koji su pomogli pri vraćanju tambure u križevački zvučni okoliš, a isto tako, prema riječima člana ansambla Zdravka Širole, potaknuli su obnavljanje drugih sastava i u okolnim mjestima:

Tokom godina ipak smo uspjeli oživjeti ovu tada zapostavljenu tamburašku glazbu. Svirajući, animirali smo i druge sastave. Ponekad smo išli kod njih na probe da im popunimo sastav i održimo [ih] aktivnim.

Osnivanje gradskih tamburaških sastava intenzivirano je 1990-ih, u razdoblju u kojem je najdulgovječniji sastav bio Žute dunje. U tom je razdoblju interes prema tamburaškoj glazbi bio ojačan i nacionalnim trendom. Tijekom rata 1990-ih, domoljubne pjesme bile su tako čest dio repertoara tamburaških bendova da se etnomuzikologinja Ruža Bonifačić već 1993. godine zapitala je li promocijom tambure “započeo ne samo proces selekcije tamburaške tradicije, već i njezine političko-nacionalne idealizacije” (Bonifačić 1993: 209). Više od desetljeća poslije, kada su ti procesi bili mnogo jasniji, Catherine Baker zaključila je da je popularizacija tambure devedesetih godina podržavala “nekoliko značajnih koncepata u Tuđmanovoj javnoj ideologiji: povijesni kontinuitet Hrvata, političko ujedinjenje, miroljubivost, europejstvo i izražavanje nacionalnog identiteta kroz regionalni folklor” (Baker 2011: 68). Iako je tambura etnički dijeljeni instrument, 1990-ih pretvorena je u hrvatski nacionalni simbol, kako se i danas često doživljava (v. Bonifačić 1993, Ceribašić 1993). Slično se nacionalno-tendenciozno 1990-ih u hrvatskom javnom diskursu harmonika povezivala sa srpskim nacionalnim identitetom (Ceribašić 2002: 145; Marošević 2002: 111), zbog čega su i neki bendovi iz križevačkoga područja u tom razdoblju iz svog sastava izbacili taj instrument (v. Višak 2017: 47).

Valja navesti i da su unutar oba spomenuta žanra, tamburaške i *rock*-glazbe, u razdoblju 1980-ih i ranih 1990-ih nastali i prvi lokalni ženski sastavi. Kratko je djelovao tamburaški sastav Križevčanke, koji je okupio učenice i bivše učenice glazbene škole. S druge strane, zabavno-glazbeni i *rock*-sastav Bube bio je jedan od dugovječnijih lokalnih bendova. Članice Buba okupile su se putem crkvenoga zbora i počele svirati još kao osnovnoškolke krajem 1980-ih. Njihove aktivnosti intenzivirale su se početkom 1990-ih, oslanjajući se u početku na crkvenu infrastrukturu, ali i nastupe na događanjima u gradu i okolici. Osim na križevačkom području, bend je povremeno nastupao i u inozemstvu. Prema razgovoru s basisticom Romanom Orešnik, bend je osvojio prvu nagradu na Uskrs festu ranih 1990-ih, nakon čega im je crkva organizirala turneju po Austriji. Bend je prestao djelovati nakon 1995., kada su članice završile srednju školu, a jedino je Romana Orešnik nastavila glazbenu karijeru, djelujući kao instrumentalistica, pjevačica i autorica.

PROMJENE U GRADSKOJ INFRASTRUKTURI NAKON 1990-IH I NJIHOV ODRAZ NA LOKALNU GLAZBU

Pojava nekih od spomenutih bendova djelomično je odražavala i šire političke promjene devedesetih, primjerice postsocijalističko oživljavanje crkvenih aktivnosti i preporod nacionalno shvaćene tamburaške glazbe. Osim tih utjecaja, društveno-političke promjene koje su u Hrvatskoj nastupile 1990-ih odrazile su se i na društvenu infrastrukturu i svakodnevicu unutar koje su lokalni križevački glazbenici djelovali. Već je spomenuto da su određene društvene organizacije vezane uz socijalizam nestale u tom razdoblju, ali je istovremeno porastao broj privatnih prostora koji su nudili glazbu te tako utjecali na veću raznolikost lokalne glazbene ponude. Krajem 1980-ih i ranih 1990-ih otvarale su se privatne gostionice u okolici grada s redovitom živom glazbom (primjerice *Katarina* u Ivancu, *Zelengaj* na rubu grada, *Amadeus* u Gušcerovcu, *Raj u šumi* kraj Bukovja). U skladu s tom diversifikacijom, valja napomenuti da su mjesta koja su nudila zabavno-narodnu glazbu u Križevcima postala brojnija tijekom 1990-ih i 2000-tih premda se njihov prethodno spomenuti niski status u tom razdoblju intenzivirao.

S druge strane, 1990-ih i 2000-tih nastavljeno je osnaživanje gradskoga *rock* i *punk* izričaja pojavom autorskih bendova, a reakcija na rat, naciona-

lizam i privatizacijski kriminal 1990-ih bila je pretočena i u prve lokalne društveno-angažirane pjesme. Raslojavanje glazbenih ukusa očitovalo se i kroz profiliranje jasnijih glazbenih scena i supkultura vezanih uz (neo)*punk* i elektroničku plesnu glazbu, a početkom 2000-tih i lokalnoga *hip-hopa* koji je donio novi val društveno-kritičkih tekstova. Neo-*punk* se u Križevcima počeo razvijati već ranih 1990-ih formiranjem srednjoškolskih *punk*-bendova. Saša Lončarić, član dvaju takvih bendova, Exit i Demant, rekao je da su ih prema autorskim pjesmama u *punk* izričaju usmjerili bendovi koje su slušali, ali i to što “iskreno, nismo imali znanja da sviramo *covere*”. Na moje pitanje što je potaknulo *revival punk* stila na lokalnoj i nacionalnoj razini, Lončarić je objasnio:

Ja mislim da je ključna bila nekakva politička situacija, stanje u zemlji. Općenito, kak je u zemlji, tak je u gradu. To je bil bunt jedne generacije, mlade ekipe koja jednostavno nije prihvaćala tu mržnju koju su određene strukture počele sijati među nama. Pogotovo, ono, ok, bio je rat, nama je bilo nezamislivo, mi smo bili generacija di su naši prijatelji koji su sjedili s nama u klupi otišli u Srbiju, prijatelji s kojima si odrastao (...), a s druge strane se dešavala pljačka, privatizacija, firme su polako propadale na lokalnoj razini, počeli su se pojavljivati tajkuni, ratni profiteri i jednostavno tak su se naši tekstovi [formirali].

Lokalni pankeri su se glazbeno-stilski oslanjali na starije *punk*-bendove, ali su u svoje pjesme unijeli i dijeljeni svjetonazor kritike aktualnih društveno-političkih problema. U opisivanju razlika između početne pojave *punk* supkulture u Hrvatskoj krajem 1970-ih i neo-*punka* iz 1990-ih, Perasović navodi da je “punkerska simbolika otpora i radikalne kritike postojećeg svijeta kapitala bila (...) osamdesetih pomiješana s puno širim krugom adolescentskih suprotstavljanja roditeljskoj kulturi”, “da bi već početkom stranačkog pluralizma omogućila političko djelovanje” (Perasović 2001: 363). To je djelovanje konkretizirano kroz društveno-kritičke tekstove pjesama, ali i uradi-sam (*do-it-yourself*, *DIY*) publikacije koje su pratile *punk*-koncerte i događaje. Prema Lončariću, ideološki okvir *punk*-pokreta 1990-ih činili su antifašizam i antinacionalizam, ali i vegetarijanstvo i solidarnost, što je pridonijelo formiranju specifične supkulturne filozofije. Solidarnost se na lokalnoj razini očitovala i kroz dijeljenje opreme s obzirom na to da su instrumenti, pojačala i ozvučenje 1990-ih još uvijek bili teško dostupni, pogotovo za srednjoškolce. Križevački *punk*-bendovi nastupali su u privatnim prostorima, poput diska

Spider u nekadašnjemu Omladinskom domu ili su sami organizirali koncerte u javnim prostorima, zauzimajući i prilagođavajući prethodno postojeću socijalističku društvenu infrastrukturu.⁷ Osim Exita i Demanta, *punk*-bendovi devedesetih bili su i T.B.K., Klajbas i Raport, a njihove pjesme ostale su zabilježene na dvjema *DIY* kasetama *KŽ-shit kompilacije*.

Scena⁸ elektroničke plesne glazbe u Križevcima se također počela pojavljivati 1990-ih, a u početku se razvijala oko povremenih *partyja* koji su se održavali u različitim prostorima. Među prvim križevačkim DJ-ima elektroničke plesne glazbe i organizatora svirki bio je Ivan Krnjić, DJ Krnya. Scena se počela ozbiljnije razvijati nakon otvaranja kluba *Safehouse* 2001. godine i osnivanja istoimene udruge koje je vodio lokalni entuzijast Peter Fabjan.



DJ Tomislav Rabač — Elektrolog nastupa u klubu *Safehouse* 2003. godine. Fotografija iz arhive udruge K.V.A.R.K.

7 Naprimjer, jednom je prilikom za organizaciju koncerta posuđen prostor društvenoga doma u zaselku Karane.

8 Dok je u sociologiji i kulturalnim studijima 1970-ih godina pojavu *punka* bilo uobičajeno tumačiti uzimajući teorije supkultura kao analitički okvir (v. Hebdige 1979), klupska kultura elektroničke plesne glazbe nije se više mogla objasniti tradicionalnim supkulturnim definicijama i podjelama. Rašeljka Krnić i Benjamin Perasović, analizirajući elektroničku plesnu glazbu u Zagrebu, koriste termin scene koja je, prema tumačenju Willa Strawa, "vezana za procese historijske promjene unutar šire međunarodne glazbene kulture" (Straw 1991: 373). Praćenje globalnih popularno-glazbenih tijekova ne znači da se unutar lokalne scene ne razvijaju zasebni stilovi, dapače, Straw ističe raznolikost i naslojavanje alternativnih stiskih izričaja kao jednu od najvažnijih karakteristika lokalnih glazbenih scena (v. isto: 378).

U klubu se slušala prvenstveno elektronička glazba, ali bili su organizirani i glazbeni nastupi drugih žanrova, radionice, predstave i drugi sadržaji. Istovremeno, prostor *Safehousea* funkcionirao je kao prvi križevački *internet café*. Misao vodilja vodstva kluba i udruge bila je, prema riječima koje je u intervjuu podijelio Peter Fabjan, “da pozivamo DJ-e koji nisu nikad bili u Hrvatskoj i koji će doći svirati samo kod nas”. Zbog toga što je tijekom trogodišnjeg djelovanja (2001.–2004.) ugošćavao međunarodno poznate DJ-e i producente elektroničke plesne glazbe, klub je posjećivala publika s puno širega područja od križevačkoga. *Safehouse* je stoga ubrzo bio prepoznat kao jedan od najvažnijih prostora urbane kulture, a programi su se ostvarivali i u suradnji s drugim, tada postojećim, udrugama mladih. S obzirom na to da je u klubu bio kvalitetan razglas i gramofonska oprema, među programima koji su se tamo održavali bile su i radionice za DJ-e i produkciju elektroničke glazbe. Riječima Petra Fabjana:

Imali smo DJ-radionice, ali i radionice produciranja. Tad još nije bilo laptopa, imali smo one ogromne monitore i učili smo se producirati. Tako da jedan lijepi početak i vidim da ima i mladih, da i mladi produciraju, onak, nastavila se scena.

S vremenom je domaća infrastruktura elektroničke glazbe formirala i niz lokalnih DJ-a i producenata elektroničke glazbe poput Vedrana Gapulje, Tomislava Vukojevića (DJ Savage), Davora Kajganića (THX), Dražena Plaveca (Drax), Ivana Šimoneka, Roberta Olujića (Robert Radamant) i Tomislava Rabadžije (Elektrolog). Nakon zatvaranja kluba koji, kako kaže Fabjan, “još uvijek postoji u srcima”, povremeni *Safehouse partyji* održavaju se u drugim prostorima.

Što se tiče šireg nacionalnoga i međunarodnoga konteksta pojave elektroničke plesne glazbe, jedna struja istraživača i teoretičara koju Rašeljka Krnić i Benjamin Perasović nazivaju postmodernim kulturnim pesimistima, optuživala je elektroničku klupsku kulturu 1990-ih za površnost, apolitičnost i usmjerenost na komercijalizirani hedonizam. No u svojem istraživanju zagrebačke *rave party scene* 1990-ih, Krnić i Perasović ipak uspijevaju iščitati i druge slojeve značenja unutar te scene i ponuditi interpretaciju koja ne staje na kulturno-pesimističkom odbacivanju. Autori tvrde da “rave zadržava političnost, ali političnost koja se očituje kroz praksu i rituale koji se smatraju odmakom od uobičajenih normi, načina ponašanja i komunikacije”, a “doprinos tih pristupa leži u detekciji suptilnih i simboličkih strategija otpora kao pokazatelja kreativnog i smislenog djelovanja unutar nekog kolektiva, bez obzira na to što taj kolektiv više nije klasno homogeno tijelo koje se na

simboličkoj ili stvarnoj razini bori protiv establišmenta” (Krnić i Perasović 2013: 318). Već je bila spomenuta suradnja između dviju glazbenih scena, neo-punk i elektroničke, koja je nadrastala lokalne okvire. Domaći crossover, kako je pisao Benjamin Perasović, “punkersko anarhističke” škvadre s techno subkulturom”, stvarao je zajedničke prostore “slobode i potpune autonomije” (Perasović 2001: 357). Premda je razvoj glazbenih supkultura i scena o kojima pišu Krnić i Perasović vezan uz njihova istraživanja u Zagrebu, to ne znači da su scene u manjim sredinama poput križevačke kaskale. Dapače, Perasović ističe da “punk/hard-core scena (...) pokazuje da ‘periferija’ može obilježavati snažniju produkciju nego ‘centar’” spominjući požešku, sisačku i čakovečku scenu kao primjere (isto).

Infrastruktura neo-punk i elektroničke glazbe iz 1990-ih, koja se temeljila na DIY načelima, zapravo je bila povezana s rođenjem prvih nevladinih organizacija nezavisne kulture u Hrvatskoj. Kako je ta infrastruktura, osim glazbenika, uključivala i druge umjetnike poput slikara, pisaca, crtača stripova i grafičkih dizajnera, koji su sudjelovali u realizaciji plakata, naslovnica albuma i DIY fanzina, već je sadržavala bazu različitih umjetničkih i kulturnih interesa. Spomenuti su udruga i klub *Safehouse*, a prije njih je iz skupine ljudi, koju su činili “križevački aktivisti, kulturni radnici, profesori, umjetnici i nezavisni autori”, 2000. godine osnovana neprofitna organizacija K.V.A.R.K. (kratica za Kreativni veznik alternativnog razvoja kulture).⁹ Udruga je također pokrenula svoj fanzin pod nazivom ZUK (*Zine urbane kulture*) 2002. godine.

Osnivanje udruge K.V.A.R.K. podudaralo se s vremenom “procvata i afirmacije nezavisne kulture u Hrvatskoj”, pri čemu se u diskursima o razvoju nevladine kulturne infrastrukture upravo 2000. godina navodi “kao prijelomna za kulturnu politiku na razini države”, budući da je vezana “i uz kontekst onodobnih političkih promjena” (Kikaš i drugi 2011: 85). Četiri godine nakon osnivanja, udruga K.V.A.R.K. dobila je svoj prostor od gradske uprave, a obnovila ga je i opremila 2005. godine kroz državne i europske javne donacije, pretvorivši ga u jedno od ključnih mjesta za gradski glazbeni i kulturni život nastavljajući na neki način misiju koju je započeo *Safehouse*. Upravitelj toga prostora, pod nazivom Klub kulture, od te je godine Saša Lončarić, što svjedoči o prethodno navedenoj povezanosti između alternativne glazbene infrastrukture 1990-ih i nevladinoga sektora ranih 2000-tih.

⁹ <https://www.udruga-kvark.hr/o-nama/>, pristup: 14. 3. 2021.

Pokraj nezavisne kulturne produkcije lokalne elektroničke i neo-punk scene, u Križevcima je 1990-ih procvata i "srednja struja" rock-glazbe. Najbolji je primjer toga procvata autorski bend Crno perje. Bend je osnovan 1995. godine, a 1999. godine izdao je svoj prvi autorski album *Navali narode* u izdanju diskografske kuće *Orfej*. Jedina neautorska pjesma na tom albumu bila je instrumentalna skladba *Hocus Pocus* grupe Focus koju je Crno perje redovito izvodilo na svojim nastupima, pokazujući virtuoznost gitarista Nenada Kosa Ferzze, čija je izvedba skladbu učinila jednim od zaštitnih znakova benda. Prije toga, 1996. i 1997. snimili su i objavili svoje prve videospotove za pjesme *Telefon* i *Kiša* koje su kasnije uvrštene na album. Pjesma *Kiša* postala je vrlo popularna lokalna balada koja se izvodila i na privatnim okupljanjima. Pjesme na tom albumu stilski su se uglavnom oslanjale na pop-rock, koristeći grublji hard rock zvuk u dvije pjesme, *Zbogom svijete* i *Oko mene*. Upravo te dvije pjesme imaju primjetno društveno angažirane tekstove, dok bi se većinu ostalih moglo svrstati u ljubavne pjesme. Godine 2005. Crno perje izdalo je svoj drugi album, *Jet Set*, ponovno predstavljajući mješavinu pop-rock i hard rock stilova, balansirajući tematski između ljubavnih pjesama i umjerno društveno-kritičkih pjesama. Ubrzo nakon izdavanja toga albuma, bend se razišao zbog osobnih nesuglasica, što je Kos komentirao:

Bendove je teško održavati. Ja uvijek velim da kad bi bilo lako imati megabend, svako bi selo imalo tri Metallice.

Tijekom postojanja bend je imao velik utjecaj na društveni život grada. Sedam godina zaredom održavao je godišnje koncerte na Spravišću i redovite tjedne koncerte u diskoteci *Downtown* ranih 2000-tih. Uspjeh benda u izdavanju albuma i postizanju translokalne i nacionalne vidljivosti također je nadahnuo porast srednjoškolskih rock-bendova početkom 2000-tih. Kos je nastavio svirati s različitim bendovima u Bjelovaru i Zagrebu, kamo se preselio, i dalje živeći od redovnih nastupa. Njegov lokalni ugled od tada se nije smanjivao, pa je povremeno pozivan da nastupa kao sologitarist i pjevač ili sa svojim novim bendovima (naprimjer na nedjeljne koncerte u *Art Rock Caféu* ili za slavljenički koncert u Klubu kulture na njegov 40. rođendan). Bez obzira na to što ga je karijera odvela iz njegova grada, Križevci su ostali važno mjesto u kojem i dalje rado nastupa:

Svirke u Križevcima bile su mi uvijek najdraže i oni koji me znaju kažu da nigdje ne sviram tako kao u Križevcima. Pogotovo ako se izvodio

rock repertoar, jer to je ipak moj stil. U svemu ostalom se nažalost ne aktiviraju moji "NITRO" sklopovi. Ako ne sviram *rock'n'roll* onda sviram s rukama i prstima, a kad sviram *rock* onda sviram sa srcem.

Nakon što su se članovi benda razišli, Crno perje se i dalje povremeno okupljalo s izvornom postavom, ali bez ambicija da redovito nastupa. To se promijenilo 2016. godine, kada se bend ponovno okupio s djelomično novom postavom, što će biti komentirano u sljedećem poglavlju.

Među *rock*-bendovima iduće generacije, kao najdugovječniji autorski bend u prvom desetljeću 2000-tih ističe se Porota. Na formiranje ovoga benda, kao i mnogih drugih u to vrijeme, utjecala je križevačka "*rock* atmosfera" i prijašnji lokalni bendovi, ali stilski su na autorske pjesme Porote, prema riječima bubnjara Frane Homena, utjecali strani izvođači koje su slušali članovi benda. Aktivnost Porote, za razliku od većine drugih lokalnih srednjoškolskih bendova, nadživjela je razdoblje srednje škole i intenzivirala se za vrijeme studija u Zagrebu (otprilike od 2004. do 2009. godine), a članovi benda koristili su prilike i da nastupaju u tom gradu. Iako su članovi benda razmišljali o glazbi kao trajnijoj karijeri, istodobno su, kako je objasnio Homen, bili realni i studirali kako bi kasnije imali profesiju u kojoj mogu naći posao. U istoj generaciji, glazbeno aktivni bili su i drugi Križevčani, od kojih su se neki i tijekom duljeg razdoblja nastojali posvetiti glazbenoj karijeri, poput kantautora Luke Belanija.

PROMJENE U DRUŠTVENOM ŽIVOTU SELA NAKON 1990-IH

Promjene koje je postsocijalističko razdoblje izazvalo u selima jasnije su se i oštrije odrazile na društveni život nego u urbanim sredinama. Mnoge od prije postojećih društvenih organizacija, izravno povezane sa socijalizmom, poput omladinskih organizacija ili aktivā žena, nestale su na nacionalnoj razini, a dio kulturne produkcije koji su u gradu preuzeli privatnici ili nevladin sektor, u selima nije bio toliko uobičajen. Tijekom ranih 1990-ih, broj seoskih plesnih zabava nije se radikalno smanjio, ali već krajem toga i u sljedećem desetljeću, promjene zakonodavnih okvira i njihova stroža primjena te postupno smanjenje i starenje stanovništva sela uzrokovalo je praktični nestanak ovoga, za prethodnu generaciju najvažnijeg, seoskoga društvenog događaja.

Vezano uz zakonodavne okvire, godine 2003. promijenio se Zakon o autorskom pravu i srodnim pravima koji otada predviđa dosljednije prikupljanje naknada za prava autora na nacionalnoj razini, a to prikupljanje provodi Hrvatsko društvo skladatelja (HDS-ZAMP) (Hrvatski sabor 2003). Promjena Zakona izazvala je trenutnu promjenu u provođenju autorskih prava, jer je HDS uveo inspekcije i strogi uvid u načine korištenja glazbe u želji da spriječi zlouporabu prava glazbenih autora. Ta je promjena također značila da nitko, čak ni neprofitne organizacije poput dobrovoljnih vatrogasnih društava, ne može unajmljivati bendove ili koristiti glazbu bez prijave događaja HDS-u i plaćanja naknade za taj glazbeni nastup. Najam bendova je nakon toga postao skuplji nego u prethodnom razdoblju jer je uključivao i obvezatan trošak prema državi, a neka neupućena vatrogasna društva upala su i u pravne probleme s HDS-om.¹⁰

Ostajući kao rijetke ili, u mnogim slučajevima, jedine seoske društvene organizacije, dobrovoljna vatrogasna društva također su se morala prilagoditi nizu promjena zakonskih okvira za neprofitne organizacije u Hrvatskoj. Za organizaciju seoskih zabava, puno problematičnija od Zakona o autorskom pravu bila je zabrana posluživanja i prodaje alkoholnih pića za neprofitne organizacije koju je predvidio Zakon o udrugama iz 2014. godine (Hrvatski sabor 2014). Kako je prethodno objašnjeno, društvene organizacije u selima prije su koristile plesne zabave prvenstveno za prikupljanje sredstava za neke daljnje aktivnosti, a najčešći način prikupljanja novca bio je prodajom hrane i pića. Kada se zakon promijenio, prijetio je potpunim gašenjem tradicije seoskih plesnih zabava. Međutim, problem je ubrzo prepoznat i ispravljen Zakonom o ugostiteljskoj djelatnosti iz 2015. godine koji je izuzeo Dobrovoljna vatrogasna društva iz zabrane, dozvolivši da se hrana i piće poslužuju i prodaju na njihovim manifestacijama najviše četiri puta godišnje (Hrvatski sabor 2015: članak 6, točka 5).

Posljedično, za razliku od prethodno opisanoga obilja plesnih zabava, u najnovije vrijeme uobičajeno je da se u pojedinom selu organizira jedna zabava godišnje, vezana najčešće uz proslavu sveca zaštitnika ili obljetnicu DVD-a. Iako su gore opisane pravne promjene same po sebi poželjne jer podrazumi-

10 Jedan od najzloglasnijih takvih slučajeva dogodio se u selu Luka kod Vrbovca, gdje je 2017. godine dobrovoljno vatrogasno društvo moralo prekinuti svoje djelovanje jer je iznos neplaćenih naknada za autorska prava i naknadnih bankarskih troškova porastao preko iznosa njihova godišnjeg proračuna. Vidi: <https://dnevnik.hr/vijesti/hrvatska/stecaj-otvoren-proveden-i-zatvoren-u-istom-danu-iz-dvd-a-luka-porucuju-ocekujemo-da-se-agonija-zavrsi---497405.html>, pristup: 6. 3. 2022.

jevaju transparentno trošenje javnih financija, problem seoskih društvenih organizacija je u akumulaciji promjena za funkcioniranje neprofitnih organizacija koje od 2000-tih zahtijevaju velik angažman i odgovornost uprave. Stoga je sve teže, kako su naveli neki od mojih sugovornika, naći nekoga kome se “da gnjaviti” s preuzimanjem administracije neprofitne organizacije. Količina papirologije koju ta administracija podrazumijeva također se povećavala s vremenom, oduzimajući energiju prethodno ulaganu u organizaciju događaja. Kao što je napisala Ruth Finnegan komentirajući poslove organizacije amaterskoga pjevačkog zbora u Milton Keynesu, “sve su to trivijalnosti”, ali “trivijalnosti koje su bile ključne za sretno funkcioniranje” i “trivijalnosti koje je netko morao organizirati” (Finnegan 2007: 241). Postoje i daljnje implikacije i sankcije za ljude koji se uključe u administraciju DVD-a. Kao što je već bilo naznačeno, na plesnim zabavama povremeno dolazi do nepoželjnog ponašanja koje može rezultirati neredom ili tučnjavom. Međutim, dok su u prošlosti ljudi uključeni u tučnjave nesuglasice rješavali među sobom, danas se podrazumijeva veća pravna odgovornost organizacijskog društva i njegove uprave. To znači da u slučaju da na zabavi izbije tučnjava, koju netko prijavi policiji, DVD kao organizator i njegov predsjednik kao odgovorna osoba mogu biti novčano kažnjeni; nešto slično dogodilo se u Carevdaru 2015. godine.

Bez obzira na njihovo izuzeće od zabrane prodaje alkohola, dobrovoljni vatrogasci danas moraju prijaviti prihod i platiti porez ako je taj prihod znan. Zbog toga privatnim vlasnicima može biti praktičnije organizirati plesnu zabavu i preuzeti ulogu prethodno rezerviranu za civilne organizacije. Taj se model povremeno koristi i u selima križevačkoga područja, kako je objasnio udaraljkaš Štefan Đurković, pokazujući pritom i svijest o organizacijskim problemima seoskih dobrovoljnih vatrogasnih društava:

...dobrovoljna vatrogasna društva su nekad radila te zabave jer su dobivali čisti profit iz toga, a sad kad postoje te fiskalne blagajne, netko jednostavno gleda na taj način da neće dovoljno zaraditi, ne želi riskirati i uopće napraviti neku zabavu.

Kao indikacija osjećaja nedostatka koji je izazvao postupni pad u količini plesnih zabava može poslužiti najava gradonačelnika Križevaca iz 2018. godine. U članku *Baš kao nekada*, gradonačelnik Rajn najavio je da želi “pokrenuti društveni život u selima” otvaranjem sezone “vatrogasnih zabava koje će se održavati cijele godine” (Ivačić 2018). Grad je potaknuo zabave preuzima-

njem financijskoga tereta plaćanja glazbenika, čime su dobrovoljna vatrogasna društva bila oslobođena i administrativnih poslova i troškova vezanih uz ugovore glazbenika, a omogućeno im je zadržavanje ukupnoga prihoda od prodane hrane i pića. Kako bih provjerila funkcioniranje ovoga novog aranžmana, 13. lipnja 2018. posjetila sam vatrogasnu zabavu u Carevdaru, organiziranu u povodu dana sv. Antuna, zaštitnika sela. Iako se te godine zabava održavala na radni dan, u srijedu, posjećenost je bila pristojna: do 22 sata okupilo se preko pedesetoro ljudi. Kratko sam porazgovarala s predsjednikom DVD-a i članovima križevačko-vrbovečkoga sastava Miraz. Obje su strane tada bile zadovoljne ponudom gradske uprave, iako su članovi benda izrazili sumnju u sposobnost te geste da spasi društveni život lokalnih sela. Morala bih se složiti s tim skepticizmom s obzirom na to da suvremeni problemi hrvatskih sela nadržavaju pitanja organizacije plesnih zabava. Međutim, kako je posljednji događaj prethodno organiziran u carevdarskom vatrogasnom domu bio sprovod, bilo je lijepo svjedočiti oživljenoj tradiciji carevdarskih zabava i vatrogasnoj dvorani ispunjenoj plesačima, a ne ožalošćenima.

RAZNOLIKI PUTOVI SUVREMENIH KRIŽEVAČKIH GLAZBENIKA

Zbog nastavka specijalizacije publike i prostorā prema glazbenim žanrovima te istodobnog nestajanja redovnih plesova u gradu i okolnim selima, većina se lokalnih glazbenika u najnovijem razdoblju počela orijentirati prema širem teritoriju. Na moje pitanje “Kad bi čovjek htel tu u našem kraju nastupati, gažirati, koliko uopće ima takvih prilika?”, 2017. godine udaraljkaš Štefan Đurković je odgovorio:

Vrlo malo, ali u Koprivnici već da. Koprivnica već nudi puno više prilika, em zato što je veći grad i ima više klubova i više tih café barova koji ne rade do dugo u noć, a opet se da dobro zaraditi. I jednostavno... pa lako bi kada bi reko da nema baš prilika, ima, ali treba se truditi oko toga, marketing je najbitnija stvar u stvari. (...) Sad sviram s bendom iz Koprivnice, uglavnom sviramo tak isto po klubovima, café barovima, po tim selskim zabavama, to dosta rijetko, i uglavnom svadbe, znači Đurđevac, Virje i onaj tamo dio. (...) Naravno, svi radimo na tome, svaki bend želi otić negdje dalje, da se čuje za njih.

Istodobno, “vanjski” glazbenici, bez lokalnih veza, od 2000-tih godina postali su mnogo prisutniji u lokalnom društvenom životu Križevaca. Najredovitiji suvremeni kontekst javnoga pružanja žive ili snimljene glazbe u Križevcima je u kafićima i klubovima, osobito vikendom. U razdoblju u kojem sam radila terensko istraživanje, od 2014. do 2019. godine, klubovi koji su najčešće nudili živu glazbu bili su *Calypso*, *Downtown*, Klub kulture, *Latino*, a povremeno i kafići poput *Arthura*, *Coola*, pivnice *Tomislav*, *Planeta* i *Soul Cafée*.



Spontana svirka u Soul Caféeu 2017. godine. Fotografirala JV

Od navedenih, noćni klub *Downtown* imao je najdužu tradiciju redovite žive glazbe s ponudom izvođača turbofolka iz šire regije, dakle nelokalnih, uz tu iznimku da su i sami vlasnici kluba povremeno djelovali kao glazbenici, nastupajući kao DJ Robi i Ellena. Štoviše, njihove glazbene aktivnosti počele su puno prije preuzimanja noćnoga kluba. U većini običnih kafića glazbena se ponuda svodila na glazbu s radija ili unaprijed izrađenih *playlista*, ali i nastupa lokalnih DJ-a. Eventualni drugi oblici glazbe uživo uključivali su povremene nastupe tamburaških sastava, kantautora ili manjih vokalno-instrumentalnih sastava, među koje su se povremeno ubrajali i lokalni.

Osim klubova i kafića, treba primijetiti općenito povećanje broja koncerata i glazbenih festivala u najnovijem razdoblju, za što je zaslužan porast broja lokalnih organizatora, prvenstveno udruga civilnoga društva. Tijekom 2000-tih godina pojavili su se i specijalizirani glazbeni festivali koji su svakako predstavljali novost na križevačkom području. Lokalni glazbeni festi-

vali nastali početkom 21. stoljeća uključivali su Skaville, Crosstown Music Festival, Crusade Biker Fest, POOHfest, Večeri udaraljkaša, Zlatne note Križevci i jednokratno održan Križevci Jazz Festival. Sve nabrojane festivale organizirale su križevačke udruge civilnoga društva. Čak tri festivala bila su u organizaciji udruge K.V.A.R.K. (Skaville, Crosstown i Jazz Festival), dok je Večeri udaraljkaša, prema inicijativi profesora udaraljki Josipa Konfica, organizirala udruga P.O.I.N.T., POOHfest Gradski puhački orkestar Križevci, Crusade križevački motociklistički klub, a Zlatne note, jedini festival natjecateljskoga karaktera, KUD Križevci. Svi navedeni festivali usmjereni su na dovođenje nacionalnih i međunarodnih glazbenika, premda su povremeno uključivali i nastupe Križevčana.

Križevačka radijska postaja, koja postoji od 1966. godine, također je pratila lokalne glazbene manifestacije, ugošćavala glazbenike te davala prostor malobrojnim postojećim snimkama lokalne glazbe i glazbenika. Zastupljenost križevačkih glazbenika u eteru radija u razdoblju od šest mjeseci (od siječnja do lipnja 2017.) pokazala je da se emitirala glazba svega jedanaestero lokalnih izvođača, odnosno glazbenih ansambala. U istom razdoblju emitirana je glazba četvorice lokalnih glazbenih autora: Stjepana Fortune, Josipa Petrića, Gorana Hlebca i Luke Belanija. Riječ je mahom o pjesmama koje tematiziraju Križevce, pri čemu je pjesma *Mojemu gradu* križevačke pjesnikinje Ingrid Potočnjak i Stjepana Fortune pratila redovnu tjednu emisiju posvećenu aktualnim događanjima u gradu.¹¹ Za emitiranje lokalnih autorskih pjesama, korišteni su nosači zvuka križevačkih autora snimljeni tijekom 2000-tih godina. Prvi CD, *Križevci u pjesmi i glazbi*, izdao je 2003. godine Radio Križevci, okupivši nove ili otprije postojeće pjesme koje tematiziraju Križevce. Na CD-u je bilo predstavljeno 14 pjesama lokalnih autora i izvođača, pri čemu su kasnije najviše izvođene i lokalno zaživjele prve dvije pjesme na albumu, *Križevci moj su grad* Josipa Petrića (Pjera) i No. 7 benda te *Mojemu gradu* Stjepana Fortune. Pjesma Josipa Petrića nastala je godinu dana prije, u vrijeme proslave 750-e obljetnice proglašenja Križevaca slobodnim kraljevskim gradom, o čemu je autor rekao:

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. Onda smo jednu pjesmu iz Stare Bistre prepravili da se u njoj Križevci spominju. I tak sam ja htel svom gradu pokloniti, najnaivnije, najiskrenije i da bend svira, jednu pjesmu o njemu, a time i da odemo korak više.

11 Popis lokalnih izvođača u šestomjesečnom razdoblju izradio je tehničar Radija Križevci Vedran Delić, na čemu mu ovim putem zahvaljujem.

Petrlić je tada bio član jednoga od najdugovječnijih lokalnih bendova, No. 7 ili Sedmica, koji je bio orijentiran na plesne *gaže* i izvođenje aktualnoga zabavnog repertoara, a uspjeh te pjesme potaknuo ga je da nakon nje sklada i brojne druge, posvećene dijelom i lokalnim motivima. Pjesma Ingrid Potočnjak i Stjepana Fortune nije nastala u okviru benda, ali je za njezino nastajanje i snimanje Fortuna angažirao mnoge lokalne glazbenike: gitarista Nenada Kosa Ferzzu, pijanista Gorana Kovačića, sopranisticu Anu Fortunu te tadašnjega ravnatelja gradskoga muzeja Zorana Homena kao solista na usnoj harmonici. Prisutnost tih glazbenika, kao i integriranje zvuka crkvenoga zvona, orgulja i suradnja s gradskim zborom Hrvatsko pjevačko društvo *Kalnik* na izvedbi u sklopu Križevačkoga velikog spravišča, u toj pjesmi suptilno podcrtavaju njezin građanski identitet. U slučaju pjesme trećega autora koji se spominje u šestomjesečnom razdoblju emitiranja na Radiju Križevci, riječ je o kantautoru Luki Belaniju. Njegove pjesme nemaju lokalnu temu, dapače, jedine su na engleskom jeziku i objavljene su na njegovim autorskim albumima *B-Side of My Mind* iz 2009. i *Changin' Chapters* iz 2011. godine, u produkciji diskografske kuće *Dancing Bear*. Osim spomenutih nosača zvuka, lokalni autori i izvođači zastupljeni su i na CD-u *U novi dan* križevačkoga zbora mladih *Crisinus* snimljenog 2011. godine. Riječ je o katoličkom zboru nastalom združivanjem križevačkih župnih zborova, župe Sv. Ane te župe Blažene Djevice Marije Žalosne i sv. Marka Križevčanina. Zbor je u to vrijeme vodila profesorica gitare i kantautorica Tamara Perc, a na CD-u su, osim njezinih, snimljene i pjesme lokalnih autorica Tanje Baran, Jelene Stanković i Valerije Kramar. Perc je o motivaciji da snime CD rekla:

I tada sam shvatila da duhovna glazba vapi za nekim osvježanjem, a imala sam dosta prijatelja za koje sam znala da samozatajno pišu, skladaju te smo često njihove skladbe izvodili u crkvi. Onda sam baš dobila želju da se to negdje zabilježi, ostane zapečaćeno.

U najnovijem razdoblju aktivni lokalni glazbenici usmjerili su se na žanrove i glazbene scene koje djeluju na širem teritoriju od lokalnog, poput tamburaške, kantautorske, elektroničke scene ili na svirke na privatnim događajima, poput svadbi, rođendana ili obiteljskih proslava. U odnosu na prethodna razdoblja, aktivnosti lokalnih glazbenika koje su prije bile više koncentrirane na neposredno područje Križevaca, raspršile su se, pri čemu mislim da su s jedne strane počele obuhvaćati puno veći teritorij, a s druge da su postale puno više individualne. Premda je praćenje križevačkih glazbenika u najnovijem razdoblju stoga podrazumijevalo proširenje istraživanja izvan Križevaca, a

intervjui s njima pokazali su raznolike putove i profesionalne profile, postoje i određene sličnosti koje ću na ovom mjestu nastojati sumirati.¹²

Za gotovo sve lokalne glazbenike koji su i danas aktivni, važne inicijalne korake za ulazak u glazbenički posao predstavljali su glazbeno obrazovanje i početna glazbenička mreža, oboje stečeno u Križevcima. S druge strane, za nastavak bavljenja glazbom, većini glazbenika bilo je važno širenje mreže izvan križevačkoga područja, a ponekad i trajno preseljenje u Zagreb. Kantautor Luka Belani je nakon odlaska na studij u Zagrebu nastojao izgraditi i glazbeničku karijeru, uz pomoć obitelji i studentskih poslova.

Belani: ... radio sam na prvoj godini faksa. U *publishingu Dallas Recordsa*. Bio sam ispomoć frendu, sjedio za kompjuterom, sređivao *mailing* liste i tak to, dok je trebalo. Onda skladište, lijepiš deklaracije, pakiraš...

Ja: Ono, najniža skala u muzičkoj industriji?

Belani: Najniža, da. Tu sam počeo.

Za kantautoricu Romanu Orešnik, koja je s poluprofesionalnim bavljenjem glazbom započela još u osnovnoj školi svirajući na zabavama u svojem i okolnim selima, ključan trenutak za nastavak karijere bio je upoznavanje sa zagrebačkim glazbenim životom i umrežavanje s tamošnjim glazbenicima:

U jednom trenutku sam odlučila da je došlo vrijeme da počnem izlaziti. Tu nije neki izazov, neću nikog posebnog srest. Onda sam odlučila da trebam izlaziti i krenula sam na vlak za Zagreb, raspitala se di su dobri klubovi i došla bi sama u klub i stajala. (...) I onda na tom koncertu nekoga sretnoš, tebe netko nešto pita i nekim čudom nazove.

Glazbenici koji su nastojali ostvariti dugotrajnu glazbenu karijeru oslanjali su se na traženje specijaliziranih grana koje su im omogućavale zaradu od glazbe kojom su se bavili, ne znajući koliko će se one održati, a morali su naučiti i biti fleksibilni. Zbog toga su mnogi od njih, unatoč stečenom barem osnovnom glazbenom obrazovanju, morali ulagati u daljnju edukaciju i razmišljati izvan okvira koje im je pružilo školovanje. Tamburašica Ema Trninić nakon studija je počela svirati u tamburaškom sastavu Cure Iz CEntra (C.I.C.E.),

12 U doktorskom radu sam za ilustraciju najnovijega razdoblja djelovanja lokalnih glazbenika izabrala šestero raznovrsnih glazbenika čije sam privatne i profesionalne profile, dobivene putem detaljnih intervjua, opisala u kontekstu njihovih lokalnih i translokalnih glazbenih aktivnosti. Riječ je o basistici i kantautorici Romani Orešnik, saksofonistu Ivi Prodanu, tamburašici Emi Trninić, kantautoru Luki Belaniju, udaraljkašu Štefanu Đurkoviću te gitaristici i glazbenici na sceni duhovne glazbe Tamari Perc.

a tom angažmanu približilo ju je iskustvo nastupanja s jednim zagrebačkim kulturno-umjetničkim društvom koje joj je otvorilo nove izvedbene vidike:

To je bila tradicijska glazba i skroz drugačija od orkestra i svega što naučiš u glazbenoj školi. Ne možeš sjediti i gledati note. Nije tipična svirka, moraš stajati, moraš sve znati napamet. I pratiti plesače, jer ako ih ne gledaš, sve je katastrofa; moraš ih pratiti.¹³

Saksofonist Ivo Prodan, koji je nastupao improvizirajući uz DJ-e, prvo u Križevcima, zatim u Zagrebu i na jadranskoj obali, opisao je kako je ključan korak bilo iskustvo pohađanja seminara *jazz-improvizacije* Saše Nestorovića:

Na seminarima smo radili individualno i onda su svake večeri bili *jam sessioni*, tam se samo improviziralo. Bil je zadatak da svako solira. Onda sam ja na tim seminarima dobio nekakvu sigurnost za početak te improvizacije. Najviše sam dobio tu mogućnost improvizacije i da te nije strah.

Za neke druge lokalne glazbenike važan korak bio je prepoznavanje da se njihov umjetnički potencijal neće razviti u vertikalni klasično-glazbenoga školovanja. Luka Belani je, večer prije prijemnoga ispita iz klavira, shvatio da "nije on za to", a Romana Orešnik podijelila je sjećanje iz škole:

Znam da mi je Štef Fortuna govorio: "Ti ćeš meni ić na akademiju", a ja sam rekla: "Neću, ja ću imat bend". Ja sam imala osjećaj da, ak ću ić na akademiju, da nikad... ko da idem u časne!

Osim individualnih i vrlo različitih putova, križevački su glazbenici u najnovijem razdoblju skloniji formiranju translokálnih mreža, odnosno surađuju s glazbenicima iz drugih gradova i puno češće sviraju u nelokalnim bendovima. Takva vrsta translokálnoga članstva postala je češća i kod tamburaških sastava. U razdoblju etnografskoga istraživanja križevačkih glazbenika, djelovao je cijeli niz tamburaških bendova s članovima iz Križevaca i drugih susjednih gradova ili sela. Prema riječima tamburaša Krešimira Španića, tamburaško umrežavanje oslanja se na osobna poznanstva koja su za njega započela u srednjoj školi, dok je bio učenik križevačke glazbene škole. Njegov prvi tamburaški sastav zvao se

13 Intervju s Emom Trninić bio je vođen na engleskom jeziku jer ga je, uz mene, vodio i kolega iz SAD-a, Daniel Ansoerge. Donosim citat na izvornom jeziku: "It was traditional music and completely different from orchestra and everything you learn in music school. You cannot sit and play and watch the notes. It's not typical play, you have to stand up, you have to know everything by heart. And follow the dancers, because if you don't look at them, everything is disaster; you have to follow them."

Debitanti, a sastojao se od učenika tambure iz njegove generacije. Budući da je križevačka glazbena škola bila jedna od prvih na državnoj razini koje su uvele tamburu kao glavni predmet u srednjoj školi, učenici iz susjednih županija, ali i s područja Slavonije i Baranje, dolazili su na školovanje u Križevce. Tamburaški sastav Debitanti može poslužiti kao ilustrativan primjer budući da su njegovi članovi bili iz Vinkovaca, Vrbovca, Koprivnice i s križevačkoga područja. Treba spomenuti da je većina tamburaških sastava u najnovijem razdoblju prilagođena nastupima u raznim kontekstima, pa često uključuju i harmoniku ili pak mijenjaju postavu s tambura na električne instrumente, što im omogućava da primjerice na svadbama sviraju tambure na otvorenom te električne instrumente u zatvorenom prostoru. Čini se da lokalna tamburaška mreža najčešće povezuje glazbenike iz Križevaca s onima iz susjednoga Vrbovca i Koprivnice. Najstariji vrbovečko-križevački tamburaški sastav koji i danas djeluje su Pleteri, a osim njega, u vrijeme terenskoga istraživanja aktivni su bili tamburaški sastavi Svita, Zlatni vez, Zlatni dečki i Miraz. Primjeri koprivničko-križevačkih tamburaških sastava su Gelipteri i Cure Iz CEntra, ujedno jedini ženski sastav među nabrojanima. Raspršivanje aktivnosti, odnosno proširenje vidljivosti i intenzivnije formiranje translokalnih mreža glazbenika, nije ipak dokinulo one lokalne, što će biti komentirano u idućem potpoglavlju.

UMREŽAVANJE LOKALNIH GLAZBENIKA USPRKOS RASPRŠIVANJU

U lokalnom kontekstu, odnos među glazbenicima najčešće je bio takav da su se “iz benda (...) svi međusobno poznavali otprije”, kako je otkrio Zdravko Muretić Mrkva. Lokalni su bendovi mahom nastajali i izrastali iz prethodnoga poznavanja i prijateljstva. Dapače, neki, poput Nenada Kosa, tvrdili su da je “zanimanje za glazbu odredilo (...) i buduća poznanstva i prijateljstva”, jer “ono si što slušaš”. To možda ne djeluje iznenađujuće, ali s druge strane, ova razina poznanstava između lokalnih glazbenika ne podrazumijeva se uvijek. U etnografiji glazbenoga života novorazvijenoga grada Milton Keynes u Velikoj Britaniji, orijentiranog na industriju, Ruth Finnegan otkrila je da “unutar glazbenih svjetova ljudi nisu nužno osobno komunicirali”, te da je “postojao element anonimnosti čak i unutar glazbenih skupina” (Finnegan 2007: 302). Premda razlike između načina formiranja glazbenih svjetova u Križevcima i Milton Keynesu sasvim sigurno leže u razlici u veličini gradova i njihovoj po-

vijesti, ipak je vrijedno vidjeti kakve je implikacije lokalna familijarnost imala za funkcioniranje glazbenoga i društvenoga života na križevačkom području.

U razgovoru s glazbenicima koji nisu više glazbeno aktivni, saznala sam da su si svirači plesnih *gaža* često međusobno pomagali. Ako jedan od članova benda nije mogao doći na svirku, najčešće bi pokušao pronaći drugoga lokalnog glazbenika da ga zamijeni. Oprema se također vrlo često posuđivala i razmjenjivala, pogotovo u vrijeme kada nije bila dostupna kao danas. Izniman primjer korištenja vještina umrežavanja iz “zlatnoga doba” seoskih plesnih zabava 1980-ih spomenuo mi je Stjepan Vrhovec Stiv koji se sjetio da je bilo par lokalnih “slobodnjaka” (*freelancera*) koji bi dogovorili svirku, a zatim od jednog vikenda do drugog uspjeli okupiti bend od raspoloživih glazbenika. Dakle, čak i kada su tražili *gaže* na istom konkurentskom području, glazbenici su uglavnom ostajali u kolegijalnom ili prijateljskom odnosu, znajući da će se i u budućnosti moći osloniti jedni na druge za pomoć i suradnju. Jedan je lokalni glazbenik o svojem cjeloživotnom iskustvu sudjelovanja u radu lokalnih bendova rekao:

...jer sam ja promijenil 10 bendova, kad sam htel prestat, došli su iz drugog benda, “odi nam pomogni malo”, pa sam ostal godinu-dve i već mi se nije dalo više. Ja se nikad s nikim nisam posvadil, da smo se razišli zbog problema, još se danas družimo, veselimo, iz svakog benda je neka dogodovština i po danu i po noći. To su bili stvarno prekrasni dani...

Prethodno je spomenuto translokalno umrežavanje suvremenih križevačkih glazbenika, no treba navesti da ono nije dokinulo postojanje daljnje lokalne suradnje. Premda su promjene u lokalnoj infrastrukturi potaknule ili prisilile lokalne glazbenike da prošire svoju vidljivost, oni su se u mnogim slučajevima još uvijek oslanjali na lokalne mreže ili povremeno sudjelovali u izgradnji lokalnih scena. To se očituje u redovitim nastupima na humanitarnim događajima i pozivima na lokalne festivale. Na ovaj način putovi glazbenika povremeno skreću “natrag kući”, a lokalne glazbene prakse nisu jednostavno prešle iz participacijskih u prezentacijske. Dapače, pokušat ću pokazati kako, na lokalnoj razini, sudjelovanje u glazbi može imati puno slojevitije značenje.

Suvremeno lokalno glazbeničko umrežavanje na križevačkom području nadilazi razinu glazbenih bendova utemeljenih na poznanstvu i prijateljstvu. Lokalne se mreže također često koriste za pronalaženje posla, međusobnu podršku i periodičko vraćanje lokalnih glazbenika u grad. U tom smislu, umrežavanje ne funkcionira samo među glazbenicima već i između organi-

zatora i glazbenika i obratno, formirajući ono što je Howard Becker nazvao “kooperativnim mrežama” (Becker 2008: 1–2). Preduvjet za ovu uzajamno funkcionalnu kooperativnu mrežu je međusobno poznavanje svih aktera, glazbenika i ljudi uključenih u lokalnu društvenu infrastrukturu. Periodička prisutnost lokalnih glazbenika na križevačkom području uključuje i plaćene i besplatne nastupe. Potonji se javljaju najčešće u prilikama kada neki od lokalnih glazbenika nastupe iz usluge poznanicima, kada sviraju ili pjevaju u amaterskom glazbenom društvu ili kada se od njih traži da nastupaju na dobrotvornom koncertu. Dobrotvorni događaji nisu rijetkost u Križevcima i redovito uključuju i lokalne glazbenike.¹⁴ U tom se slučaju pozivaju neki od najcjenjenijih i najpopularnijih glazbenika koji svojim društvenim statusom pridonose odazivu publike. Međutim, za glazbenike to znači i da njihov društveni ugled nije uvijek proporcionalan iznosu novca koji lokalno zarađuju. Lokalni organizatori, koliko god možda bili naklonjeni domaćim glazbenicima, često u njima vide “jeftiniju opciju”, računajući da će ih zbog poznanstva nagovoriti da nastupe na njihovu događaju ispod cijene ili besplatno.

Postoje ipak i suprotne tendencije. Neke od neprofitnih organizacija redovito uključuju lokalne glazbenike u svoje programe, ne samo kada nema novčanih sredstava, već i kada su događaji primjereno financirani; tako nadoknađuju društveni dug glazbenicima. Primjeri takvih jednokratnih ili dugoročnijih događaja su festivali Spravišće, Culture Shock Festival, Crosstown Music Festival te Večeri gitare koje je 2015. godine organizirala Tamara Perc. Također, lokalna scena elektroničke glazbe još uvijek nastoji u Križevce dovesti nacionalno poznate DJ-e, ali istodobno pružiti priliku domaćim snagama da se predstave i redovito nastupaju. Lokalne veze tada se mogu koristiti i za promociju kolega glazbenika. Nerijetko domaći glazbenici koji organiziraju događaje u njih uključe druge glazbenike koji potječu iz grada. U razdoblju djelovanja Gradskoga tamburaškog orkestra *Sveti Marko Križevčanin* pod vodstvom Stjepana Fortune, za redovne godišnje koncerte u povodu Valentinova, uz orkestar su nastupali mnogi križevački glazbenici kao solisti. Ne manje važno, pritom su ti solisti često bili glazbenici na studiju izvan Križevaca ili oni koji su se trajno preselili u drugi grad.¹⁵

14 Naprimjer, na humanitarnom koncertu lokalne Udruge osoba s intelektualnim teškoćama i njihovih obitelji *Maslačak* 2016. godine nastupili su vokalni ansambl Allegro, tamburaški sastavi Cure Iz CENtra, Miraz i Žute Dunje te pjevači Romana Orešnik i Zdravko Bugarin. Vidi: <https://epodravina.hr/pjevajmo-zajedno-maslacak/>, pristup: 2. 3. 2021.

15 Primjerice, koncert u povodu Dana zaljubljenih 2009. godine je, uz svirače gradskoga tamburaškog orkestra, uključivao dug popis lokalnih solista: Nataliju Kralj, Dejana Dretara, Jadranka Kovača, Doru Kralj, Martinu Zdilar Sertić, Romanu Orešnik, Nenada Kosa, Anu Fortunu, Josipa Konfica, Ivana Fureša, Ivu Prodana, Krešić

Raspršivanje, suvremena individualnost i različiti putovi glazbenika mogu se činiti proizvoljnima i bez temelja za usporedbu. Stoga je zanimljivo da raznolikost i individualnost kao osnova za funkcioniranje lokalnoga muziciranja u nekim slučajevima uspijeva oblikovati koherentniju mrežu glazbenika i proizvesti vlastitu infrastrukturu. Takav je slučaj lokalna kantautorska mreža, koja je dijelom preslikavala onu zagrebačku i hrvatsku. U posljednjih nekoliko desetljeća u Križevcima se pojavio niz kantautora. Njihova vidljivost i značaj za lokalnu zajednicu varirali su s obzirom na njihove glazbene i poslovne vještine, ali i dostupnost prilika za lokalne nastupe. Nekoliko gradskih barova u posljednjih je 10 ili 15 godina nudilo povremene glazbene programe koji su uključivali kantautore, pri čemu je ciklus koncerata organizirao *Art Rock Café*, a prije toga povremene nastupe i *Safehouse*, *Gold*, *Dollar* ili *Soul Café*. Ljudi koji su nastupali u tim prilikama bili su Danijel Dijaneš (Danči), Saša Huzjak (Hjuz), Sonja Mrnjavčić, Tamara Perc, Luka Belani, Neno Kos Ferzso i Romana Orešnik.



Romana Orešnik na nastupu u dvorištu Galerije K2. Fotografija Dragutina Andrića

mira Španića, Matiju Fortunu i autoricu ove knjige kao flautisticu. Vidi: <https://www.krizevci.info/2009/02/12/tamburaska-ljubavna-pri-povodom-valentinova/>, pristup: 2. 3. 2021.

Razlozi za relativno velik broj kantautora na lokalnoj i nacionalnoj razini mogu se pronaći u činjenici da je glazbenicima lakše izvoditi svoje pjesme samostalno nego oformiti bend, a intervjui su pokazali da je čak i onima koji su već članovi nekoga benda ponekad teško nametnuti se kao autor. S druge strane, pretpostavljena iskrenost i autentičnost mogu se bolje prenijeti kada pjesme izvodi sam autor ili autorica zbog čega, kako tvrdi Thomas Turino, “izvođači u ovom žanru imaju tendenciju da njeguju sliku osobne iskrenosti, izravnosti i jednostavnosti na sceni” (2008: 64). Drugi razlog za odabir kantautorskoga puta može se pronaći u ekonomskoj motivaciji, odnosno pokušaju drugačijega proboja na glazbeno tržište.

Značajnija inicijativa razvoja lokalne kantautorske infrastrukture od povremenih koncerata u kafićima bilo je utemeljenje Crosstown Music Festivala 2013. godine. Taj su festival pokrenuli križevačka neprofitna udruga K.V.A.R.K. i lokalni glazbenik i sudionik zagrebačke kantautorske scene Luka Belani. Belani je prije pokretanja križevačkoga festivala sudjelovao u organizaciji ciklusa *Škrabica* u zagrebačkoj Booksi uz svoje kolege Ninu Romić i Antu Perkovića. Ciklus *Škrabica* temeljio se na koncertima mladih glazbenika u prostoru neprofitne organizacije Booksa, bez naplate ulaznica, ali uz dobrovoljni prilog posjetitelja, kao što je sugerirano nazivom ciklusa. Križevački Crosstown Music Festival održavao se u Klubu kulture, prostoru kojim upravlja udruga K.V.A.R.K., bio je financiran putem javnih natječaja za potporu nezavisnoj kulturi i predstavljao je vodeće kantautore zagrebačke i šire nacionalne scene, pri čemu je i sam Belani bio čest glazbeni gost festivala. Međutim, posljednja dva izdanja festivala, 2017. i 2018. godine, gotovo su se potpuno bila usredotočila na domaće glazbenike, proširujući koncept i na bendove koji nastupaju s autorskim pjesmama. Tako su na festivalu 2017. nastupali Romana Orešnik i Tamara Perc, križevačko-zagrebački bend FOR i bend Luke Belanija The Basewalks.

Iduće godine, na festivalu su nastupili sastavi Kids from the Sky i gospićki bend s križevačkim članom Sašom Živkovićem DC5. Takav programski zakret festivala dijelom je zasigurno bio uzrokovan smanjenjem aktivnosti na zagrebačkoj kantautorskoj sceni, ali dijelom je bio i potez koji je motivirao vrlo vidljiv porast interesa lokalne publike, dokazujući i na tom primjeru da je u dijelu domaće društvene infrastrukture nastavljena potražnja za domaćim glazbenicima.

4.

UZAJAMNI UTJECAJ GLAZBENIKA I LOKALNE SREDINE

Prethodno poglavlje pokazalo je neke promjene u društvenom životu i ulozi lokalnih glazbenika. Uopćeno, moglo bi se reći da je razvoj društvene infrastrukture prvo potisnuo lokalnu tradicijsku glazbu i izvođače na akustičnim instrumentima te da je daljnja profesionalizacija glazbenika i specijalizacija publike prema izabranim glazbenim stilovima učinila suvišnima redovite društvene događaje na kojima su svirali pretežno domaći glazbenici. Takvo pojednostavljeno čitanje bilo bi lako prikloniti pesimističkim i nostalgичnim tendencijama u etnomuzikologiji koje smatraju da je glazba izgubila na važnosti u modernim društvima u kojima je profesionalizacija potisnula zajedničko prakticiranje glazbe unutar zajednica.

Takav se pesimizam često susreće u radovima o održivosti glazbe. U tim se radovima profesionalizacija shvaća kao negativan učinak prezentacijskih oblika muziciranja “s mehanizmima dodavanja komercijalnih vrijednosti” i “poticanjem razmišljanja o glazbi kao o robi” (Titon 2009: 122). Stoga se ponekad etnomuzikolozi koji se bave održivošću glazbe zalažu za participativne glazbene prakse tvrdeći da ih njihov nedostatak “orijentacije prema proizvođaču i hijerarhijske kontrole” čini “anomalnima unutar modernističko-kapitalističkih društava” i pogodnima za razvijanje “alternativnih kulturnih navika” (Turino 2009: 107). Međutim, ustrajanje na inkluzivnim participativnim praksama kao najvrjednijoj glazbenoj praksi nepravedno umanjuje “specifičnu ulogu” i “specifični status” koji glazbenici mogu imati u društvima u kojima djeluju (Merriam 1964: 123). Profesionalizacija glazbe nije samo dio negativnih i manipulacijskih tendencija suvremenoga zapadnog kapitalizma nego nešto što se događa ili se dogodilo u različitim kulturama širom svijeta.

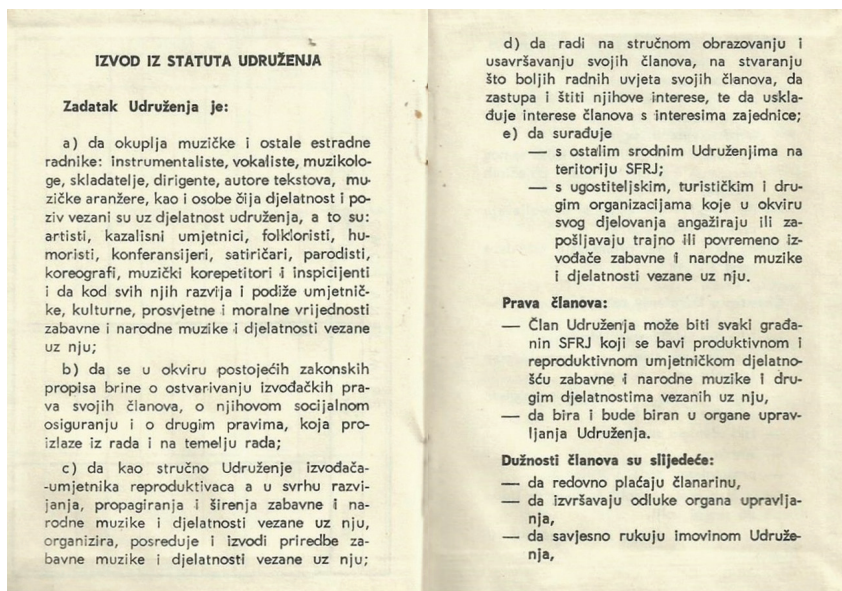
Uspoređujući antropološku literaturu na temu društvenoga položaja glazbenika, Alan Merriam primjećuje da je “glazbenik ekonomski stručnjak koji obavlja određene zadatke koje mu društvo dodjeljuje proizvođači određenu vrstu dobra” (Merriam 1964: 124). Procesi profesionalizacije su u tom smislu dio specijalizacije i podjele rada unutar određenoga društva.

S druge strane, neki autori poput Davida Hesmondhalgha (2013) nude odmak od kulturno-pesimističkih interpretacija. Otvoreno kritizirajući Turinovo stajalište o održivosti glazbe, Hesmondhalgh tvrdi da “Turino pokazuje tako duboku čežnju za iskustvima zajednice da vrijedne oblike glazbene prakse pronalazi samo u rezidualnim džepovima suvremenog života”, dok bismo se umjesto toga trebali okrenuti “dokazima ugodne i životno obogaćujuće društvenosti koju ljudi doživljavaju kad pjevaju, plešu i sviraju zajedno u modernim društvima” (Hesmondhalgh 2013: 10). Osvježavajuća perspektiva koju je predstavio Hesmondhalgh pomogla mi je uočiti mehanizme koji križevačke glazbenike drže sastavnim dijelom čak i suvremenoga društvenog života. U ovom će poglavlju stoga biti predstavljene perspektive lokalnih glazbenika kao specijalista i radnika u kontekstu lokalne zajednice, uzimajući u obzir prvo modele njihova snalaženja i zarađivanja na lokalnom tržištu, a potom njihovu ulogu u izgradnji i održavanju lokalnoga kulturnog identiteta.

O GLAZBI KAO OBLIKU RADA U LOKALNOM KONTEKSTU

Djelovanje križevačkih glazbenika bilo je uvjetovano pravnim i političkim okvirima na nacionalnoj razini. Tendencija reguliranja statusa *gažerskih* glazbenika dogodila se u državnim okvirima već 1920-ih godina kada su osnovane prve strukovne udruge glazbenika (v. Vesić i Peno 2017: 72). Nakon Drugoga svjetskog rata prvo je obnovljen rad udruga povezanih s klasičnom glazbom, ali se 1960-ih, kako je otkrila Ana Hofman, razvojem popularno-glazbene produkcije javila inicijativa da glazbenici u ovom području steknu status “estradnih radnika” ili “estradnih umjetnika”, što je davalo određenu ozbiljnost “inače nepriznatim i zanemarenim glazbenim aktivnostima koje je službena kulturna politika uglavnom previdala” (Hofman 2015: 10). Godine 1972. osnovan je Savez muzičkih udruženja Hrvatske kao krovna republička organizacija hrvatskih udruga zabavne glazbe po uzoru na federalnu organizaciju osnovanu 1968. godine. Unutar Saveza djelovale su i udruge

glazbenika *Lira* iz Čakovca i *Estrada* iz Zagreba, kojima su mahom pripadali glazbenici s križevačkoga područja. Prema statutu tiskanom u članskoj knjižici križevačkoga bubnjara Josipa Siročića, udruženje *Lira* imalo je ozbiljne i ambiciozne zadatke “da okuplja muzičare i ostale estradne radnike (...) i da kod svih njih razvija i podiže umjetničke, kulturne, prosvjetne i moralne vrijednosti zabavne i narodne muzike”.



Članska knjižica udruge *Lira*. Fotografija obitelji Siročić

Nadalje, zadatak udruženja bio je brinuti se za ostvarivanje prava reproduktivnih glazbenika te organiziranja, posredovanja i promoviranja njihove izvedbe. Zadatak posredovanja ispunjen je suradnjom “s ugostiteljskim, turističkim i drugim organizacijama koje u okviru svojih djelatnosti angažiraju ili zapošljavaju stalno ili povremeno izvođače zabavne i narodne muzike”.

U praksi je to funkcioniralo tako da su ugostitelji (restorani, hoteli, barovi), koji su željeli ponuditi glazbu, kontaktirali jednu od lokalnih udruga (primjerice *Liru*) i zatražili od nje da osigura bend ili glazbenika. *Lira* bi posredovala između svojih članova i ugostitelja, pregovarala o cijeni i uvjetima angažmana i poslala bend ili glazbenika koji su prihvatili angažman. Ugostitelj bi tada plaćao naknadu *Liri*, koja bi novac dalje distribuirala glazbenicima. Na taj su način glazbenici bili rasterećeni cijeloga niza poslova: oglašavanja, pro-

nalaska ponuda, pregovora o cijenama i uvjetima svirke, kao i financijskoga poslovanja. Kombinacija glazbeničkih udruga, lokalne potražnje i brojnosti društveno financirane infrastrukture pružala je relativno udobnu pozadinu za razvoj lokalnoga glazbenog života. Iako su i u tim uvjetima, dakako, postojali problemi i nesigurnosti, čini se da su lokalni glazbenici vješto koristili prednosti tada postojećega sustava.

Nakon 1990-e glazbena se industrija bitno promijenila. Iako je kraj socijalizma u idealnom smislu značio veću slobodu tržišnih mogućnosti, u stvarnosti se hrvatska glazbena industrija 1990-ih vrtjela oko oligarhije autora, organizatora festivala i diskografa pod snažnim pokroviteljstvom državne radiotelevizije u savezu koji je Ante Perković nazvao “nepriznatim sukobom interesa” (2011: 128). Slijedom već spomenute promjene u primjeni Zakona o autorskim pravima, autorske naknade prikupljaju se za svaku vrstu javnoga glazbenog nastupa (uključujući i amaterske, neprofitne i humanitarne). Za snimanje albuma s autorskom glazbom, autor mora platiti dozvolu za snimanje HDS-ZAMP-u, koji zauzvrat štiti njegova prava i distribuira zaradu od kasnijih emitiranja. No problem je u tome što je ova vrsta zaštite obvezatna, bez obzira žele li autori da se njihova prava štite na taj način i bez obzira na to hoće li buduća distribucija snimke donijeti prihod. Zbog toga se čini da zakonodavni okvir djeluje u korist “velikih”, komercijalnijih događaja i izvođača istovremeno otežavajući ulazak na glazbeno tržište “malim” izvođačima i autorima. U pokušaju vraćanja ravnoteže, Hrvatsko društvo skladatelja od 2011. raspisuje natječaj za financijsku pomoć raznim nekomercijalnim skupinama glazbenika. Sličan problem podržavanja “velikih” i ometanja “malih” dogodio se i kod promjena u modelu prodaje ulaznica. Novi Zakon o fiskalizaciji u prometu gotovinom 2012. je uveo obvezu fiskalnih blagajni putem kojih se organizatorima koncerata automatski odbija porez od prodanih ulaznica (Hrvatski sabor 2012). To opet nije predstavljalo problem za organizatore ili glazbenike koji su ostvarivali veću zaradu, ali jest za nekomercijalne organizatore poput neprofitnih udruga. Stoga organizatori danas često prodaju ulaznice preko ovlaštenih agencija ili pokušavaju pronaći načine zaobilazjenja poreza, poput oslanjanja na dobrovoljni prilog publike umjesto naplate ulaznica.

Dotadno, danas pored strožeg reguliranja rada društvenih i civilnih institucija, glazbenička infrastruktura i inicijative za reguliranje rada glazbenika gotovo da su nestale. Glazbenici su više ili manje prepušteni samima sebi u pronalaženju poslova i organiziranju svojega rada. Jedna od najvećih i najvaž-

njih suvremenih strukovnih udruga, Hrvatska glazbena unija, nije organizirana kao sindikat, nego kao organizacija koja glazbenicima pruža ograničen izbor usluga, od kojih je možda najvažnija porezna olakšica za članove. HGU ne posreduje između glazbenika i njihovih klijenata niti nudi konkretnu pravnu zaštitu. U usporedbi s organizacijskim radom *Lire* i *Estrade*, usluge HGU-a znatno su ograničenije, a glazbenici moraju graditi dodatne poslovne modele za pronalaženje angažmana i realiziranje svojega rada, o čemu je govorio saksofonist Ivo Prodan. S obzirom na to da Prodan često nastupa s DJ-ima, jedan od modela isplate je da naručitelj sklapa ugovor samo s DJ-om:

Ako neko od DJ-a ima firmu, pa ide preko njega. I onda mi s DJ-em radimo ugovor, svaki.

Drugi način je, prema Prodanovim riječima, da ugovor sklapa “svatko osobno ili dok smo bili sastav, na firmu i onda mi radimo svaki ugovor s tom firmom”. Bez pomoći prethodno postojećih udruženja, glazbenici moraju sami pronaći angažmane, a u slučaju pravnoga problema kao što je kršenje ugovora, moraju podići privatnu tužbu. Naravno, preduvjet za tužbu i dokaz nepoštivanja ugovora je njegovo postojanje, a treba reći i da se u tom smislu glazbenike često plaća gotovinom bez ugovora i bez transparentne novčane transakcije. Učestalost takve sive ekonomije stoga je mnogo veća od očekivane s obzirom na prethodno naglašenu strožu provedbu zakona. Zbog djelomičnoga kolapsa infrastrukture i sve većeg pritiska na glazbenike da preuzmu rizik i samostalno razvijaju svoj glazbeni posao, glazbenici koriste različite strategije pronalaženja i širenja posla. Premda su te strategije donekle individualne ili pak ovise o klasnim i društvenim faktorima, one pokazuju i međusobne sličnosti koje se mogu načelno podijeliti na strategije izdržljivosti i strategije otpora. Prema Lei O’Brian Bernini, koncept izdržljivosti se “odnosi na sposobnost osobe ili sustava (...) da apsorbira smetnju i reorganizira se tijekom promjena tako da i dalje u biti zadržava istu funkciju, strukturu, identitet”, pa izdržljivost u glazbenom poslu može pomoći “sposobnosti snalaženja i pregovaranja o nedaćama” (O’Brian Bernini 2015). Strategije izdržljivosti stoga primjenjuju niz tehnika prilagođavanja u osnovi se ne suprotstavljajući postojećem sustavu, odnosno glazbenoj industriji i tržištu. Drugi koncept, otpor, razlikuje se utoliko što uključuje otvoreno suprotstavljanje mehanizmima sustava. Bernini objašnjava da je glazbena industrija ekonomska mreža koja često ograničava pristup ekonomskom i društvenom kapitalu, čemu se glazbenici “mogu oduprijeti (...) umrežavanjem s drugim neovisnim i amaterskim kulturnim proizvođačima”

(isto).¹⁶ Spomenut ću i pružiti primjere za pet tehnika izdržljivosti koje smatram najvažnijima s obzirom na učestalost njihova spominjanja u intervjuima: tehnike proširenja vidljivosti, kombiniranje različitih glazbenih aktivnosti i kompetencija, pregovaranje između traženoga repertoara i osobnih umjetničkih želja, fizičke pripreme i žrtve te suradnje “prema gore”. Na kraju poglavlja bit će navedeni i lokalni primjeri strategija otpora.

Vezano uz tehnike proširenja vidljivosti, mnogi glazbenici nastojali su iskoristiti prednosti tehnologije, društvenih mreža i digitalnih glazbeničkih platformi među kojima su najčešće bili spominjani *Facebook*, *Myspace*, *SoundCloud* i *Bandcamp*. Internetski prostor koristio se za promociju u vidu najava nadolazećih nastupa, ali i postavljanja snimki prošlih nastupa s ciljem privlačenja mogućih budućih angažmana. Nekim je glazbenicima internetska vidljivost omogućila i nastupe u inozemstvu, pa se tako naprimjer kantautor Luka Belani putem tada aktualne platforme *Myspace* povezoao s promotorom koji mu je organizirao turneju u Njemačkoj.



Luka Belani sa svojim prvim bendom Anđeli u klubu Safehouse 2003. godine. Fotografija udruge K.V.A.R.K.

16 Prije Bernini, termin *resilience* u etnomuzikologiju uveo je Jeff Todd Titon koji ga definira kao “spособnost sustava da se oporavi i održi svoj integritet, identitet, i kontinuitet kada je izložen silama poremećaja i promjena” (Titon 2015: 158). Razlog zbog kojeg se Bernini ne referira na Titona mogao bi biti u činjenici da ga on primjenjuje na “sustave”, odnosno glazbene kulture i njihovu održivost unutar suvremenoga svijeta, a ne pojedinačne profesionalne glazbenike. Također, kao što je prethodno objašnjeno, Titon ima uglavnom negativan stav prema profesionalizmu u glazbi, optužujući ga djelomično za neravnotežu u glazbenoj raznolikosti i održivosti. Otuda je moja uporaba izraza izdržljivosti bliža onoj koju podrazumijeva Bernini jer se odnosi na tehnike prilagodavanja profesionalnih glazbenika promjenama na tržištu.

Druga najčešća tehnika izdržljivosti je kombiniranje različitih glazbenih aktivnosti, pri čemu su to najčešće klasična glazbena poduka s jedne strane i nastupanje s popularno-glazbenim repertoarom s druge. U lokalnom kontekstu, nekolicina nastavnika glazbene škole nastupa u bendovima ili kao kantautori. Na pitanje o postizanju ravnoteže između pedagoškoga rada, aktivnoga muziciranja te vođenja crkvenoga zbora, gitaristica i kantautorica Tamara Perc je odgovorila:

...radim koliko mogu, da vidim svoj maksimum. (...) I gitara i kantautorstvo su moje velike ljubavi, isto tako i rad s djecom.

S druge strane, na pitanje misli li da bi joj bilo moguće baviti se glazbom bez stalnoga zaposlenja u školi, odgovorila je:

...ne znam da li bi bilo moguće od toga živjeti jer, prvo, ja možda nisam tip koji bi to znao unovčiti, nekak to više radim za dušu, a i nemam baš vremena baviti se marketingom... Al bilo bi dobro da imam nekog (*smijeh*) ko to zna i ima vremena!

Treća strategija je prihvaćanje kompromisa između osobnog umjetničkog senzibiliteta i tržišno traženoga repertoara. To je jedna od najvažnijih i najuočajenijih strategija izdržljivosti većine glazbenika. Kako je ustvrdio udaraljkaš Štefan Đurković, dio glazbenoga profesionalizma obuhvaća i sposobnost sviranja na zahtjev, bez obzira na raspoloženje. Taj mehanizam sviranja na zahtjev, prema Đurkovićevu mišljenju, slični "prekidaču u glavi":

Valjda sam s vremenom i iskustvom stekao neki prekidač u glavi, isključki-uključki, ali da trenutno gažiram glazbu koju volim, ne volim. To mi je trenutno izvor džeparca da olakšam roditeljima i sebi, obožavam biti samostalan.

Posljedice pritiska prihvaćanja posla koji čovjek ne radi s voljom, kao i nepovoljnoga radnog vremena i uvjeta, posebice na noćnim svirkama, očitovale su se kod nekih glazbenika i fizički, kao bolovi ili tjelesne ozljede. Neki od glazbenika na takve su negativne posljedice reagirali tek nakon što je do ozljede došlo, ali neki, poput saksofonista Ive Prodana koji je imao iskustvo sviranja u noćnim klubovima tijekom ljetne sezone, na taj su se teret pripremali unaprijed:

To je bilo naporno, te sezone, za to se trebalo pripremati jedno pet mjeseci, fizički i psihički. To si moral bit u kondiciji. Jer nema tu spa-

vanja puno, spava se po 3, 4 sata, ide se na put, u 7, 8 tonska i od 12 navečer se tek skupe ljudi i do 5 ujutro. (...) al to se, ono, pripremalo: teretana, trčanje, od proljeća, od 2. mjeseca do 6. mjeseca se pripremalo za to.

Lokalno povezivanje glazbenika kao strategija pronalaženja nastupa već je bilo spomenuto. Ukratko ću prethodno napisano proširiti primjerima drugačije uporabe te strategije: za proširenje mreže poznanstava izvan lokalne i povezivanje s glazbenicima koji imaju širu nacionalnu vidljivost. Osim što su neki od lokalnih glazbenika surađivali ili još uvijek surađuju s nacionalno poznatim sviračima i pjevačima na temelju vlastitoga društvenog kapitala, postoje i oblici povezivanja koji se ostvaruju jednokratnim plaćanjem suradnje. Jedan mi je lokalni udaraljkaš objasnio da postoje estradni bendovi koji pri primanju novoga člana od njega očekuju početnu investiciju koja se tumači kao njegov udio u zvučnoj opremi. Ako taj član ili neki drugi s vremenom napusti bend, idući će opet morati "otkupiti" njegovo mjesto, odnosno udio u opremi. Osim toga, uobičajeniji oblici plaćene suradnje odnose se na narudžbu pjesme ili aranžmana, a primjenjuju ih najviše izvođači koji nastupaju na zabavno-glazbenim festivalima. Takvi festivali često pogoduju već priznatim autorima i aranžerima, pa postoji prešutno pravilo da novi izvođači i autori za nastup na festivalu plate starijim autorima i aranžerima pisanje pjesme koja će se moći bolje plasirati od pjesme autorskoga debitanta. Dapače, već samo navođenje imena poznatijeg autora ili aranžera podrazumijeva bolji plasman pjesme. Jednom od križevačkih debitanta na zabavno-glazbenom festivalu poznati je aranžer prišao i rekao da bi on "trebal potpisat aranžman" uz objašnjenje da je ime debitanta previše nepoznato, jer "da bi mogel doć na festival, ne možeš ti od nikud dojt". S druge strane, među rijetkim lokalnim autoricama od koje je nacionalno poznata izvođačica naručila pjesmu je kantautorica Romana Orešnik, koja je o tom iskustvu rekla sljedeće:

Mogu pisati i prema narudžbi, nije mi problem. Jer glazba ponekad dođe spontano, ponekad ne. Nije mi problem dijeliti intimnije pjesme s publikom jer smatram da ljudi mogu suosjećati s tuđim osjećajima, jer smo svi doživjeli slično.

Za razliku od strategija izdržljivosti koje primjenjuje većina profesionalnih i poluprofesionalnih glazbenika, na križevačkom su području tri dosad spominjane glazbene scene pokazivale znakove strategija otpora. Prva je bila

neo-*punk* scena kasnih 1990-ih i scena elektroničke plesne glazbe koja se pojavila u isto vrijeme te kantautorska scena. Sve su one predstavljale lokalni odraz trendova i pojava s nacionalne razine. I neo-*punk* i elektronička scena koristile su *DIY* (uradi-sam) infrastrukturu i neovisno umrežavanje kao osnovu za razvoj svojih supkultura. Iako nisu uzrokovale šire društvene promjene, *punk* i elektronička scena predvodile su razvoj infrastrukture civilnoga društva koji je prije nedostajao Hrvatskoj, pridonoseći kulturnom i ideološkom pluralizmu. Ta je vrsta otpora samo u manjem dijelu bila usmjerena prema glazbenoj industriji. U tu svrhu, kantautorska scena iz 2000-tih mnogo je bolji primjer.



Ramones tribute band na snimanju emisije Otpor glazbom u studiju Radija Križevci 2003. godine.
Fotografija udruge K.V.A.R.K.

U diplomskom radu o zagrebačkoj kantautorskoj sceni, Tanja Halužan prepoznaje da iako je toj sceni “glavni pokretač ljubav prema glazbi i želja za njezinim širenjem na druge ljude” (Halužan 2014: 101), njezino okretanje “alternativnim oblicima promocije i *DIY* izdavaštva” postalo je tvorbenim obilježjem – zbog “nezainteresiranosti domaće diskografske industrije za niskoprofitna glazbena izdanja” (isto: 38). Stoga, ma koliko važna bila umjetnička neovisnost kantautora, razvoj scene glazbenih pojedinaca potaknut je i zajedničkim problemima s prodorom na glazbeno tržište. Ičo Vidmar pronašao je slične osobine u mreži njujorških neovisnih glazbenika koji su “zbog poteškoća s ulaskom na tržište

i postojećih ograničenja u zatvorene žanrovske svjetove, (...) počeli aktivno sami stvarati prostore za muziciranje i predstavljanje svojih djela” (Vidmar 2016: 218). Osim što kantautori, prema riječima Ante Perkovića, predstavljaju “suvremene trubadure” (2011: 166), uočljivo je da je njihovo postojanje i umrežavanje također rezultat određenih pragmatičnih i ekonomskih odluka. Ne treba, međutim, zanemariti način na koji je stvorena scena. Razočaranost funkcioniranjem glazbene industrije dovela je do solidariziranja i aktivizma među kantautorima. To je vidljivo kroz inicijative poput *Škrabice* i Crosstown Music Festivala, koje su zamišljene kao poligoni kroz koje će mladi nadareni glazbenici steći priliku da ih se čuje i da zarade honorar. Adam Semijalac, koji je naslijedio vođenje koncertnog ciklusa *Škrabica*, o tome je rekao:

To je super rasadnik. Booksa aplicira na neke fondove. Radi se na edukaciji ljudi, *head collection* treba biti nešto najnormalnije: ako ne naplatimo ulaznicu, na taj način podrži izvođača. Klub garantira 400 kuna, što je problem za bendove. Ako dođe netko izvana, plate i putne troškove, nađu im smještaj. Nakon tri godine smo postigli to da ljudi koji dolaze, stvarno dođu slušati. Da izvođači kažu, to je najbolji ambijent di smo ikad svirali, u takvoj tišini, dinamici. Ljudi se napune, ne osjećaš se poslije kao ispuhani balon. Zadnjih par koncerata, ljudi iz publike reagiraju i utišavaju kad netko priča. U drugim klubovima i kafićima, ti pogineš: ljudi puše, pričaju. Kako to proširiti dalje? Klubovi tvrde da to ne mogu. Ako mi možeš dati samo 600 kn, daj mi otvorene ruke da sâm skupim od publike i na kraju dobiješ toliko za koliko si se dogovorio. Ljudi žele podržati kad vide da je nešto dobro.

Značajno je da su ove inicijative potekle od samih kantautora kako bi pomogli ostalim kolegama nadoknađujući nedostatak “pravoga sindikata”, na što se Semijalac također žalio. Kantautorska scena bi se stoga mogla razumjeti i kao primjer glazbenoga otpora i na stilskoj (poetskoj) i aktivističkoj (političkoj) razini.

EKONOMSKI MODELI GLAZBENIŠTVA U SELIMA KRIŽEVAČKOGA PODRUČJA

Glazbenici križevačkoga kraja, čije su svirke bile usmjerene na seosko područje, imali su određene specifičnosti u procesu profesionalizacije u odnosu

na prethodno opisano. Kao prvo, pod utjecajem institucionalizacije društvenoga života sela u socijalizmu, dogodila se svojevrсна “ruralna urbanizacija” (Župančić 1981: 46) koja je utjecala i na promjene u tipovima društvenih događaja. Prije 1950-ih, “kada su procesi modernizacije unijeli korjenite promjene u živote, društvene odnose i kulturu ljudi”, kako je ustvrdila Grozdana Marošević, društveni život vrtio se oko privatnih domova, obitelji i najbližih susjeda, a “glazbovanje je bilo sastavnim dijelom njihove radne svakodnevice” (Marošević 2001: 410). Lokalni instrumentalni glazbenici često bi sudjelovali na tim svakodnevnim radnim događajima osiguravajući glazbu za zajednički ples i pjevanje. Neki povijesni izvori pružaju dokaze o zaradi seoskih glazbenika s početka 20. stoljeća. Marošević, analizirajući podatke o glazbi iz monografijā *Zbornika za narodni život i običaje*, otkriva da su seoski glazbenici u 19. i početkom 20. stoljeća mogli zaraditi različite plaće, od iznosa koji su odgovarali “cijeni jednih opanaka” pa sve do “cijele godišnje plaće kravara i svinjara” (Marošević 1997: 100). S druge strane, Bezić, pišući o guslarima iz Sinjske krajine, ističe da premda oni “vještiji i poznatiji nastupaju na raznim javnim priredbama i proslavama”, ipak “ne primaju nikakve plaće za svoje izvedbe” (Bezić 1967–1968: 188). Naila Ceribašić primjećuje da “već najraniji etnografski opisi u drugoj polovini 19. stoljeća bilježe postojanje novčane naknade tradicijskim sviračima, što je međutim ovisilo o prigodi, kao i o statusu i kulturnom i simboličkom kapitalu glazbene prakse o kojoj je riječ” (Ceribašić 2013: 7). Pritom su, piše Ceribašić, najvažnija prigoda bila vjenčanja na kojima su svirači “redovito bili plaćeni i to najčešće u novcu”, dok su “u drugim, manje važnim, svakodnevnijim prigodama (...) svirači znali nastupati i bez naknade, uz iznimku naknade u jelu i (obilnom) piću” (isto). No nije uvijek i svugdje postojalo pravilo da čak i svirači na vjenčanjima moraju biti plaćeni, pa tako etnokoreolog Ivan Ivančan, pišući o plesovima na području Like, navodi da se u mnogim slučajevima nije plaćalo “čak ni na piru ako je mnogo ljudi znalo svirati, tako da je gotovo svaka udavača ili njen mladoženja imao u svojti nekoga tko bi došao badava svirati” (Ivančan 1971: 82).

Što se tiče križevačkoga kraja, na moje pitanje jesu li lokalni tradicijski glazbenici očekivali neku vrstu naknade za nastup, moji sugovornici u Apatovcu prisjetili su se kako su prije Drugoga svjetskog rata glazbenici novac dobivali samo povremeno. Pritom su se, čini se, također razlikovale “obične” prigode od vjenčanja koja su bila prilika za zaradu. No tamburaše, prema saznanjima mojih sugovornika, nisu plaćali domaćini vjenčanja, nego su glazbenici sakupili novac od gostiju kojima su pjevali za tu prigodu

smišljene bećarce. Bećarac, odnosno *bećarec* se pritom odnosio na improviziranu pjesmu smišljenu na licu mjesta, posvećenu nekome od gostiju tko bi platio tamburašima za tu posvetu. Za razliku od slučajeva koje Ceribašić opisuje u svojem članku (Ceribašić 2013: 57), gdje su gajdaši bili cjenjeniji i bolje plaćeni od tamburaša, čini se da je u Apatovcu bilo suprotno. Svirачi dudu, prema mišljenju mojih sugovornika, nisu dobivali ništa, svirali su samo iz zabave, dok su tamburaši mogli zaraditi novac sviranjem bećarca. To bi mogao biti pokazatelj promjene mode u lokalnim preferencijama, kada su dudu već mogle biti smatrane staromodnim instrumentom i duduši nisu pozivani da prate važne događaje poput vjenčanja. Dragan Pavišić iz Apatovca istaknuo je da novčana zarada pritom nije bila glavni motiv tamburašima:

Tamburaši nisu išli za novce, jedino za taj bećarac. A normalno, uz tamburaša je išla i žena njegova, kaj su se pogostili, bez obzira jesu bili kakva familija ili nisu. A nisu išli tamburaši za novac na svadbu svirat, samo to, da se razvesele.

Osim primanja napojnica i pridonošenja zabavi, ti glazbenici (i tamburaši i duduši) mogli su nešto drugo shvatiti kao ekonomsku naknadu. Kao što je spomenula Ceribašić (2013: 7), glazbenici su u tim prilikama dobivali besplatno piće i hranu, što je moglo imati značajnu vrijednost, pogotovo ako se uzme u obzir da su vjenčanja trajala i do tri dana. U Apatovcu je također bio običaj da glazbenici sa sobom dovode supruge, pa je to bila dobra prilika da se cijela glazbenikova obitelj pogosti. Članovi tamburaškoga sastava Stjepana Bogdana iz Velikoga Ravna nisu imali običaj dovoditi svoje supruge, ali su tamburaši, osim hrane i pića, primali i honorar. Bogdan je tvrdio da je taj iznos beznačajan u usporedbi s novcem koji današnji glazbenici zarađuju i da im je motivacija još uvijek bila pridonijeti zajednici i veseliti se. Novac koji su zaradili investirali su u kupnju novih instrumenata ili dodatne opreme, a Bogdan se prisjetio i da su jednom prilikom pomogli članu sastava platiti troškove školovanja u Zagrebu. U Carevdaru je sastav braće Turčinović također svirao za unaprijed dogovoreni honorar, a svirali su ne samo u svojem selu nego i njegovoj široj okolici.

Primjeri iz triju sela križevačkoga područja upućuju na to da su lokalni glazbenici u prvoj polovini i sredinom dvadesetoga stoljeća pregovarali između različitih pozicija profesionalnosti i da su granice između njihove uloge prepoznatih stručnjaka ili članova zajednice bile fluidne. Ono što je jamačno ubrzalo profesionalizaciju lokalnoga glazbeništva bila je prethodno spomenuta socijalistička društvena infrastruktura. Osim što je 1970-ih postalo uobičajenije unaj-

miti profesionalni glazbeni sastav, tih su godina električni instrumenti u selima križevačkoga područja potpuno zamijenili tradicijske koji su još u prethodnom desetljeću bili aktivni. No nije bila riječ o postupnom i nepovratnom prijelazu s participacijskih modela muziciranja (gdje članovi zajednice ravnopravno stvaraju glazbu) na prezentacijske (gdje je stvaranje glazbe u rukama stručnjaka, a ostatak zajednice postaje pasivna publika). Već je spomenuto da su unajmljeni glazbenici na zabavama “oduzimali” dio zarade organizacijskim društvima. Ipak, u nekim je slučajevima novac ostajao u istim rukama, kao u primjeru sastava koji je kao “kućni bend” osnovalo apatovečko kulturno-umjetničko društvo. Istovremeno, oprema koju je kupilo društvo mogla se koristiti i za druge svirke, ne samo zabave u njihovoj organizaciji, a upravi društva nije smetalo da članovi benda tim putem zarade dodatni honorar. Riječima bivšega predsjednika KUD-a Apatovec, nije bio problem to što su članovi benda “po okolici svirali, pa su si i zaradili.” Dakle, uzajamna podrška društvene infrastrukture, potreba zajednice i lokalnih glazbenika i dalje je funkcionirala.

Nadalje, brojnost društvenih organizacija i učestalost zabava motivirali su mnoge lokalne entuzijaste da nauče svirati i osnuju bend. Redovitost seoskih zabava vikendom osiguravala je dovoljno posla za domaće glazbenike i kreirala stalnu potražnju, što je povećalo broj samoukih lokalnih glazbenika. Iniciranje takvih glazbenika u *gažerski* svijet znalo je biti bez puno vremena za pripremu, pa su neki glazbenici stjecali iskustvo nastupa “bacanjem u vatra”, kako je opisao klavijaturist Josip Petrić (Pjer):

I nekaj sam naučil, oni su 3. 1. došli po mene, snijeg je bil malo ispod koljena. Da li bi ja došel na probe, trebaju klavijaturista. Meni reć klavijaturist je tad bilo smešno. Došli su po mene, dopeljal sam na Pony biciklu klavijature u kutiji na pedali. Došel sam na probu, najteži ispit u životu, i oni su meni rekli, ja odsviram, i Ico pokojni veli: “A vidi se da nema pojma, al ima volju”. I dali su mi popis 120 pjesama, *rock, heavy metal, narodnjaci*, a ja ne znam stvari, ne znam svirat i vele mi: “27. 1. sviramo”. I onda su oni z menom vježbali dan i noć. Vježbal sam svaki dan (...), ruke su mi bile natečene, zglobovi, ramena. I na kraju, nije mi prva svirka bila 27., već još tjedan dana ranije. Fino su me usosili, al preživeli sam!

Što se tiče oslanjanja seoskih društvenih događaja na lokalne bendove u današnjem vremenu, nakon opisanih promjena, brojni lokalni bendovi koji su prije postojali, sada više ne djeluju. Prema Štefanu Đurkoviću, na društvena događa-

nja u selima sada je uobičajeno pozivati glazbenike koji su specijalizirani za sviranje na plesovima i vjenčanjima, bez obzira na to jesu li lokalni ili ne. Moguće je da je smanjenje društvenih događaja u selu, a time i smanjena potražnja za lokalnim glazbenicima, povratno prouzročilo porast kvalitete danas postojećih lokalnih bendova. Udaraljkaš Adriano Đuranec iz Donjega Dubovca tijekom intervjua više je puta spomenuo problem razine glazbenoga obrazovanja u nekim od svojih bendova, istovremeno se prisjećajući starijih bendova iz ravenske okolice za koje kriteriji nisu bili tako visoki kao za glazbenike danas:

Oni su bili jedini bend u našem kraju, to je nekad bil biznis. Oni su znali svirat po pet dana u komadu. Svatovi nekad jesu trajali tri dana u komadu, sviralo se dan prije i dan posle. Doma si odspaval dve-tri vure i natrag. (...) Danas je muzika, bendovi su jedan drugi rang. Nekad su stalno svirali te iste stare pjesme i to je bilo umjetnost. Celo vreme jedno te isto. A danas već za ovu modernu muziku... (...) Sad već se mora neke stvari znat. Rađe neću it svirat tak nekaj nego da posle “gle ne znaju ovu, ne znaju onu”. A opet, za tu stranu muziku, za već našu ovu novu, to treba znat.

Lokalna zajednica i društvene organizacije još uvijek i u najnovijem razdoblju mogu poticati i podržavati lokalne glazbenike na obostranu korist. Takav je bio slučaj s prvim bendom Adriana Đuraneca: osnovao ga je s prijateljima u osnovnoj školi, a oprema je kupljena uz financijsku pomoć DVD-a Gornjega Dubovca. Članovi benda odvajali su od svake svirke dio novca kako bi vratili pozajmicu vatrogasnomu društvu i zauzvrat su svirali na njihovim zabavama.

Istraživanje ekonomskoga i radnog aspekta glazbeništva¹⁷ pokazalo je u ovom slučaju načine oslanjanja glazbenika na lokalnu infrastrukturu (i obratno), koji su uključivali gotovo konstantno pregovaranje međusobnih statusa. Na taj način, riječima Ane Hofman, ekonomska perspektiva istraživanja glazbe “ne svodi profesionalno muziciranje na ekonomske imperATIVE, već ukazuje na važnost ekonomske stvarnosti glazbenika, konkretnih radnih praksi i profesionalnih glazbeničkih subjektivnosti, ne implicirajući dominaciju jednog aspekta nad drugim” (Hofman 2015: 6). Vrijednost istraživanja

17 U posljednjem je desetljeću primjetan rast interesa etnomuzikologije i srodnih disciplina prema promatranju ekonomskih aspekata glazbe i glazbe kao oblika rada. Iz istraživačkoga projekta o engleskom sindikatu glazbenika pod vodstvom Martina Cloonana (v. Cloonan 2014) proizašla je interdisciplinarna mreža istraživača *Working in Music* koja je dosad održala tri međunarodna simpozija te redovito objavljuje publikacije. Međunarodno Društvo za etnomuzikologiju (*Society for Ethnomusicology – SEM*) nedavno je osnovalo studijsku skupinu na temu glazbe i rada, a trenutno je u pripremi i priručnik *Oxford Handbook of Economic Ethnomusicology* koji je trebao biti objavljen 2020. godine.

glazbe kao oblika rada je i u tome što se glazbeni rad može shvatiti kao vrsta “afektivnoga rada” namijenjenog “stvaranju ili modificiranju emocionalnih iskustava ljudi” (isto: 31). Kao što uvođenje ekonomske interakcije ne pojednostavljuje međusobne odnose između pojedinih aktera glazbenoga života, tako ne dokida nužno ni društvene razlike, što se također pokazalo istinitim na primjeru glazbenika križevačkoga kraja.

VAŽNO JE ZVATI SE “GRADSKI MUZIČAR” – O DRUŠTVENIM RAZLIKAMA MEĐU LOKALNIM GLAZBENICIMA

Svi lokalni glazbenici djelomično su se oslanjali na lokalnu društvenu infrastrukturu i stoga dijelili neke sličnosti, ali su pokazivali i razlike. Unatoč promijenjenim uvjetima za različite naraštaje lokalnih glazbenika, mnogi od njih dijelili su iskustvo teškoga početka glazbeničke karijere koji je podrazumijevao visoke početne troškove i investiranje prve zarade u daljnju opremu. Ovo je bio poseban problem za prve bendove s električnim instrumentima, koji su često svoje gitare i zvučnike dali izrađivati kod lokalnih majstora. Ostali instrumenti, poput klavijatura ili puhačkih instrumenata, kupovani su u inozemstvu, a članstvo u strukovnoj udruzi vrijedilo je ujedno kao dozvola glazbenicima da opremu prenesu preko granice bez plaćanja carine. Navodno je u tom smislu postojalo i sivo tržište koje su glazbenici s dozvolama koristili za dobavljanje opreme onima bez nje, uz malu naknadu. Iako je oprema poslije postala puno dostupnijom, većina glazbenika posuđivala je svoje prve instrumente i ozvučenje. Osim toga, mnogi glazbenici na početku svoje karijere nisu imali ni prijevoz ni vozačke dozvole, te su morali ovisiti o javnom prijevozu ili organizirati prijevoz. Basist benda Skakavci Draško Brozović prisjetio se vremena *gaži* na Jadranu kada su se “coljali po vlaku, pa je trebal neko nositi tu opremu”, a jedan drugi glazbenik podijelio je anegdotu vezanu uz prijevoz na vatrogasnu zabavu u kojoj je “čovjek dobro, onak, ‘pod gasom’” došao po njih traktorom s četiri sata zakašnjenja.

Bez obzira na sličnosti koje su dijelili ovi lokalni glazbenici, postoje i brojne razlike. Kritizirajući etnografiju Ruth Finnegan o Milton Keynesu, Hesmondhalgh je primijetio da se “Finnegan ne poziva posebno na prethodne studije o glazbi i društvenoj klasi” i da ona “doista nije bila jako zainte-

resirana za implikacije društvene klase na ljudska iskustva” (Hesmondhalgh 2013: 121). Taj je nedostatak interesa rezultirao podcjenjivanjem mogućnosti utjecaja društvenih razlika na glazbena iskustva, ali i izostavljanjem činjenice da je u Milton Keynesu “većina gradskog stanovništva u svakom slučaju pripadala ‘višim’ društvenim klasama” (isto: 122). Potonja tvrdnja da su glazbenici iz Milton Keynesa pripadali višim klasama vidljiva je iz činjenice da se ne spominju uvjeti rada i financije te se čini da glazbenici koje je Finnegan istraživala nisu morali zarađivati svojom glazbom. Finnegan spominje pitanja novca i ekonomije, ali samo u kontekstu nagrada ili povremenih plaćenih koncerata na koje se nitko od glazbenika Milton Keynesa nije oslanjao kao na primarni izvor prihoda. Kako ističe Hesmondhalgh, “ako je glazba toliko uklopljena u društvene procese (...), onda je teško shvatiti kako angažman ljudi s glazbom može biti tako dosljedno pozitivan u svojim učincima, kad živimo u društvima koja su obilježena nejednakošću, iskorištavanjem i patnjom” (Hesmondhalgh 2013: 41). Da ne bih upala u zamku zanemarivanja klasnih, rodničkih i drugih tipova nejednakosti lokalnih glazbenika, pokušala sam uočiti kada i kako se one pojavljuju među križevačkim glazbenicima.

Prva se razina razlika očituje u odnosu između glazbenika i “naručitelja”. Iako je više puta isticano da je lokalna potražnja podržavala domaće glazbenike, to nije značilo i da se prema glazbenicima uvijek odnosilo s poštovanjem i da se cijenila njihova specijalnost. Od nekih sam lokalnih glazbenika saznala da je povremeni dio nastupa, osobito na privatnim proslavama, uključivao i izazove za glazbenike, poput zahtjeva da se glazbenik ili cijeli bend popnu na drvo ili krov kuće ili staje.

Takve su izazove glazbenici morali ispuniti ako su htjeli zaraditi napojnicu. Premda su neki glazbenici tvrdili da ispunjavanje takvih izazova za njih nije bio čin poniženja, već čin ponosa kojim su dokazivali svoju vještinu, očito je da je riječ o manifestaciji nejednakih odnosa moći između glazbenika i naručitelja. Glazbenici mlađih naraštaja nisu imali takva iskustva, ali su zato doživljavali neugodnosti i prijetnje, osobito od pijanih gostiju na zabavama ili privatnim proslavama: gađanje bocama, penjanje na pozornicu, sjedanje na skupocjenu opremu, tučnjave i slično. Jasno je da društvene razlike nisu samo stvar prošlosti nego znak da glazbenici i unutar maloga područja mogu zauzimati drugačije društvene statuse.

Nastavljajući misao Davida Hesmondhalgha o društvenim nejednakostima koje se prelijevaju i na područje glazbe, vrijedi komentirati prisutnost glazbenica na križevačkom području. Muški glazbenici očito dominiraju lokalno, bu-

dući da se većina bendova sastoji isključivo od muškaraca, a nekolicina ženskih bendova koji su postojali ili postoje u okolici (Bube, Križevčanke, C.I.C.E.), pokazuju se kao iznimke. Većina prethodno spomenutih žena u lokalnom kontekstu u bendovima ima ulogu pjevačice ili pak nastupaju samostalno, kao kantautorice. Među starijim lokalnim bendovima koji su kratkotrajno uključivali i pjevačice su Marete uz koje su nastupale Marija Amidžić i Nevenka Šilović. Devedesetih je u bendovima ponegdje bilo i nelokalnih profesionalnih pjevačica koje su bile angažirane putem oglasa. Žene su se u lokalnom kontekstu rijetko pojavljivale u drugima ulogama unutar bendova. Iznimke predstavljaju ženski bendovi poput Buba ili pak nelokalni mješoviti bendovi u kojima lokalne glazbenice nastupaju kao instrumentalistice. U novije vrijeme, lokalne tamburašice pridružile su se koprivničkom tamburaškom sastavu C.I.C.E. Jedna od njih, Ema Trninić, govoreći o vrlo nejednakoj zastupljenosti muškaraca i žena na hrvatskoj tamburaškoj sceni, istaknula je kako mnoge žene koje ona poznaje ne žele vikendima putovati u različite gradove na *gaže* te da neke od aktivnih sviračica odustanu nakon što se udaju ili dobiju dijete. Također je navela svega jedan mješoviti muško-ženski tamburaški sastav u Hrvatskoj i dodala da njezin ženski sastav često mora zvati muške kolege kada trebaju zamjenu, zbog maloga broja dostupnih tamburašica, dok za muške sastave nije uobičajeno da pozovu kolegicu tamburašicu da uskoči kao zamjena.



Tamburaški sastav Cure Iz Centra na humanitarnom koncertu za udruhu Maslačak 2017. godine, izvor: krizevci.info

Romana Orešnik kroz svoju je karijeru nailazila na predrasude i dodatne prepreke kao glazbenica. Primijetila je da je sviranje instrumenta kod muškaraca poticaj za razgovor i zbližavanje: “Nije isto kao kad dečko kaže da svira, odmah ga pitaju: ‘A, super, koju gitaru imaš?’”. S druge je strane reakcija na njezinu izjavu da svira znala biti praćena podsmijehom i skeptičnim komentarom “mala kaže da svira”. Slično rezultatima intervjua koje je Mavis Bayton vodila s *rock*-glazbenicama u Velikoj Britaniji (Bayton 1990: 217–218), glazbenice u Križevcima teže se pridružuju i obvezuju bendu od svojih muških kolega, a dodatno su obeshrabrene činjenicom da se moraju dokazivati većinsko muškom okruženju, što bi ujedno objasnilo zašto većina žena nastupa u ženskim bendovima ili kao kantautorice.

Daljnje razlike u statusima lokalnih glazbenika pojavljuju se manje ili više kao suptilne nijanse unutar opreke “gradski” i “seoski”, odnosno “selski”. Riječ je o cijelom nizu društvenih distinkcija koje imaju veliku lokalnu važnost, pogotovo za glazbenike koji se identificiraju kao “gradski”, a koje se ne oslanjaju (samo) na razliku u podrijetlu glazbenika kao onih sa sela ili onih iz grada. Pritom “gradsko” u velikoj mjeri ukazuje na izbor repertoara, pogotovo repertoar orijentiran na *rock*. Članovi Mareta izrazili su ponos zbog svoje autonomije da diktiraju ili barem interveniraju u repertoar s kojim su nastupali, što je ilustriralo njihov status i poštovanje kroz razinu umjetničke slobode. Kao jedan od prvih lokalnih *rock*-sastava, Marete su imale prilično privilegiran položaj u lokalnoj povijesti popularne glazbe. *Rock* je drugdje također podcrtavan kao dokaz kontinuiteta urbane kulture (v. Perković 2012: 117–118), stoga ne čudi da ljudi, nastojeći istaknuti urbani identitet, Križevce nazivaju “gradom *rocka*”, čak i ako današnja lokalna *rock*-publika čini tek izdvojenu manjinu.¹⁸ Ipak, treba primijetiti i izdržljivu prisutnost *rock*-glazbe u gradu. Naprimjer, radijska emisija *Rock oko* najdugovječnija je emisija na lokalnoj radijskoj postaji. Radijska postaja dijeli zgradu s barom *Art Rock Café*, čije ime naznačuje njegovu žanrovsku pripadnost. Također, gradski zbor HPD *Kalnik*, nastavljajući tradiciju organiziranja tematskih koncerata urbane provenijencije, održao je 2018. godine koncert s *rock*-pjesmama na kojem je nastupio lokalni gitarist Zdravko Muretić Mrkva, a kao dokaz lokalne važnosti žanra, u idućem će poglavlju biti komentirano i ponovno okupljanje benda Crno perje. Za razliku od *rock*-glazbe u gradu, glazba koju se doživljava kao ruralnu bila bi zasnovana na domaćem zabavno-narodnom repertoaru koji

¹⁸ Kao u članku Mladena Lončara o slaboj posjećenosti *rock*-koncerata u Klubu kulture: <https://www.krizevci.info/2006/12/21/mladen-loncicar-mike/>, pristup: 30. 3. 2021.

su izvodili bendovi često dopunjeni harmonikom. Stoga su gradski glazbenici, u razgovoru o repertoaru, svoj status često dokazivali distanciranjem od “narodnjaka” i turbofolka, s kojima se tek mali broj lokalnih glazbenika deklarativno identificirao.

Osim odabirom repertoara, razlikovanje među lokalnim glazbenicima oslanjalo se i na razinu njihova formalnoga glazbenog obrazovanja. S obzirom na to da je riječ o jedinoj glazbenoj instituciji u gradu, pohađanje glazbene škole je, osim početne inicijacije u glazbeni svijet, lokalnim glazbenicima služilo za nadolazeće potvrđivanje osobnoga statusa i stvaranje klasnih razlika. Glazbenik Zdravko Širola kao dijete se 1950-ih preselio iz sela u grad i sjećao se da je glazbeno obrazovanje za seosku djecu tada još uvijek bilo teže dostupno, dok je istovremeno u gradu glazbena škola, osobito nastava klavira, bila doživljavana kao vrlo “nobl”. Kao i u Bourdieuovim istraživanjima, percepcija kulturnih elita ovisi o društvenom podrijetlu, ali i ranoj dostupnosti obrazovanja (v. Bourdieu 2011), što je u lokalnoj percepciji glazbenika pospješilo izjednačavanje “gradskih” glazbenika s “obrazovanijima” i “boljima”. Nadalje, lokalna distinkcija među glazbenicima održavana je i putem prostora za nastupe. Elitniji gradski bendovi 1960-ih i 1970-ih svirali su u Omladinskom domu i poslije u hotelu *Kalnik*, dok su istovremeno postojali i bendovi kojima ti prostori nisu bili dostupni, te su njihovi nastupi održavani u društvenim domovima okolnih sela ili eventualno u Domu JNA.

Dakle, bez obzira na mjesto rođenja ili stanovanja, glazbenici koji su doživljavani kao “gradski” bili su oni s barem početnim glazbenim obrazovanjem koji su svirali *rock* ili zabavni repertoar i nastupali na ekskluzivnijim mjestima, dok su oni koji su sami učili svirati te izvodili zabavno-narodni repertoar, pretežno na seoskim zabavama, doživljavani kao “selski”. Lokalna uporaba izraza “gradski” i “selski” muzičar najčešće je podrazumijevala sve navedene slojeve značenja. Primjerice, razliku između vlastita i bendova iz okolice, članovi Mareta opisali su ovako:

- Razlika je bila u tome, mi smo njegovali glazbu koja nije bila...
- Bi rekli gradsku, kaj bi rekli.
- Gradsku, gradsku glazbu.
- Urbanu.
- Za razliku od toga je bilo hrpu bendova okolo koji su svirali...
- Selske zabave!
- Selske zabave, da. (...)

- To su bili bendovi koji su u prigradskim, ovim, Podgajec... svirali, i tu i tam došli su i u grad, ali nikad nisu svirali ni u Omladinskom domu niti u hotelu.
- To je bilo drugo, za nas rezervirano (*smijeh*).
- Tu je bil gradski štimung.
- Druga publika, da.

Naravno, za samouke glazbenike koji su nastupali prvenstveno na seoskim zabavama, takvo razlučivanje može biti puno problematičnije, ali mogu ga i prihvatiti, kao što je pokazao intervju s jednim glazbenikom koji je rekao: “Ja sam muzičar... teška reč, selski zabavljač!” Ovi kontrasti ne pokazuju samo određeni stupanj društvenih podjela među lokalnim glazbenicima nego su i duboko povezani s borbom za očuvanje kulturnoga identiteta Križevaca. Kao mali grad s velikim povijesnim nasljeđem i dodatnim gubitkom relevantnosti u postsocijalističkom razdoblju, on balansira između urbanoga i ruralnoga, a načini izgradnje i održavanja lokalnoga kulturnog identiteta i uloge glazbenika u njemu bit će objašnjeni u nastavku.

ULOGA KRIŽEVAČKIH GLAZBENIKA U PODRŽAVANJU LOKALNOGA IDENTITETA

Oslanjanje lokalnih glazbenika na lokalnu društvenu infrastrukturu i obrnuto u velikoj je mjeri proizlazilo iz pragmatičnih razloga. Potražnja njihove neposredne okoline pružala je priliku lokalnim glazbenicima da ostvare osnovni ili dodatni prihod. Isto tako, društveni život križevačkoga područja oslanjao se na postojanje lokalnih glazbenika koji su mogli nastupati u raznim javnim prigodama. Istraživanje je pokazalo da su s jedne strane mnogi lokalni glazbenici, koji su inače svirali za novac, često lokalno nastupali besplatno ili ispod svoje uobičajene cijene. S druge pak strane, kada su promjene u društvenoj infrastrukturi omogućile (ili čak zahtijevale) orijentaciju prema vanjskim glazbenicima, lokalni su glazbenici i dalje bili redovito pozivani. Čak i ako glazba koju su lokalni glazbenici svirali nije lokalna u smislu repertoara, instrumenata ili interpretacije, oni su još uvijek bili prepoznati kao domaći, a lokalne su mreže pritom podjednako bile važne za glazbenike, organizatore i publiku.

Bez obzira na glazbeni repertoar, čini se da je lokalnom orijentacijom glazbenika i organizatora upravljao afektivni doživljaj lokalne zajednice. Iako je

koncept zajednice donekle osporavan u etnografskim disciplinama budući da pretpostavlja određenu homogenost kulturnoga identiteta ljudi, suvremene etnografije još uvijek koriste taj izraz, ali s oprezom, “dopuštajući da se čuju glasovi pojedinaca koji upućuju na raznolikost stavova i viđenja” (Čapo Žmegač i drugi 2006: 34). Takva raznolikost svakako postoji i na križevačkom području, ali također je primjetan osjećaj zajedništva. Naprimjer, postoje značajne razlike između percepcije lokalne zajednice u Križevcima i Milton Keynesu. Finnegan, raspravljajući o lokalnoj orijentaciji glazbene aktivnosti u Milton Keynesu, primjećuje da taj “grad u cjelini nije zajednica (...) makar i zbog očite činjenice da je njegovo stanovništvo bilo preveliko i u mnogim slučajevima prenovu da bi se ljudi međusobno poznavali”, a “čak ni nova planirana naselja (...) se nisu mogla lako odrediti kao ‘zajednice’ što se glazbe tiče” (Finnegan 2007: 299–300). Glazbeni događaji u Milton Keynesu okupljali su ljude sličnoga glazbenog ukusa i žanrovskoga interesa, ali bez jakog lokalnog sidrišta, pridonoseći tako onome što je Thomas Turino nazvao “kulturnim kohortama”. Turino objašnjava kulturne kohorte kao “društvene skupine koje nastaju u skladu sa specifičnim konstelacijama zajedničkih navika zasnovanih na sličnostima dijelova sebe” (Turino 2008: 111). Iako pod utjecajem spola, rase, klase i drugih istaknutih dijelova identiteta, svaka osoba može pripadati raznim kulturnim kohortama na temelju zajedničkih navika, interesa, političkih uvjerenja i aktivnosti (isto: 112). Slične kulturne kohorte mogle su se prepoznati i u Križevcima, primjerice u načinu na koji se artikulira identitet *rock*-glazbenika u odnosu na zabavno-narodne svirače. No čini se da u Križevcima također postoji presijecajuća linija identiteta, usmjerena prema širem osjećaju zajednice, ili ono što je Turino nazvao “kulturnom formacijom”.

Odgovarajući na moje pitanje o kriterijima odabira glazbenika za križevačke humanitarne koncerte, Tamara Premuš, predsjednica Udruge osoba s intelektualnim teškoćama *Maslačak*, rekla je da su domaći glazbenici nastupali:

...iz razloga što smo htjeli da na našem koncertu iskoriste priliku da se malo promoviraju, a usto i učine dobro djelo. Išla sam s namjerom da za svakoga ima ponešto, tako da su sudjelovali razni izvođači/žanrovi iz grada/okolice, ali i “vanjski”.

Ta perspektiva ilustrira kako “ponešto za svakoga” uključuje domaće glazbenike različitih žanrova uz one koji nisu domaći te da je za organizatore

lokalnih događaja također važno omogućiti promociju lokalnih glazbenika. U tom smislu, “ponešto za svakoga” ukazuje na kulturne kohorte, dok razlikovanje između domaćih i “vanjskih” glazbenika ukazuje na kulturnu formaciju. Štoviše, spomenuta artikulacija razlika između *rock*-glazbe i *narodnjaka* koristi se ne samo kao razgraničenje između lokalnih kulturnih kohorta već i kao način prikazivanja idealne gradske kulturne formacije gdje je *rock* primjer željenoga, a *narodnjaci* neželjenoga elementa izgradnje identiteta.

S obzirom na to da glazba kao “izvanredno mjesto susreta intimne i društvene oblasti” može dati “osnovu osobnog i kolektivnog identiteta” (Hesmondhalgh 2013: 2), uloga glazbenika može biti vrlo važna podrška osjećaju zajedničkoga lokalnog identiteta. Glazbenici, kao vrsta “afektivnih radnika”, u tom kontekstu iskazuju “sposobnost izgradnje društvenih mreža na temelju dijeljenog zvučnog afekta” (Hofman 2015: 31). Kolektivna i javna glazbena iskustva na sličan su način bila korištena u Križevcima u svrhu izgradnje lokalnoga kulturnog identiteta bilo odozgo (od strane strategija lokalne kulturne politike) ili odozdo (od strane publike). Budući da se identitet u pravilu formira u odnosu na druge, najčešće susjedne skupine (v. Cohen 1993: 131), uzela sam u obzir odnose između Križevaca i nekih od njegovih kulturnih “Drugih”.

Na prvom mjestu, izgradnja lokalnoga kulturnog identiteta Križevaca oslanja se na urbano-ruralnu dihotomiju. Prethodno opisano održavanje distinkcije između “gradskoga” i “seoskoga” glazbenika mora se shvatiti i u tom kontekstu. Trebali bismo uzeti u obzir da grad, zbog svoje veličine i položaja u blizini Zagreba, već ima neku vrstu “ruralno-urbanoga identiteta” (v. Stone 2008: 154). Međutim, inzistiranje na urbanom identitetu, pa čak i “urbanoj superiornosti” Križevaca nad drugim, većim susjednim gradovima, čini se da je pretežno izvedeno iz tradicije i povijesti. Budući da su Križevci nekada bili upravno i vojno središte cijele regije, gubitak te pozicije i naknadna promjena odnosa moći lokalnih centara još uvijek se čine jednom od najvećih križevačkih frustracija. Povijesne i društvene promjene, kojima je pridonijela ekonomska i politička marginalizacija, uzrokovala je ono što je povjesničar Neven Budak nazvao “provincijalizacijom Križevaca” (Budak 1993: 44). Dakle, metafora “ruralnoga” i njezina negativna uporaba ne znače nužno neprijateljstvo prema ljudima sa sela, nego su i kritika upućena aktualnim (kulturnim) politikama te jedan aspekt borbe za održanjem gradskog urbanog identiteta. Bila sam prilično iznenađena slušajući dvoje ljudi koji su

doselili u Križevce s područja Bjelovara, bivšega direktora i zaposlenicu hotela *Kalnik*, kako govore o kulturnim razlikama između tih dvaju gradova:

Pa... Križevci su u to doba imali nekakvi status grada. Pazite, imali su u to doba. Sad se to sve... Ja znam sva ova mjesta okolo. Koprivnica, šta ja znam, Koprivnica je bila u to doba radnička, oni su imali hotel isto izgrađen tri godine valda, *Podravka* hotel, sad su ga preimenovali u *Podravina*. On je bil dve ili tri godine prije našega, ali nije imao, onaj, takve goste i takav nivo kakav smo mi imali ovde. (...) Bjelovar nije imao... oni su imali hotel, ali nisu imali zabavu u hotelu. On je bio spojen, *Central* je bio spojen preko terase s gradskom kavanom, narodna kavana. To je bila muzika, a hotel sam kao takav nije. E, imao je, na početku je radio bar, noćni bar. Baš u onom punom smislu bar, koliko znate o tim barovima. A to su bile plesačice...

Na spomen noćnoga bara s plesačicama, sugovornica je dodala: “E, to Križevci nisu nikad imali!” Uz ostale gradove u regiji, neposredniji susjed rabljen za kontrastiranje križevačkoga urbanog identiteta su okolna sela. Neko vrijeme najvažniji društveni događaji u gradu, kao i selima, bili su plesovi. Oni su, međutim, bili diferencirani čak i na nominalnoj razini. Dok su seoski plesovi nazivani *zabavama*, gradski plesovi zvali su se *plesnjacima*. Mjesta održavanja, glazbeni i plesni stilovi, vrste bendova i pravila odijevanja bili su rabljeni za isticanje i održavanje razlika između gradskih *plesnjaka* i seoskih zabava. Neki ljudi, poput Zdravka Širole, koji se u grad doselio iz obližnjega sela, smatrao je da u stvarnosti razlika između gradske i seoske kulture nije bila uopće tako jasno vidljiva i da su se samo “u gradu mnogi ljudi prenemagali tako”. Ipak, to se “prenemaganje” još uvijek oslanjalo na uvjerenje o kulturnim razlikama. Da je animozitet između grada i sela mogao biti i obostran, dokazuje terenski dnevnik Ksenije Brodarić koja je, po dolasku u selo Đurđić, zapisala da su “ljudi vrlo nepristupačni, građane gledaju s nepovjerenjem” (Brodarić 1954: 4).

Dok su u Križevcima sela i okolni gradovi bili istaknuti kao kontrastni Drugi, u okolnim se selima nešto drugo rabilo za sliku suprotnosti pri izgradnji kulturnoga identiteta. S obzirom na povijest križevačke okolice, koja je dijelom pripadala Vojnoj krajini u vrijeme ratova između Austro-Ugarskoga i Osmanskoga carstva, neka od sela naseljavalo je srpsko pravoslavno stanovništvo. Svijest o kulturnim razlikama između etničkih i vjerskih skupina na tom je području kontinuirano održavana, a povremeno se prelila i na pod-

ručje glazbe. Primjerice, problemi lokalnih međuetničkih odnosa ocrtavaju se u nastupima bendova s miješanim etničkim sastavom. Od bubnjara u jednom takvom bendu saznala sam da je njihov “basista (...) pravoslavne vjere, pa ljudi koji ga poznaju, znaju provocirat”, a naveo je i da je svjedočio tučnjavama na seoskim zabavama koje su bile “nacionalno motivirane”. Moji sugovornici iz sela Apatovec spomenuli su održavanje prijateljskih odnosa s kulturno-umjetničkim društvom iz susjednoga Velikog Poganca koji je naseljen pretežno srpskim stanovništvom. Dva društva redovito su surađivala dok su bila aktivna, a stanovništvo obaju sela međusobno je posjećivalo zabave i kulturne manifestacije susjednoga. No članovi bivšega kulturno-umjetničkog društva iz Apatovca smatrali su da je društvo iz Poganca “kopiralo njihov repertoar” i da bi oni zbog “različite nacionalnosti” trebali imati “neku svoju izvornost”, bez obzira na to što je riječ o susjednom selu.

O repertoaru folklornoga društva iz Velikoga Poganca, 2017. godine razgovarala sam s tadašnjom voditeljicom. Navela je da društvo izvodi dio starijega repertoara poput plesova *sirota (tri koraka)*, *milica te livadica, okolo jasenje* koji se izvodio i u Apatovcu, a koji je za KUD iz Poganca bio rekonstruiran uz pomoć starijih žena iz sela. Više od pitanja stvarne autentičnosti i pripadanja tih plesova selu ili potreba da se pronađe repertoar koji će ih razlikovati od susjednih sela, voditeljicu je mučilo to što je bila riječ o plesovima koji su odavno izašli iz živuće prakse. S obzirom na to da se umjesto tih starijih plesova na svadbama i proslavama danas uglavnom plešu kola, ona je u scenski prikaz svadbe uvela kolo *kukunješće*.¹⁹ To je bilo vrlo dobro prihvaćeno i među seljanima i članovima kulturno-umjetničkoga društva, ali je izvedba dobila negativne kritike stručnoga povjerenstva na županijskoj smotri folkloru koje je ansamblu sugeriralo da osuvremenjeni repertoar izvodi na manifestacijama manjinskoga folkloru. Dok je folklorno društvo iz Poganca svoju kulturu željelo predstaviti kroz repertoar koji su doživljavali kao mješavinu “staroga” i “novoga”, njihovi kolege iz Apatovca, kao i ocjenjivački sud na smotri, vidjeli su ih samo iz perspektive njihova etničkog identiteta i procjenjivali njihov izbor repertoara kroz tu prizmu (s jedne strane bili su “nedovoljno srpski”, a s druge “previše srpski”).

19 Riječ je o kolu koje je nakon Drugoga svjetskog rata bilo popularizirano diljem cijele bivše države, a prema Ivanu Ivančanu, najvjerojatnije se proširilo već putem organiziranih partizanskih plesova (Ivančan 1961: 285).

Različita shvaćanja uloge folkloru u reprezentaciji kulture etničkih manjina također odražavaju neke od promjena u kulturnoj politici folklornih društava u današnjoj Hrvatskoj i bivšoj Jugoslaviji. Tako Hofman i Marković ističu da dok su u “socijalističkoj Jugoslaviji ova društva (...) korištena za naglašavanje ukupne kulturne raznolikosti zemlje, na taj način promičući njezino ‘bratstvo i jedinstvo,’” nakon raspada zemlje, unutar KUD-ova odvijalo se “rekreiranje etničkog identiteta” (Hofman i Marković 2006: 316–317). Stoga su novije percepcije uloge folklornih društava nakon 1990-ih preferirale zasebne i odvojene etničke kulture, bez obzira na to što su kulture različitih etničkih skupina vrlo često regionalno dijeljene. O promjeni percepcije glazbenih kultura etničkih manjina 1990-ih, Svanibor Pettan napisao je da je “zbog intenzivne političke manipulacije, njihov osjećaj etničkog identiteta iskorišten kako bi ih se uvjerilo da imaju više zajedničkog sa svojom etničkom/nacionalnom skupinom nego sa svojim neposrednim susjedima” (Pettan 1999: 288). Čini se da bi percepcija ljudi iz Apatovca i stručnoga žirija županijske smotre odražavala potonji stav suvremene kulturne politike KUD-ova koji preferira jasno odvajanje tradicijskih kultura različitih etničkih skupina, dok bi stav članova društva iz Poganca vjerojatno preferirao one prijašnje.

Nadalje, lokalno proizvedena glazba također može biti korištena u turističkoj industriji kao sve važnijem ekonomskom resursu. Okretanje prema baštini važna je turistička strategija izgradnje “prepoznatljivosti” lokaliteta, kao što sugerira Strategija razvoja Grada Križevaca 2013.–2018. ([s.n.] 2012: 52). Iako se glazba u tom dokumentu nigdje izravno ne spominje, može se očekivati da bi se turistički orijentirana kulturna politika Grada također voljela oslanjati na prepoznatljivu lokalnu glazbu. U tom je kontekstu prethodno spomenut nosač zvuka *Križevci u glazbi i pjesmi s pjesmama domaćih autora*, koji je uz potporu Grada izdao Radio Križevci. Drugi poticaj formiranju prepoznatljivoga i turistički iskoristivog lokalnog repertoara opriječuje koreografija *Križevačke četvorke*. Riječ je o plesovima križevačkoga devetnaestostoljetnog autora Antuna pl. Vancaša,²⁰ koje je među muzikalijama Glazbenoga odjela Gradske knjižnice Zagreb pronašla Renata Husinec, predsjednica križevačkoga ogranka Matice Hrvatske. Na njezin je poticaj Grad Križevci financirao aranžiranje i snimanje plesova u izvedbi Gradskoga

20 Vancaš je plesove iz četvorke navodno temeljio na Kuhačevoj zbirci “Južno-slovenske narodne popijevke” premda se nigdje ne referira na konkretne Kuhačeve zapise.

puhačkog orkestra Križevci i Tamburaškoga orkestra Glazbene škole Alberta Štrige, a Josip Šatrak je 2016. osmislio koreografiju koju su dosad izvodili križevački maturanti, KUD Križevci i Križevačka djevojačka straža. Okretanje od seoskih folklornih koreografija prema repertoaru gradskih plesova čini se da se slaže s prethodno opisanom težnjom za izgradnjom gradskoga kulturnog identiteta na urbanim tradicijama, ali je i dio šire nacionalne obnove interesa prema građanskoj i plemićkoj kulturi te neoromantizacije plemstva nakon devedesetih godina.²¹ Osim što zadovoljava ukus za romantizirane aristokratske i građanske tradicije, takav repertoar služi i lokalnoj specifičnosti i prepoznatljivosti, čak i ako se ta prepoznatljivost postiže samo nazivom, kao što je to slučaj s *Križevačkom četvorkom*.

Kroz prethodna sam poglavlja ilustrirala kako je glazbeni repertoar na koji su se oslanjali domaći glazbenici činila pretežno aktualna popularna glazba i umjesto nastavljanja starih glazbenih tradicija, većina glazbenika bila je ponosna što izvodi novi repertoar u koji su uložili mnogo truda (poput uvođenja makedonske i novokomponirane narodne glazbe u repertoar tamburaškoga sastava braće Turčinović ili ritma i bluz u slučaju repertoara Mareta). Motiv domaćih glazbenika bio je donijeti na područje Križevaca sve što je glazbeno moderno, a budući da su bili tržišno orijentirani, glazbenici su morali biti u tijeku s novim repertoarom. Logika na kojoj je počivao njihov izbor repertoara stoga je sasvim suprotna od one na koju se oslanja kulturni turizam.

No čini se da repertoarna prepoznatljivost i nije presudna za publiku i njihovu vezanost uz lokalne glazbenike. Osim prethodno spomenutoga kooperativnog umrežavanja i periodičke prisutnosti domaćih glazbenika u društvenom životu Križevaca, ono što mi je još više skrenulo pozornost na činjenicu da su lokalni glazbenici i dalje važni i cijenjeni bilo je ponovno okupljanje Crnoga perja 2017. godine. Nakon što su se prvotno razišli 2005. godine, Crno perje je 2017. odsviralo svoj povratnički koncert u Klubu kulture u Križevcima, ojačano mladim pjevačem Dinom Jelusićem. Ulaznice za koncert rasprodane su danima unaprijed, a atmosfera u prepunom klubu bila je euforična. Mediji su poslije o koncertu pisali kao o noći “koja je mnoge vratila u prošlost, a mladim generacijama pokazala kako se rock kultura duboko urezala u tkivo križevačke muzičke scene” (Sinani 2017). Na tom sam koncertu bila iznenađena brojem ljudi koji su se sjećali tekstova pjesama, kao

21 Kao izrazitiji primjer takvog *revivala* može poslužiti udruga *Potkalnički plemenitaši* iz Gornje Rijeke, susjedne općine Križevaca.

i publikom koja je uključivala različite naraštaje. Atmosfera i odaziv bili su vrlo slični i na koncertu iduće godine, u travnju 2018., a u međuvremenu, između ta dva godišnja koncerta, Crno perje je nastupilo i na ljetnom festivalu Križevačko veliko spravišće.



Nastup Crnog perja na Križevačkom velikom spravišću 2019. godine. Fotografija Željka Piciga, prigorski.hr

Osim koncertima uživo, pjesme benda vratile su se u zvučni prostor Križevaca i kroz repertoar lokalnih DJ-a. Na *Halloween partyju* u Klubu kulture u listopadu 2017. godine pretežno srednjoškolska publika oduševljeno je reagirala na pjesmu *Oko mene* Crnoga perja. Na moje pitanje kako to da taj repertoar, izvorno nastao krajem 1990-ih, njihov naraštaj sluša i pjeva na tulumima, srednjoškolski DJ Robin Petić je odgovorio: “Normalno da budemo puštali *hometown band*”. “Dijeljeni zvučni afekt” (Hofman 2015: 31) izvedbe grupe Crno perje podrazumijeva osjećaj lokalnosti, poznatosti, nostalgije i osjećaja doma, što je razlog zbog kojeg se njihovi lokalni koncerti mogu smatrati oblikom afektivnog rada u službi proizvodnje lokalnoga kulturnog identiteta.

IDENTITETSKI I EKONOMSKI ASPEKTI KRIŽEVAČKIH GLAZBENIKA KROZ STUDIJU SLUČAJA KRIŽEVAČKOGA VELIKOG SPRAVIŠČA

U dosad predstavljenom materijalu pokušala sam pokazati sličnosti među ulogama različitih glazbenika s križevačkoga područja u lokalnom društvenom životu. Budući da su glazbenici pripadali različitim naraštajima, žanrovima, društvenom podrijetlu te su djelovali u različitim lokalnim kontekstima, taj je materijal ostao vrlo raznolik. Shvaćajući festival kao “trenutak društvene koncentracije” (Picard i Robinson 2006: 10) koji unutar svojega sažetog vremensko-prostornog okvira pruža uvid u razne lokalne aktere i različite društvene kontekste, odlučila sam koristiti festival Križevačko veliko spravišće kao studiju slučaja za promatranje uloge lokalnih glazbenika. S obzirom na to da je “festival, kroz svoju povezanost s društvenim kontekstom, jedan od moguće artikulacije kulturnog života, dok se njegove poruke prelijevaju izvan njegovih prostorno-vremenskih granica” (Kelemen i Škrbić Alempijević 2012: 47), Spravišće može poslužiti kao vrsta uzorka koji ukazuje na širi društveni život Križevaca i njegovih glazbenika. Središnji ljetni festival u Križevcima, Križevačko veliko spravišće, prvi je put pokrenut 1968. godine, nadahnut tradicijom okupljanja pod lipom za Jurjevo (Đurđevdan). Kako je proslava sv. Jurja bila stara gornjogradska tradicija koju je preuzela tadašnja vlast, reinterpreterala ju kao Spravišće i u idućem desetljeću izmjestila vremenski i prostorno, Konfic na optužujući način objašnjava da je pokretanje festivala Spravišće bio način da socijalistička vlada zaustavi tradicionalnu proslavu Jurjeva u želji da “istrijebi sve što je domaće, domoljubno i hrvatsko” (Konfic 1996: 55). Međutim, izglednije je da su motivi za stvaranje toga festivala bili povezani s razvojem na širem nacionalnom i međunarodnom planu. Matočec ističe da su kasne šezdesete bile razdoblje sve većega procesa festivalizacije u Hrvatskoj, kada su osnovani mnogi festivali folkloru i zabavne glazbe “nadahnuti međunarodnom godinom turizma 1967.,” među kojima i Spravišće (Matočec 2013: 43). Budući da ne postoje tiskani programi festivala prije 1972., podatke o njegovim počecima potvrdio je Nikola Ostojčić, autor izložbe *Pet desetljeća Spravišća*. Ostojčić je utvrdio da je nakon utemeljenja prvi festival održan 1969. godine, a 1970. godine prvi se puta pojavio pod punim imenom, i u trajanju od tri dana tijekom vikenda. Godine 1972. termin održavanja festivala pomaknut je na lipanj, a 1978. promijenila se i

lokacija njegova održavanja, iz Gornjega grada preseljen je u gradsko središte. Koncept i glavni scenarij festivala razvijali su se tijekom toga razdoblja i ostali manje ili više isti do danas. Radnja se temelji na ljubavnoj priči između seoskoga mladića s Kalnika i gradske djevojke iz Križevaca, čijim je vjenčanjem zamišljeno ispraviti narušene dobrosusjedske odnose između Križevaca i kalničkih sela. Ta je radnja dramatzirana kao amaterski igrokaz podijeljen u tri dijela. Svaki od triju dijelova predstave obično se izvodi zasebne večeri tijekom trodnevnoga trajanja festivala te zajedno predstavljaju tri događaja vezana za vjenčanje: proslavu zaruka u petak, svadbu u subotu te svađu koja rezultira razvodom u nedjelju. “Razvod” ujedno osigurava obnavljanje ciklusa Spravišća u idućoj godini. Festival također predstavlja kulturnu i povijesnu baštinu križevačkoga kraja kroz hranu, glazbu, tradicijske zanate te “podsjeća o nastanku Križevačkih štatuta” koji su uvelike zastupljeni u scenariju predstave.²² Naime, kako su sva tri dijela predstave dramatzirana kao večera, uključuju pravila pijenja i ponašanja za stolom propisana Štatutima. Glazba u predstavi također se uglavnom oslanja na napitnice i starogradske pjesme na kajkavskom narječju povezane sa Štatutima, koje su prethodno spomenute uz rukopis Stjepana Horvata (1954). Budući da je riječ o turistički orijentiranom događaju, taj se festival može shvatiti kao “mogućnost da se (...) zamišljena zajednica predstavlja drugima, ali i kao mogućnost da se ona sama u njemu ogleda”, odnosno kao “mjesto konstrukcije zajednice”, kako pišu Petra Kelemen i Nevena Škrbić Alempijević u analizi varaždinskoga Špancirfesta (Kelemen i Škrbić Alempijević 2012: 325). U tom smislu, moj argument da je “ruralno” najvažniji “drugi” idealnom identitetu grada, može se lako potvrditi primjerom Spravišća. Ovdje je duga tradicija suprotstavljanja urbanoga i ruralnoga transformirana u performativno, ugrađivanjem u fabulu festivala. Nikolina Matočec je primijetila da se uspjeh scenarija Spravišća temelji na ideji da je “pripadanje dvama društvenim slojevima i dvjema kulturama (odnosno seljaka i gospode) te njihova interakcija na stvarnoj i simboličkoj razini, kroz povijest ali i danas predmet (...) njihove identifikacije” (Matočec 2013: 48).

22 <http://www.spravisce.com/>, pristup: 14. 3. 2022.



Predstava otvorenja Križevačkog velikog spravišča. Fotografija Turističke zajednice grada Križevaca

Još jedna razina prezentacije lokalnoga identiteta unutar i izvan zajednice vidljiva je kroz većinsku zastupljenost lokalnih glumaca u različitim ulogama unutar festivalske predstave. Domaći ljudi pojavljuju se kao glumci amateri tijekom cijele predstave, a neki od njih ostali su doživotno povezani sa svojim ulogama na Spravišću.²³ Predstava je uključivala i epizodne uloge nekih od poznatih profesionalnih glumaca, poput Martina Sagnera i Smiljke Bencet (u ulogama Dudeka i Regice), ali se predstava do danas nastavila temeljiti na lokalnim glumcima amaterima.

Glazba je prisutna tijekom cijele predstave na različite načine, i premda je to morala biti praksa od samih početaka festivala, moj opis raznolike uporabe glazbe unutar Spravišča temelji se na iskustvima promatranja festivala 2017., 2018. i 2019. godine, kao i na uvidu u scenarij predstave. Prije nego što opišem suvremenu ulogu glazbe u festivalskoj predstavi, vrijedno je spomenuti dvije autorske pjesme koje su napisane posebno za Spravišće 1972. godine. Skladatelj Vilim Čaklec i tekstopisac Jura Stubičanec napisali su pjesme *Križevačko spravišće* i *Dojdi, Jurek* koje su snimljene na gramofonskoj

23 Takav je primjer Slavka Baloga, križevačkog učitelja koji je zauvijek ostao povezan s ulogom varoškoga suca koju je tumačio od samih početaka festivala: <https://www.krizevci.info/2010/10/04/umro-slavko-balog-le-gendami-varoki-sudac/>, pristup: 14. 3. 2022.

ploči *Jugotona* u izvedbi pjevača Marijana Sluge i Tamburaškoga orkestra Radio-televizije Zagreb. Prva pjesma se i danas izvodi u predstavi te se obično naziva *Himna Spravišča*, dok se druga više ne izvodi jer je bila posvećena dočeku Jureka, mitske figure koja više nije povezana s festivalom. Osim *Himne Spravišča*, kao što je napomenuto, većina glazbenih brojeva u predstavi su napitnice, ali i svadbene pjesme, plesovi, marševi, domoljubne pjesme i *tuševi*. Napitnice obično kolektivno izvode sami glumci, ali neke su pjesme povjerene pjevačima i glazbenicima koji se mjestimice pojavljuju na sceni. Naprimjer, scenu vjenčanja 2018. i 2019. godine pratila je *Ave Maria* Franza Schuberta koju je otpjevala križevačka sopranistica Ana Fortuna. Uloga lokalne operne pjevačice iz 19. stoljeća Sidonije Rubido Erdödy također je posljednjih godina dodana u predstavu, 2018. i 2019. godine, a interpretirala ju je mlada sopranistica, tada učenica glazbene škole, Lana Čakija. Neki od glumaca koji u predstavi izvode ne-glazbeničke uloge također ponekad dobivaju priliku pjevati ili svirati kao solisti. Ulogu mladoženjina oca (kalničkoga kaštelana) posljednjih je godina interpretirao Stjepan Vrhovec Stiv, nekadašnji pjevač No. 7 benda. Vrhovec je u sklopu predstave 2019., osim napitnica, izveo i autorsku pjesmu svojega benda *Križevci moj su grad*. Za izvedbu te pjesme, spustio se s pozornice i šetao kroz publiku, što se moglo shvatiti kao mali otklon od predstave i prisjećanje na njegove *gažerske* dane, a kao i kod većine ostalih dobro poznatih pjesama, publika je sudjelovala u pjevanju, prepoznavši ne samo pjesmu već vjerojatno i Vrhovca kao njezina izvornog interpreta. Još jedan "skriveni" glazbenik u predstavi 2019. bila je harmonikašica Barica Tutek u ulozi mladenkine majke (žene varoškoga suca). Njezino je sviranje harmonike u predstavi bilo prisutno u dva navrata, kada je predvodila svadbenu povorku u subotu navečer i kada je u nedjelju pratila starogradsku pjesmu *Ja ljubim* u zajedničkoj izvedbi svih ženskih likova u predstavi.

Osim glumaca ili dodatnih pjevača, u glavnoj predstavi *Spravišča* sudjeluju tamburaški sastavi koji prate većinu pjesama i uglavnom se nalaze u pozadini pozornice. Osim pratnje pjesmama, tamburaši su odgovorni za sve instrumentalne komade, poput plesova ili marševa i obično završavaju ili najavljuju iduću scenu kratkim *tušem*. Scenarij također sugerira da se od tamburaša povremeno očekuje da će u predstavu spontano dodati vlastite privedloge repertoara. Drugim riječima, postoje pjesme koje su dio obvezatnog repertoara i koje su kao takve imenovane u scenariju, poput nekih napitnica

(*Nikaj na svetu lepšega ni, Još nijeden Prigorec, Nikom nije lepše*) ili *Himna Spravišča* i *Ave Maria*, dok druge nisu imenovane i u scenariju se pojavljuju samo kao “ulazna glazba”, “izlazna glazba”, “koračnica”, “tuš” i “ples”.

Iako bi se predstava mogla smatrati najvažnijim događajem u okviru Spravišča, ona nije jedini sadržaj festivala koji se sastoji od drugih glavnih i sporednih događaja. Uz amatersku predstavu, najvažniji događaji koji se održavaju na glavnoj festivalskoj pozornici uglavnom su glazbeni koncerti.



Koncert Željka Bebeka na Križevačkom velikom spravišću 2019. godine. Fotografija Dragutina Andrića

Za ilustraciju udjela lokalnih glazbenika prisutnih na glavnoj festivalskoj pozornici i najavljenih u festivalskom programu, prilažem tablicu (Prilog 2) s popisom lokalnih glazbenika i glazbenih skupina kronološkim redoslijedom. Programi iz kojih sam ekstrahirala ova imena arhivirani su u Turističkom informativnom centru u Križevcima počevši od 1972. i zaključno s 2019. Podaci o glazbenicima u programima su nepotpuni, pa je u tablici naznačeno kada je događaj uključivao neke neimenovane “tamburaše” ili “folklorase”. Tamburaški su ansambli u pravilu bili uključeni u središnje predstave i ceremonije otvaranja i zatvaranja svakoga Spravišča, ali većina programa ne pruža informacije o tome koji su konkretno izvođači sudjelovali. Važan aspekt, koji

nije očit kroz uvid u programe, jest da su lokalni glazbenici sedamdesetih godina češće bili glavna atrakcija festivala, da bi nakon toga sve više bili angažirani nacionalno poznati estradni izvođači i bendovi. Lokalni bendovi ostali su prisutni ili u sporednim manifestacijama (naprimjer kao prateći sastavi na natjecanju pjevača amatera *Prvi pljesak*) ili u programima dislociranim od glavnih događaja. U najnovijem su razdoblju lokalni glazbenici ili bendovi s lokalnom afilijacijom (gdje je barem jedan član s područja Križevaca) rijetko u ulozi glavnog događaja na festivalskoj pozornici. Takvi primjeri uključuju Pletere, Cure Iz Centra – C.I.C.E., Joker band, Scuttle Buttin' Blues Band, Kids From the Sky i Crno perje. Crno perje je imalo tradiciju nastupa na Spravišću. Bend je bio prisutan u festivalskom programu gotovo cijelo desetljeće i redovito svirao nakon ponoći, u sklopu završne večeri festivala u nedjelju. Zbog te tradicije, nakon ponovnog okupljanja benda 2017. godine, Turistička zajednica grada Križevaca te je godine pozvala bend da ponovno nastupi na Spravišću nakon ponoći. Iako je bend bio važan dio prošlosti i sadašnjosti festivala, zbog kasnonoćnog termina, upitno je možemo li ga smatrati glavnom atrakcijom. Međutim, 2019. godine situacija se malo promijenila jer je termin koncerta Crnoga perja pomaknut na 22 sata i bend je bio glavni događaj te večeri, s nastupom predgrupe Kids From the Sky. U međuvremenu, 2018. godine, kada Crno perje nije sudjelovao na festivalu, drugi lokalni bend, Scuttle Buttin' Blues Band, nastupio je u petak navečer iza ponoći, na neki način nastavljajući tradiciju Crnoga perja.

Uz dramsku predstavu i glavne večernje koncerte, u sklopu festivala postoje i dvije vrste sporednih programa. Prva vrsta su događaji koji su još uvijek dio službenoga programa festivala, ali ne i njegov glavni dio, a druga vrsta su događanja organizirana privatno, uglavnom od strane vlasnika kafića i restorana i ne pojavljuju se u najavama programa. Što se tiče prvoga tipa, najstariji popratni program koji uključuje domaće glazbenike su natjecanja pjevača amatera *Prvi pljesak*. Taj događaj ne koristi samo lokalnim pratećim bendovima nego je pomogao i talentiranim lokalnim pjevačima da dobiju veću vidljivost ili pronađu bend. Iako je glavni festivalski trodnevni okvir ostao manje ili više isti tijekom povijesti, bilo je manjih promjena i pokušaja "osvježenja" festivala. Kao i mnogi gradski festivali danas, suvremeni okvir Spravišća zamišljen je tako da objedini raznolike kulturne prakse tako da "projektira, očekuje i potiče heterogenost" (Kelemen i Škrbić Alempijević 2012: 13). Propusnost okvira Spravišća i poticanje heterogenosti očituje se u činjenici da on u najnovije vrijeme sadrži dva "podfestivala": POOHfest

u organizaciji Gradskoga puhačkog orkestra Križevci i Kufer, festival ulične umjetnosti u organizaciji udruge K.V.A.R.K. Drugi tip popratnih događanja Spravišča organiziraju razni ugostitelji, a programe nude u svojim barovima i restoranima kojima za vrijeme festivala proširuju terase ili u unajmljenim šatorima na jednom od gradskih trgova.

Uza sve te raznolike aktivnosti tijekom festivalskoga vikenda, čini se da je teško pronaći lokalnoga glazbenika koji nikada nije sudjelovao u programu Spravišča u nekom svojstvu. Ilustrativna je u tom smislu prepiska s Baricom Tutek o njezinu sudjelovanju na festivalu, u kojoj je prvo navela da nikad nije nastupala kao glazbenica na Spravišću, a zatim nadodala:

Ako se vratim u djetinjstvo, onda ću izvući sjećanja na pjevanje na *Prvom pljesku* (natjecanje pjevača amatera). Sudjelovala sam nekoliko godina zaredom, sve dok ga se nije prestalo održavati. Nakon nekoliko godina pauze ga se opet počelo održavati, ali sada više ne pjevam i sada sudjelujem kao voditeljica. Ove godine sam ga vodila prvi put i to s kolegom Stjepanom Vrhovcem Stivom. Također, ove godine sam i sudjelovala kao plesačica u *Križevačkoj četvorci*.

Glazbenici su neizostavni element festivala, ne samo unutar predstave već gotovo unutar svakog njegova dijela. Prema sjećanjima bivšega člana Mareta Miljenka Majcena, početkom 1970-ih organizacija festivala ne bi bila moguća bez njihova sudjelovanja. Sastav Marete nije bio zadužen samo za glavnu glazbenu podlogu svake večeri tijekom vikenda Spravišča nego je i osiguravao opremu za sve ostale nastupe na festivalu:

Mi smo se uključili kao suorganizator. Tamo smo imali razglas i cijeli dan smo znali puštati glazbu, postavljati mikrofone po potrebi, a navečer smo opet nastupali.

Ako festival ne može funkcionirati bez domaćih glazbenika, preostaje vidjeti što glazbenici dobivaju sudjelovanjem na festivalu. Nadovezujući se na gore istaknut citat Miljenka Majcena, njegov kolega iz benda Ivica Merlin pojašnjava da su Marete za sudjelovanje dobile naknadu, ali da nije bila riječ o njihovu uobičajenom honoraru jer "sve je to bio naš doprinos, za to kaj smo nastupali navečer, i tak dalje". Dakle, neki od lokalnih glazbenika sudjelovali su na festivalu uz manju naknadu jer su to shvaćali kao svoj doprinos zajednici. Nastup na Spravišću je i vrlo važan dio inicijacijskoga procesa za većinu mladih lokalnih bendova. Udaraljkaš Štefan Đurković, opisujući svoje počet-

ke s prvim srednjoškolskim bendom, istaknuo je da su imali “dva važna, il tri nastupa na Spravišću”, što je bilo za njih kao “klinge jako super i zanimljivo”. Na pitanje je li dobio honorar za svoje nastupe s mladim bendom, odgovorio je da je kao klinac za nastup dobivao “ručak i piće”. Vidljivost, popularnost, prestiž, inicijacija ili želja da se pridoneše glavnom godišnjem lokalnom događaju važne su odrednice u želji lokalnih glazbenika za sudjelovanjem, pa čak i za iskusnijeg glazbenika kao što je Neno Kos, motivacija za izvođenjem može imati afektivne prizvuke:

Uvijek me jako veselio nastup na Spravišću i u Križevcima uopće zato jer bi na naše koncerte često dolazili ljudi koje znam od djetinjstva i s kojima sam dijelio strast prema glazbi. Tako nešto možeš osjetiti samo kad nastupaš u rodnom gradu.

Važno je istaknuti i da su svi glazbenici angažirani u sklopu Spravišća u najnovijem razdoblju plaćeni za svoje nastupe. Iz javno dostupnoga godišnjeg proračuna turističke zajednice moguće je iščitati da troškovi za glazbu i glazbenike čine najmanje 40 % proračuna festivala. Lokalni glazbenici, doduše, sudeći po situaciji posljednjih par godina, dobivaju najmanji iznos toga novca s obzirom na to da glavnina odlazi na “zvijezde” programa. No u razgovoru s domaćim glazbenicima koji su nastupali u programu festivala posljednjih godina, reakcije po pitanju zarade bile su pozitivno ocijenjene od strane jednoga glazbenika sa “solidnih tri [od pet]”, a činjenicu da glavni glumci u predstavi dobivaju veći honorar od tamburaša, jedan je tamburaš prokomentirao kao “fer”. Naravno, glazbenici uključeni u festival također mogu zaraditi honorar svirajući i na privatno organiziranim događajima čije financijsko poslovanje nije javno dostupno. Od jednog od gradskih DJ-a koji je bio zadužen za glazbu u jednom od kafića redovnim vikendima, saznala sam da u vikendu Spravišća zaradi dvostruko više od svojeg uobičajenog honorara. Jedan od glavnih razloga bolje zarade je veća posjećenost kafića u vrijeme festivala, ali i dozvola Grada za produljenjem radnog vremena zbog kojeg kafići u vikendu Spravišća ostaju otvoreni do 4 ujutro. To naravno znači da i glazbenici i DJ-i koji osiguravaju glazbu u tim danima rade dulje.

Kao središnja turistička manifestacija, festival Spravišće jedna je od najvažnijih prilika za domaće glazbenike da sviraju u Križevcima. Okvir festivala nudi razne mogućnosti i kontekste za glazbene izvedbe različitih lokalnih glazbenika. U okviru festivalske predstave glazba je prisutna u obliku napitnica i kajkavskih pjesama u pratnji tamburaških sastava. Ta tri glazbena

elementa – napitnice, pjesme na kajkavskom narječju i tambure – uključene su u predstavljanje Križevaca kao grada urbane tradicije i Štatuta. Glazbu u predstavi izvode profesionalni ili amaterski glazbenici. Postoje i glazbenici unutar središnje festivalske predstave koji imaju ne-glazbeničke uloge, ali koji mogu izaći iz svojih uloga da bi glumili sami sebe, odnosno da bi igrali svoju primarnu ulogu u lokalnoj zajednici, onu glazbeničku. Danas se lokalni bendovi rijetko pojavljuju kao glavni koncertni događaj na festivalskoj pozornici, uz neke značajne iznimke. Takve nedavne iznimke bili su tamburaški ili *rock* i *blues* bendovi, s *rock*-sastavom Crno perje kao jedinim ponavljajućim glazbenim izvođačem u novijoj povijesti festivala. Višestruki nastupi toga benda također upućuju na privilegirani status *rock*-glazbe u gradskoj kulturnoj produkciji. Ili privatnim ili javnim angažmanima, program Spravišča, kao glavnoga godišnjeg događaja, i dalje redovito upošljava domaće glazbenike koji se rado odazivaju te su redovito i primjereno plaćeni za svoj rad.

5.

ZAKLJUČAK

U ovoj etnografiji glazbenoga života križevačkoga područja promatrani su i uspoređivani različiti naraštaji i vrste glazbenika. Njihova zajednička nit bila je pripadnost križevačkom kraju i bavljenje glazbom kao oblikom rada koji proizvodi dohodak i pruža uslugu lokalnom javnom društvenom životu. Kao jedan od primarnih rezultata, istraživanje nadoknađuje nedostatak prethodne etnomuzikološke literature o križevačkom području. To čini predstavljajanjem neobjavljene građe prošlih etnografskih istraživanja i prikazom novih rezultata istraživanja o glazbenom životu toga područja u sadašnjosti i nedavnoj prošlosti.

Koncept glazbe kao *aktera* društvenoga života oslanjao se dijelom na radove Thomasa Turina (2008, 2009). Turino je pisao o glazbi *kao* društvenom životu, posvećujući posebnu pozornost razlici između participativnih i prezentacijskih oblika muziciranja. Dok participativni oblici ne poznaju odvojenost između izvođača i publike te pozivaju na sudjelovanje svih prisutnih, prezentacijski oblici odnose se na glazbu koja je “pripremljena od strane glazbenika da bi je drugi slušali” i jasno odvaja publiku od izvođača (Turino 2008: 52). Između tih dvaju oblika muziciranja, upozorava Turino, postoje različiti stupnjevi prijelaza koje je svakako bilo moguće uočiti i prilikom etnografskoga istraživanja križevačkoga područja, osobito u procesu profesionalizacije seoskih glazbenika. Također, glazbenici u središtu ovoga istraživanja bili su oni koji glazbom zarađuju ili su zarađivali. Za tip glazbenika koji glazbom zarađuje, drugdje se mogu naći i termini *profesionalni* ili *poluprofesionalni*, no ti se pojmovi pokazuju prestrogima kada se promatraju glazbene prakse u malom gradu poput Križevaca. Lokalni glazbenici, kako u Križevcima tako i drugdje, često kombiniraju profesionalno s amaterskim glazbeništvom (v. Finnegan 2007: 18).

Nadalje, načini djelovanja križevačkih glazbenika istraživani su i promatranjem njihove vidljivosti. Razmatranje vidljivosti glazbenika kao analitič-

kog alata, posebno u pogledu suvremenih zapadnih euro-američkih glazbi, predložio je Mark Slobin (1992). Proučavajući širu sliku cjelokupnoga konteksta svjetskih glazbenih sustava, Slobin glazbenu vidljivost razumije kao “osobinu poznatosti nekoj publici” te razlikuje tri vrste: lokalnu, regionalnu i transregionalnu (Slobin 1992: 7). Većina križevačke glazbe i glazbenika, uz nekoliko iznimaka, pripadala bi Slobinovoj kategoriji lokalnih, koje su “poznate određenoj publici malog opsega i samo njoj” (isto). Dok je Slobin u svojoj uporabi regionalnih i transregionalnih vidljivosti imao na umu mnogo šire globalno područje, za križevačke glazbenike koji premašuju lokalno područje rabila sam izraz translokalni.

Profesionalni putovi križevačkih glazbenika bili su vezani uz lokalne mreže i lokalnu infrastrukturu. Ruth Finnegan objašnjava putove muzičara kao “razne oblike glazbenih aktivnosti” koji “nisu slučajni ili svaki put stvoreni ni iz čega od strane pojedinačnih aktera, već (...) staze koje su ljudi dijelili jedni s drugima na predvidljiv, ali osoban način” (Finnegan 2007: 306). Glazbeni putovi jasno upućuju “na privremenu prirodu većine lokalnoga muziciranja, na preklapanje i presijecanje različitih glazbenih tradicija te na svrhovitu i dinamičnu prirodu ustaljenih glazbenih praksi” (isto). Pokušavajući uravnotežiti pogled između glazbe kao osobnoga interesa i rada uvjetovanoga lokalnom potražnjom, posudila sam još jedan koncept, onaj kooperativnih mreža, koji u knjizi *Art Worlds* koristi Howard Becker, objašnjavajući kako je za potrebe proizvodnje bilo kojeg umjetničkog djela potrebna mreža aktera različitih zanimanja (Becker 2008: xxv). Unutar te mreže “interakcija svih uključenih strana, proizvodi zajednički osjećaj vrijednosti”, a “međusobno uvažavanje konvencija koje dijele i međusobne potpore, uvjerava ih da je ono što rade vrijedno činjenja” (Becker 2008: 39). U slučaju kooperativne mreže križevačkih javnih glazbenih događaja, uključeni akteri bili su lokalni i translokalni glazbenici, organizatori, vlasnici prostora, voditelji institucija, publika – svi često međusobni poznanici.

Premda dijeljeni aspekti lokalnoga glazbeništva nipošto nisu podrazumijevali uniformnost glazbenika ni dokidanje društvenih razlika, i glazbenici i organizatori oslanjali su se na lokalnu društvenu infrastrukturu bez koje javni događaji i glazbeni život ne bi bili mogući, a svojim su je radom ujedno i izgrađivali. Od 1950-ih nadalje, socijalistička društvena infrastruktura obuhvaćala je velik broj organizacija koje su u gradu i okolici upravljale javnim prostorima i brinule o društvenom životu. Značenje takvih civilnih

organizacija, poput dobrovoljnih vatrogasnih društava, omladinskih organizacija, aktivā žena i drugih, bilo je posebno važno za društveni život sela i nestajanje nekih od njih puno se snažnije osjetilo na selu nego u gradu. Među aktivnostima koje su te organizacije provodile, od posebne su važnosti bile zabave. Premda je s jedne strane organiziranje seoskih zabava, u kombinaciji s elektrifikacijom sela i gradnjom društvenih domova, značilo potiskivanje prijašnjih oblika spontanoga muziciranja na tradicijskim instrumentima, s druge se strane pokazalo da su glazbenici koji su svirali u sastavima s električnim instrumentima, i koji su bili orijentirani na seoske zabave, i dalje mahom bili lokalni ili translokalni. Štoviše, učestalost održavanja zabava, osobito od 1980-e, potaknula je mnoge ljude da sami nauče svirati instrument i osnuju glazbeni sastav, jer je potražnja bila velika, a zarada nezanemariva. Naravno, pad u održavanju zabava (u nekim selima i njihov potpuni nestanak) u kasnim devedesetima te u 21. stoljeću odrazio se i na količinu lokalno orijentiranih glazbenika *gažera*. Umjesto socijalističkih organizacija, nakon 1990-ih narastao je broj privatnih vlasnika i nevladinih organizacija, a zadržana su i lokalna umrežavanja u smislu da su glazbenici i organizatori još uvijek profesionalno i privatno povezani te povremeno ostaju u kontaktu i surađuju.

Osim mreže osobnih veza, u pozadini izdržljive prisutnosti nekih lokalnih glazbenika na križevačkom području stoje još i dostupnost javnih prostora za svirku, drugih glazbenika, kao i barem povremena ekonomska podrška. Unatoč činjenici da je pad broja društvenih događaja u selu izazvao veliku promjenu kako za gradske tako i za seoske glazbenike, za manji broj ustrajnijih glazbenika lokalna mreža nesumnjivo je bila od pomoći. Mali i poznati krug domaće publike bio je plodno tlo za nadarene glazbenike koji su se glazbom željeli baviti kao svojom glavnom profesijom, nudeći im pomoć u razvijanju lokalne reputacije i potičući ih na glazbenu karijeru, premda im izgledi na većem tržištu nisu uvijek bili naklonjeni. Podrška te mreže mogla je učiniti da se glazbenici osjećaju kontinuirano dobrodošlima i tvrde da “nikada nigdje ne sviraju kao u Križevcima” (Neno Kos).

Lokalna dinamika društvenoga i glazbenoga života, čak i ona malih razmjera, važan su i vrijedan segment života zajednice. Rad na istraživanju te dinamike dodatno je osvjetlio i činjenicu da se ona ne događa sama od sebe, već na njoj marljivo rade brojni pojedinci. No izlučivanje i prepričavanje višedesetljetne povijesti te dinamike na križevačkom području značilo je da je velik dio događaja i ljudi nužno ostao izostavljen. Mnogim će čitateljima sto-

ga zasigurno nedostajati neka od imena koja nisu spomenuta i koja zaslužuju svoje mjesto u mikrohistoriji križevačkoga glazbenog života. Usprkos tome, a i činjenici da su interpretacije predstavljene u ovoj knjizi nužno moje, nadam se da će se u njoj ipak prepoznati i mnogi Križevčani.

6.

LITERATURA

- Arnautović, Jelena. 2020. "Networking *Zabavna Muzika*: Singers, Festivals and *Estrada*". U D. Š. Beard i Lj. V. Rasmussen (ur.) *Made in Yugoslavia: Studies in Popular Music*. New York i London: Routledge.
- Baker, Catherine [Bejker, Ketrin]. 2011. *Zvuci granice: Popularna muzika, rat i nacionalizam u Hrvatskoj posle 1991*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Barbieri, Marija. 2013. "Alberto Ognjan Štriga". <http://opera.hr/index.php?p=article&id=4>, pristup: 31. 3. 2021.
- Barbieri, Marija. 2015. "Milena Šugh-Štefanac". <http://opera.hr/index.php?p=article&id=53>, pristup: 31. 3. 2021.
- Barbieri, Marija. 2017. "Janja Hanžek". <http://opera.hr/index.php?p=article&id=133>, pristup: 31. 3. 2021.
- Bayton, Mavis. 1990. "How women become musicians". U S. Frith i A. Goodwin (ur.) *On Record: Rock, Pop and the written Word*. London i New York: Routledge, 201–219.
- Becker, Howard S. 2008. *Art Worlds*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press.
- Bennett, Stith H. 1990. "The Realities of Practice". U S. Frith i A. Goodwin (ur.) *On Record: Rock, Pop and the written Word*. London i New York: Routledge, 185–200.
- Bezić, Jerko. 1967–68. "Muzički folklor Sinjske krajine". *Narodna umjetnost* 5-6: 175–271.
- Bezić, Jerko. 1973. "Raznolik glazbeni svijet šire okolice Donje Stubice". *Narodna umjetnost* 10: 309–378.
- Bithell, Caroline. 2006. "The Past in Music: Introduction". *Ethnomusicology Forum* 15/1: 3–16.
- Blažeković, Stjepan. 1890. "Bjelovarsko-križevačka županija. Razni događaji". *Bjelovarski zbornik '90*: 27.
- Blažeković, Zdravko. 2002. *Glazba osjenjena politikom. Studije o hrvatskoj glazbi između 17. i 19. stoljeća*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Bohlman, Philip V. 1997. "Fieldwork in the Ethnomusicological Past". U G. Barz i T. J. Cooley (ur.) *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. New York – Oxford: Oxford University Press, 139–162.
- Bonifačić, Ruža. 1993. "Uloga rodoljubnih pjesama i tamburaške glazbe u Hrvatskoj početkom 1990-ih: Primjer neotradicionalne grupe Zlatni dukati". *Arti musices* 24/2: 185–222.
- Bourdieu, Pierre. 2011. *Distinkcija: Društvena kritika suđenja*. Zagreb: Antibarbarus.
- Brodarić, Ksenija. 1954. *Folklorna građa iz okolice Križevaca*. Rukopis u Institutu za etnologiju i folkloristiku Zagreb: IEF rkp 158.

- Budak, Neven. 1993. "Društveni i privredni razvoj Križevaca do sredine 19. stoljeća". U A. Badurina, Ž. Domljan, M. Fischer, K. Horvat-Levaj (ur.) *Umjetnička topografija Hrvatske: Križevci grad i okolica*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu, 41–50.
- Buhin, Anita. 2016. "Opatijski festival i razvoj zabavne glazbe u Jugoslaviji (1958. – 1962.)". *Časopis za suvremenu povijest* 48/1: 139–159.
- Burke, Peter. 2006. *Što je kulturalna povijest?* Zagreb: Antibarbarus.
- Ceribašić, Naila. 1993. "Glazbeni repertoar na svadbama u Slavonskoj Podravini (istočna Hrvatska) prije i poslije političkih promjena u Hrvatskoj, 1990. godine". *Arti musices* 24/2: 223–228.
- Ceribašić, Naila. 2002. "Harmonika kao (ne)narodno glazbalo. O njezinoj recepciji u Hrvatskoj od 1930-ih do 1990-ih". U Naila Ceribašić and Ines Greblo (ur.) *Istarski etnomuzikološki susreti/ Istarska etnomuzikološka srećanja/ Incontri etnomusicologici istriani, 2000. – 2001.* Roč: KUD "Istarski željezničar", 145–154.
- Ceribašić, Naila. 2013. "Prema istraživanju ekonomije tradicijske glazbe u postsocijalističkoj Hrvatskoj". U Jasna Čapo Žmegač i Vedrana Gulin Zrnić (ur.) *Hrvatska svakodnevnica: Etnografije vremena i prostora*. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, 139–172.
- Cloonan, Martin. 2014. "Musicians as Workers: Putting the UK Musicians' Union into Context". *MUSICultures* 41/1: 10–29.
- Cohen, Sara. 1993. "Ethnography and Popular Music Studies". *Popular Music* 12/2: 123–138.
- Čapo Žmegač, Jasna, Valentina Gulin Zrnić i Goran Pavel Šantek (ur.) 2006. *Etnologija bliskoga: Poetika i politika suvremenih terenskih istraživanja*. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku – Naklada Jesenski i Turk.
- Dečak, Ivo. 2001. *Raven i okolica: prinosi za povijest*. Zagreb: autorova naklada.
- Finnegan, Ruth. 2007. *The Hidden Musicians. Music-making in an English Town*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- Ginzburg, Carlo, John Tedeschi i Anne C. Tedeschi. 1993. "Microhistory: Two or Three Things That I Know about It". *Critical Inquiry* 20/1: 10–35.
- Gudić, Ivka. 2007. *Erdovec: Život i običaji*. Križevci: Gradski muzej Križevci.
- Hercigonja, Nikola. 1938–1940. *Smotra hrvatske seljačke kulture 1938–1940*. Rukopis u Institutu za etnologiju i folkloristiku, IEF rkp N97.
- Hesmondhalgh, David. 2013. *Why Music Matters*. West Sussex: Wiley/Blackwell Publishing.
- Hill, Juniper i Caroline Bithell. 2014. "An Introduction to Music Revival as Concept, Cultural Process, and Medium of Change". U J. Hill i C. Bithell (ur.) *The Oxford Handbook of Music Revival*. Oxford: Oxford University Press.
- Hofman, Ana i Aleksandra Marković. 2006. "The Role of Cultural-Artistic Societies in Emphasizing the Identity of Bunjevci". U N. Ceribašić i E. Haskell (ur.) *Shared Musics and Minority Identities. Papers from the Third Meeting of the "Music and Minorities" Study Group of the International Council for Traditional Music (ICTM)*. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, 315–332.
- Hofman, Ana. 2015. "Music (as) Labour: Professional Musicianship, Affective Labour and Gender in Socialist Yugoslavia". *Ethnomusicology Forum* 24/1: 1–23.
- Horvat, Rudolf. 1942. *Gradec kod Križevaca*. Zagreb: Narodna tiskara.

- Horvat, Stjepan. 1954. *Martinska veselica s krštenjem mošta po 'Križevačkim štatutima'*. Hrvatska: Lonjsko-ilovska zavalu i bilogorska Podravina, Križevci. Rukopis u Institutu za etnologiju i folkloristiku, IEF rkp 199.
- Hrvatski sabor. 2003. "Zakon o autorskom pravu i srodnim pravima". *Narodne novine* 167/2003.
- Hrvatski sabor. 2012. "Zakon o fiskalizaciji u prometu gotovinom". *Narodne novine* 133/2012.
- Hrvatski sabor. 2014. "Zakon o udrugama". *Narodne novine* 74/2014.
- Hrvatski sabor. 2015. "Zakon o ugostiteljskoj djelatnosti". *Narodne novine* 85/2015.
- I.P. 1953. "Mogućnosti i rad omladine u dobrovoljnom vatrogastvu". *Savremeno vatrogastvo* 11-12: 225–226.
- Ivačić, Dina. 2018. "Baš kao nekada: Đurđić otvara sezonu vatrogasnih zabava koje će se održavati cijele godine, gradonačelnik Rajn: Želimo pokrenuti društveni život u selima". <https://epodravina.hr/bas-kao-nekada-durdic-otvara-sezonu-vatrogasnih-zabava-koje-ce-se-odrzavati-cijele-godine-gradonacelnik-rajn-zelimo-pokrenuti-drustveni-zivot-u-selima/>, pristup: 30. 3. 2021.
- Ivančan, Ivan. 1961. "Partizanski ples u Hrvatskoj." *Zbornik radova SAN LXVIII*: 281–286.
- Ivančan, Ivan i Zvonimir Lovrenčević. 1969. *Narodni plesovi Hrvatske 3: Bilogora*. Zagreb: Prosvjetni sabor Hrvatske.
- Ivančan, Ivan. 1971. "Lički narodni plesovi". *Narodna umjetnost* 8/1: 45–197.
- Kaufman Shelemay, Kay. 2006. "Music, Memory and History: In Memory of Stuart Feder". *Ethnomusicology Forum* 15/1: 17–37.
- Kelemen, Petra i Nevena Škrbić-Alempijević, 2012. *Grad kakav bi trebao biti: Etnološki i kulturnoantropološki pogledi na festivale*. Zagreb: Jesenski i Turk.
- Kikaš, Mario, Bojan Mucko, Jelka Vukobratović i Petra Kelemen. 2011. "Urbanoumjetnički festivali: kulturne politike i potencijali subverzivnosti". *Studia ethnologica Croatica* 23/1: 67–92.
- Konfic, Ivan-Pišta. 1996. *Pod gornjogradskom lipom. Sjećanja: moj grad i pesjaci*. Križevci: autorova naklada.
- Koščević, Marijan. 2002. *Sjećanja: Križevci Gornji grad, ljudi, običaji, događaji*. Križevci: autorova naklada.
- Krnić, Rašeljka i Benjamin Perasović. 2013. *Sociologija i party scena*. Zagreb: Naklada Ljevak.
- Kuba, Ludvík. 1892. *Slovanstvo ve svých zpěvech. Sborník národních a znárodných (významných) písní všech slovanských národů. Kniha IX: Písně Charvatské*. Pardubice: autorova naklada.
- Kuhač, Franjo Ksaver. 1839. *Ilirski glazbenici: Prilozi za poviest hrvatskoga preporoda*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Kuhač, Franjo Š. 1878. *Južno-slovenske narodne popievke. I. knjiga*. Zagreb: Tiskara C. Albrechta.
- Kuhač, Franjo Š. 1879. *Južno-slovenske narodne popievke. II. knjiga*. Zagreb: Tiskara C. Albrechta.
- Kuhač, Franjo Š. 1880. *Južno-slovenske narodne popievke. III. knjiga*. Zagreb: Tiskara C. Albrechta.

- Kuhač, Franjo Š. 1881. *Južno-slovenske narodne popievke. IV. knjiga*. Zagreb: Tiskara C. Albrechta.
- Kuhač, Franjo Š. 1941. *Južno-slovenske narodne popievke. V. knjiga*. Božidar Širola i Vladoje Dukat (ur.) Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti.
- Kuhač, Franjo Š. 1953. *Južnoslovenske pučke popievke. Šesta Knjiga*. Na osnovu Kuhačeve ostavštine redigirao Dr. Vinko Žganec. Rukopis u Institut za etnologiju i folkloristiku Zagreb, IEF rkp N 5.
- Lovrenčević, Zvonimir. 2012. *Folklorna glazba Bilogore*. Jerko Bezić i Irena Miholić (ur.) Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, Bjelovar: Bjelovarsko-bilogorska županija.
- Lozica, Ivan. 1996. "Gesunkenes getrunkenes Kulturgut: Vinski štatuti pod starimi krovovi". *Narodna umjetnost* 33/2: 401–428.
- McCLary, Susan i Robert Walser. 1990. "Start Making Sense! Musicology Wrestles with Rock". U S. Frith and A. Goodwin (Eds.), *On Record: Rock, Pop and the written Word*. London i New York: Routledge, 237–249.
- Marošević, Grozdana. 1984. "Narodna glazba. Proizvodnja tzv. narodne glazbe s posebnim osvrtnom na problem i oblike prezentacije folklorne glazbe". U *Diskografija u SR Hrvatskoj*. Zagreb: Zavod za kulturu Hrvatske.
- Marošević, Grozdana. 1997. "Podaci o glazbi u monografijama Zbornika za narodni život i običaje Južnih Slavena". *Narodna umjetnost* 34/2: 95–107.
- Marošević, Grozdana. 2001. "Folklorna glazba". U Z. Vitez and A. Muraj (ur.) *Hrvatska tradicijska kultura na razmeđu svjetova i epoha*. Zagreb: Barbat [etc.], 409–421.
- Marošević, Grozdana. 2002. "Guci i harmonika u središnjoj Hrvatskoj". U N. Ceribašić i I. Greblo (ur.) *Istarski etnomuzikološki susreti/ Istrska etnomuzikološka srećanja/ Incontri etnomusicologici istriani, 2000. – 2001.* Roč: KUD "Istarski željezničar", 107–119.
- Maruševski, Olga. 1993. "Križevci u 19. stoljeću". U A. Badurina, Ž. Domljan, M. Fischer, K. Horvat-Levaj (ur.) *Umjetnička topografija Hrvatske: Križevci grad i okolica*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu, 51–72.
- Matočec, Nikolina. 2013. "Križevačko veliko Spravišće kao susret dvaju identiteta – križevačkih purgera i kalničkih šljivara". *Cris* XV/1: 40–50.
- Merriam, Alan P. 1964. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press.
- Miholić, Irena 2009. *Zabavna glazba u Hrvatskoj: Etnomuzikološki i kulturno-antropološki pristup*. Doktorska disertacija na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu.
- Mišina, Dalibor. 2013. *Shake, Rattle and Roll. Yugoslav Rock Music and the Poetics of Social Critique*. Surrey: Ashgate.
- Novosel, Ottone. 2005. "Prilog povijesti gradske limene glazbe u Križevcima do 1982. godine". *Cris* VII/1: 134–138.
- O'Brien Bernini, Leah. 2015. "Capitalism and resistance in professional Irish music". <https://focaa.blog/2020.berghahnjournals.com/2015/04/leah-obrien-bernini-capitalism-and-resistance-in-professional-irish-music/>, pristup: 31. 3. 2021.
- Perasović, Benjamin. 2001. *Urbana plemena: sociologija subkultura u Hrvatskoj*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
- Perković, Ante. 2011. *Sedma republika – pop kultura u YU raspadu*. Zagreb: Novi Liber.

- Pettan, Svanibor. 1999. "Musical Reflections on Politics and War. An Ethnomusicologist in Croatia in the 1990s". U B. B. Reuer, L. Tari i K. Zach (ur.) *Musik im Umbruch. Kulturelle Identität und gesellschaftlicher Wandel in Südosteuropa. Beiträge des Internationalen Symposiums in Berlin*. München: Verlag Südostdeutsches Kulturwerk, 281–292.
- Picard, David i Mike Robinson. 2006. "Remaking Worlds: Festivals, Tourism and Change". U D. Picard and M. Robinson (ur.) *Festivals, Tourism and Social Change: Remaking Worlds*. Clevedon-Buffalo: Channel View Publications, 1–31.
- Rakijaš, Branko. 1970. "Tragovi o postojanju križevačkog Glazbenog zavoda početkom XIX. Stoljeća". *Križevački zbornik I*: 159–164.
- Reynolds, Simon. 2011. *Retromania: Pop Culture's Addiction to Its Own Past*. New York: Faber and Faber.
- Sakač, Branimir, Josip Stojanović, Zvonko Ljevaković, Ivo Lhotka Kalinski, Tihomil Vidošić, Franjo Tralić, Ivan Brkanović, Vladimir Berdović and Krsto Odak. 1948. *Neobjelodanjeni zapisi obradbi s repertoara narodnih ansambala Radio-stanice Zagreb prije 1948*. Rukopis u Institut za etnologiju i folkloristiku, IEF rkp N 35.
- Sinani, Admir. 2017. "Crno Perje furioznom svirkom vratili duh rock'n'rolla u Križevce". <https://epodravina.hr/fotovideo-crno-perje-furioznom-svirkom-vratio-duh-rocknrolla-krizevce/>, pristup: 30. 3. 2020.
- Sinjari, Ivica (ur.). [s.a.]. *Sto godina križevačkog vatrogastva*. Križevci: Dobrovoljno vatrogasno društvo Križevci.
- Slobin, Mark. 1992. "Micromusics of the West: A Comparative Approach". *Ethnomusicology* 36/1: 1–87.
- [s.n.]. 1907. *Blagoslov pučke škole u Tkalcu 27. listopada 1907*. Križevci: Tisak i naklada knjižare Gust. Neuberg.
- [s.n.]. 1914. *Pjesmarica: ili zbirka pjesama za bečare, lole, kicoše, bekrije: uopće pjesme, koje se najradije pjevaju u veselim i objesnim društvima*. Križevci: Tisak i naklada knjižare Gust. Neuberg.
- [s.n.] 1924. "Kancelarija za namještenje". *Jugoslavenski muzičar* II/9: 7.
- [s.n.] 1925. "Kancelarija za namještenje". *Jugoslavenski muzičar* III/12: 113.
- [s.n.] 1953. "Godišnje skupštine i napredak dobrovoljnog vatrogastva". *Savremeno vatrogastvo* 1-2: 1.
- [s.n.]. 1984. "Rock muzika". U Krešimir Kovačević (ur.) *Leksikon jugoslavenske muzike*. Zagreb: Jugoslavenski Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 259–262.
- [s.n.] 2012. *Strategija razvoja Grada Križevaca 2013.–2018*. <https://uprava.krizevci.hr/images/Marija/Strategija.pdf>, pristup: 31. 3. 2021.
- [s.n.] 2021a. "Erdödy, Sidonija". *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=18222>, pristup: 31. 3. 2021.
- [s.n.] 2021b. "Švarc, Alfred (Schwarz)". *Židovski biografski leksikon*. <https://zbl.lzmk.hr/?p=2542>, pristup: 31. 3. 2021.
- Šarić, Tatjana i Marijana Jukić. 2013. "Prilog proučavanju povijesti omladinskih organizacija na temelju fonda Republičke konferencije Socijalističkog saveza omladine Hrvatske (1942–1990)". *Arhivski vjesnik* 56: 269–288.

- Špoljar, Branka (ur.) 2020. *Sedamdeset i pet godina Glazbene škole Alberta Štrige Križevci*. Križevci: Glazbena škola Alberta Štrige Križevci, Udruga P.O.I.N.T. Križevci.
- Šramek, Antun Toni. 1976. *Iz prošlosti Žabna i okolice*. Žabno: autorova naklada.
- Šramek, Antun Toni. 2003. *Al je l'jepo u svatovi biti*. Sveti Ivan Žabno: Općina Sv. Ivan Žabno.
- Titon, Jeff Todd. 2009. "Music and Sustainability: An Ecological Viewpoint". *The World of Music* 51/1: 119–137.
- Titon, Jeff Todd. 2015. "Sustainability, Resilience, and Adaptive Management for Applied Ethnomusicology". U Svanibor Pettan i Jeff Todd Titon (ur.) *The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology*. Oxford: Oxford University Press, 157–198.
- Turino, Thomas. 2008. *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Turino, Thomas. 2009. "Four Fields of Music Making and Sustainable Living". *The World of Music* 51/1: 95–117.
- Vesić, Ivana i Vesna Peno. 2017. *Između umetnosti i života: O delatnosti udruženje muzičara u Kraljevini SHS/Jugoslaviji*. Beograd: Muzikološki institut SANU / Vesić, Ivana i Vesna Peno (2017) Измеđu umetnosti i života: O delatnosti udruženja muzičara u Kraljevini SXC/Jugoslaviji, Beograd: Muzikološki institut SANU.
- Vidić Rasmussen, Ljerka. 1999. *The Newly-Composed Folk Music of Yugoslavia (1945–1992)*. Doktorska disertacija na Wesleyan University.
- Vidmar, Ičo. 2016. *Nova muzika v New Yorku: Neodvisni glasbeniki in pravica do mesta*. Ljubljana: Studia humanitatis.
- Višak, Andrea. 2017. *Etnografija amaterskih glazbenika zabavnoglazbene scene u Križevcima*. Diplomski rad na Muzičkoj akademiji Sveučilišta u Zagrebu.
- Vrabec, Marica. 2011. *Iz kulture i povijesti kraja dubovečkoga*. Bektetinc: autoričina naklada.
- Vukobratović, Jelka. 2008. "Glazba u Križevcima u 19. stoljeću – pregled dosadašnjih istraživanja". *Cris* 10/1: 111–114.
- Vukobratović, Jelka. 2014. "Tambura u Križevcima u 19. stoljeću i prvoj polovici 20. stoljeća". U Ivanka Konfic, Lucija Konfic i Jelka Vukobratović. *Tamburaški orkestar Glazbene škole Alberta Štrige Križevci*. Križevci: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Zavod za znanstvenoistraživački i umjetnički rad Koprivničko-križevačke županije Križevci.
- Vukobratović, Jelka. 2019. "Tragom lokalno prepoznatljivog u tradicijskoj glazbi Križevaca i križevačkog kraja". *Cris* XXI/1: 85–96.
- Vuletic, Dean. 2010. *Yugoslav Communism and the Power of Popular Music*. Doktorska disertacija na Columbia University.
- Žganec, Vinko. 1962. *Hrvatske narodne popijevke iz Koprivnice i okoline*. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti.
- Župančić, Milan. 1981. "Kulturne institucije u seoskoj sredini". *Sociologija sela* 19/71-72: 43–54.

Snimke

- Galín, Krešimir. 1973. *Istraživanje folklornih glazbala; Pjesme i svirka u dude iz Starčevljana (Bilogora) i Apatovca (Kalnik), 1973*. Audio snimka u Institutu za etnologiju i folkloristiku Zagreb. IEF mgtf 600.

- Galin, Krešimir. 1980. *Instrumentalna glazba u Apatovcu 1980*. Video snimka u Institutu za etnologiju i folkloristiku Zagreb. IEF video 45 = IEF video 390.
- Galin, Krešimir. 1987. *Instrumentalna folklorna glazba (cimbal) u Podravini 1987*. Audio snimka u Institutu za etnologiju i folkloristiku Zagreb. IEF CD 673 = IEF mgtf 2063.
- Rihtman C., Dunja. 1970. *Peta međunarodna smotra folkloru u Zagrebu 1970*. Radio Zagreb (izabrao Vladimir Salopek). Audio snimka u Institutu za etnologiju i folkloristiku Zagreb. IEF CD 141 = IEF mgtf 343.

7.

POPIS SUGOVORNIKA I SURADNIKA

| | | |
|-----------------------|--------------------|----------------------|
| Tatjana Arambašić | Miloš Lojen | Zora Ščrbak |
| Lovro Baričević | Saša Lončarić Sajo | Zdravko Širola |
| Luka Belani | Mato Maček | Josip Škrlec |
| Hrvoje Biondić Djooka | Miljenko Majcen | Krešimir Španić |
| Stjepan Bogdan | Bogoje Maričić | Ljubica Španić |
| Draško Brozović | Nada Maričić | Ema Trninić |
| Stjepan Crnčić | Ratko Matić | Barica Tutek |
| Ivo Dečak | Ivica Merlin | Branko Vrbanec |
| Vedran Delić | Barbara Mušlek | Dragan Vrbanec |
| Adriano Đuranec | Kruno Odoran | Stjepan Vrhovec Stiv |
| Štefan Đurković | Romana Orešnik | Marija Vukobratović |
| Peter Fabjan | Manuela Pavičić | |
| Dragutin Fresl Čarli | Marijan Pavišić | |
| Stjepan Fortuna | Dragan Pavleković | |
| Dražen Fureš | Katica Pavleković | |
| Ivo Fureš | Tamara Perc | |
| Olinka Gjigaš | Robin Petić | |
| Branka Gold | Franjo Petric | |
| Franjo Homen | Josip Petrlić Pjer | |
| Slavica Ileković | Tamara Premuš | |
| Marijan Ivanović Pink | Zdenko Premzl | |
| Jelena Jurec Vanjhard | Zdenko Prevarić | |
| Mladen Klasić | Ivo Prodan | |
| Nenad Kos Ferzso | Adam Semijalac | |
| Marija Kranjčević | Dražen Siročić | |
| Igor Kudeljnjak | Josip Šatrak | |

8.

PRILOZI

NOTNI PRILOZI

Vrabec (2011:170)

Pozdravimo Margaretu

Musical score for 'Pozdravimo Margaretu' in G major, 4/4 time. The score consists of five staves of music with lyrics in Slovenian. The lyrics are: Poz - dra - vi - mo Mar - ga - re - tu, dje - vi - cu i sve - ti - cu, mu - če - ni - cu, za - ruč - ni - cu, o - ve crk - ve za - štit - ni - cu. zdra - vo sve - ta Mar - ga - re - ta, mi - la na - ša sve - ti - ce kad nam do - de skraj - na u - - - ra bu - di nam po - moć - ni - ce, bu - di nam po - moć - ni - ce.

Kuhač (1879: 120)

Broj 555

Gda mi dojdeš?

Musical score for 'Gda mi dojdeš?' in G major, 3/4 time. The tempo is marked 'Andante moderato' with a quarter note equal to 72 (♩ = 72). The score consists of two staves of music with lyrics in Slovenian. The lyrics are: Gda mi di - mo doj - deš si - nek moj pre - mi - li, gda mi di - mo doj - deš si - nek moj pre - mi - li.

Kuhač (1879: 141)
Broj 583

Dodji, dušo!

Andante ♩ = 69



Mje - sec___ se po zra - ku še - će, dra - gi dra - goj do - ci ne - će.
Do - dji___ du - šo do - dji ra - no, vid - je - la te ni - sam dav - no.
Do - dji___ du - šo, srd - ce mo - je, ja ću bi - ti u - viek tvo - ja.
Ku - da___ ho - diš, kud se ski - taš, da za me - ne ništ ne pi - taš?
Ku - da___ ho - diš, kud se slu - tiš, da pred drug - ma me - ne ku - diš?
Ku - da___ ho - diš, kud se skla - tiš, da do me ne na - vra - tiš?
Vel' - ku___ ža - lost sam si zav - dal, kad si je - sem dru - gu ze - bral.
Vel' - ka___ ža - lost me ob - str - la, od ko - je bum ja u - mr - la.

Kuhač (1880: 67)
Broj 870

Ne vraća se ljubovnik

Largo assai ♩ = 44



Ki - ša pa - da tra - va ra - ste, to___ je___ go - di - na, go - di - na!
Moj se dra - gi vta - bor spre - ma, to___ me___ do - di - ha, do - di - ha!
Pod ob - lu - kom ban - da svi - ra, ja___ je___ ne ću - jem, ne ću - jem.
Na ob - lo - ku ro - že cve - tu, ja___ je___ ne tr - gam, ne tr - gam.
Ja si pi - tam meg' dra - go - ga, na - zad jel doj - de, jel doj - de.
On se ku - ne i pre - ku - ne, na - zad___ da doj - de, da doj - de.
Le - to proj - de zi - ma doj - de, ne - ma___ dra - go - ga, dra - go - ga.

Kuhač (1881: 130)
Broj 1353

Napitnica

Allegretto ♩ = 60



5 Vin - ce se___ je pi - lo kad nas ni - je bi - lo,
vin - ce će___ se pi - ti kad nas ne - će bi - ti sva - ku u - ru sva - ki čas.

Kuhač (1941: 152)
Broj 146 (1743)

Miši prave svatove

Adagio ♩ = 54

Mi - ši pra-ve sva-to - ve, pa do-ziv-lju par-co-ve, a__zec pe-re, a__zec pe-re,
7
a__zec per-re ču - tu - re, a__zec pe-re, a__zec pe-re, a__zec pe re ču - tu - re.

Kuhač (1941: 320-321)
Broj 298 (1898)

Ladarska popijevka

(Prijev)

O ja - bu - ka ze - le - ni - ka za - kaj si mi pre - ve - li - ka? Po-i- graj, Pa - vel!
Sve po svr - ži se po dve, na vr - hun - cu če - ti - ri. Po-i- graj, Pa - vel!
Na če - tr - toj so - kol se - di on mi gle - da vrav - no po - le. Po-i- graj, Pa - vel!
Ne mrem, ne mrem, ne mo - gaj, ne - mam caj - ta na no gaj. Po-i- graj, Pa - vel!
O ja - bu - ka ze - le - ni - ka, za - kaj si mi pre - ve - li - ka? Po-i- graj, Pa - vel!
Sve po svr - ži se po dve, na vr - hun - cu če - ti - ri. Po-i- graj, Pa - vel!
3x { Na če - tr - toj ... Po-i- graj, Pa - vel!
*Gde moj dra - gi o - be - du - je. Po-i- graj, Pa - vel!
Ne mrem - .. Po-i- graj, Pa - vel!

(2.put)*Gde moj dra - gi ju - ži - nu - je.

(3.put)*Gde moj dra - gi ve - čer - ja - je.

Kuhač (1953)
Broj 370

Sunčece je na zahodu ("svatovska")

Sun - če - ce je na za - ho - du, zaj - ti mu je, zaj - ti mu je.
Di - voj - ka je na po - ho - du, poj - ti joj je, poj - ti joj je.

Kuhač (1953)
Broj 398

Hrvatski tanec

Musical score for 'Hrvatski tanec' in 2/4 time. The score consists of two systems of music, each with a treble and bass staff. The first system is a single melodic line. The second system starts at measure 9 and includes two first endings (1. and 2.) for the treble staff, while the bass staff continues with a single line.

Kuba (1892: 48-49)

Sinoć mi je dragi dolazio

Rubato

Musical score for 'Sinoć mi je dragi dolazio' in 2/4 time, marked **Rubato**. The score is a single melodic line in the treble clef. The lyrics are written below the notes.

Si - noć mi - je dra - gi do - la - zi - o,
 i u mo - ju baš - ću u - la - zi - o,
 i u baš - ću šte - tu u - či - ni - o,
 i u ve - zu svi - lu po - mr - si - o,
 Kun' - ga maj - ko! I ja ću ga klje - ti,
 Nje - dra mo - ja tam - ni - ca mu bi - la,
 ru - ke mo - je la - nac o - ko vra - ta,
 no - ge mo - je teš - ke bu - ka - ri - je,
 bje - lo gvož - đe med - na u - sta mo - ja,

5
 si - noć mi je dra - gi do - la - zi(o)
 i u mo - ju baš - ću u - la - zi(o),
 i u bač - ću šte - tu u - či - ni(o),
 i u ve - zu svi - lu po - mr - si(o).
 kun' - ga maj - ko, i ja ću ga kljet(i):
 nje - dra mo - ja tam - ni - ca - mu bil(a)
 ru - ke mo - je la - nac o - ko vrat(a),
 no - ge mo - je teš - ke bu - ka - rij(e),
 bje - lo gvož - đe med - na u - sta moj(a).

Kuba (1892: 8)

Biser Mara po jezeru brala

Rubato



Bi-ser Ma-ra po je-ze-ru bra-la, bi-ser Ma-ra po je-ze-ru bra-la,
 pre-ma se-bi svo-ga dra-gog zva-la, pre-ma se-bi svo-ga dra-gog zva-la:
 Do-di dra-gi i do-ve-zi la-đu, do-do dra-gi i do-ve-zi la-đu,
 da vo-zi-mo bi-ser iz-je-ze-ra, da vo-zi-mo bi-ser iz-je-ze-ra!
 Do-de dra-gi i do-ve-ze la-đu, do-de dra-gi i do-ve-ze la-đu,
 te iz-ve-ze iz-je-ze-ra Ma-ru, te iz-ve-ze iz-je-ze-ra Ma-ru.

Kuba (1892: 46-47)

Kad mi na um padne moja draga

Rubato



Kad mi na um pad-ne mo-ja dra-ga,
 več se še-čem noć-jom po-so-ka-ku,
 pa joj re-čem: Do-bra ve-će, dra-ga!
 Bog daj do-bro, i srd-ce i-đu-ša,
 Kud god ho-diš, a svu-da-se fa-liš,
 A-ko si me i-ka-po-lju-bi-o,



5
 ja ne pa-zim mra-ka ni-o-bla-ka,
 sret-nem dra-gu u mo-me-so-ka-ku,
 O-na me-ni na-to-do-bro-re-če:
 o-no do-bro, ko-je nas-po-mo-glo!
 da me lju-biš giz-da-vu-dje-voj-ku.
 nis'ti u-sta na-me-ni-o-sta-la.

(Sakač i drugi 1948)

Lelija se u polju jabuka

(Solo)

Le - li - ja - se, le - li - ja - se
 Jel - od vje - tra, jel - od vje - tra,
 Nit - od vje - tra, nit - od vje - tra,
 Već - od jed - ne, već - od jed - ne,

5

u po - lju ja - bu - ka, u po - lju ja - bu - ka.
 jel od žar - ka sun - ca, jel od žar - ka sun - ca.
 nit od žar - ka sun - ca, nit od žar - ka sun - ca.
 bi - je - le dje - voj - ke, bi - je - le dje - voj - ke.

Hercigonja (1938-1940)

Folklorna skupina Seljačke sloge iz Majurca

Spravljajte se (ivanjska)

(solo) (skupina: 3 pjevačice)

Sprav - ljaj - te se Sprav - ljaj - te se dje - voj - či - ce

4 Sprav - ljaj - te se

Sprav - ljaj - te se dje - voj - či - ce

7 Sprav - ljaj - te se dje - voj - či - ce.

Sprav - ljaj - te se

Hercigonja (1938-1940)
Folklorna skupina Seljačke sloge iz Majurca

Žena muža po strnišču pase

Že - na, že - na mu - ža po str - niš - ću pa - se, že - na, že - na mu - ža po str - niš - ću pas(e)

Hercigonja (1938-1940)
Folklorna skupina Seljačke sloge iz Majurca

Spucaj z bičem

(svi)

(solo)

4 Spu - caj, spu - caj zbi - čem Spod go - re ze - le - ne, spod go - re ze - le - ne,

(mi - la mo - ja) spod go - re ze - le - ne.

Rihtman (1970)
Pjevaju: Francika Radić i Dragan Pavišić uz dudu
Transkripcija: Jelka Vukobratović

Lepo pjeva volar kod volova

M.M. ♩ = 50

5 Le-po pje-va vo-lar kod vo-lo - va, vo-lar kod vo-lo-va, le-po pje- va.

9 Nje ga_ gle- da sa brje-ga dje-voj - ka, sa brje-ga dje-voj-ka, nje-ga gle- da.

13 Što me_ gle-daš sa brje-ga dje-voj - ko, sa brje-ga dje-voj-ko, što me gle-daš.

17 Ne gle- dam te da ti vi-dim gru- di, da ti vi-dim gru- di, ne gle- dam te.

Već te_ gle- dam da te ne-što pi- tam, da te ne-što pi- tam, već te gled- dam.

Rihtman (1970)
KUD Apatovec
Dragan Pavišić, dudu
Transkripcija: Jelka Vukobratović

Tri koraka

Ad libitum

M.M. ♩ = 130

3

Rithman (1970)
KUD Apatovec
Dragan Pavišić, dude
Transkripcija: Jelka Vukobratović

Polka/Celu noć se kartam

Ad libitum

Galin (1973)
Dragan Pavišić, pjevana melodija
Transkripcija: Jelka Vukobratović

Polka/Celu noć se kartam

M.M. ♩ = 122

Ce - lu noć se kar - tam, kar - tam, a po da - nu spim.

Dig-ni će-lo, Je - lo, tvo-je li-ce bi-je-lo tvo-je li-ce ru-me-no da te lju-bim ja.

Galin (1980)
KUD "Ivan Lepušić" Apatovec
Dragan Pavišić, dude
Transkripcija: Jelka Vukobratović

Coprnica

M.M. ♩ = 76

Galin (1980)
 KUD "Ivan Lepušić" Apatovec
 Dragan Pavišić, dudu
 Transkripcija: Jelka Vukobratović

Djevojačko kolo

Ad libitum M.M. ♩ = 125

The score for 'Djevojačko kolo' consists of two staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It starts with a melodic phrase in 4/4 time, followed by a repeat sign. The second staff begins with a 4-measure rest, then continues the melody in 3/4 time, and ends with a repeat sign.

Galin (1980)
 KUD "Ivan Lepušić" Apatovec
 Dragan Pavišić, dudu
 Transkripcija: Jelka Vukobratović

Tropača

M.M. ♩ = 63 M.M. ♩ = 118

The score for 'Tropača' consists of two staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It starts in 3/4 time, followed by a repeat sign. The second staff begins with a 4-measure rest, then continues the melody in 4/4 time, and ends with a repeat sign.

Galin (1980)
 KUD "Ivan Lepušić" Apatovec
 Dragan Pavišić, dudu
 Transkripcija: Jelka Vukobratović

Mi idemo na široku cestu

M.M. ♩ = 116

The score for 'Mi idemo na široku cestu' consists of two staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It starts in 4/4 time and ends with a repeat sign. The second staff begins with a 3-measure rest, then continues the melody in 4/4 time, and ends with a repeat sign.

Mi i - de - mo na ši - ro - ku ce - stu, da vi - di - mo tu mla - du ne - ve - stu.

Galini (1987)

Zaistovec

Josip Marenčić, cimbal

Transkripcija: Jelka Vukobratović

Tri koraka (Zaistovec)

Musical notation for 'Tri koraka (Zaistovec)' in 3/4 time. The piece is in G major. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'M.M.' with a quarter note equal to 72 beats per minute. The notation consists of three staves. The first staff contains measures 1 through 4, ending with a repeat sign and a first ending bracket. The second staff starts at measure 5 with a second ending bracket, followed by a double bar line and a repeat sign. The third staff starts at measure 8 with a first ending bracket, followed by a second ending bracket, and ends with a double bar line.

Galini (1987)

Zaistovec

Josip Marenčić, cimbal

Transkripcija: Jelka Vukobratović

Valcer (Blijedi mjesec)

Musical notation for 'Valcer (Blijedi mjesec)' in 3/4 time. The piece is in G major. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'M.M.' with a quarter note equal to 148 beats per minute. The notation consists of four staves. The first staff contains measures 1 through 8, ending with a double bar line. The second staff starts at measure 9 and ends with a double bar line. The third staff starts at measure 17 and ends with a double bar line. The fourth staff starts at measure 26 and ends with a double bar line.

Galín (1987)

Zaistovec

Transkripcija: Jelka Vukobratović

Mjesečina divno sja

M.M. ♩ = 72

Mjes - se - či - na div - no sja, — pod pro - zo - rom dra - goj sto - jim ja.
 Do pol - no - či li - ce lju - bim, po pol - no - či ku - či i - dem ja.
 Pa me jut - ros pi - ta maj - ka, gdje si bi - o dra - gi si - ne moj?
 Mi - la maj - ko dra - ga maj - ko, zar ti mo - raš sve to do - bro znat?
 Zar ja ni - sam tol - ko vrije - dan, da ja i - dem svo - joj dra - goj spat?

POPIS LOKALNIH IZVOĐAČA
NA KRIŽEVAČKOM VELIKOM
SPRAVIŠČU (1972. – 2019.)*

* Brojevi u zagradama odnose se na broj nastupa unutar festivala iste godine.

| Izvođači popularne glazbe | Tamburaški sastavi | Puhački orkestri | Zborovi | Folklorni ansambli | Izvođači klasične glazbe | DJ / Elektronička glazba |
|---|---|----------------------------------|--|--|---------------------------------|---------------------------------|
| 1972. Zabavni sastav iz Sudovca (1) | Neimenovani tamburaški sastavi (1) | Limena glazba Križevci (4) | HPD <i>Kalnik</i> (1) | KUD Apatovec (1) | | |
| 1973. VIS Marete i Marija Amidžić (3) | Gornjogradski pajašaši (2) Neimenovani tamburaši (1) | Limena glazba Križevci (3) | HPD <i>Kalnik</i> (1) | Folklorni ansambli učenika (1) | Učenici Glazbene škole (1) | |
| 1974. | | Limena glazba Križevci (1) | HPD <i>Kalnik</i> (2) | Neimenovani ansambli (1) | | |
| 1975. VIS Marete (4) i Ivo Robić (1) | | Limena glazba Križevci (2) | | Neimenovani ansambli (1) | | |
| 1976. VIS Marete (3) | | Limena glazba Glazbene škole (3) | HPD <i>Kalnik</i> (2) | Neimenovani ansambli (2) | | |
| 1977. VIS Marete (4) | | | | | | |
| 1978. | Neimenovani sastavi (1) | | HPD <i>Kalnik</i> (3) | Folklorna društva križevačkoga kraja (5) | | |
| 1979. VIS Juniori (2), Shank rockers (1), Duga II (1) | Neimenovani sastavi (2) | | HPD <i>Kalnik</i> (2) | Folklorna društva Vojakovac i Centra za kulturu Križevci (1) | | |
| 1980. VIS Duga II | Tamburaški sastav HPD <i>Kalnik</i> (1) | | HPD <i>Kalnik</i> (2) | KUD Vojakovac, folklorna društva iz okolice (1) | | |
| 1981. VIS Duga II (1), VIS Juniori (1), Shank rockers (1) | | | HPD <i>Kalnik</i> (2) | KUD Vojakovac, folklorna društva iz okolice (1) | Učenici Glazbene škole (1) | Disko (1) |
| 1982. | Tamburaški sastav HPD <i>Kalnik</i> (1) | | HPD <i>Kalnik</i> (2), Dječji zborovi (1) | Folklorna društva iz okolice, školski ansambli (1) | | Disko (2); DJ Majk (1) |

| | | | | | | |
|-------|--|--|---|--|--|------------------------------------|
| 1983. | Feniksi (1), Natjecanje pjevača amatera (1) | Tamburaški sastav HPD <i>Kalnik</i> (1) | Limena glazba Križevci (1) Limena glazba Glazbene škole (2) | HPD <i>Kalnik</i> (2), Dječji zborovi (1) | Folklorna društva iz okolice, školski ansambli, KUD Apatovec (1) | |
| 1984. | Sunce na prozorčiću (1) | Tamburaški orkestar Glazbene škole (1), Tamburaški sastav HPD <i>Kalnik</i> (1) | | HPD <i>Kalnik</i> (3) | KUD Apatovec (1), školski ansambl (1) | Učenici Glazbene škole (1) |
| 1985. | Gitarist Ivan Brčić (1), Fortuna band (2), Natjecanje pjevača amatera (1) | Tamburaški sastav HPD <i>Kalnik</i> (1), Neimenovani sastavi (1) | | HPD <i>Kalnik</i> (2) | Folklorna sekcija Omladinskoga kluba (2), KUD Apatovec (1) | Učenici Glazbene škole (1) |
| 1986. | Fortuna band Dunja Mlinarek, natjecanje pjevača amatera (1) | | | HPD <i>Kalnik</i> (1) | KUD Apatovec (1) | Natjecanje diskoplesača (1) |
| 1987. | Družba Pere Kvržice, Rasklimani štosdeniferi, Fortuna band, natjecanje pjevača amatera (1) | | | HPD <i>Kalnik</i> (2) | KUD Ivan Lepušić Apatovec (1) | Disko (2), DJ Vili Balog (1) |
| 1988. | Fortuna band, natjecanje pjevača amatera (1) | Tamburaški sastav RKUD <i>Križevčanika</i> (1) | | HPD <i>Kalnik</i> (1) | | |
| 1989. | Trio Gold i Boris Brčić | Tamburaški orkestar Glazbene škole (1) | | HPD <i>Kalnik</i> (1) | OKUD "Đuro Boščak" Križevci | Učenici Glazbene škole (1) |
| 1991. | Bube (3), Večer uz gitaru (2) | Tamburaški orkestar Glazbene škole (1), neimenovani sastavi (2) | | HPD <i>Kalnik</i> (2) | | Disko (1) |
| 1992. | Gitarist Vilko Galović (3) | Križevački tamburaši (2) | | HPD <i>Kalnik</i> (2) | | Vokalni sektet Gaudeamus |

| | | | | | |
|-------|---|--|---|--|--|
| 1993. | Fresh band, Natjecanje pjevača amatera (1) | | HPD <i>Kalnik</i> (1) | Folklorni ansambl Narodnog sveučilišta Križevci (1) | |
| 1994. | Fresh band, Natjecanje pjevača amatera (1) | Križevački tamburaši (1), Tamburaški orkestar Glazbene škole (1) | HPD <i>Kalnik</i> (1) | KUD Apatovec (1) | Učenici Glazbene škole (1) Disko (2) |
| 1995. | | Žute dunje (2), Križevačke (1), Križevački tamburaši (1) | HPD <i>Kalnik</i> (2) | | Proslava 50 godina Glazbene škole (1) |
| 1996. | DC-9 (1), Lux (1), Natjecanje pjevača amatera (2) | Žute dunje (2), Križevački statuti (1), Tamburaški orkestar Glazbene škole (1) | HPD <i>Kalnik</i> (1) | | |
| 1997. | Crno perje (1), DC-9, natjecanje pjevača amatera (2) | Žute dunje (2) | HPD <i>Kalnik</i> (2) | | |
| 1998. | Crno perje (1), DC-9 (1), Vanessa (1), natjecanje pjevača amatera (2) | Žute dunje (2), Tamburaški orkestar Glazbene škole (2) | HPD <i>Kalnik</i> (2), Zbor umirovljenika (1) | KUD Apatovec (1) | |
| 1999. | Razlog (1), Vanessa, natjecanje pjevača amatera (1) | Tamburaški orkestar Glazbene škole (1), Žute dunje (2), Nocturno (2) | HPD <i>Kalnik</i> (3), Zbor umirovljenika (2) | KUD Križevci (3), KUD V. Raven (1), KUD Apatovec (1) | |
| 2000. | Crno perje (1), Don Kihot, natjecanje pjevača amatera uz pjevače Vanessu i Borisa Plaka (1) | | HPD <i>Kalnik</i> (1) | | Učenici Glazbene škole i HPD <i>Kalnik</i> (1) |

| | | | | | |
|-------|--|--|---|--------------------------------------|--|
| 2001. | Crno perje (1), načjevanje pjevača amatera uz pjevače Vanessu i Borisa Plaka (1) | Gradski puhački orkestar Križevci (1) | HPD <i>Káhník</i> (1) | Županijski folklorni ansambli (1) | Učenci Glazbene škole i HPD <i>Káhník</i> (1) |
| 2002. | Kontrast, načjevanje pjevača amatera (2), Pjesme o Križevcima (1), Crno perje (1) | Tamburaški orkestar Glazbene škole (1), Žute dunje (1), Nocturno, Nova generacija (1) | HPD <i>Káhník</i> (1) | KUD Križevci (1) | |
| 2003. | Kontrast, načjevanje pjevača amatera, uz pjevačicu Jelenu [Jurec] (1), Kondori (1), Crno perje (1) | Tamburaški orkestar Glazbene škole (1), Žute dunje (1), Nocturno (1), Nova generacija (1), Nova nada (1) | HPD <i>Káhník</i> (1) | | |
| 2004. | Crno perje (1), Kontrast, načjevanje pjevača amatera (2) | Tamburaški orkestar Glazbene škole (1) | HPD <i>Káhník</i> (1) | | |
| 2005. | Ivo Prodan, saksofon, Josip Konfić, udaraljke i DJ Krmya (1), Porota (1), Crno perje (1), Kontrast (2) | Tamburaški orkestar Glazbene škole (1) | HPD <i>Káhník</i> (1) | | Županijski hip-hop show (1), Disko (1) |
| 2006. | Kontrast (2), Križevačka gitarijada (1) | Tamburaški orkestar Glazbene škole (1) | HPD <i>Káhník</i> (1) | KUD Križevci (1) | DJ Degustizio Amassi (1), 48260 Kolektiv (1) DJ Elf (1) |
| 2007. | Koncert križevačkih mladih glazbenika (3), Križevačka gitarijada (1) | Nova nada (2) | HPD <i>Káhník</i> (1), Zbor umirovljenika (1) | KUD Križevci (1) | |

| | | | | | | |
|-------|--|--|---|---|---|--|
| 2008. | Gitarijada (1) | GPO Križevci (1) | HPD <i>Káhník</i> (1), Dječji zborovi (1) | KUD Križevci (1) | Jelena Stanković, orgulje (1) | DJ Krnya (1), DJ Yapa (1) |
| 2009. | Kontrast (1) | Tamburaški orkestar Glazbene škole (1), tamburaško nadigravanje (1) | HPD <i>Káhník</i> (1) | | | |
| 2010. | Ivo Prodan, saksofon (1), Concordia (1) | Tamburaški orkestar Glazbene škole (2) | HPD <i>Káhník</i> (2) | | | |
| 2011. | The Jeanstrip (1) | GPO Križevci (1) | HPD <i>Káhník</i> (1) | KUD Križevci i KUD Prigorje (1) | | DJ Degustizio Amassi, DJ Ivan Šimonek |
| 2012. | | Tamburaški orkestar Glazbene škole (1), Nova nada (1) | HPD <i>Káhník</i> (2) | KUD Križevci (2), KUD Raven (1), KUD Prigorje (1) | | |
| 2013. | Luka Belani (1) | GPO Križevci (1) | Zbor umirovljenika (1), City gospel (1), Katedralni zbor (1) | KUD Križevci (1), KUD Raven (1), KUD Prigorje (1) | | DJ Sonja (2), DJ Krnya (1) |
| 2014. | | | HPD <i>Káhník</i> (1), Zbor umirovljenika (1), Katedralni zbor (1) | KUD Križevci (1) | | DJ Krnya (2), DJ Sandro Matus (2) |
| 2015. | Dixieland band i Stjepan Fortuna (1) | GPO Križevci (1) | HPD <i>Káhník</i> (1), Zbor umirovljenika (1) | Neimenovani ansambli (1) | | |
| 2016. | | CICE-Cure Iz CEntra | HPD <i>Káhník</i> (1) | Neimenovani ansambli (1) | Ana Fortuna, sopran i Marko Đurakić, orgulje (1) | |

2017. Kids From the Sky (1),
Crno perje (1), Joker
band (1) GPO Križevci (1) HPD *Kačirik* (1),
Zbor umirovljenika
(1) KUD Križevci (1)
2018. Scuttle Buttin' Blues
Band (1) GPO Križevci (1) KUD Križevci (1)
2019. Kids from the sky (1),
Crno perje (1) GPO Križevci (1) KUD Križevci (1)

9.

O AUTORICI

Dr. sc. Jelka Vukobratović završila je studij flaute i muzikologije na Muzičkoj akademiji Sveučilišta u Zagrebu te doktorirala etnomuzikologiju na Sveučilištu za glazbu i izvedbene umjetnosti u Grazu. Od 2015. godine zaposlena je na Odsjeku za muzikologiju Muzičke akademije u Zagrebu gdje predaje etnomuzikološke predmete. U svom znanstvenom radu bavila se temama glazbe i nacionalizma, etničkih i dijasporskih identiteta, autorskoga prava i popularnog glazbene produkcije u bivšoj Jugoslaviji. Živi u Križevcima.

hed
BIBLIOTEKA