

Popularizacija zagorske zabavne glazbe: fenomen nastanka "zagorije"

Lončar, Katarina

Master's thesis / Diplomski rad

2021

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Academy of Music / Sveučilište u Zagrebu, Muzička akademija**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:116:828863>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-06-26**



Repository / Repozitorij:

[Academy of Music University of Zagreb Digital Repository - DRMA](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

II. ODSJEK

KATARINA LONČAR

POPULARIZACIJA ZAGORSKE ZABAVNE

GLAZBE : FENOMEN NASTANKA

„ZAGORIJE“

DIPLOMSKI RAD



ZAGREB, 2020.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

II. ODSJEK

POPULARIZACIJA ZAGORSKE ZABAVNE
GLAZBE : FENOMEN NASTANKA
„ZAGORIJE“

DIPLOMSKI RAD

Mentorica: dr.sc. Jelka Vukobratović, ass.

Studentica: Katarina Lončar

Ak.god. 2019./2020.

ZAGREB, 2020.

DIPLOMSKI RAD ODOBRILO MENTOR

Dr.sc. Jelka Vukobratović, ass.

Potpis

U Zagrebu, 9.9.2020.

Diplomski rad obranjen

POVJERENSTVO:

1. doc.dr.sc. Mojca Piškor _____
2. dr.sc. Irena Miholić _____
3. dr.sc. Jelka Vukobratović, ass. _____

OPASKA:

PAPIRNATA KOPIJA RADA DOSTAVLJENA JE ZA POHRANU KNJIŽNICI
MUZIČKE AKADEMIJE

SAŽETAK

Ovaj se diplomski rad bavi nastankom i popularizacijom žanra zagorske zabavne glazbe s naglaskom na period od 1960-ih do 1990-ih godina prošlog stoljeća te njegovim suvremenim statusom. Fenomen lokalnog žanra tzv. „zagorije“ promatra se unutar društveno-političkog konteksta navedenog vremena prvenstveno na prostoru Hrvatskog zagorja, ali uzimaju se u obzir i vanjski utjecaji njegova nastanka. Središnji dio rada posvećen je festivalu zabavne glazbe „*Igrajte nam mužikaši*“ u Bedekovčini, koji je odigrao značajnu ulogu u popularizaciji žanra zagorske zabavne glazbe u njenim počecima. Koncept lokalnih zagorskih sastava i glazbenih značajki glazbe koju oni izvode detaljnije se prikazuje kroz prizmu studije slučaja – glazbenog sastava „Lepi Cajti“. U posljednjem se poglavlju raspravlja o razlozima nagle depopularizacije zagorskog žanra te konteksta izvođenja i percepcije zagorske zabavne glazbe danas.

Ključne riječi : zagorska zabavna glazba, „zagorija“, festival, popularizacija

SUMMARY

This MA thesis deals with the emergence and popularization of popular music of Zagorje with an emphasis on the period from the 1960s to the 1990s of the last century and its contemporary status. The phenomenon of the local genre, the so-called "zagorija" is observed within the socio-political context of that time, primarily in the area of Hrvatsko Zagorje, but the external influences of its origin are also taken into account. The central part of the work is dedicated to the festival of popular music "*Igrajte nam mužikaši*" in Bedekovčina, which played a significant role in popularizing the popular music genre of Zagorje in its beginnings. The concept of local Zagorje bands and musical features of the music they perform is presented in more detail through the prism of the case study – the musical band "Lepi Cajti". The last chapter discusses the reasons for the sudden depopularization of the Zagorje genre and the context of the performance and perception of Zagorje entertainment music today.

Key words : popular music of Zagorje, „zagorija“, festival, popularization

Zahvale i posveta

Najsrdajnije se zahvaljujem svojoj mentorici Jelki Vukobratović, bez čije pomoći i stručnog vodstva ovaj rad ne bi bio uspješno realiziran. No, iako je njezino stručno usmjeravanje bilo ključno za artikuliranje odabrane teme, moralna podrška i vjera u mene bile su mi značajan vjetar u leđa - u trenucima kada je to bilo najpotrebnije. Posebnu zahvalu želim iskazati i svojim sugovornicima Borisu Pavlekoviću i Milanu Kladničkom koji su s radošću prihvatili moj poziv i omogućili mi pristup brojnim relevantnim informacijama i materijalima. Također bih željela zahvaliti svojoj obitelji i prijateljima koji su mi bili velika podrška za vrijeme studiranja, ali i prilikom izrade ovog diplomskog rada. Ovaj rad posvećujem svim zagorskim glazbenicima koji su na neki način doprinijeli razvoju zagorske zabavne glazbe.

SADRŽAJ

1. UVOD - Svrha istraživanja i istraživačka pitanja	1
1.1. Metodologija i teorijski uvod	1
1.1.1. Etnografija i popularna glazba u etnomuzikologiji	2
1.1.2. Historiografija popularne (zabavne) glazbe „ovih prostora“	4
1.1.3. Važnost „zajednice“ za razvoj lokalne popularnoglazbene scene.....	5
1.2. Ekonomsko-organizacijski utjecaji na formiranje lokalnog žanra	8
1.2.1. Kulturni i društveni značaj festivala	9
1.2.2. Utjecaji ekonomskih aspekata na glazbu	10
1.3. Geografski položaj i povijesno-politički kontekst Hrvatskog zagorja	12
1.4. Hrvatsko zagorje u okvirima hrvatske etnomuzikologije	15
2. NASTANAK I POPULARIZACIJA ZAGORSKOG ZABAVNOGLAZBENOG REPERTOARA	16
2.1. Utjecaji na razvoj specifičnog repertoara – „tradicijsko u popularnom“	16
2.1.1. O nastanku zagorskog glazbenog izričaja i utjecaju „Oberkrainera“	18
2.1.2. Glazbene značajke „zagorije“.....	20
2.2. Pojava festivala zabavne glazbe u drugoj polovici XX. stoljeća	21
2.3. Festivali zabavne glazbe na području Hrvatskog Zagorja	22
2.3.1. „Igrajte nam mužikaši“ – festival u svojim počecima	23
2.3.2. Popularni sastavi i diskografska izdanja – „zlatno doba“ zagorske glazbe	26
2.3.3. Uloga medija u promoviranju festivala na lokalnoj (i nacionalnoj) razini	30
2.4. Ostali festivali s dugogodišnjom tradicijom na području Hrvatskog zagorja	32
3. STUDIJA SLUČAJA ZAGORSKOG ZABAVNOGLAZBENOG SASTAVA	34
3.1. Lokalni gažerski sastavi i njihov status na zagorskoj glazbenoj sceni	35
3.2. Glazbeni sastav „Lepi Cajti“	37
3.2.1. Analiza glazbenog primjera – „Budi moja Micika“	40
3.3. Djelovanje sastava izvan konteksta festivala u Bedekovčini	41
3.3.1. Društveno ekonomska problematika djelovanja	43
4. PITANJE DEPOPULARIZACIJE REPERTOARA DANAS	45
4.1. Društvena percepcija i kontekst izvođenja zagorske glazbe	46
4.2. Festivali zagorske zabavne glazbe u suvremenom kontekstu	47
4.2.1. Transformacija festivala u Bedekovčini	47
4.3. Autoetnografija festivala „Igrajte nam mužikaši“ 2018. godine	48
4.4. Pokušaj revitalizacije zagorskog repertoara	50
4.5. Problematika djelovanja zagorskih bendova u doba pandemije koronavirusa	51
5. ZAKLJUČAK	53
6. LITERATURA	55

1. UVOD – Svrha i istraživačka pitanja

Ovaj će rad predstaviti etnografsko istraživanje koje, u komunikaciji s postojećom etnomuzikološkom literaturom, nastoji proniknuti u popularnost specifičnog lokalno-glazbenog repertoara koji i danas živi na području Hrvatskog zagorja. Temeljna se istraživačka pitanja odnose na definiranje zagorskog popularnog glazbenog žanra prema njegovim glazbenim značajkama, društvenoj percepciji, kontekstu izvođenja, lokalnom značaju te drugim društvenim, ekonomskim ili političkim čimbenicima. Promatranje kronološkog razvoja žanra će, uz pomoć uvida u društveni kontekst istraživanog područja, odrediti mjesto i značaj glazbe tog tipa unutar lokalne zajednice. S obzirom na osobnu smještenost u navedenoj zajednici, smatram da kao etnomuzikolog mogu pružiti uvid „iznutra“ i time doprinijeti jasnijoj slici žanra u etnomuzikološkoj sferi, ali i šire. Iako je zagorski glazbeni izričaj postojan na lokalnoj glazbenoj sceni od druge polovice XX. stoljeća, njegova je prisutnost u znanstvenom diskursu gotovo nepostojeća.

1.1. Metodologija i teorijski uvod

Metodologija ovog istraživanja počiva na etnografskim metodama – metodama intervjua, promatranja sa sudjelovanjem, autoetnografskoj metodi te analizi diskursa internetskih napisa. U teorijskom su uvodu razjašnjeni ključni pojmovi na koje se dobivena materija kasnije nadograđuje; korištena literatura najvećim je dijelom iz sfere etnomuzikologije, muzikologije, sociologije i drugih srodnih znanstvenih disciplina. Za intervjue polustrukturiranog oblika odabrana je tek nekolicina kazivača za koje sam osobno smatrala da su bitan izvor informacija, ali i da je njihova uloga u razvoju zabavne glazbe na području Hrvatskog zagorja nekad i danas nepobitna. Osim literature, iskaza kazivača, ali i vlastitih iskustava, značajan izvor informacija predstavljali su i sekundarni izvori poput novinskih članaka, portala, web-stranica, diskografskih izdanja te materijali iz privatnih zbirki.

1.1.1. Etnografija i popularna glazba u etnomuzikologiji

Kako navodi Potkonjak (2014.), „etnografija“ se definira na razne načine, no ono što se može iščitati iz njezinih definicija jest da je ona „deskriptivna znanost, rezultat provođenja etnografskog istraživanja i istraživanje samo“ (Potkonjak 2014: 11). Etnografsko je istraživanje usmjereno na istraživanje zajednica manjeg opsega, a temelji se na sudioničko promatračkim tehnikama istraživanja. Etnologija i kulturna antropologija utemeljene su upravo na etnografiji, stoga i počivaju na interakciji istraživača i zajednice - etnografija se sastoji od postupaka promatranja, sudjelovanja, intervjuiranja te neformalnog razgovora (isto: 14). Prema Nettlu, pojam etnografije u kontekstu etnomuzikologije doživio je redefiniranje u posljednjih nekoliko desetljeća – iako se svojedobno etnografija (negativno) definirala kao „čisti opis“, danas se ona smatra metodom značajnog interpretativnog karaktera za znanstveni diskurs (Nettl 2005: 233). Etnografija predstavlja pismenu interpretaciju materijala sakupljenog prilikom etnografskog terenskog rada. Pisana interpretacija etnografskog materijala obično se oslanja na određeni teorijski okvir, no istovremeno je „oprezna“ prema sudionicima istraživane kulture zbog opasnosti narušavanja samopercepcije članova zajednice (isto).

Premda tradicionalno usmjerena na glazbu manjih seoskih zajednica, u zadnjih 30 godina, etnomuzikologija se sve češće okreće istraživanju popularne glazbe. Ulazak tog predmeta istraživanja u etnomuzikologiju posebno je vidljiv u istraživanju nezapadnjačkih glazbenih stilova i približavanju populariziranim i komercijaliziranim žanrovima u manjim lokalnim zajednicama (Cohen 1993: 136). Transformacijom etnomuzikološke paradigme, Bruno Nettel (1983.) najavio je promjene u konceptualizaciji etnomuzikologije kao znanosti, definirajući etnomuzikologiju primarno prema njezinim pristupima i istraživačkim metodama, a ne prema predmetu istraživanja. Prema Nettlu, predmet istraživanja su „sve glazbe svijeta“ (Nettl 2005: 3-10). Ako etnomuzikologiju, dakle, ne definira tradicijska glazba kao njen predmet, nego etnografija kao njen pristup, postavlja se i pitanje primjerenosti etnografskih metoda za istraživanje popularne glazbe (Grupe 2015: 1-2). Termin „etnografija“, prema Cohen, odnosi se na podatke izvedene iz direktnog promatranja ponašanja u određenoj zajednici, dok su studije popularne glazbe u početku obilježile „analize glazbene industrije i njenih mreža produkcije, distribucije i marketinga, kao i tehnologije, masovne komunikacije i globalne kulture i kapitala“ (Cohen 1993: 126). Umjesto toga, etnografski pristup je donio nove perspektive, pa i redefinirao shvaćanje popularne glazbe.

Prema definiciji Richarda Middletona i Petera Manuela u *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Middleton i Manuel : 2001), termin „popularna glazba“ koristi se u svakodnevnom govoru referirajući se na široko dostupnu glazbu manje estetske vrijednosti od one umjetničke; glazbu namijenjenu neobrazovanom stanovništvu. Prema Adornu, popularna glazba je glazba koja uspavljuje kritičku svijest (Adorno 1945: 263), a upravo ova Adornova tvrdnja ukazuje na to kako je njezini kritičari promatraju iz vrlo isključive perspektive, na taj način slijepo idealizirajući– „trpajući sve njezine proizvode u isti koš estetičke (ne) kvalitete, među proizvode bez ikakve vrijednosti“ (Krnić 2006: 1128). Pokušaj vrednovanja popularne glazbe kroz estetičke vrijednosti „visoke, elitne“ kulture (klasične glazbe), često rezultira zaključkom da popularnu glazbu nije moguće u potpunosti estetički vrednovati. Odgovor na tu kritiku je da se masovna i elitna kultura ne mogu uspoređivati jer pripadaju različitim kulturnim razinama, a njen negativni predznak zapravo ukazuje na nesposobnost objektivnog uvida kritičara te nedostatak razumijevanja kulture modernog doba i svijeta u kojem živimo (Krnić 2006: 1128).

Iako se i etnografsko istraživanje temelji na određenim teorijskim modelima, naglasak je na društvenim, kulturnim i historijskim specifičnostima predmeta istraživanja. U antropološkom kontekstu, etnografija predstavlja opis i interpretaciju načina života, stoga uključuje „mikrosociološki“ pogled na vjerovanja, vrijednosti, rituale i općenite obrasce ponašanja određene zajednice koji može ukazati na nijansirano nekog fenomena, pa tako i popularne glazbe (Cohen 1993: 123). U kontekstu etnografija popularne glazbe, promjena u istraživačkoj perspektivi iz globalne u lokalnu rezultirala je drugačijom etnografskom konceptualizacijom istraživanja tog tipa. Iako je jedan od problema etnografije njezina ograničenost i postavlja se pitanje može li manja skupina unutar zajednice predstavljati zajednicu u cjelini, stavljanjem naglaska na pojedince i njihove glazbene prakse i procese, naglašava se važnost glazbe u svakodnevnom životu, ali i društvu općenito. Prema Cohen: „Pojedinci proizvode i konzumiraju glazbu unutar specifičnih društvenih konteksta (kućanstva, susjedstva, itd.); u specifično vrijeme i povijesnim trenucima; u specifičnim mrežama društvenih odnosa (uključujući rođake, vršnjake, kolege itd.), odnosa koji imaju različite dimenzije (društvene, političke, ekonomske)“ (isto: 124). Cohen stoga naglašava nekoliko prednosti etnografskog pristupa studijima popularne glazbe. Kroz studije slučaja, znanje prethodno stečeno statističkim danima i analizom teksta proširuje se, stavlja u kulturni kontekst i pokazuje unutarnju složenost i zanemarene aktere i glazbene vrste, mijenjajući definiciju popularne glazbe iz one masovno-medijske, prema značenju popularne glazbe za lokalni kontekst, identitete ljudi i svakodnevni život (isto: 135-136). Temeljem značajnih

etnomuzikoloških studija nastalih od strane etnomuzikologa, Grupe zaključuje da se popularna glazba nalazi između tradicije i modernosti; s jedne strane od nje se očekuje da prati određene trendove inicirane od strane zapadnjačkih utjecaja i time ostvaruje komunikaciju s „onim modernim“, dok s druge može poslužiti kao medij za kulturno identificiranje na lokalnoj razini (Grupe 2013: 8). Pokazat će se da se ova etnomuzikološka perspektiva može lako prenijeti i na percepciju zagorske zabavne glazbe.

1.1.2. Historiografija popularne (zabavne) glazbe „ovih prostora“

„No, što je zapravo popularna glazba? A što je zabavna glazba? Ako postoji zabavna glazba, da li onda postoji i „nezabavna“ glazba? Da li nas zabavna glazba uvijek zabavlja, ili se možemo zabaviti i uz neku drugu vrstu glazbe (a možda nam uz zabavnu glazbu neće biti zabavno)? Koliko je zapravo u današnje vrijeme opravdano dijeljenje glazbe u različite „ladice“, gdje su granice, tko ih određuje i za koga one postoje?“ (Miholić 2009: 20)

Navedeni je citat uvod u rad Irene Miholić (2009.), jednog od rijetkih muzikoloških radova koji se bavi fenomenom zabavne glazbe; glazbe koja je dio „naše“ svakodnevice. Miholić navodi kako je prema definiciji u Muzičkoj enciklopediji, zabavna glazba pozadinskog karaktera – cilj je takve glazbe stvaranje ugodnog raspoloženja na mjestima okupljanja ljudi zbog razonode (Miholić 2009: 16). Također se ističe sveprisutnost u historijskom smislu, upućujući na njezinu prividnu postojanost već u periodu renesanse, preko Bacha, Haydna, Mozarta pa sve do osamostaljenja žanra u 19. stoljeću. U periodu 20. stoljeća, zabavna je glazba predstavljena kroz žanr jednostavnih pomodnih pjesama sa svakodnevnim temama, tzv. „šlagerima“ (Miholić 2009: 16). U kontekstu studija popularne glazbe, koju bismo mogli smatrati „krovnim“ terminom unutar kojeg je zabavna glazba samo vrsta, smatra se kako njeni korijeni sežu do 18. stoljeća – period u kojem je društvena organizacija (stvaranje građanstva) omogućila nastanak tzv. „kulture za svakoga“, stoga kultura više nije bila dostupna samo elitnijim članovima društva (Miholić 2009: 22). Ono što je posebno pogodovalo osamostaljenju zabavne glazbe kao žanra jest sve veća prisutnost glazbe koja nije nužno vezana za ljudsku svakodnevnicu tj. uz običaje već ima samostalnu društvenu funkciju koja je motivirana „zabavom“. Miholić primjećuje nedostatak znanstvenih radova na području Hrvatske koji se bave isključivo zabavnom glazbom te navodi kako postoji tek manji broj radova koji na neki način uključuju zabavno glazbenu scenu. Kao glavnu problematiku

odnosa muzikologa i popularne glazbe navodi problem terminologije koja se najčešće oslanja na poetiku klasične glazbe, stoga kao takva nije adekvatna za glazbu ovakve vrste. Osim terminologije, problematična je i metodologija pristupa zbog potrebe za oslanjanjem na *urtext* – notni tekst, dok je u kontekstu popularne glazbe *urtext* češće u vidu snimke ili izvedbe (Miholić 2001: 30).

Govoreći o historiografiji zabavne glazbe na području današnje Republike Hrvatske, važno je istaknuti i rad Deana Vuletića *Yugoslav Communism and the Power of Popular Music* (2010.) u kojem autor opisuje razvoj zabavne glazbe u specifičnom društvenom, ekonomskom i političkom kontekstu Jugoslavije 1950-ih godina prošlog stoljeća. Nakon završetka Drugog svjetskog rata, jugoslavenska se glazbena scena susrela s manjkom izvođača, instrumenata i glazbenih institucija, a posebno je zabrinjavajuća bila činjenica kako ruralno stanovništvo nije imalo gotovo nikakav pristup kulturnim aktivnostima izvan vlastitog folkloru. No, ono što je odlučivalo o sudbini „jugoslavenske“ glazbe bilo je njeno političko okruženje koje je težilo stvaranju jedinstvenog i reprezentativnog glazbenog izričaja (Vuletić 2010: 308). Pedesetih i šezdesetih godina prošlog stoljeća upravo su festivali zabavne glazbe, tada na vrhuncu popularnosti, predstavljali najmoćnije sredstvo produkcije jugoslavenske popularne glazbe, pod budnim okom kulturnih ideologa. Festival u Opatiji, osnovan 1958. godine, s željom odmicanja od stranih (zapadnjačkih) utjecaja, želio je predstaviti građanima Jugoslavije „domaću verziju lake glazbe“ (Buhin 2016: 140). Važnost zabavne glazbe u to vrijeme nije se očitavala samo u potrebi zadovoljavanja ideoloških smatranja o zabavi kao unutarnjem ispunjenju socijalističkog čovjeka, već je njezina uloga bila stvaranje reprezentativne slike jugoslavenskog naroda u međunarodnim krugovima (Buhin 2016: 154). Iako je glazba opatijskog festivala, s ciljem demokratizacije kulture, prema analizi Anite Buhin, doživjela svojevrsan neuspjeh, mnoge su lokalne festivalske inačice bile uspješnije u približavanju „običnom čovjeku“.

1.1.3. Važnost „zajednice“ za razvoj lokalne popularnoglazbene scene

Kada govorimo o popularizaciji zabavne glazbe unutar određenog lokaliteta, neizbježno je govoriti u kontekstu „lokalnih zajednica“. No, na koji se način one definiraju i mijenja li se njihovo značenje s obzirom na kozmopolitski karakter popularnoglazbenih stilova i žanrova? Pojam „zajednica“ u prvom se redu definira kao kolektiv tj. „skupina ljudi ili stvari koje

promatramo unutar određenog kolektiva“ (Kaufman Shelemay 2011: 356). Iako se pojam često ograničava geografskim određenjem (time implicirajući dijeljeni kulturni i etnički identitet) u suvremenom, kozmopolitskom ozračju nailazimo na potrebu za redefiniranjem „zajednice“ kao takve.

Od samih njenih početaka, etnomuzikologija teži smještanju glazbe, glazbenih utjecaja, glazbenog prijenosa i izvedbi u širi društveni kontekst koji uključuje određene kulturne poveznice i dijeljene vrijednosti među pojedincima unutar kolektiva. Zajednice s dijeljenim etničkim, vjerskim, regionalnim i nacionalnim karakteristikama predstavljale su primarni fokus i izvor informacija za etnomuzikologe sve do 1990-tih godina, kada je promjena paradigme potaknuta buđenjem interesa za pitanje popularnog glazbenih stilova preusmjerila etnomuzikološko razmišljanje izvan geografski fiksiranih zajednica (Kaufman Shelemay 2011: 352). U kontekstu historijske muzikologije, čiji je primarni fokus do polovice dvadesetog stoljeća bio individualnog karaktera, istraživanja o glazbi u europskim aristokratskim zajednicama (dvorovi, crkve i gradska središta) označila su pomak prema konkretnijem razmišljanju muzikologa u kontekstu glazbenih kolektiva.

„Redefiniranje“ etnomuzikologije u posljednjim desetljećima prošlog stoljeća rezultiralo je i redefiniranjem pojma „zajednice“. Djelo koje je u tom smislu utjecalo ne samo na etnomuzikologiju, nego i humanističke i društvene znanosti općenito, bilo je *Imagined Communities* (1983.) u kojem Benedict Anderson analizira pojmove nacije, nacionalnosti i nacionalizma. Osim tih triju pojmova koje nužno vežemo uz neku vrstu nacionalne politizacije, Anderson smatra kako i lokalne zajednice mogu biti umjetno kreirane i imaginarne – čak i zajednice tzv. primordijalnog tipa. O ulozi nacionalizma u kreiranju glazbenog identiteta kod pojedinca detaljnije će se govoriti u sljedećem poglavlju. U knjizi *The Symbolic Construction of Community* (1985.), Anthony P. Cohen navodi kako je zajednica „stvar osjećaja“ koju stvaraju pripadnici kolektiva na temelju zajedničkih rituala, glazbenih izvedbi i slično, čime Cohen negira fiksaciju zajednice u mjestu i vremenu. Redefiniranje „zajednice“ te destabiliziranje pitanja geneze i povijesti pojma rezultiralo je traženjem alternativnih, prikladnijih pojmova; ne samo u muzikologiji i etnomuzikologiji, već i u srodnim znanstvenim disciplinama (Cohen 1985: 109). No, ako govorimo u kontekstu zajednica, bile one imaginarne, umjetno kreirane ili „primordijalne“, moramo se zapitati koja je uloga glazbe u njihovoj održivosti? Prema Kaufman Shelemay (2011.), „glazba generira i održava kolektiv, u isto vrijeme doprinoseći utvrđivanju društvenih granica unutar grupa, ali i s onima izvan nje“. Glazbenu bi zajednicu činio kolektiv čiji se pojedinci identificiraju glazbenim procesima i izvedbama; ona je neka vrsta društvenog entiteta koji se očituje u

međusobnoj „glazbenoj“ povezanosti među njenim pripadnicima (Kaufman Shelemay 2011: 365).

Kreiranje glazbenih zajednica neodvojivo je od istraživanja veze između glazbe i identitetskih formacija. Promjenom konceptualizacije „identiteta“, u kontekstu nedavnih istraživanja, pojam se više ne definira kao fiksirani izraz unutarnje „biti“, već se promatra kao produkt društvenog djelovanja i postojanja (Kaufman Shelemay 2011: 368). Kada govorimo o svom identitetu, referiramo se na „ono što znamo da jesmo“, što nužno uključuje oslanjanje na prošla iskustva u svrhu kreiranja sadašnjeg, trenutnog identiteta. Prema DeNori, „sjećanje“ je ključni element stvaranja identitetske slike, a upravo je glazba značajan medij za refleksivne procese prisjećanja koji direktno utječu na konstruiranje određenih percepcija o onome što mislimo, i onome što znamo da jesmo. Veći dio afektivne moći glazbe očituje se u njezinoj interakciji s ljudima, događajima i prizorima, a takva nam refleksivna interakcija omogućuje rekonstrukciju sjećanja (DeNora 2006: 142). DeNora piše da je „kao odjevni predmet ili miris, i glazba dio materijala i estetskog okruženja u kojem je jednom izvođena, u kojem je prošlost, sada artefakt sjećanja i njegove konstitucije, jednom bila sadašnjost“ (DeNora 2006: 144). Povezivanjem glazbe i glazbenog momenta u određenom okruženju omogućavamo „oživljavanje prošlosti“ – pomoću glazbe prisjećamo se strukture i dinamike određenog trenutka. No, može li glazba biti primarni element kreiranja identiteta, a time i rekonstrukcije sjećanja, ili je njezina uloga tek ona pozadinskog „soundtracka“?

Kako navodi Andy Bennett (2015.), glazba nesumnjivo ima ključnu ulogu u formiranju i artikuliranju identiteta. Primjerice, glazba može formirati snažan nacionalni identitet, može predstavljati pripadnost određenoj društvenoj skupini; posebice u slučaju naglašavanja alternativnog načina života koji teži suprotstavljanju nametnutom „mainstreamu“ (Bennet 2015: 143). Pitanje nacionalne pripadnosti i danas je jedan od ključnih političkih „alata“ u svijeta, no već navedene pojmove nacije, nacionalnosti i nacionalizma gotovo je nemoguće definirati, a još zahtjevnije analizirati (Anderson 1983: 3). Anderson smatra kako su navedeni pojmovi kulturni produkti, stoga ih je potrebno dublje analizirati kako bismo mogli zaključiti zašto i danas artikuliraju snažnu emocionalnu povezanost pojedinaca s „domovinom“. No, iako možemo raspravljati o političkoj pozadini nacija i nacionalnih pripadnosti, ne možemo pobiti činjenicu kako je glazba jedan od ključnih aktera u kreiranju nacionalističkih afiniteta. Prema Bennetu, odnos glazbe i nacionalnog identiteta izrazito je kompleksan; u kontekstu nacionalnosti, glazba ima ključnu funkciju u artikuliranju nacionalne pripadnosti – od pjevanja nacionalnih himni na sportskim događanjima do izvođenja domoljubnih pjesama na

koncertima, državnim proslavama i sl. (Bennet 2015: 144). Potreba za naglašavanjem važnosti nacionalnog identiteta često se artikulira izvođenjem tradicijske glazbe, koja u svojoj suštini predstavlja primordijalne ostatke nacionalne prošlosti, no u suvremenom dobu, kada je pitanje općeg postojanja nacionalnog identiteta u krizi, kao medij se često koriste i žanrovi popularne glazbe. Osim sposobnosti kreiranja snažnog nacionalnog identiteta, glazba se smatra i bitnim aspektom formiranja onog lokalnog – ona predstavlja medij putem kojeg se pojedinci povezuju i stvaraju odnos s određenim lokalitetima (Bennett 2015: 143).

1.2. Ekonomsko-organizacijski utjecaji na formiranje lokalnog žanra

Mikrosociološka važnost lokalno-glazbenog identificiranja očituje se u načinu na koji se pojedinci povezuju sa svojom glazbenom svakodnevicom, ali i načinu na koji se povezuju s određenim lokalitetima putem glazbe. Međutim, važnost glazbe u lokalnom kontekstu i artikulacija lokalnog identiteta nije nužno vezana uz očite kreativne inovacije, poput lokalno producirane glazbe s lokalno tematiziranim tekstom, ona se očituje i u kolektivnom prisvajanju i estetskoj reartikulaciji nelokalne glazbe također (Bennet 2015: 146). Prema navedenoj tvrdnji, možemo zaključiti kako se lokalno-glazbeno identificiranje unutar zajednice ne mora nužno artikulirati kroz lokalni glazbeni izričaj. Iako pojam „lokalnog“ generalno smještamo unutar pojma (lokalna) „zajednica“, prema Strawu (1991.), primjereniji koncept „scene“ puno je širi upravo zato jer ukazuje na glazbene izričaje koji često izlaze izvan konteksta fizičkih lokalnih zajednica, ali i izričaje čiji je stil kreiran na temelju kombiniranja raznih translokalnih glazbenih utjecaja (Bennett 2015: 146). Korištenjem pojma „scena“ ukazujemo na važnost glazbe kao neke vrste „društvenog ljepila“ koji povezuje pojedince u skupine s lokalnim, ali i translokalnim dimenzijama (Bennett 2015: 147). I zagorska se zabavna glazba može shvatiti kao „scena“ ako se uzmu u obzir translokalne silnice i lokalna identifikacija. No, znači li to da je ono lokalno nužno i ono autentično? Problematiku autentičnosti lokalnih popularnoglazbenih žanrova detaljnije ćemo proučiti kroz analizu festivalskog glazbenog repertoara s obzirom na to da su upravo festivali zabavne glazbe svojedobno kreirali lokalne glazbene scene, a time i predstavljali značajan medij za identificiranje unutar lokalne zajednice.

1.2.1. Kulturni i društveni značaj festivala

Povijesna je činjenica kako su festivali značajna mjesta okupljanja zajednica s iznimnim potencijalom za razmjenu određenih kulturnih dobara. Pojavu festivalskih događanja na području Europe možemo pratiti već od XVIII. stoljeća, a njihova je uloga tada bila oživljavanje često marginaliziranih lokalnih tradicija (Picard i Robinson 2006: 1). Osim njihove važnosti za lokalno stanovništvo, festivali tog tipa, kao pokazatelj društvenog i kulturnog života zajednice, značajna su i turistička atrakcija. Problematika lokalnih festivala danas veže se uz njihovo percipiranje kao „društvenog produkta“ čija je ekonomska isplativost i marketinška organizacija iznad društvenog i kulturnog značaja za zajednicu (Picard i Robinson 2006: 4), što ćemo kasnije prepoznati i u slučaju suvremenih festivala zagorske zabavne glazbe. Nerijetko su festivali kroz povijest, u vrijeme značajnih političkih promjena, djelovali kao društveni pokreti, promovirajući zajedništvo, nacionalističke ideje ili neku vrstu društvenog protesta (Picard i Robinson 2006: 8). Prema Škrbić i Mesarić (2010.), ako definiramo festivale kao događaje s iznimnim kulturnim značajem, potrebno je definirati i kakva je vrsta „kulture“ prezentirana na festivalskim pozornicama. U kontekstu hrvatske festivalske scene, glazbeni se repertoar često oslanja na kategorije „tradicije“ i „prošlih vremena“, što nužno ne mora predstavljati realnu sliku glazbene prošlosti, već modernu interpretaciju onoga što biramo kao reprezentativnu glazbenu tradiciju (Škrbić i Mesarić 2010: 319-320). Upravo se iz tog razloga često propituje „autentičnost“ tradicijske baštine koja se predstavlja na festivalskim pozornicama, a time i zanemaruje njen kulturni doprinos za zajednicu unutar koje djeluje. No, smatram kako se festivali zabavne glazbe, s ciljem promoviranja popularnoglazbenih žanrova modernijeg zvuka, ne moraju nužno promatrati u kontekstu tradicijske „autentičnosti“. Glazbeni izričaji manjih festivala lokalnog karaktera najčešće i jesu izgrađeni na lokalnim glazbenim izričajima, no njihov je zabavni izričaj s karakteristikama tradicijskog upravo ono što ih definira. Važnost festivala zabavne glazbe u Hrvatskoj u drugoj polovici XX. stoljeća očituje se upravo u njihovom značaju za manje lokalne zajednice, koje su često predstavljale ruralna područja s minimalnim pristupom urbanoj glazbenoj svakodnevicu, što će se potvrditi na primjeru festivalske scene Hrvatskog zagorja.

1.2.2. Utjecaji ekonomskih aspekata na glazbu

Gregory D. Booth i Terry Lee Kuhn (1990.), navode kako je za određeni muzički moment, da nadživi sam trenutak svog stvaranja, potrebno uložiti vrijeme, ali i novac – „iako se ideja da kontinuirana glazbena aktivnost ne može postojati bez financijske potpore teško može nazvati otkrićem, posljedica toga jest da je priroda podržavajućeg ekonomskog sustava direktno odgovorna za mnoge središnje aspekte gotovo svake glazbene tradicije“ (Booth; Kuhn 1990: 414). Navedeni koncept „podržavajućeg ekonomskog sustava“ tj. ekonomske potpore ostvaruje se dvosmjerno; pružanje određenih usluga u jednom smjeru te ekonomska nagrada u drugom. U kontekstu glazbenih djelatnosti, ekonomski sustav potpore najvećim je dijelom uvjetovan vrstom glazbene aktivnosti koja će se odvijati, ali i očekivanim financijskim ishodom same izvedbe (Booth; Kuhn 1990: 418). Prema Supićiću, ekonomska uvjetovanost glazbe ponekad može imati negativan utjecaj na realizaciju njezine izvedbe, no potrebno je uzeti u obzir činjenicu kako određene forme glazbene aktivnosti nisu ostvarive bez financijske potpore (Supićić 1987: 238). Iako položaj glazbenika u kapitalističkom društvu i njihovo „radničko“ tretiranje nije novitet u znanstvenim krugovima, u javnosti je takav koncept još uvijek prilično zanemaren – glazbenici su od strane medija više prezentirani kao umjetnici nego kao radnici. U kontekstu djelovanja hrvatskih glazbenika, osim što im se u medijima oduzima „radnički status“, estradni su umjetnici često osuđivani od strane javnosti zbog financijskih prihoda koje ostvaruju putem svojih glazbenih karijera, što možemo prepoznati i u ovom nedavnom primjeru:

„Na društvenim mrežama, ali i u estradnim krugovima posljednjih nekoliko dana puno se debatiralo o apelu poznate hrvatske pjevačice Nine Badrić. Ona je objavila apel i poručila hrvatskim vlastima da omoguće povratak na posao djelatnicima u glazbenoj i koncertnoj industriji. U reakcijama na njen apel društvenim mrežama, ali i medijima proširio se jedan komentar s interneta u kojem je jedna žena pozvala Ninu da 'dođe vaditi krumpir za okolicu Bjelovara' : 'Evo, za nekoliko dana vadimo krumpir, trideset hektara, okolica Bjelovara, i trebamo nadničare, 300 kn plaćamo po danu... Javite Nini ako hoće raditi. Može povesti i Maju, Severinu, Modnog Mačka i sve ove što su uzeli pomoć od 4000 kn. Samo joj poručite da ne dođe u onoj dizajnerskoj haljini od 14 tisuća kuna, što se hvalila prije par mjeseci, jer je bilo kiše ovih dana i dosta je blatno', napisala je jedna gospođa u komentaru koji se proširio

Facebookom, objavio je jučer 'Večernji list'.“¹

Iz izdvojenog primjera možemo iščitati na koji način hrvatska javnost percipira estradne umjetnike – uobičajen je stav kako su karijere hrvatskih „estradnjaka“ većim dijelom motivirane značajnim financijskim prihodom. Upravo se zbog toga javnost često negativno odnosi prema njihovom djelovanju na glazbenoj sceni, time umanjujući vrijednost njihova rada u odnosu na druge izvođače, posebice izvođače umjetničke glazbe čije su izvedbe financijski slabije „potkovane“.

Kako navodi Naila Ceribašić u svom članku *Prema istraživanju ekonomije tradicijske glazbe u postsocijalističkoj Hrvatskoj* (2013.), kulturna i klasna preduvjerenja o radu čija je jedina i ključna uloga izvor zarade i omogućavanje sigurne egzistencije isključujući tzv. „polje užitka“ (ograničeno na slobodno vrijeme), onemogućava da glazbena djelatnost, koja je u suštini povezivana s užitkom, bude percipirana kao „pravi rad“. Posebno je to istaknuto na polju tradicijske glazbe, u kojem se osim užitka pojavljuje i pitanje identiteta i autentičnosti, koji nas nužno udaljuju od materijalnog aspekta glazbene izvedbe (Ceribašić 2013: 54-55). Kako Ceribašić zaključuje, „glazbenici ne glazbuju *samo* kako bi zaradili, ali mnogi glazbuju *i* kako bi zaradili. Užitak, identitet, rad i zarada mogu ići i često i idu ruku pod ruku.“ (Ceribašić 2013: 75). Kada govorimo o izvedbama popularnoglasbenog karaktera, osnova je takvog ekonomskog sustava indirektno pokroviteljstvo publike. Možemo zaključiti kako takav tip financijske dobiti podrazumijeva postojanje slušateljske „mase“, dok su financijski doprinosi njezinih pojedinaca neznatni. Osim postojanja masovne publike, za ekonomski sustav popularne glazbe izrazito je važna i dostupnost tehnologije kojom se dopire do iste (Booth; Kuhn 1990 : 419). Koncept indirektnog pokroviteljstva publike specifičan je za izvedbe popularne glazbe, no može se usporediti s onim umjetničke. Temeljna je razlika kod popularno glazbenih žanrova u postojanju „treće osobe“ - posrednika koji je nužan za ostvarivanje odnosa između izvođača i mase u tehnološkom, ali i poduzetničkom smislu pa upravo taj posrednik igra ključnu ulogu u stvaranju tržišta za plasiranje „glazbenog proizvoda“.

No, osim financijske dobiti pojedinaca u sferi glazbeno izvedbenog amaterizma i profesionalizma, važno je uzeti u obzir i činjenicu da takva vrsta djelatnosti ima mogućnost

¹ <https://klik.hr/nova/nina-badric-uzvratila-na-komentar-da-se-javi-za-kopanje-krumpira>, datum pristupa: 6.9.2020.

kreiranja drugih zanimanja u nekom društvenom kontekstu – od publicistike, medijske promocije do produkcijske industrije. Kako navodi Miholić, pojam popularne glazbe u današnjem je diskursu gotovo nezamisliv izvan pojma glazbene industrije (Miholić 2009: 164). Iako u kontekstu zagorske zabavne glazbe ne možemo govoriti o masovnoj glazbenoj produkciji, mogli bismo zaključiti kako su zagorski glazbenici druge polovice XX. stoljeća djelovali unutar „mikro“ glazbene industrije Hrvatskog zagorja. Zagorski su glazbeni sastavi većinom bili „gažerskog“ karaktera, što ćemo detaljnije pojasniti u trećem poglavlju, te su se mahom vodili ekonomijom potražnje publike.

1.3. Geografski položaj i povijesno-politički kontekst Hrvatskog zagorja

Prostor Hrvatskog zagorja obuhvaća područje između glavnog grada Zagreba i važnog regionalnog središta sjeverozapadne Hrvatske, grada Varaždina. Zagorje pripada široj hrvatskoj razvojnoj osovini tj. transverzalnoj prometno-gospodarskoj vezi iz šireg područja Panonske nizine preko Zagreba prema sjevernom Jadranu. Na tom dijelu prometno-razvojne osovine nalaze se i tri danas najznačajnija urbano-industrijska središta Zagorja – Zaprešić, Zabok i Krapina (Feletar; Stiperski 1992: 142-143). Zbog nemogućnosti poistovjećivanja s administrativnim i političkim granicama Hrvatskog zagorja, definiranje prostorne dimenzije granica te regije u kontekstu dosadašnjih znanstvenih istraživanja nije u potpunosti ujednačeno. Prema izvorima iz ranog XIX. stoljeća, teritorij Zagorja u administrativno-upravnom pogledu razdijeljen je na područja u sastavu Zagrebačke i Varaždinske županije. Feletar i Stiperski navode kako već krajem tog stoljeća hrvatski povjesničar Vjekoslav Klaić (1880.) opisuje Zagorje kao geografski prostor omeđen prirodno-geografskim granicama – gorski bedemi s tri strane, dok se na jugu otvara prema rijeci Savi. Mnogi autori druge polovice XX. stoljeća naglašavali su promjene u percepciji prostornog pojma Hrvatskog zagorja, upravo zbog različitih ekonomskih prilika, društvenih odnosa i političkih okruženja koja izričito utječu na unutarnju regionalnu podjelu, bez obzira na granice samog geografskog prostora. Prema izvoru iz 1334.godine, u kojem se nalazi popis župa Zagrebačke biskupije arhiđakona Ivana Goričkoga (*districtus Zagoria*), možemo zaključiti kako je najstarija podjela zagorskog prostora ona crkveno-teritorijalna. Teritorijalne granice starih crkvenih župa (Krapina, Lobar, Kostel, Oštrc, Belec, Trakošćan itd.) vremenski su se duže održale u usporedbi s administrativno-upravnim podjelama Zagorja čije stalne promjene često nisu korespondirale s stvarnim potrebama stanovnika tog prostora. Prostorni se obuhvat Zagorja

kroz povijest mijenjao pod utjecajem društveno-političkih i gospodarskih prilika, a s obzirom na geomorfološku dinamičnost reljefa tog prostora kao teritorijalne granice često se uzimaju određeni planinski grebeni (Ivanščica – Veternica – Strahinčica – Kunagora i sl.) ili hidrografski elementi poput porječja rijeka (porječje rijeke Krapine, lijevo porječje rijeke Sutle, gornje i srednje porječje rijeke Bednje te izvorišno porječje rijeke Lonje) (Jagić 2015).

O prisutnosti čovjeka na tom geografskom području još od prapovijesti svjedoče nam nalazišta iz Punikvi u Golubovcu, na Hušnjakovu kod Krapine i Vindiji kod Donje Voće, dok je u antičko doba ono ostalo relativno izolirano, stoga i zaobiđeno od tada građenih važnih rimskih prometnih arterija (Jagić 2015: 84). Naseljenost stanovništva možemo pratiti i iz crkvenih spisa koji datiraju već iz razdoblja srednjeg vijeka (XIII.stoljeće), u kojima pronalazimo popis već postojećih župa te možemo pratiti nastanak novih na određenim lokalitetima s obzirom na gustoću naseljenosti u nekom povijesnom trenutku.

Dijelovi Zagorja koji se nalaze neposredno uz planinske grebene naseljavani su za vrijeme rane srednjovjekovne kolonizacije, čemu nam svjedoči i najveći broj srednjovjekovnih utvrđenih gradova na tim područjima (Crkvenčić 1956: 33). Za vrijeme osmanlijskih osvajanja, s obzirom na svoju prirodnu zaštićenost (Žumberačka gora, Kalnik, Medvednica) područje Hrvatskog Zagorja nije bilo pod okupacijom, stoga je predstavljalo utočište za stanovništvo tada okupiranih područja na jugoistoku. Kako navodi Crkvenčić : „Spomenutim sekundarnim naseljavanjem i relativno mirnijim kasnijim razvojem, te socijalnim i političkim prilikama, koje su stanovništvo vezale uz zemlju, u prostoru Hrvatskog Zagorja aglomerirao se velik broj stanovnika, pa se ono već u prvoj polovici 19. stoljeća navodi kao najgušće naseljen kraj ne samo Hrvatske, već i svih zemalja unutar bivše Ugarske“ (Crkvenčić 1956: 34).

Razne društvene i ekonomske promjene (posebice ukidanje feudalizma) u drugoj su polovici XIX. stoljeća omogućile pretežito seljačkom stanovništvu da slobodno raspolaze svojim posjedima, no veće promjene u strukturi poljoprivrede nisu vidljive. Unatoč agrarnoj prenaseljenosti, skupoći zemlje i problemu usitnjavanja posjeda, Zagorci su se i dalje teško odlučivali za kolonizaciju (Jagić 2015). U prvoj polovici XX. stoljeća većina je stanovništva djelovala unutar raznih industrijskih i poljoprivrednih djelatnosti, a u periodu nakon Drugog svjetskog rata usporedno se odvijaju procesi pojačane industrijalizacije i deagrarizacije - upravo je proces industrijalizacije bio ključan za razvoj zagorskog kraja (Feletar; Stiperski 1992: 144). No, iako su neki od današnjih općina i gradova dosegli određeni stupanj industrijalizacije, orijentacija na niskoakumulativnu industriju nije omogućila mogućnost

većeg zapošljavanja unutar županije niti stvaranje značajnijeg industrijskog kapaciteta. Povratak županijske upravne tradicije, pod utjecajem demokratskih promjena početkom devedesetih godina prošlog stoljeća, rezultirao je formiranjem Krapinsko-zagorske županije s današnjim upravnim ustrojem koji se sastoji od trideset i dvije jedinice lokalne samouprave (7 gradova i 25 općina).

„Međutim valja reći i to, da je pučanstvo ovih prostora odigralo u političkom i kulturnom životu Hrvata važnu ulogu. U teškom stoljećima mukotrpane borbe za goli opstanak niti jedan osvajač nije mogao pregaziti i slomiti, čvrsto, hrabro, žilavo i 'puntarsko' Zagorje. Ali isto tako treba reći, da je ono u gospodarskim i razvojnim stremljenjima u svim burnim mijenama politika i država, čiji je dio bio, uvijek ostao negdje „po strani“ oslonjeno samo na sebe i svoje škrte resurse, ali prepuno ljepota satkanih od brežuljaka i dolova, mineralnih vrela i dvoraca, srednjovjekovnih gradina i kurija te drugih ostataka davnih i pradavnih doba“²



Slika 1. Karta zagorskog područja s prirodnim granicama³

² „Povijest Krapinsko-zagorske županije i područja današnje Krapinsko-zagorske županije“; web-stranica KZZ (<http://www.kzz.hr/povijest>) - datum pristupa: 8.9.2020.

³ Klemenčić 2016-2017: 26

1.4. Zagorje u okvirima hrvatske etnomuzikologije

Iako se hrvatska etnomuzikologija većim dijelom svoje povijesti podudarala s pravcima europske etnomuzikologije, s obzirom na okolnosti društveno-političkog konteksta, u njoj možemo zamijetiti i neke specifičnosti. Najizrazitije specifičnosti vidljive su u promjenama u pristupu istraživanja i proširenju predmeta koje su se dogodile 1970-ih i 1980-ih godina prošlog stoljeća (Marošević 2010: 479). Kako navodi Marošević : „U tom se razdoblju, slično središnjoj struji svjetske etnomuzikologije, fokus etnomuzikološkog interesa postupno proširio s ispitivanja glazbenih proizvoda na glazbene procese i kontekstualno istraživanje glazbe“ (isto). No, dok se predmet istraživanja etnomuzikologije u svijetu proširio na „svu“ glazbu, hrvatska je etnomuzikologija u tom razdoblju težila istraživanju folklorne glazbe, u toj paradigmi shvaćene kao glazbe koja se ostvaruje u direktnoj komunikaciji unutar manjih grupa. U kontekstu ratnih zbivanja i značajnih političkih promjena u periodu 1990-ih godina, hrvatski su se etnomuzikolozi posvetili istraživanju popularne glazbe, ali i dotad marginaliziranim temama, koje su najčešće predstavljale neistražene tradicije lokalnog karaktera (Marošević 2010: 499).

Jedan od značajnih ranijih etnomuzikoloških izvora za područje Hrvatskog zagorja jest zbirka Vinka Žganca *Narodne popijevke Hrvatskog zagorja* (1952.), koja se sastoji od 745 objavljenih transkripcija narodnih napjeva s navedenog područja (od sveukupno prikupljenih oko 1400). I sam Žganec u predgovoru *Uvodne muzikološke studije za zbirku* navodi kako je muzički folklor Hrvatskog zagorja do sada malo poznat, navodeći i vlastitu sumnju u postojanost autohtonih izvora narodne glazbe u Zagorju (Žganec 1971: 5). Osim Žgančeve zbirke, postoje i etnoorganološki radovi koji se većim dijelom bave lokalnim instrumentarijem s naglaskom na njihovu autentičnost i vremensku postojanost unutar neke zajednice.⁴ Studija Jerka Bezića *Raznolik glazbeni svijet šire okolice Donje Stubice* iz 1973. godine bavi se širim kontekstom glazbenog djelovanja u lokalnoj zajednici – u njoj je vidljiv pomak ka „novoju“ hrvatskoj etnomuzikologiji. Kao što je već prethodno navedeno, u sedamdesetim i osamdesetim godinama dolazi do bitnog širenja pristupa unutar discipline (pod utjecajem američkih folklorista), s naglaskom na kontekst, proces, izvedbu i komunikacijski aspekt glazbe (Ceribašić 1998: 51). No, značajniji je pomak vidljiv u posljednjem desetljeću dvadesetog stoljeća, period u kojem je „legitimna postala s jedne

⁴ Galin, Krešimir. 1977. „*Transformacije tradicijskih aerofonih glazbala u Lazu kraj Marije Bistrice*“; Širola, Božidar. 1932. „*Kako se grade žveglice*“ i sl.

strane paradigma *bilo koje glazbe u bilo kojem kontekstu*, a s druge strane individualizacija poimanja, pristupa i istraživačkih tema“ (isto: 49).

Od novijih etnomuzikoloških istraživanja o glazbi na području Zagorja značajna je studija Irene Miholić „Narodni ansambli Hrvatskog Zagorja“ koja donosi pregled raznovrsnih instrumentalnih sastava koji i danas igraju bitnu ulogu u raznim oblicima društvenih okupljanja, izvodeći glazbu temeljenu na nekim već poznatim tradicijskim glazbenim obrascima ili novije skladbe čiji su tekstovi na kajkavskom narječju ili u duhu lokalnih dijalekata (Miholić 2007: 27).

2. NASTANAK I POPULARIZACIJA ZAGORSKOG ZABAVNOGLAZBENOG REPERTOARA

Zagorsku zabavnu glazbu možemo definirati putem samih glazbenih značajki žanra te putem određivanja društvenog konteksta u kojem se razvila, a u kojem se izvodi i danas. Iako je riječ o žanru lokalnog karaktera, njegovo smještanje u šire društveno-političko okruženje pružit će jasniji uvid u proces nastanka i popularizacije. Geografski govoreći, glazbeni se utjecaji u ovom slučaju mogu promatrati u užem i širem smislu; promatranje u užem smislu odnosilo bi se na definiranje žanra u regionalnom kontekstu Hrvatskog zagorja i uspoređivanje s već postojećim lokalnim glazbenim izričajima, dok bi se u širem smislu žanr mogao definirati izvan konteksta fizičkih lokalnih zajednica. Upravo iz tog razloga smatram kako bi već spomenuti Strawov pojam „scene“ (1991.) bio primjereniji za ovaj slučaj jer na taj način uključuje i kombiniranje translokalnih glazbenih utjecaja u samu definiciju.

2.1. Utjecaji na razvoj specifičnog repertoara – „tradicijsko u popularnom“

Što je to „zagorsko“ u zagorskoj zabavnoj glazbi? Postoji li poveznica između tzv. „zagorije“⁵ i tradicijske glazbe tog područja? Ako postoji, na koji se način ona transformirala u kontekstu navedenog popularno-glazbenog žanra? Pojavom zagorske zabavne glazbe na lokalnoj sceni u drugoj polovici prošlog stoljeća, čiji je glazbeni izričaj djelomice izgrađen na onom tradicijskom, žanr je s vremenom poprimio status reprezentativnog lokalnog glazbenog stila - čineći ga tako novom glazbenom tradicijom Hrvatskog zagorja.

⁵ „zagorija“ – popularni narodni naziv za zagorsku zabavnu glazbu

Zašto je tradicijska glazba Hrvatskog zagorja gotovo neistraženo područje sve do druge polovice XX. stoljeća? I sam Vinko Žganec (1952.) navodi kako je do tada vladala opća sumnja o postojanju autentičnog glazbenog izričaja na tom području, uzrokovana prisvajanjem raznih stranih utjecaja, posebice onih iz smjera tadašnje Socijalističke Republike Slovenije (Žganec 1952: 5). Žganec je u svom jednogodišnjem terenskom radu (svibanj 1947. – kolovoz 1948.) sakupio više od 1400 narodnih pjesama tog područja (zvanih „pesme“ ili „popevke“ u narodu), no napominje kako je pojas koji graniči sa Slovenijom izostavljen upravo zato jer je slovenska pjesma znatno potisnula staru seljačku popijevku čak i u istočnijim dijelovima Zagorja, stoga je očekivano da će u tom (zapadnijem) pojasu utjecaj biti još značajniji (Žganec 1952: 11). Osim Žganca, i Jerko Bezić (1974.) na temelju svog terenskog rada na području Donje Stubice zaključuje kako Hrvati s područja sjeverozapadne Hrvatske „rado pjevaju i primaju slovenske pjesme“ (Bezić 1974: 322). Žganec primjećuje kako već u tom razdoblju narodna stvaralačka praksa izumire : „Danas se radije i lakše prima 'gotova roba', koja svojom sumnjivom umjetničkom kvalitetom potiskuje u zaborav pjesme staroga skladnog stila i unosi u naša sela nov stil, natrunjen ponajviše umjetnom glazbom zapadnoevropskog kozmopolitskog stila, koji je protivan zdravoj muzičko-folklornoj tradiciji našega naroda“ (Žganec 1952: 15). S obzirom da se u tom periodu naziru počeci popularizacije novog zagorsko-zabavnog žanra, mogli bismo zaključiti kako je Žganec upravo ovom tvrdnjom želio prikazati kako će nametanje takvog popularnog žanra kao reprezentativnog zagorskog glazbenog stila ozbiljno ugroziti muzički folklor Hrvatskog zagorja. Unatoč tome, smatrao je da nove generacije imaju sposobnost stvaranja novog stila i izražaja, no budućnost će pokazati hoće li se taj stil uopće moći nazivati muzičkim folklorom (Žganec 1952: 15).

Jedan od ranijih izvora u kojem se spominju instrumentalni sastavi i njihov repertoar roman je Ante Kovačića *U registraturi* (1888.), gdje autor spominje tzv. „trubentaše“ preko Sutle koji su sa melodijama preuzetim „bogzna otkuda“ svirali na svadbenim povorkama (Kovačić 1880: 7); naziv „trubentaši“ vrlo je sličan nazivu „trumbetaši“ kojeg spominje Josip Kotarski u svom djelu o narodnim običajima na području Lobora u prvim desetljećima XX. stoljeća. Osim „trubentaša“, spominju se i gudački sastavi široko rasprostranjeni na području središnje i sjeverne Hrvatske, tzv. „guci“ čiji sastav uključuje dva violinista i svirača na „bajsu“ (Bezić 1974: 313). Novije i konkretnije istraživanje o instrumentalnoj glazbi na području Zagorja jest već spomenuti članak Irene Miholić *Narodni ansambli Hrvatskog Zagorja* (2007.), u kojem navodi da je instrumentalna glazba tog područja obilježena manjim gudačkim i puhačkim ansamblima (srednjoeuropski utjecaj) te tamburaškim sastavima. Do sredine XX. stoljeća,

instrumentalna je glazba bila funkcionalno i stilistički neodvojiva od plesa – od onih tradicijskog karaktera poput polke do novousvojenih urbanih plesova poput valcera, rašpe, tanga, kasnije rock'n'rolla itd. No, razvojem popularne glazbe od 1960-ih godina te postepenim prijelazom na električne instrumente, instrumentalna je glazba izgubila svoju isključivo plesnu ulogu; lokalnim su repertoarom počele dominirati vokalno- instrumentalne skladbe popularnog karaktera, najčešće izvođene na lokalnim festivalima zabavne glazbe („*Igrajte nam mužikaši*“, „*Festival kajkavskih popevke*“ itd.). Promjena repertoara rezultirala je i promjenom instrumentarija; novonastali ansambli uključivali su kombinaciju puhačkih instrumenata, harmonike, električne gitare, bas gitare i bubnjeva. Ansambli tog tipa u drugoj su polovici XX. stoljeća mogli biti viđeni na raznim vrstama društvenih okupljanja, dok su gudački, puhački i tamburaški sastavi gotovo potisnuti iz javnog djelovanja na lokalnoj glazbenoj sceni (Miholić 2007: 31- 32).

2.1.1. O nastanku zagorskog glazbenog izričaja i utjecaju „Oberkrainera“

S obzirom na činjenicu da je samo u razdoblju od 1960-ih do 1990-ih godina prošlog stoljeća djelovalo oko 460 sastava na zagorskoj zabavno-glazbenoj sceni, sasvim je razumljivo da će pitanje onog što zagorska glazba jest te koji su njezini korijeni biti interpretirano na različite načine. Iz razgovora s jednim od najdulgovječnijih pratitelja zagorske glazbe, ali i festivala koji su istu popularizirali, Borisom Pavlekovićem, zaključujem kako se interpretacije kreću u dva međusobno isključiva smjera. Jedna je od teorija da se zagorska glazba izgradila na temeljima tzv. „Oberkrainer“ glazbe, karakteristične za alpsko područje (teritoriji južne Njemačke, dijela Švicarske, Austrije, Slovenije te Italije), u čijem se specifičnom glazbenom izričaju i korištenom instrumentariju mogu pronaći poveznice s karakteristikama „zagorije“. Druga teorija strogo razdvaja „Oberkrainer“ od zagorske glazbe, smatrajući da je zagorska glazba nastala neovisno od „alpskih“ utjecaja te pod sasvim drugim okolnostima.

Prema iskazima B. Pavlekovića, iako ne postoje konkretni povijesni izvori o nastanku zagorske glazbe kakvu danas poznajemo, smatra se kako je nastala na prijelazu iz XIX. u XX. stoljeće, na području tadašnjih rudničkih pograničnih teritorija Hrvatske i Slovenije (Štajerska). Prema podacima o rudarskoj djelatnosti na prijelazu stoljeća, na području sjeverozapadne Hrvatske i pograničnog pojasa s Slovenijom, domaće se stanovništvo većinski bavilo poljoprivrednim djelatnostima, stoga je postojala česta praksa uvoznih radnika, posebice iz područja Češke i Slovačke (Šemnica) (Bojanić; Žugaj 1993: 159). Prilikom većih

dogadjanja poput otvaranja novog rudnika, češki su rudari nastupali u sastavima tradicijskih „limenih glazbi“.⁶ Preuzimanje instrumenata poput trube, klarineta i baritona od navedenih orkestara te njihovo kombiniranje s tada popularnim, domaćim tamburaškim zvukom rezultiralo je stvaranjem novog, specifičnog glazbenog izričaja. Zagorci bi često i sami izrađivali navedene instrumente, a rjeđe bi ih kupovali od čeških rudara. S vremenom je svoje mjesto u takvim sastavima pronašla i harmonika, koja i danas predstavlja jedan od simbola zagorske zabavne glazbe. Takav tip „kombiniranog“ sastava u narodu se nazivao „jazz“ (sve do 70-ih godina), a predstavljao je najčešće peteročlani ansambl trube, klarineta, harmonike, gitare i basa. Odmakom od tamburica i dodavanjem električnih instrumenata i bubnjeva, krajem XX. stoljeća, taj se zvuk transformirao u glazbeno „zabavniji“ oblik. No, s obzirom da je žanr u svojim počecima nadilazio nacionalne teritorijalne granice, postavlja se pitanje može li se takva glazba nazivati isključivo zagorskom? Iako se u suvremenom kontekstu zagorskoj glazbi često pripisuje „slovenski prizvuk“, činjenica je kako je prvi festival takvog tipa glazbe pokrenut upravo na području Zagorja („Igrajte nam mužikaši“, 1968.), dok je u Sloveniji do iste inicijative došlo tek godinu danas kasnije („Festival narodnozabavne glasbe Ptuj“, 1969.).



Slika 2. Prikaz tipičnog instrumentarija zagorskog sastava druge polovice XX. stoljeća; Sastav „Složni brati“, 1973.⁷

⁶ Pojam „limena glazba“ odnosi se na puhački orkestar sastavljen od svirača limenih puhačkih glazbala.

⁷ <http://www.muzikasi.eu/Fotoarhiva/fotoarhs.htm>

Iako teorija o utjecaju čeških rudara na razvoj zagorske glazbe zvuči prilično uvjerljivo, činjenica je kako je u široj javnosti ipak prihvaćenije razmišljanje o „Oberkraineru“ kao najznačajnijoj glazbenoj okosnici „zagorije“. „Oberkrainer“ glazba veže se uz ansambl braće Avsenik (Sašo i Vilko Avsenik), čiji je specifičan zvuk postao glazbeno-etničkim simbolom Austrije, dijela Njemačke, Slovenije, Švicarske te sjeverne Italije u drugoj polovici XX. stoljeća. Žanr se oslanja na slovensku tradicijsku glazbu iz Begunja na Gorenjskem, rodno selo Avsenika u sjevernom dijelu Slovenije. Prvom radijskom snimkom 1953. godine, Ansambl je ostvario značajan internacionalni uspjeh, osvajajući publiku svojom originalnosti i spontanosti – njihov je izričaj bio novitet ne samo u glazbenom smislu, već i u smislu prezentiranja tradicionalnih begunjskih nošnji. Iako oberkrainerske polke i valceri djeluju glazbeno jednostavno, za Ansambl Avsenik od velike je važnosti bila kvaliteta tehničkog aspekta sviranja, na što ukazuje i činjenica da su gotovo svi članovi ansambla bili akademski obrazovani glazbenici. Zanimljiva je činjenica kako je Slavko Avsenik bio jedini član Ansambla koji nije bio akademski obrazovan, a upravo je on najreprezentativnija ličnost „Oberkrainera“ i danas (Barber-Kersovan 1991: 76-79). S obzirom na njihovu veliku popularnost, mogli bismo zaključiti da je njihov glazbeni izričaj zasigurno imao utjecaj i na kreiranje zagorske glazbe. No, prema Pavlekoviću, taj se tip glazbe njegovao u sjevernijoj Sloveniji, točnije u pograničnom pojasu s susjednom Austrijom, dok je dio Slovenije koji graniči s Hrvatskom ipak njegovao izraz sličniji onome što danas nazivamo zagorskom zabavnom glazbom. Danas u Zagorju možemo zamijetiti mišljenja podijeljena u dva tabora: prvi predstavlja skupinu ljudi koja i dalje njeguje „Oberkrainer“ i smatra ga vrhuncem glazbenog izražavanja ovih prostora, dok drugi smatraju da je upravo posezanje zagorskih glazbenika za oberkrainerskim izrazom i tehnikom od 2000-ih godina putem lokalnih festivala transformiralo zagorsku glazbu, a prema pojedincima i dovelo do njene nagle depopularizacije.

2.1.2. Glazbene značajke „zagorije“

S obzirom na oslanjanje na tradicijsku glazbu Hrvatskog zagorja, ali i razne „vanjske“ utjecaje na žanr zagorske zabavne glazbe, postavlja se pitanje koje su glazbene značajke žanra kojeg danas nazivamo „zagorijom“? Prvenstveno je potrebno istaknuti kako se „zvuk“ žanra pojavom električnih instrumenata 1980-ih godina značajno transformirao. U periodu od 1960-ih do 1980-ih godina, pjesme su većinom skladane u duhu polki i valcera, dok su forme pjesama uglavnom jednostavnije; sastoje se od kitica i ponavljajućeg refrena. Glavnu

melodijsku liniju instrumentalne pratnje obično donose truba i klarinet u intervalu terce, dok harmonika i bariton imaju ulogu harmonijsko-ritamske podloge. Melodije nisu širokog raspona, no često su skokovitog karaktera čime osnažuju plesni karakter polki i valcera. S obzirom na istaknutost puhačkih instrumenata (posebice trube) i njihovo kretanje u paralelnim tercama, nerijetko se zagorskoj glazbi pripisuje „meksički“ prizvuk. Česta je praksa u prvoj, ali i drugoj razvojnoj etapi zagorskog žanra pojava modularajućih instrumentalnih *intermezza* – na prijelazu iz refrena u kiticu pojavljuje se glazbeni isječak iz uvodnog dijela u ulozi „mosta“, najčešće u dominantnom tonalitetu. Element u kojem se najviše ističe oslanjanje na tradicijsku glazbu Hrvatskog zagorja jest vokalni izričaj – pomalo nazalni zvuk s čestim *glissandima* između susjednih tonova. Iako se većina navedenih glazbenih značajki (poput forme i melodijskih značajki) zadržala i nakon dodavanja instrumenata poput bubnjeva i električne gitare u zagorske sastave 1980-ih godina, promjena instrumentarija rezultirala je „rađanjem“ potpuno novog zvuka. Najznačajnija je promjena pojava dionica bas gitare koja je zamijenila pratnju baritona, čime se smanjila dominantnost puhačkih sastava u zagorskoj zabavnoj glazbi. Osim promjene instrumentarija, zagorska glazba u „zabavnijem“ obliku harmonijski je bogatija, a posebno je vidljiv i odmak od „oberkrainerskih“ i slovenskih utjecaja te težnja „zapadnjačkom“ prizvuku. Zanimljivo je što se i u analizi samih tekstova može primijetiti manja prisutnost onih na kajkavskom narječju, što upućuje na težnju za populariziranjem žanra i izvan kajkavskog govornog područja. Možemo zaključiti kako je glazbeni izričaj zagorskog žanra jednostavan, no specifičan upravo zbog korištenih instrumenata i načina na koji oni međusobno komuniciraju.

2.2. Pojava festivala zabavne glazbe u drugoj polovici XX. stoljeća

Festivali zabavne glazbe na hrvatskoj su se glazbenoj sceni pojavili 50-ih godina prošlog stoljeća, s ciljem njezinog populariziranja među širom publikom, ali i kreiranja „politički pogodnog“ nacionalnog stila. Iako se zagorska glazba izvodila na festivalima regionalnog karaktera, važno ju je staviti u kontekst tadašnjeg jugoslavenskog poimanja zabavne glazbe. Preokretom u političkoj ideologiji 1948. godine, nakon raskida sa Sovjetskim Savezom, Jugoslavija se počela više otvarati prema zapadnjačkim utjecajima što je rezultiralo promjenama ne samo u političkom i društvenom životu građana, već i u onom kulturnom. Već se 1951. govori kako „građani Jugoslavije previše pjevaju strane pjesme jer nemaju domaću alternativu“, tako predlažući stvaranje nove, „naše“ verzije lake i zabavne glazbe. (Buhin 2016: 140). Događaj koji je označio početak „buđenja“ zabavne glazbe u Hrvatskoj i odmaka od narodnih i partizanskih pjesama kao ideala partijske kontrole jest koncert Radija

Zagreb održan 1949. godine, čija se uspješnost kod publike očituje u činjenici da se morao ponoviti dva puta (Miholić 2009: 80). Prema Miholić, u tom se periodu počela jasnije formirati zabavna glazba, stilski se oslanjajući na karakteristike svjetske zabavne glazbe tog vremena. Zanimljivo je kako je Savez komunista Jugoslavije nastojao državu materijalno i duhovno izdići iznad drugih socijalističkih zemalja, ali i u odnosu na „zapad“ (Miholić 2009: 81), dok se istovremeno ona otvara prema „zapadu“, što se posebice očituje u kulturnog sferei pa tako i glazbi. Osim u Zagrebu, zabavno-glazbena produkcija napredovala je i u Rijeci – Radio Rijeka okupljao je značajna imena tadašnje zabavne glazbe poput Ive Robića, Maria Kinela, Zvonimira Krkljuša i drugih, a posebno je bio značajan pristup uspješnicama festivala u Sanremu, talijanskog festivala koji je imao izrazit utjecaj na oblikovanje festivala zabavne glazbe u Jugoslaviji. 1953. godine, u Zagrebu se održao prvi festival tog tipa i time postao simbolom hrvatske zabavno-glazbene scene; s obzirom da je težnja jugoslavenske kulturne politike bila stvaranje „jedinstvenog jugoslavenskog glazbenog izričaja“, bilo je nužno stvoriti još jednu festivalsku scenu koja će omogućiti predstavljanje ne samo zagrebačkih autora i izvođača, već i onih iz svih dijelova Jugoslavije. Upravo je tom inicijativom 1958. godine osnovan festival u Opatiji, a kasnije i mnoge regionalne inačice poput festivala u Splitu (1961.), Rijeci (1964.), Krapini (1966.), Beogradu (1961.), Sarajevu (1962.) itd. (Miholić 2009 : 85). Osnivanje Opatijskog festivala 1958. godine smatra se prekretnicom u tadašnjem odnosu prema popularnoj glazbi – s jedne strane kao priznanje „estradnih radnika“ koji su se borili za status zabavne glazbe u društvu te s druge kao potencijal da se jugoslavenska glazba razvije na zadovoljstvo ideoloških vizija, ali i društvenih potreba. Iako je uloga Opatijskog festivala bila stvaranje jedinstvenog glazbenog izričaja jugoslavenskog područja, mnogi su glazbenici te glazbeni kritičari tog doba žustro kritizirali odabrane pjesme zbog pretjerano osjetnog „stranog“ utjecaja ili s druge strane zastarjelosti melodija srednjoeuropskog stila s početka stoljeća. Prema Buhin, glazba je opatijskog festivala, iako s ciljem demokratizacije, previše težila određenim ideološkim standardima, a smatram kako je upravo to razlog neuspješnog stvaranja željene karakteristične jugoslavenske zabavne glazbe.

2.3. Festivali zabavne glazbe na području Hrvatskog Zagorja

Na koji su način (i jesu li uopće) strujanja jugoslavenske kulturne politike utjecala na oblikovanje lokalnih festivala zabavne glazbe? Regionalni festivali održavani u većim gradovima (Krapina, Split, Rijeka itd.) te nastali po uzoru na onaj opatijski bili su organizacijski slično strukturirani kao i drugi popularni festivali tog doba; njihova ideja nije

bila predstavljajući regionalnih glazbenih specifičnosti, a među izvođačima nije bilo lokalnih instrumentalnih sastava. No, upravo je taj tip festivala utjecao na razvoj manjih, lokalno „obojenih“ festivala, posebice na području sjeverne i sjeverozapadne Hrvatske (Miholić 2007: 32). Među prvim lokalnim zabavnim festivalima 1968. godine održan je festival u Bedekovčini pod nazivom „*Igrajte nam mužikaši*“, čije diskografsko bogatstvo danas broji oko 900 zagorskih pjesama, od kojih su mnoge dio suvremenog zagorskog izvedenog repertoara. Iste te godine održan je i prvi regionalni festival u podravskom Đurđevcu, pod organizacijom „Radiostanice Đurđevac“, no njegov je uspjeh nemjerljiv s onim bedekovčanskog festivala. Prema medijskim napisima koje sakuplja i prenosi internetska stranica mužikaši.eu, lokalni *Đurđevački vjesnik* je pokušaj festivala ovako ocijenio: „Ovaj mali festival otkrio je niz slabosti na muzičkom polju. Naime, narodni podravski melos je toliko osiromašio da ga gotovo i nema. Kajkavski dijalekt je gotovo posve napušten...“⁸

1970. godine održan je i festival „*Polek jedne gore*“ u Trakošćanu, no on se održavao samo nekoliko godina. Nakon njegova gašenja 1984. organiziraju se prvi „*Cvetlinski glazbeni susreti*“ u Cvetlinu s ciljem očuvanja tradicionalne narodne glazbe Zagorja, Podravine i Turopolja, s naglaskom na glazbu gudačkih sastava. Možemo zaključiti kako je na području sjeverne i sjeverozapadne Hrvatske u drugoj polovici XX. stoljeća postojala želja za očuvanjem „našeg melosa“, no pokušaji održavanja festivala bili su često bezuspješni – najčešće su u pitanju bile financijske prepreke, na što upućuje i činjenica da su na prvim cvetlinskim festivalima natjecatelji nastupali na improviziranim pozornicama napravljenim od traktorskih prikolica lokalnog stanovništva. Dok su se drugi festivali s vremenom gasili i nestajali s javne glazbene scene, festival u Bedekovčini uživao je sve veću popularnost. U čemu je tajna pedesetogodišnjeg održavanja festivala „*Igrajte nam mužikaši*“ i koji je njegov značaj za zagorsku zabavnu glazbu?

2.3.1. „*Igrajte nam mužikaši*“ – festival u svojim počecima

Na inicijativu skupine entuzijasta pod vodstvom Rudolfa Ivančića, Ivana Kotarskog i Petra Mikaca, 30. lipnja 1968. godine održan je prvi festival zagorske zabavne glazbe „*Igrajte nam mužikaši*“, na Bedekovčanskim jezerima, tzv. Bajerima. Ideja se izrodila iz „Sajma vina“, uspješno održanog godinu dana ranije na Bajerima, a glazbeno se zabavni festival činio kao

⁸ Josip Biškup, *Đurđevački vjesnik*, listopad 1968. godine <http://www.muzikasi.eu/Starfest/starfest.htm>, datum pristupa : 2.9.2020.

logičan nastavak na već postojeći sajam. Bedekovčina se nalazi nekoliko kilometara sjeveroistočno od grada Zaboka, u dolini rijeke Krapine te neposredno uz željezničku prugu Zagreb – Varaždin⁹, stoga je njezina pozicija bila idealna za održavanje festivala s željom „pokrivanja“ publike ne samo iz zagorskih krajeva, već i drugih dijelova sjeverne i sjeverozapadne Hrvatske. „Radio Zabok“ (na čelu s tadašnjim direktorom Petrom Mikacom), ujedno i prva zagorska radijska postaja, bio je među glavnim inicijatorima osnivanja festivala, prepoznavši potrebe i mogućnosti zagorske glazbe. Prema navodima B. Pavlekovića, jedan od glavnih razloga osnivanja festivala bila je želja za odupiranjem „istočnom“ utjecaju i novokomponiranoj glazbi s „istoka“, a zagorski je izričaj svojim specifičnim tj. potpuno drugačijim zvukom imao potencijal narušavanja popularnosti „istočnog“ melosa na ovim prostorima. Važno je napomenuti kako je „Radio Zabok“ i prije osnutka festivala puštao snimke lokalnih sastava u svom eteru, no njihove su pjesme često bile tek prepjevi „s zagorskim štihom“ hrvatskih, srpskih ili bosanskih narodnih pjesama (primjer : Zagorski lavovi – *Ja ljubim Anu* / srpska narodna pjesma – *Ja ljubim Milu*). Jedino „zagorsko“ što se moglo čuti u to vrijeme na radijskim postajama i izdanim pločama bile su pjesme s festivala u Krapini (1966.), no njihov je izričaj bio sličniji onome drugih festivala zabavne glazbe u Hrvatskoj, s vrlo malo karakterističnog zvuka zagorske zabavne glazbe kakvu su slušatelji poznavali iz svakodnevnih života (lokalna okupljanja, vatrogasne zabave, proslave, glazba u svatovima itd.); prvu je ploču „prave zagorske muzike“ izdao sastav pod nazivom „Braća Benc“ 1968. godine.

Na prvom održanom festivalu nisu nastupili samo lokalni „gažerski“ bendovi, već i limene glazbe i tamburaški sastavi, stoga je festival već prve godine svog održavanja iznjedrio četrdesetak novih zagorskih skladbi, izvedenih pred gotovo 4000 posjetitelja. Podaci o broju posjetitelja računali su se na temelju prodanih ulaznica; festivalska organizacija zadužila je pripadnike lokalnih vatrogasnih društava (uz određenu proviziju) za prodaju festivalskih karti. Zanimljivo je što publika nije imala samo ulogu promatrača i „slušača“; natjecateljski dio festivala bio je strukturiran na način kako bi i publici bilo omogućeno glasovanje za sastav koji je svaki pojedinac smatrao najuspješnijim - kupljena je ulaznica ujedno predstavljala i glasački listić. Pobjedu od strane stručnog žirija na festivalu 1968. odnio je gudački sastav Turističkog društva „Bedekovčina“ (Slika 3.), dok je pobjednik izabran od strane publike bio sastav „Veseli kvintet“ (Slika 4.).

⁹ <https://hr.wikipedia.org/wiki/Bedekov%C4%8Dina>



Slika 3. „Gudački sastav TD
Bedekovčina“ (1968.)¹¹



Slika 4. „Veseli kvintet“ (1968.)¹⁰



Slika 5. Limena glazba „Mrzlo Polje“ (1970.)¹²

Iako su u tim prvim godinama festivala sastavi bili raznoliki, uključujući čak i poneke „KUD“ – ove, značajnije su rezultate i popularnost među publikom ipak uživali lokalni bendovi (sastavi koji su najčešće uključivali trubu, klarinet, bariton, harmoniku i gitaru te kombinacije sličnog instrumentarija), stoga su od kasnih 70-ih godina nadalje upravo oni dominirali festivalskom scenom.

¹⁰ <http://www.muzikasi.eu/igrajte%20nam%20muzikasi/68inm78.htm>

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*

2.3.2. Popularni sastavi i diskografska izdanja – „zlatno doba“ zagorske glazbe

*Od našeg lepog Zagorja,
Nigde ni lepšeg kraja.
Tuj se saki veseliti zna,
dok v brenčici vinčeka 'ma.*

*Veselo, veselo Zagorci,
Vesele naravi mi smo svi.
Mi se znamo veseliti,
i Bog nas naj poživi...*

(Veseli Bedekovčani - „Veselo, veselo Zagorci“, 1969.)

veselo, veselo ZAGORCI

Veselo

Od lije - pog na - šeg Za - gor - ja nig - de ni
lep - še - ga kra - ja, tuj se vsa - ki ve - se - li - ti
zna, dok v brenčice vin - če - ka ma.
Ve - se - lo, ve - se - lo, Za - gor - ci, ve - se - le
na - ra - vi mi smo svi. Mi se zna - mo ve -
se - li - ti, Bog nas naj po - ži - vil

13

Odabrani je citat tekst pjesme „Veselo, veselo Zagorci“ koju je davne 1969. godine izveo sastav „Veseli Bedekovčani“, a koja je sve do danas zadržala status himne Hrvatskog zagorja. Prema Borisu Pavlekoviću, uz sam nastanak i popularizaciju pjesme veže se zanimljiva

¹³ Notni zapis iz osobne arhive

anegdota. Prema riječima izvođača, pjesma je nastala povodom prvog festivala u Bedekovčini, dok organizatori tvrde kako je ona nastala prije objavljivanja natječaja za isti (običaj je nalagao da se prijavljene pjesme ne izvode niti objavljuju prije početka festivala). Iako su neki od članova sastava tvrdili kako su ne samo sudjelovali u prvom festivalskom izdanju „*Igrajte nam mužikaši*“, već i osvojili prvu nagradu, ispostavilo se kako su nastupili revijalno – izvan natjecateljske konkurencije (B. Pavleković). No, „Veselo, veselo Zagorci“ nije jedina pjesma koja je bila revijalnog karaktera; u prvim su se godinama na pozornici festivala mogle pronaći i već spomenute izvedbe pjesmi „zagorskog štiha“ prepjevanih narodnih napjeva iz regije (hrvatski, srpski i bosanski napjevi), no većina tih pjesama nije doživjela svoju studijsku snimku pa se o njihovom postojanju može saznati samo iz programskih knjižica.

U počecima festivala, sastavi su često bili regionalno obilježeni – članovi benda dolazili su iz istog sela ili mjesta, stoga se susrećemo s nazivima poput „Veseli Bedekovčani“, „Veseli Orehovčani“, „Veseli Rovničani“, „Benkovčani“, „Sastav iz Čreta“, „Veseli Erpenčani“ i sl. Od popularnijih sastava u ranijim fazama festivala svakako su bili „Lepi Dečki“ iz Konjščine, prisutni na festivalu od 1969., „Veseli Bedekovčani“ (1969.), „Veseli Čehuljići“ iz Komora (1969.), „Braća Benc“ iz Pristave (1970.) „Veseli Orehovčani“ (1970.), „Složni brati“ iz Lepe Vesi (1974.), „Zagorski Lavovi“ iz Golubovca (1975.) te „Ljubimci“ iz Zagreba (1975.; sastav koji nije s područja Hrvatskog Zagorja, no bavio se sviranjem zagorske zabavne glazbe).

„Zlatno doba“ zagorske zabavne glazbe najviše se odnosi na period 80-ih i 90-ih godina prošlog stoljeća, a očituje se upravo u pojavi modernijih zagorskih bendova (početkom 80-ih) te transformaciji zvuka u „poluzabavnjak“ (B. Pavleković). Najveći je procvat festival doživio pojavom sastava kao što su „Lepi Cajti“, „Dečki Z'Bregov“, „Planinari“, „Usamljena srca“, „Taborgradski Dečki“, „Skitnice“, „Ljubimci“ i slični sastavi, čije su pjesme tada uživale veliku popularnost, ali se njihova uspješnost očituje i u činjenici da su i danas neizostavan dio izvedbenih repertoara zagorskih bendova. Promjena se prvenstveno očitovala u instrumentariju – dodavanjem bubnjeva i klavijatura glazba je poprimila „zabavniju“ dimenziju, ali je i dalje u svom izričaju zadržala instrumente poput trube, klarineta i baritona. Taj je period najviše obilježila značajna posjećenost publike – neki od festivalskih događanja broje i do 5000 posjetitelja, iz područja Hrvatskog zagorja, ali i Podravine, Međimurja, grada Zagreba i okolice te susjedne Slovenije. Iako je u natjecateljskom dijelu programa postojala nagrada od strane stručnog žirija, lokalnim je sastavima cilj bio približiti se prvenstveno

publici. No, „borba za glasove“ nije trajala samo za vrijeme izvedbe na pozornici, sastavi su svojim cjelodnevnim boravkom na Bajerima pokušavali pridobiti čim više glasova publike :

„Svaki bend je bio prepoznatljiv, imao je svoju neku oznaku ili nošnju u kojoj bi nastupali. Dok se na pozornici održavao službeni program, oni bi svirali svaki pod svojim drvetom, zvali svoju publiku, nudili ih gemštima, domaćim štruklima i na taj način pridobivali glasove“ (B. Pavleković).

Možemo zaključiti kako je uloga publike na festivalu bila od velikog značaja, a upravo su na tamo ostvarenoj komunikaciji sastavi gradili svoje karijere i izvan festivalske scene, o čemu svjedoče i medijski napisi poput ovog:

„Svatko tko nije uživo vidio ovu priredbu, teško će sebi predočiti atmosferu koja je vladala na ovom natjecanju. Gledaoci su i sami zapjevali, zaplesali u ritmu polke i valcera, a i bučno se navijalo, dok su muzičari-amateri dali sve od sebe da odsviraju po dvije melodije što bolje. Kako je rekao prof. Vanja Lisak – član stručnog žirija – ovo je bio pravi 'zagorski Nashville' s domaćom muzikom, janjcima koji su se vrtjeli, odojcima koji su se pekli, i (domaćim) vinima koja su se nemilice ispijala. I, što je najvažnije, bilo je tu mnogo mladih, koji su se spontano pridružili sviranju i pjevanju. Sve u svemu, bilo je to lijepo nedjeljno popodne.“¹⁴

Od sredine 70-ih godina, najuspješniji sastav na festivalskoj pozornici bili su „Taborgradski dečki“, no pojavom sastava „Dečki Z'Bregov“ iz okolice Belca, 1981. godine festival je poprimio sasvim novu dimenziju. Sastav se prvi puta predstavio publici na 14. izdanju festivala (1981.), a danas slove kao jedan od najpoznatijih zagorskih bendova, s najviše ukupnih nastupa na festivalu i osvojenih dvadesetak nagrada, kako od strane publike tako i stručnog žirija. Samo u periodu od deset godina, od 1981. do 1991. godine osvojili su rekordnih šesnaest nagrada, od kojih je osam prvih nagrada, dva zlatna priznanja, tri druge i tri treće nagrade. Najveći uspjeh na bedekovčanskom festivalu ostvarili su 1984. godine, osvojivši sveukupno šest nagrada (najveći mogući broj – nagrada od publike, stručnog žirija, Turističke zajednice, Općine itd.) s pjesmom „Štef, Štef, vrak te da!“, a pjesma koja im je obilježila karijeru legendarni je „Zagorski cug“. Osim „Dečki Z'Bregov“, sastav koji je u tom periodu uživao iznimnu popularnost publike jesu „Lepi Cajti“. Kao debitanti, 1985. godine osvojili su drugu nagradu stručnog žirija i treću nagradu publike, a izveli su „Cesargradsku

¹⁴Dražan Jakčin, „Vikend“, 1984., <http://www.muzikasi.eu/feljstmu/zagormuz.htm>, datum pristupa: 2.9.2020.

polku“ i pjesmu „V Zelenjaku“. Sastav je aktivno djelovao do 1990. godine, a nakon kratke stanke i kadrovskih promjena u ansamblu, „Lepi Cajti“ vraćaju se na pozornicu u Bedekovčini u punom sjaju. Upravo je njihov povratnički singl „Premalo je lepih cajtov“ jedan od mnogih koji su im obilježili karijeru i postali dio kanonskog repertoara zagorske glazbe. Godinu dana nakon prve pobjede „Lepih Cajta“, nagradu za najbolje debitante osvaja ansambl „Sinovi Zagorja“ - osnivač benda bio je Vladimir Kovačić, bivši član već spomenutih „Zagorskih lavova“ i autor mnogih poznatih zagorskih pjesama. Prema njegovim riječima, konkurencija na festivalu u periodu od 80-ih i 90-ih godina bila je iznimno jaka, a počela se koristiti i puno kvalitetnija tehnička oprema, stoga se počelo pridavati više pažnje samoj tehničko-zvukovnoj dimenziji izvedbi. „Sinovi Zagorja“ najveći su utisak u povijesti zagorske glazbe ostvarili 1997. godine hitom „Moje Zagorje“, koja se nakon „Veselo, Veselo Zagorci“ smatra neslužbenom zagorskom himnom te koja i danas predstavlja neizbježan dio repertoara na gotovo svim vrstama društvenih okupljanja u Zagorju. Neki od poznatijih sastava koji su djelovali u drugoj polovici devedesetih godina bili su „Optimisti“, „Optimisti Zagorja“, „Noćne ptice“, „Maheri“, „San“ i drugi. Dolaskom ratnih godina, puno se sastava „prorijedilo“ što je rezultiralo sve manjim brojem prijavljenih pjesama iz godine u godinu. Sve manji broj sastava u konačnici je rezultirao i sve manjom posjećenosti festivala od strane publike, stoga festival nije bio održan neslavne 1999. godine (ujedno i jedina godina od osnutka u kojoj se festival nije održao). 2000. godine, festivalsku organizaciju preuzima udruga „Kajscena“, na čelu s Borisom Pavlekovićom, s željom da se festivalu vrati njegov „stari sjaj“.

U nastavku donosim kratak gusti opis pronađenog videomaterijala jednog od najposjećenijih festivalskih događaja na Bedekovčanskim jezerima (1988.). na kojem je, prema Vladimiru Kovačiću, bila najžustrija konkurencija do tada viđena, a pobjedu je odnio upravo ansambl „Sinova Zagorja“ s pjesmom „Jedan del srca“.

Snimka započinje kratkim prikazom predivnog krajolika Bedekovčanskih jezera dok u pozadini svira instrumentalni uvod. „Gdo zna za kaj je to tak, ak si spiješ si mlad i jak“ - čuje se pjesma „Lepih Cajta“ pod nazivom „Črlena kupica“. Pjesma je veselog karaktera, s ponekim mikrofonijskim smetnjama (što je sasvim razumljivo s obzirom da se radi o tehnologiji kasnih 80-ih godina), a scena prikazuje publiku koja uživa u festivalskom ugođaju, šecući obalom jezera i družeći se s poznanicima. Na svakom se uglu sprema hrana i piće, neizostavan dio svakog festivalskog zbivanja. Sljedeća scena prikazuje brojnu publiku

koja uživa u blagodatima festivala, ali i sastave koji se pripremaju za nastup – oblače se narodne nošnje i pripremljeni kostimi, žene popravljaju kravate i štimaju se instrumenti. Iako je festival natjecateljskog karaktera, atmosfera djeluje prijateljski – sastavi su dobro raspoloženi i međusobno se druže. Dok se neki pripremaju za svoj nastup na festivalskoj pozornici, drugi su odlučili pokazati svoje umijeće svirajući među publikom te tako nonšalantno izvadili instrumente i zasvirali za stolom za kojim su do maločas sjedili i blagovali. U sljedećem se kadru pojavljuje reporterka koja traži zainteresirane sugovornike – na pitanje za koji sastav smatraju da će ove godine pobijediti, svatko navodi nekog „svog“ : „Ljubimci“, „Tamburice iz Bistre“, „Stari Mužikaši“, „Lepi Cajti“... „Pa meni se Bistrani najviše sviđaju, kad sam ja iz Bistre. A i ovi mi se sviđaju iz Kumrovca, 'Lepi Cajti'. Jako lepo igraju.“ – navodi gospođa iz publike. „A čujte, ko će pobijediti? Pobijedit će ko će biti za publiku najbolji. A to je teško odabrati sad ovaj momenat. Čujte, meni se z moje Bistre najviše sviđaju, samo kaj zvučnici nisu vredili.“ – primjećuje drugi sugovornik. I opet, jezerima odzvanja pjesma „Lepih Cajta“ - „Budi moja Micika“ dok publika pažljivo prati te pljeskom i „vuškanjem“ podržava dobro poznati sastav. Na pozornici vidimo tipičan zagorski ansambl : truba, klarinet, harmonika, gitara, bas gitara, bubnjevi te u ovom slučaju i solist – pjevač; nastup je upotpunjen tradicijskim zagorskim nošnjama. U moru publike, ističu se dvije gospođe koje, sjedeći na ramenima muškaraca, pjevaju iz sveg glasa i navijaju za „Lepe Cajte“. „Pa normalno, to su naši dečki“ – odgovaraju prilikom upita reporterke o svom srčanom navijanju. Na pozornici se pojavljuje i sljedeći sastav, kojeg publika oduševljeno dočekuje. No, ono što se najviše ističe tijekom cijelog videozapisa jest natpis na improviziranoj drvenoj pozornici: „Nek igraju nam mužikaši, nek nam rode trsi naši“.¹⁵

2.3.3. Uloga medija u promoviranju festivala na lokalnoj (i nacionalnoj) razini

Najznačajniji kroničar festivala od njegovih samih početaka, Josip Jurinjak, zaslužan je za većinu sačuvanog materijala (od nosača zvuka do novinskih članaka) iz kojeg danas saznajemo o festivalu „Igrajte nam mužikaši“. Sa svojim je radioamaterskim radom počeo u ranoj dobi, a upravo je njegova strast prema glazbi Zagorja i okolice izrodila značajnu arhivu glazbe tog područja. Djelovanje Josipa Jurinjaka na samom festivalu najznačajnije je bilo u prvim godinama njegovog održavanja – prvi je puta odradio snimanje 1972. godine, na magnetofonu. Iako su sačuvani materijali s bedekovčanskog festivala niz godina predstavljali

¹⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=ay9l-AUT-oE>

dio privatne arhive, razvojem tehnologije i digitalizacijom stvorila se mogućnost dijeljenja na novoj - *online* platformi. Osim mogućnosti digitalnog doba, Jurinjak navodi kako je poticaj za slaganje i javno objavljivanje materijala stigao od zagorskih glazbenika sa kojima je surađivao. Prema podacima preuzetim s web-stranice J. Jurinjaka pod nazivom „Feljtoni o mužikašima“¹⁶, možemo saznati kako se o zagorskim glazbenicima od sredine prošlog stoljeća najviše pisalo u tjednicima „Vikend“, „Arena“ i „Večernji list“, gotovo isključivo za vrijeme festivala na Bedekovčanskim jezerima. Od pisanih medija, značajnu je ulogu imao upravo „Vikend“, koji je s vremenom postao i jedan od glavnih pokrovitelja festivala – osim nagrada stručnog žirija, publike, Turističke zajednice i sl., sudionici festivala mogli su osvojiti i „Vikendova“ priznanja za najbolje sastave.

U samim počecima festivala medijska podrška bila je gotovo nepostojeća. Jedini, ali i najznačajniji medijski pokrovitelj (jedan od idejnih začetnika festivala) bio je „Radio Zabok“ (1962.), koji je 2017. godine preimenovan u „Zagorski radio“. Prve su festivalske pjesme snimane upravo na toj radijskoj postaji, a snimke izvedbi uživo prilično su loše kvalitete, s obzirom na to da je korišteni razglas u počecima predstavljao samo jedno pojačalo i nekoliko manjih zvučnika. No, prema B. Pavleковиću, i u kasnijim vremenima tehnološkog napretka nerijetko se događalo da se studijske snimke prijavljenih festivalskih pjesama od festivalskih izvedbi uživo razlikuju gotovo do neprepoznatljivosti, a razlog je tome sve veća podložnost studijskim manipulacijama zvuka. U „zlatnim“ je godinama festivala jedna od značajnih ličnosti bio Josip Stanjko – glazbeni producent koji je zastupao sve poznate zagorske sastave (njih 30-ak), među kojima su bili „Vedri akordi“, „Veseli Orehovčani“, „Usamljena srca“, „Taborgradski dečki“ itd. Kako navodi Stanjko u jednom od svojih intervjua za časopis „Vikend“, postojale su tendencije da festival ostvari i televizijsku suradnju, no smatrao je da je radio kao medij ipak najbolje sredstvo popularizacije glazbe tog tipa. Festival su prenosili „Radio Zabok“, „Radio Krapina“ te „Radio Stubica“, što je značilo da se emitirao u sredini kojoj je i bio namijenjen.¹⁷

Značajna inicijativa „Radio Zaboka“, potaknuta naglom depopularizacijom festivala 2000-ih godina, bila je realizirana u obliku večernjeg programa u istoimenoj emisiji „Igrajte nam mužikaši“. Emisija se emitirala tri puta tjedno, u obliku prijenosa uživo; izvođenjem glazbenih želja slušatelja, top ljestvicom „Zagorskih 10“ te sviranjem popularnih zagorskih sastava uživo.¹⁸ Od trenutka preuzimanja organizacijskog djela festivala od strane već

¹⁶ <http://www.muzikasi.eu/feljstmu/zagormuz.htm>

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ <https://www.kajscena.hr/uzivo-sa-bedekovcanskih-jezera/>

spomenute udruge „Kajscena“, glavni je pokrovitelj postao „Radio Kaj“, što je omogućilo širu slušateljsku pokrivenost (izvan Zagorja). Danas se rijetke informacije o aktualnim zbivanjima na zagorskoj glazbenoj sceni mogu pronaći na društvenim mrežama, posebice na facebook stranici „ZAGORSKI LEPI KRAJ“ (voditelj stranice - Boris Pavleković).

2.4. Ostali festivali s dugogodišnjom tradicijom na području Hrvatskog Zagorja

Iako je festival u Bedekovčini ostavio najznačajniji trag na zagorskoj glazbenoj sceni, potrebno je spomenuti i druge festivale sličnog karaktera koji su se održavali u Zagorju unazad nekoliko desetljeća. Već spomenuti „*Festival kajkavske popevke*“ prvi se puta održao 1966. godine, u sklopu „Tjedna kajkavske kulture“ u Krapini. „Tjedan kajkavske kulture“ obilježen je raznim glazbenim i folklornim priredbama, izložbama i pjesničkim tribinama, a veliku završnicu tjedna predstavlja upravo festival (od 1966. do danas)¹⁹. No, glazbeno i stilski, krapinski se festival bitno razlikuje od onog na Bedekovčanskim jezerima. Iako su tekstovi festivalskih pjesama većinom na kajkavskom narječju, druga obilježja zagorskog glazbenog izričaja nisu pretjerano izražena. Dok su pjesme na bedekovčanskom festivalu najčešće nastajale od strane samih članova sastava, autorstvo pjesama festivala u Krapini u drugoj polovici XX. stoljeća krasila su poznata imena poput Ive Robića, Miroslava Gavrilovića, Arsena Dedića, Nikice Kalogjere, Đele Jusića i sl. S obzirom da se festival održavao u raskošnoj festivalskoj dvorani, a ne na improviziranoj drvenoj pozornici na obali jezera, mogli bismo zaključiti kako je on bio „elitnijeg“ karaktera, stoga mjesta za lokalne amaterske bendove nije bilo. Po tom je pitanju iznimka sastav „Braća Benc“, koji je redovito nastupao na krapinskom festivalu, no njihov je stil ionako bio specifičan – između zagorskog „zabavnjaka“ i starogradskih pjesama.

Prema pronađenom članku u tjedniku „Vikend“ iz rujna 1985. godine, navodi se kako postoji mogućnost da i poznati lokalni zagorski bend „Usamljena srca“ (sastav koji je ostvario velike uspjehe i popularnost u Bedekovčini) nastupi te iste godine na festivalu u Krapini. Članak komentira promjenu s dozom sarkazma:

„Dakle, izgledi da, napokon, u Krapini, na festivalu kajkavske pjesme nastupi i jedan autentični zagorski ansambl, postoje! To u skladu i s izjavom Viktora Crneka, direktora tjedna Kajkavske kulture i tajnika mjesnog Turističkog društva, koji je u nedavnom intervjuu da će

¹⁹ https://hr.wikipedia.org/wiki/Festival_kajkavskih_popevki_Krapina#cite_note-FEST-1

ovogodišnja jubilarna, 20. 'Krapina' donijeti dosta promjena i da će pružiti više šanse novim i mladim autorima i izvođačima.“²⁰

No, iako je postojala želja za uključivanjem „autentičnog“ zagorskog zvuka u program krapinskog festivala, tradicija nije zaživjela. Smatram da je razlog tomu to što je „*Festival kajkavske popevke*“ koncipiran kao kajkavska inačica festivala u Opatiji. Raskošnost orkestralnog zvuka i vokalnih solista nije nešto sa čime se „običan“ zagorski čovjek mogao poistovjetiti, stoga ni većina festivalskih pjesama nije zaživjela u glazbenoj svakodnevnici Hrvatskog zagorja. Nakon 2000-ih, pojavio se svojevrsni trend festivala zabavne glazbe u Zagorju stoga su s održavanjem započeli festivali poput „*Loborfesta*“, „*Pjesmom do srca*“, „*Pjesma i tambura*“ te „*Hit Zagorja*“. Prema riječima D. Hubaka, „međunarodni projekt 'Loborfest' pokrenut je s ciljem očuvanja izvorne zagorske glazbe, glazbe alpskog zemljopisnog podrijetla, glazbe polki i valcera kao dijela zagorske, a samim time i hrvatske kulturne baštine“.²¹ Festival se održava od 2009. godine u sklopu manifestacije „Janine“²², a njeguje najviše zagorsku glazbu u stilu „Oberkrainera“. 2003. godine s održavanjem započinje „*Pjesmom do srca*“, festival zabavne glazbe u organizaciji udruge „Kajscena“. Zanimljivo je što se festival, iako zabavnog karaktera, održava u festivalskoj dvorani u Krapini; dok je za festival u Bedekovčini u njegovim počecima bilo nezamislivo da dijeli pozornicu s „ozbiljnim“ festivalima kao što je „*Festival kajkavske popevke*“. Također u organizaciji „Kajscene“ i „Radija Kaj“, 2004. godine osnovan je novi projekt za promociju zagorske glazbe i glazbenog stvaralaštva; u dvotjednom su glasovanju slušatelji „Radia Kaj“ morali izabrati predstavnike za tri kategorije : zabavna glazba (pjesme s festivala „*Pjesmom do srca*“), narodno – zabavni sastavi (pjesme s festivala „*Igrajte nam mužikaši*“) te tamburaško – violinski sastavi (najizvođenije pjesme u eteru radija tijekom prethodne godine). Primarna je ideja festivala bila popularizacija već postojećeg festivalskog repertoara te promocija istog putem medija. Godinu dana nakon, 2005., s radom započinje i prvi festival tamburaške zabavne glazbe, „*Pjesma i tambura*“, koji se također održava u festivalskoj dvorani u Krapini. Prema prvom pozivu na festival:

„Organizatori pozivaju stvaraoc – autore i izvođače da osmisle, stvore i izvedu nove zagorske hitove. Želja je organizatora da to budu ljubavne, rodoljubne i vesele pjesme, u kojima Zagorci neće sami sebe vrijeđati, već naprotiv, da se u tim pjesmama osjeti ponos i

²⁰ <http://www.muzikasi.eu/feljstmu/zagormuz.htm>

²¹ <http://www.muzikasi.eu/Loborfest/loborfes.htm>

²² „Janine“ – blagdan sv. Ane (26. srpnja)

ljepota... Ovim jedinstvenim glazbenim događajem želimo zajedno s vama vratiti stari sjaj zagorskoj tamburaškoj glazbi.“²³

Možemo zaključiti kako nijedan od navedenih festivala zabavne glazbe u Zagorju nije imao toliki odjek kao onaj u Bedekovčini. Smatram kako je razlog tome njegova pojava u pravo vrijeme – u vrijeme kada su se jaki utjecaji jugoslavenske kulturne politike odražavali na porast broja festivala, ali i vrijeme kada se ljudi nisu željeli pomiriti s jedinstvenom slikom kulture, znajući da u svojoj zajednici njeguju nešto što je specifično i vrijedno čuvanja. Dakle, popularizacija festivalskih događanja u tadašnjoj Jugoslaviji svakako je utjecala i na kreiranje manjih, lokalnih festivalskih inačica, pa su lokalne zajednice po uzoru na široko popularni repertoar „značajnijih“ festivala, npr. opatijskog, željele popularizirati i vlastiti glazbeni izričaj. No, popularnost repertoara tako koncipiranih regionalnih festivala se ipak zadržala samo na lokalnoj razini.

3. STUDIJA SLUČAJA ZAGORSKOG ZABAVNOGLAZBENOG SASTAVA

Kako bih jasnije prikazala život zagorske zabavne glazbe u njezinom „zlatnom“ razdoblju, odlučila sam analizirati djelovanje jednog od najpoznatijih zagorskih bendova tadašnjeg, ali i suvremenog doba – „Lepih Cajta“. S obzirom da ne postoje gotovo nikakvi podaci o načinu na koji se kreirao profesionalni, ali i amaterski glazbeni život u Zagorju u drugoj polovici XX. stoljeća, „unutarnja“ će perspektiva samih aktera pružiti jasniji uvid u navedeno. Osim rekonstruiranja načina na koji su glazbenici mogli graditi svoje karijere u sferi zagorske zabavne glazbe, analizom konkretnog glazbenog primjera razjasnit će se i same glazbene značajke onog što nazivamo „zagorijom“. Odabir „Lepih Cajta“ kao studije slučaja bio je motiviran prvenstveno osobnim poznanstvom s članovima sastava te prijašnjim poznavanjem autorskog repertoara, ali i činjenicom kako je upravo njihova pojava na zagorskoj glazbenoj sceni rezultirala velikim promjenama; kako u festivalskom kontekstu, tako i u kontekstu transformiranja zagorskog žanra. Osim važne uloge u formiranju žanra i značajnih nastupa na festivalu u Bedekovčini, važan je segment djelovanja „Lepih cajta“ i nastupanja na „gažama“, stoga ću prije uvida u kronologiju tog glazbenog sastava objasniti kontekst djelovanja zagorskih „gažerskih“ bendova općenito.

²³ <http://www.kajscena.hr/pjesma-i-tambura-2005/>

3.1. Lokalni gažerski sastavi i njihov status na zagorskoj glazbenoj sceni

U glazbenim, ali i širim društvenim krugovima, opće je prihvaćeno razmišljanje kako je djelovanje „gažerskih“ glazbenika amaterskog karaktera, a njihova se djelatnost veže uz svakodnevna društvena događanja unutar neke zajednice. No, što su to „gažeri“ i može li se njihovo djelovanje u potpunosti smatrati amaterskim? Prema Stebbinsu (1977.), u drugoj polovici XX. stoljeća možemo zamijetiti sve veću prisutnost prijelaznog oblika djelovanja u javnoj sferi (djelovanje između profesionalnog i amaterskog) kojeg autor naziva „modernim amaterizmom“ (Stebbins 1977: 582). Kada govorimo o gažerskim bendovima, obično se referiramo na sastave čije je glazbena izvedba gotovo isključivo društveno djelovanje, koje postoji jedino ako postoji i društveni događaj kojeg „prati“. Iz osobnog iskustva primjećujem kako „gažeri“ mogu biti i profesionalni glazbenici, no sastav će se u cjelini i dalje promatrati kao amaterski, s obzirom na „vrstu posla“ koju obavlja. Pojam „gaže“ označava jednokratnu vrstu glazbenog zaposlenja, u kojem je glazbena izvedba najčešće pozadinskog karaktera tj. prati određeni društveni događaj (primjerice svirka u svatovima). Vukobratović (2019.) razlikuje pojmove „*work*“ i „*labour*“, pomoću kojih objašnjava podjelu na glazbenom tržištu rada. Pojam „*work*“ označavao bi stalno glazbeno zaposlenje (npr. rad glazbenika u školstvu), dok bi se pojam „*labour*“ odnosio na „povremena“ zaposlenja, tipična za kulturu „gažera“ (Vukobratović 2019: 147). No, upravo bi se gažerski bendovi mogli svrstati i u Stebbinsovu kategoriju modernih amatera (1977.), s obzirom da njihovo djelovanje, iako amatersko s obzirom na tip glazbene izvedbe, ipak pojedincima omogućava stalan financijski prihod te financijsku stabilnost.

Prema Miholić, u kontekstu etnomuzikoloških istraživanja, instrumentalni sastavi tog tipa često su činili neizostavan dio terenskih istraživanja, a njihovi su članovi bili ključni kazivači. Kazivanja su gažerskih glazbenika svjedočanstva o promjenama u repertoaru, rasprostranjenosti tehnologije, promjenama u načinu sviranja te popularnosti pojedinih melodija. Najveća promjena u repertoaru lokalnih bendova vidljiva je nakon Drugog svjetskog rata, u periodu u kojem je tehnološki napredak koji se očitovao u pojavi gramofona i kasnije radio prijemnika u kućanstvima rezultirao potrebom za širim repertoarom, a taj se repertoar ujedno izvodio i za sve zahtjevniju publiku (Miholić 2009: 139). Upravo je jedna od glavnih karakteristika gažerskih sastava sposobnost prilagođavanja potrebama publike, što često nadilazi i sam glazbeno-estetski dojam izvedbe. Iako su razlike u izvođenom repertoaru najvidljivije na razini regionalnih podjela, repertoar je najčešće ovisan i o fizičkom prostoru

izvedbe te društvenoj prigodi. Primjerice, 1970-ih i 1980-ih godina, u hotelima i barovima svirali bi sastavi koji uključuju violinu, klavir i pjevača, s šansonskim repertoarom. Takvim bi se odabirom repertoara privlačio „elitniji“ sloj publike, time sugerirajući kako slušatelji novokomponirane glazbe nisu ni dobrodošli na takvim vrstama okupljanja (Miholić 2009: 140). U doba Jugoslavije, rad glazbenika u „uslužnim djelatnostima“, kako navodi Hofman (2015.), koji se odnosi na glazbene izvedbe u *kafanama*, restoranima, hotelima, na seoskim sajmovima, privatnim okupljanjima te djelovanje na sceni glazbene „estrade“, označavali su dva glavna oblika rada glazbenih profesionalaca. Sredinom 1980-ih godina donesen je zakon čija je svrha bila formaliziranje podjele glazbenika unutar zabavne glazbene industrije u Jugoslaviji, što je rezultiralo podjelom na „nezavisne“ glazbenike te one „estradne“. No, te su se dvije kategorije često ispreplitale, posebice u kontekstu *kafana* koje su predstavljale i mjesta djelovanja gažerskih glazbenika, ali i održavanja koncerata zabavne „estrade“ (Hofman 2015: 34). Konačno, nakon razdoblja socijalizma, kako pokazuje istraživanje Vukobratović na području Križevaca, nestankom velikog broja društvenih organizacija, mnogi od lokalno-orijentiranih gažerskih bendova nestaju, a manji broj postojećih se uže profesionalizirao i proširio područje djelovanja (Vukobratović 2020: 256-257).

Kao što je već prethodno spomenuto, svaka je gažerska svirka nužno vezana uz određeni društveni događaj, a područje na kojem su se lokalni gažerski bendovi najviše ostvarivali te na kojem se ostvaruju i danas, svirke su u svatovima. S obzirom na prirodu događaja, odlike dobrog svadbenog benda očituju se u širini poznavanja aktualnog popularno-zabavnog repertoara. Upravo je to ono što gotovo onemogućava određivanje glazbenog stila za sastave tog tipa; njihova je uloga prilagođavanje već postojećeg repertoara potrebama lokalne publike. Miholić navodi kako je ključna uloga gažerskih sastava da pogode *feeling*, tj. da izaberu pjesmu koja u danom trenutku odgovara najvećem broju posjetitelja. Zaključuje kako se *country* glazba u SAD-u doživljava na sličan način kao zabavna glazba u Hrvatskoj – pjesme se biraju kako bi se postigao određeni *feeling*, izvode se na razumljivom jeziku, a njihova je tematika prikladna za sve dobne skupine (Miholić 2009: 141-142). Zanimljiva je činjenica kako koncept gažerskih svirki uključuje repertoar zabavne glazbe koji veći dio publike nužno ne konzumira u privatnom životu (ili ne želi priznati da konzumira zbog „adornovskih“ stavova prema zabavnoj glazbi kao glazbi koja uspavljuje kritičku svijest), no tom je prilikom i takva vrsta glazbe za njih „društveno prihvatljiva“ (isto: 143).

Kakav je status lokalnih gažerskih glazbenika na području Hrvatskog zagorja? U samim počecima popularizacije zagorskog žanra (sredinom XX. stoljeća), glazbene su sastave činili samouki amaterski glazbenici. Njihova je strast i ljubav prema glazbi koju su smatrali „svojom“ bila najveći razlog za zajedničko muziciranje, bilo to na lokalnom glazbenom festivalu ili „običnoj“ seoskoj proslavi. Već spomenuti tzv. *jazz* sastavi bili su izuzetno popularni na svadbenim proslavama, no oni se nisu sastojali od stalnih članova – bitno je bilo „pokriti“ instrumentarij, a glazbenici su se izmjenjivali prema dostupnosti. Pojavom lokalnih festivala zabavne glazbe određena su se gažerska „imena“ počela isticati, stoga se promijenila i raspodjela posla. Publika se više nije vodila principom „bitno da se svira“, već je postala zahtjevnija u odabiru benda za određenu priliku. Prema B. Pavlekoviću, svaki je od tih sastava, iako u duhu zagorske zabavne glazbe, stvorio svoj specifični zvuk prilagođen okolini u kojoj djeluje, stoga su bendovi najveću popularnost uživali u užoj lokalnoj zajednici. Koristeći festivale kao medij za dopiranje do velikog broja publike, lokalni su zagorski sastavi gradili svoje amaterske glazbene karijere, čija je definicija spomenuta u prethodnom poglavlju. Činjenica je kako bez glazbenih sastava ne bi bilo ni lokalnih festivala, no možemo li reći da je taj odnos recipročan s obzirom na to da je velik broj bendova nastao upravo u festivalskom kontekstu? Postavlja se pitanje, kako bi izgledala zagorska glazbena scena bez prisutnosti lokalnih festivala i bismo li uopće u tom slučaju mogli govoriti o postojanju zagorske zabavne glazbe?

3.2. Glazbeni sastav „Lepi Cajti“

Najviše informacija o sastavu i njihovoj popularizaciji unutar lokalne zajednice dobiven je putem intervjua s jednim od osnivača „Lepih Cajta“, Milanom Kladničkim. Intervju se održao na terasi Milanove kuće sredinom kolovoza 2020. godine, gdje smo pričali o „zlatnim vremenima“ zagorske glazbe te zajednički listali sačuvane novinske članke za koje Kladnički navodi da su od velike sentimentalne vrijednosti. Milan Kladnički u sastavu djeluje od njegovih početaka (1984.) do danas, stoga njegovo višegodišnje iskustvo na zagorskoj glazbenoj sceni pruža jasniji uvid iz „unutarnje“ perspektive. Prva glazbena iskustva u svom životu, već kao dijete, doživio je slušanjem slovenskih radiostanica, čija je glazba tada na području rodnog Kumrovca bila izrazito popularna. Upravo iz tog razloga navodi kako je njegov glazbeni izričaj uvijek bio blizak onome „preko Sutle“, te smatra da se i „zagorija“

općenito glazbeno oslanja na slovenske utjecaje (M. Kladnički). Žustro se protivi strogom odvajanju zagorske zabavne glazbe od njezinih slovenskih utjecaja jer smatra da je većina zagorskih glazbenika „odrasla“ slušajući upravo slovenske radiostanice, stoga je njihov utjecaj nepobitan. No, transformaciju zagorskog zvuka u „zabavniji“ izričaj pripisuje sve većoj dostupnosti gramofonskih ploča od 1980-ih godina nadalje čime se „strani“ zabavni zvuk približio zagorskim glazbenicima. Kao primjer, navodi ploču Elvise Presleya dobivenu 1974. kao značajnu prekretnicu u izgradnji vlastitog glazbenog stila. Za „Lepe Cajte“ sa sigurnošću tvrdi kako su najpopularniji zagorski sastav te da su svojim izričajem, ali i djelovanjem na festivalskim pozornicama i izvan njih, ostavili dubok trag u povijesti zagorske glazbe, o čemu ćemo detaljnije govoriti u narednim poglavljima.

Sastav „Lepi Cajti“ iz Kumrovca osnovan je 1984. godine od strane Tomice Grebličkog Venteka, Stanka Bračuna i Milana Kladničkog (ujedno i voditelja sastava). Prema riječima voditelja sastava, njihovo se prvotno okupljanje desilo sasvim slučajno – M. Kladnički je s ostatkom ansambla nastupio kao „zamjenski“ član na gitari. S obzirom da su u tom sastavu glazbeno izvrsno funkcionirali te dobivali pohvale od strane publike, odlučili su oformiti bend pod nazivom „Start“. Iako su i kao grupa „Start“ već u prvoj godini djelovanja odradili mnogo javnih nastupa, prema riječima Kladničkog, za „probijanje“ na lokalnoj glazbenoj sceni potrebno je bilo okrenuti se autorskom stvaralaštvu. Priliku za prezentiranje svojih autorskih skladbi iskoristili su već sljedeće godine (1985.) na festivalu „Igrajte nam mužikaši“ s pjesmama „Cesargradska polka“ i „V Zelenjaku“. No, s obzirom na zagorsko-zabavni karakter festivala u Bedekovčini, smatrali su kako ime „Start“ nije prikladno za zagorski bend na početku njegove karijere – bilo je potrebno osmisliti „zvučno ime“ prema kojem će i ljudi koji nisu upoznati s njihovim radom znati da se radi o sastavu koji se bavi sviranjem zagorske zabavne glazbe:

„Kako smo bili mladi i novi, sigurno smo se svidjeli okolini, pa je tako jedne večeri nakon dosta kobasica, špeka i litara vina pala ideja da se prozovemo zagorskim nazivom, te smo tako postali 'Lepi Cajti'.²⁴

Prvu su postavu „Lepih Cajta“, u kojoj su se predstavili i na festivalu, činili Drago Fiket na trubi, Vilim Štrok na klarinetu i saksofonu, Stanko Bračun na harmonici, Milan Kladnički na

²⁴ Milan Kladnički, *Vjesnik*, 2003., iz privatne arhive novinskih članaka M. Kladničkog

ritam gitari, Marijan Karažija na bas gitari, Tomislav Greblički Ventek na bubnjevima te Branko Greblički kao vokalni solista; u trideset i pet godina djelovanja, kroz sastav je prošlo tridesetak muzičara. Već je na svom prvom nastupu na festivalu „Igrajte nam mužikaši“ sastav ostao zapažen od strane Mihaela Cvrka, tadašnjeg predstavnika Jugotona, stoga su 1986. „Lepi Cajti“ izdali svoju prvu kazetu pod nazivom „Pozdrav zavičaju“. Iako su već prvom pojavom na festivalu ostali zapaženi od strane stručnjaka iz glazbene industrije, najveću su popularnost uživali među zagorskom publikom. Njihov je utjecaj bio najznačajniji za transformaciju zagorskog glazbenog izričaja u zabavni žanr kojeg danas nazivamo „zagorijom“; „Lepi Cajti“ su jedini zagorski sastav tog tipa koji je odlikovan od strane Krapinsko-Zagorske županije za svoj značajan doprinos u razvoju kulture Hrvatskog zagorja.

Procvatom zabavne glazbe u Hrvatskoj, ali i razvojem tehnologije koja je omogućavala utjecaj sa zapada, i lokalni su žanrovi poprimali nove glazbene značajke. Na primjeru zagorske glazbe, prve su se promjene očitovale u dodavanju električnih instrumenata i bubnjeva na festivalskoj pozornici u Bedekovčini. Među debitantima „zabavnijeg“ zvuka na festivalu bili su upravo „Lepi Cajti“ – prema riječima voditelja sastava, Milana Kladničkog, članovi su benda odlučili kombinirati specifičnu zagorsku „popevku“ i elemente „zabavnjaka“, s ciljem približavanja publici. Njihov je novi „zvuk“ bio izuzetno dobro prihvaćen od strane publike, ali i među izvođačima, o čemu svjedoči činjenica da je od druge polovice 1980-ih godina nadalje upravo „zagorski poluzabavnjak“ postao idealom na lokalnoj glazbenoj sceni. No, iako je zagorska glazba poprimila sve više glazbenih značajki zabavnog karaktera, njezin se zagorski izričaj nije izgubio – zadržavanjem instrumenata poput trube, klarineta i baritona te kretanje unutar sfere polki i valcera omogućilo je održavanje „zagorskog štih“ u novom ruhu. Najznačajnije su promjene u percepciji, ali i popularizaciji zagorske zabavne glazbe vidljive upravo u analizi bedekovčanskog festivala, no ne treba zanemariti postojanje glazbene scene i izvan tog konteksta, iako su trendovi na festivalu većinom kreirali način na koji će se žanr ostvarivati i izvan njega. Kako bismo jasnije uvidjeli na koji su način „Lepi Cajti“ uspješno zadovoljili standarde zabavne glazbe, ali i one zagorske, potrebno je detaljnije analizirati konkretan glazbeni primjer. Na upit koja bi pjesma u njihovom autorskom repertoaru bila reprezentativna za zagorsku zabavnu glazbu, Kladnički je predložio nekoliko prikladnih primjera, no prema osobnom poznavanju navedenih pjesama, kao primjer za glazbenu analizu odabrala sam pjesmu „Budi moja Micika“.

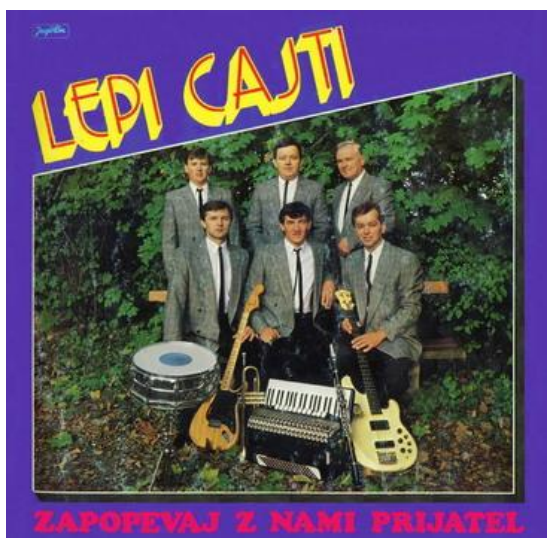
3.2.1. Analiza glazbenog primjera – „Budi moja Micika“

Pjesma „Budi moja Micika“ izdana je na trećem albumu ansambla „Lepi Cajti“ pod nazivom „Zapopevaj z nami prijatel“. Album je snimljen 7. ožujka 1989. godine, a Kladnički navodi kako je to jedan od najslušanijih albuma zagorske zabavne glazbe. Prva pjesma na albumu, „Budi moja Micika“, zajedno s pjesmom „Črlena kupica“, izvedene su na festivalu u Bedekovčini 1988. godine. Pjesma je na festivalu doživjela veliki uspjeh, a te je godine sastav osvojio drugu nagradu od strane publike te drugu nagradu od strane stručnog žirija. No, ona i danas čini neizbježan dio repertoara svakog sastava koji izvodi zagorsku zabavnu glazbu.

*„Daj budi sad moja,
Za tebe sam stvoren ja.
I dok ne svane zora,
Budi moja jedina.*

*Dok selo još drema,
Stisnimo se skupa mi.
Sve dok traje ova noć,
Budi moja Micika.*

*Zemi meni moju moć,
I budi moja Micika.“*²⁵



Slika 6. LP ploča albuma „Zapopevaj z nami prijatel“, Jugoton, 1989.²⁶

U pjesmu nas uvodi kratki instrumental u kojem zvukovno dominiraju truba i klarinet, svirajući u paralelnim tercama. Glavna melodija koja se izvodi u dionici trube, skokovitog je karaktera i ponavlja se dva puta – kod drugog ponavljanja kadenca je drugačija (završetak na I. stupnju). Uz glavnu melodiju i njezinu pratnju klarineta u intervalu terce, u pozadini čujemo akordičku pratnju harmonike, koja se pojavljuje u istom ritmičkom obrascu do završetka pjesme. Sličnosti koje dijele glavna melodijska linija i akordička pratnja najviše se očituju u

²⁵ Refren pjesme – tekst napisao Davor Vukmanić, član sastava od 1987. godine

²⁶ <https://www.muzikasi.eu/Zagorje/lepcajti.html>

korištenju kromatskih pomaka i prohodnih tonova. Upravo je to ono u čemu se zagorska zabavna glazba razlikuje od njezinih slovenskih utjecaja; slovensku glazbu karakteriziraju „oštre“ melodije bez prohodnih tonova i korištenja kromatike, dok je zagorska glazba ipak harmonijski bogatija (M. Kladnički). Ono što pjesmi daje etiketu „zabavnog“ svakako je prisutnost bubnjeva i dionice bas gitare, koja se u ovom slučaju izrazito ističe. Pojavom električnih instrumenata, dionicu baritona postupno je zamijenila dionica bas gitare, stoga je sasvim razumljivo da će ona zadržati svoju važnost u harmonijskoj strukturi pjesme.

Zanimljivo je što pjesmu izvode dva vokalna solista (kiticu izvodi Milan Kladnički, a refren Branko Greblički) čije su boje glasa i način izvođenja izrazito kontrastni, što odgovara i kontrastu između uglazbljenja kitice te uglazbljenja refrena. Vokalna je dionica kitice deklamativnog karaktera, uz naglašen stih „Budi moja Micika“ na kraju svake strofe izveden u višeglasju. Kao što je već spomenuto, pojavom refrena mijenja se i karakter pjesme – ritamska je pratnja sada u stilu polke, a vokalni je izričaj puno bogatiji. Nakon završetka refrena, pojavljuje se modulirajući instrumentalni *intermezzo* građen na glazbenom materijalu iz uvodnog instrumentala. Navedena je praksa već prethodno spomenuta kao prepoznatljiva glazbena značajka zagorske glazbe, kao i povratak u početni tonalitet pojavom sljedeće kitice. Nakon nekoliko izmjena kitica i refrena, pjesma završava specifičnom kadencom u obliku neke vrste anticipacije u dionici harmonike.

Smatram da je pjesma „Budi moja Micika“ primjer tipične pjesme zagorskog zabavnog repertoara jer u njoj možemo prepoznati karakteristične glazbene momente „zagorije“ (poput sviranja puhačkih instrumenata u dvoglasju, kromatskih prijelaza, modulirajućih *intermezza*, itd.).

3.3. Djelovanje sastava izvan konteksta festivala u Bedekovčini

Važno je naglasiti kako „Lepi Cajti“ nisu djelovali isključivo u kontekstu bedekovčanskog festivala; njihova je djelatnost obuhvaćala razne prigode, a prema riječima Milana Kladničkog: „Nije postojalo nijedno svečanije događanje ili neka vrsta priredbe na ovom području na kojoj 'Lepi Cajti' nisu nastupili bar jednom“. Jedna je od značajnijih inicijativa samih članova organiziranje i vlastitog festivala zabavne glazbe pod nazivom „Zagorjefest“. Organizatori festivala bili su Milan Kladnički, Branko Greblički Ventek te Veljko Čizmek – član tamburaškog sastava „Zelenjak“. Festival se prvi puta održao 1993. godine, a bio je zamišljen kao revija poznatih zagorskih izvođača. „Zagorjefest“ se održavao na vanjskom

prostoru „Ville Zelenjak“ u blizini Kumrovca, a prvo je izdanje festivala privuklo neočekivan broj posjetitelja (nekoliko tisuća), što je bilo iznenađujuće s obzirom na malo mjesto u kojem se održavao. S obzirom na zainteresiranost publike, ali i samih glazbenika, festival se održao i sljedeće godine, no ovoga puta u natjecateljskom, a ne revijalnom karakteru. No, specifičnost je ovog festivala bila što među izvođačima nisu bili samo zagorski izvođači, kao što bi možda sam naziv i prvotna ideja sugerirali. Osim zagorskih sastava i solista, nastupila su poznata imena hrvatske zabavno-glazbene scene poput Ivice Šerfezija, Ljiljane Nikolovske, Stjepana „Jimmya“ Stanića itd. Jedina „zagorska“ konstanta na festivalskoj pozornici „Zagorjefesta“ bili su upravo „Lepi Cajti“. Iako je festival bio izuzetno dobro prihvaćen od strane publike, ali i medija, financijske poteškoće onemogućile su njegovo daljnje održavanje. Najveći je razlog propasti „Zagorjefesta“ bila vrlo mala podrška od strane lokalnih vlasti te njihova smatranja kako je „još jedan takav festival“ nepotreban na ovim prostorima (M. Kladnički). Nakon prestanka održavanja festivala od 1995. godine, Kladnički je samostalno osnovao udruhu „Zvuci Zagorja“ u sklopu kojeg se održavao izbor „Hita Hrvatskog zagorja“. Izbor se održavao sljedećih desetak godina, u suradnji sa svim lokalnim radio postajama (hit godine birao se na temelju podataka o izvođenosti zagorskih pjesama – „Lepi Cajti“ osvojili su titulu četiri puta).

Kao jedno od najvećih dostignuća u karijeri, sastav navodi svoje nastupe na „*Festivalu kajkavske popevke*“ u Krapini. „Lepi Cajti“ jedan su od rijetkih zagorskih sastava koji je nastupio na krapinskoj pozornici. Specifičnost krapinskog „*Festivala kajkavske popevke*“ kao „elitnije“ inačice zagorskih zabavnoglazbenih festivala, ali s bitno manjim udjelom lokalnih muzičara i lokalnog glazbenog kolorita, već je bila objašnjena u drugom poglavlju.

Reorganizacijom iz 1995. godine, festival je htio riješiti pitanje neuključivanja domaćih zabavnoglazbenih sastava u najveći zagorski festival kajkavske „popevke“. No, postiglo se upravo suprotno – razlika između lokalnih sastava i prominentnih izvođača na krapinskom festivalu još je više istaknuta odvajanjem njihovih nastupa. Dodatno, samo prva večer, odnosno, nastup lokalnih sastava, je bila revijalnog karaktera, čime se sugeriralo da zagorski bendovi ne mogu konkurirati u „pravom“, natjecateljskom dijelu festivala. Zauzvrat, najbolja tri sastava s prve večeri festivala su dobila priliku ponovno revijski nastupiti i na drugoj večeri. Upravo „Lepi cajti“ su tu priliku izborili dvaput, nastupivši na centralnoj večeri „*Festivala kajkavske popevke*“ 1995. i 1996. godine. Percepcija visokog statusa krapinskog festivala među lokalnim glazbenicima, bila je vidljiva i u razgovoru s Kladničkim:

„Meni osobno je nastup na krapinskom festivalu kruna bavljenja glazbom i mislim da smo mi kao 'Lepi Cajti' izvukli iz toga maksimalno. Nismo niti sanjali da ćemo toliko daleko dogurati. Mislim da smo mi bili jedan od razloga zašto su odlučili dati priliku i takvim zagorskim izvođačima; bili smo poprilično popularni i to se nije moglo ignorirati.“ (M. Kladnički)

Upravo je i nemogućnost nastupanja na krapinskom festivalu za mnoge zagorske sastave rezultirala idejom stvaranja „Zagorjefesta“ (u medijima se često koristio izraz kako je „Krapina dobila mlađeg brata“), no nažalost ona nije zaživjela. Možemo zaključiti kako su „Lepi Cajti“ jedan od rijetkih zagorskih sastava koji je uživao cijenjenost u sferi zabavne glazbene industrije. Iako glazbeni amateri, često su surađivali s velikim imenima hrvatske glazbene scene (npr. Ivica Šerfezi – pjesma *Polka-rock*), pa možemo zaključiti kako su svojim djelovanjem stajali uz bok tada poznatim izvođačima zabavne glazbe.

3.3.1. Društveno ekonomska problematika djelovanja

Iako bi se iz dosad navedenih podataka moglo zaključiti kako je zagorska zabavna glazba bila glazbeni fenomen koji je svojedobno uživao veliku popularnost, činjenica je kako je to bio slučaj samo u prilično uskom i zatvorenom lokalnom krugu. Kao što je već spomenuto, gotovo jedini način promoviranja zagorske glazbe u drugoj polovici XX. stoljeća bio je putem lokalnih festivala, no i njihov je doseg većim dijelom obuhvaćao samo prostor Hrvatskog zagorja. Iako je u počecima festivala „*Igrajte nam mužikaši*“ glavna ideja bila stvaranje zagorskog repertoara i približavanje istog lokalnoj publici, činjenica da se taj žanr s vremenom transformirao u oblik zabavne glazbe govori nam kako je ipak postojala težnja da se on popularizira i šire. Upravo to navodi i Milan Kladnički kao jedan od razloga zašto su „Lepi Cajti“ prvi u svoj (zagorski) izričaj odlučili uključiti elemente tada popularne zabavne glazbe. No, ako se simbioza lokalnog i zabavnog žanra pokazala uspješnom u kontekstu lokalne zajednice, što je spriječilo njezino daljnje širenje? Zašto ni danas nećemo čuti uspješnice s bedekovčanskog festivala u svatovima u Slavoniji ili Dalmaciji, dok su tamburaške pjesme i dalmatinske klape neizbježan dio repertoara na svakoj zagorskoj svadbi?

Iz razgovora s kazivačima, ali i osobnog iskustva, zaključujem kako je društvena percepcija Hrvatskog zagorja na nacionalnoj razini zasigurno utjecala i na popularizaciju zagorskog „zabavnjaka“. Nerijetko se određenom vrstom stereotipizacije (što nije slučaj samo po pitanju

Zagorja) indirektno utječe na širu percepciju neke zajednice, a time i kulturne baštine koju ona njeguje. Kako navodi Kladnički, djelovanje je zagorskih glazbenika u drugoj polovici XX. stoljeća većinom bilo amaterskog karaktera, stoga im je bila potrebna neka vrsta „vodstva“ u obliku glazbenog producenta ili stručnjaka druge vrste koji bi ih usmjerio prema kvalitetnijim aranžmanima i smislenijim tekstovima. Festivalске pjesme najčešće su nastajale „unutar benda“ (jedan piše tekst, drugi uglazbljuje i sl.), stoga su često bile percipirane kao „loše kopije“ pjesama s krapinskog festivala, čiji su autori i aranžeri bili profesionalci. Pjesme su zagorskih sastava bile najviše kritizirane upravo po pitanju „loše“ napisanih tekstova, a Kladnički se prisjeća situacije koja ga je prvi puta u karijeri potaknula na razmišljanje o toj problematici:

„Prilikom promocije jednog od izdanih CD-a bio sam u studiju neke radio postaje i naravno, nahvalio svoj bend i naše stvaralaštvo. Imamo lijepe pjesme, lijepe tekstove... Nakon odrađenog predstavljanja, puštena je i prva pjesma. I tako se pjesma 'odvrti' i počinje javljanje slušatelja - javila se jedna gospođa; lijepo, kulturno i fino, no odmah je počela s kritiziranjem. Rekla je kako sve ovo što sam ja naveo kao kvalitete našeg benda i nije baš tako! Žustro je kritizirala tekst naše pjesme i govorila kako on zapravo nema pretjerane veze s melodijom te kako su naglasci potpuno krivi. Rijetko kada nam se do tada dogodilo da nas netko toliko kritizira, posebice u eteru radijske emisije. No, moram priznati kako me gospođa toga danas definitivno potaknula na razmišljanje; iz današnje perspektive, kada slušam neke naše pjesme apsolutno razumijem što je željela time reći, no nažalost tada se nismo imali kome obratiti.“

Na pitanje misli li da bi uplitanjem „stručnjaka“ „Lepi Cajti“ izgubili specifičnost svog glazbenog izričaja, Kladnički odgovara kako smatra da bi njihova popularnost bila još veća da su imali pomoć „izvana“ i estetski kvalitetnije pjesme. No, zagorski su se sastavi često osjećali diskriminirano i od strane diskografskih kuća s kojima su surađivali – nerijetko bi i sami osjetili da studijsko snimanje nije kvalitetno odrađeno, a najčešće bi objašnjenje bilo: „Ma za Zagorje bu to dobro“. Osim društvene problematike, važno je osvrnuti se i na ekonomsku egzistenciju bendova tog tipa, posebice u „zlatnom“ dobu zagorske glazbe. Iako je popularnost zagorske glazbe u drugoj polovici XX. stoljeća bila na vrhuncu, većina sastava nije uživala značajan financijski doprinos od svog glazbenog djelovanja. Štoviše, sastavi koji su se bavili i autorskim stvaralaštvom imali su velika financijska ulaganja u studijska snimanja, promotivne materijale i sl. Primjerice, u slučaju „Lepih Cajta“, najveći su prihod zarade bile svadbene svirke te ujedno i najčešće područje djelovanja izvan festivalskih

okvira. Kladnički smatra kako je njihova „svadbena cijena“ i na vrhuncu karijere bila sasvim pristojna te da ih je za svirku mogao angažirati „baš svatko“. Iako su bili svjesni da bi, s obzirom na svoja dostignuća, mogli tražiti veću vrijednost, bojali su se da će im to utjecati na reputaciju i udaljiti ih od lokalne publike. No, iako cijena njihovog angažiranja nije bila pozamašna, i dalje je bila veća od one drugih sastava koji su djelovali u tom periodu (M. Kladnički).

4. PITANJE DEPOPULARIZACIJE REPERTOARA DANAS

U kontekstu današnjice, „autentični“ zagorski sastavi gotovo su nepostojeći pojam. Nakon „zlatnog“ doba zagorske glazbe od 1960-ih do 1990-ih godina, počela je njena nagla depopularizacija. Iz razgovora s kazivačima, saznajem kako se ne može jasno odrediti što je točno uzrokovalo takav nagli pad popularnosti, no na temelju istraživog, nudim nekoliko objašnjenja. Jedno je objašnjenje usko vezano uz reorganizaciju festivala „*Igrajte nam mužikaši*“ koji je imao snažnu ulogu u kreiranju zagorske glazbene scene i izvan festivalskog konteksta, što ćemo kasnije i detaljnije promotriti. Drugo se objašnjenje odnosi na utjecaj društvenih promjena „novog doba“, posebice utjecaj digitalizacije (Smudits 2018: 14). Smudits navodi kako se značajne promjene u glazbenoj industriji XXI. stoljeća očituju u sve većoj mogućnosti studijske manipulacije zvukom, trivijalizaciji glazbe („ono što je dostupno svima u svakom trenutku gubi svoju vrijednost“), pojavi glazbenih „*omnivora*“ (pojedinci koji konzumiraju glazbu bez obzira na njezin žanr) itd. Dotiče se i pitanja lokalnih glazbenih scena, čiji je repertoar sve više dostupan na globalnoj sceni pa time i on postaje „*mainstreamom*“ (Smudits 2018: 18). U slučaju Hrvatskog zagorja, možemo zaključiti kako je i pitanje deruralizacije od kraja XX. stoljeća zasigurno utjecalo na redefiniranje društveno-političkog konteksta zagorskih sela, pa stoga i kulture koju seosko stanovništvo njeguje. Upravo je tim promjenama zagorska glazba izgubila svoju „moć“ unutar lokalne zajednice i postala nešto što se u novom dobu percipira kao „zastarjelo“. Iako je njezin značaj za kulturu Hrvatskog zagorja izuzetan, činjenica je kako se ona „ne trpa u isti koš“ s tradicijskom zagorskom glazbom, stoga ni ne uživa status kulturne baštine Zagorja.

4.1. Društvena percepcija i kontekst izvođenja zagorske glazbe

Iako na području Hrvatskog zagorja danas djeluje velik broj glazbenih sastava, rijetko se kojem može pripisati epitet „zagorski“. Većina se bendova bavi izvođenjem domaćeg i stranog pop-rock repertoara ili onog narodne glazbe; samorazumljivo je da će svaki bend s područja Zagorja u svom repertoaru imati pokoju zagorsku pjesmu, no taj se dio repertoara izvodi samo u „prijeko potrebnim“ situacijama. Najčešći kontekst izvedbe „modernih“ zagorskih bendova upravo su svadbene svirke – one se sastoje od dva izvedbena dijela: svirka u pratnji te svirka na glavnom dijelu svadbene svečanosti. Svirka u pratnji odnosi se na akustičnu svirku koja prati običaj odlaska mladoženje po mladu (uključujući i svirku za mladoženjine goste prije samog odlaska) te ispraćaj do crkve. Ovo je jedan od tradicijskih svadbenih običaja koji se u Zagorju održao sve do danas, a nezamisliv je bez pratnje klasične postave zagorskog sastava: truba, klarinet, gitara, harmonika i bariton. Iako se do prije desetak godina podrazumijevalo da će i svirke u pratnji i one na glavnom dijelu svadbene svečanosti biti izvedene od strane jednog benda, danas je sve više popularan „podnajam“ glazbenika za pratnju. „Podnajam“ se odnosi na najam drugog benda od strane glazbenika angažiranih za svadbu kako bi odradili „jedan dio posla“, iz razloga jer oni sami ne izvode repertoar koji se traži za pratnju niti u svom instrumentariju imaju prikladne „zagorske“ instrumente. Osim svadbi, zagorska se zabavna glazba može čuti i na manjim lokalnim „veselicama“ (vatrogasne zabave, turniri, proštenja itd.), no i ta je pojava iznimno rijetka u odnosu na količinu takvih događanja nekad. Kao što su kulturni domovi imali značajnu ulogu u kreiranju društvenog i glazbenog života u gradu, u ruralnim su područjima od velikog značaja bila okupljanja zajednice u društvenim i vatrogasnim domovima (Vukobratović 2019: 103). Takav je tip događanja, najčešće kao proslava lokalnog sveca zaštitnika, bio nezamisliv bez prisutnosti „domaćih“ glazbenih sastava. Vukobratović navodi kako su na križevačkom ruralnom području vatrogasni domovi često označavali i mjesta održavanja svadbenih svečanosti (Vukobratović 2019: 117). Iz iskaza kazivača saznajem kako je to bio slučaj i na području Hrvatskog zagorja, no danas je ta praksa gotovo nepostojeća.

Neki od suvremenih zagorskih bendova za koje možemo reći da u svom repertoaru i danas njeguju zagorsku glazbu jesu „Zvuci Zagorja“, „Fiškali“, „Ansambel Zagorje“ te „Dečki Z Bregov“.

4.2. Festivali zagorske zabavne glazbe u suvremenom kontekstu

Kao što smo vidjeli na primjeru festivala „*Igrajte nam mužikaši*“, razvoj je zagorske zabavne glazbe vezan uz njezinu festivalizaciju. Iako se većina već spomenutih zagorskih festivala održava i danas, njihova se uloga ne smatra izuzetno bitnom u promociji zagorske glazbe. Štoviše, čak se ni pitanje promoviranja glazbe tog tipa ne smatra ključnim za kulturnu baštinu Hrvatskog zagorja. Neki od festivala koji je i nastao nakon 2000-ih, ali se održava i danas jest „*Loborfest*“, no njegova je glavna kritika što njeguje glazbu koja je bliža alpskom glazbenom izričaju („Oberkainer“), čime se udaljuje od ideje „jedinstvenog zagorskog zabavnog izričaja“. No, čak i u slučaju održavanja lokalnih festivala, festivalske pjesme ne postižu veliku uspješnost među publikom – iako ih lokalne radio postaje pokušavaju popularizirati, činjenica je kako zagorska publika nije zainteresirana za taj tip repertoara kao u vremenima druge polovice XX. stoljeća.

4.2.1. Transformacija festivala u Bedekovčini

Pad popularnosti festivala u Bedekovčini bio je vidljiv već u posljednjem desetljeću XX. stoljeća, u čemu su značajnu ulogu odigrale ratne godine u Hrvatskoj. Iako se činilo kako je „zlatnom“ dobu zagorske glazbe došao kraj, mnogi se akteri (od izvođača do organizatora festivala) u toj sferi nisu željeli pomiriti s navedenom činjenicom. Upravo je iz tog razloga 2000. godine organizaciju festivala preuzela udruga „Kajscena“, na čelu s Borisom Pavlekovićem. Novo organizacijsko tijelo smatralo je kako je razlog nagle depopularizacije preveliki odmak od „izvorne zagorije“ – festivalske su pjesme imale sve više elemenata zabavne glazbe, a sve manje prepoznatljivog zagorskog zvuka. Kako bi vratili festivalu „izvorni sjaj“, odlučeno je kako će se izbaciti bubnjevi iz dopuštenog instrumentarija, vjerojatno smatrajući kako će na taj način „prisiliti“ sastave da se zvukovno približe zagorskom izričaju. No, odluka o izbacivanju bubnjeva rezultirala je još većim odmakom od onog što smatramo zagorskom zabavnom glazbom. Naime, kako su se sastavi trudili vratiti prepoznatljivom zagorskom izričaju prvih godina održavanja festivala, njihova je glazba poprimila sve više značajki „Oberkainera“. Možemo zaključiti kako je izbacivanje bubnjeva iz dopuštenog instrumentarija, iako s dobrom namjerom, dodatno oštetilo zagorski zvuk u novom tisućljeću.

S obzirom da je na području Hrvatskog zagorja u prvom desetljeću XXI. stoljeća postojala samo nekolicina zagorskih sastava (sastavi koji bi se često i okupili samo radi nastupa u Bedekovčini), festival je morao prilagoditi svoju organizacijsku strukturu kako bi se njegovo tradicionalno održavanje nastavilo. Iz tog su razloga, u natjecateljski dio festivala, uključeni i vokalni solisti; u početku je to bilo samo nekoliko značajnih imena zagorske scene poput Rajka Suhodolčana, Ivana Benca, Irene Grden itd., no kasnije su solističke točke počele prevladavati festivalskim programom. Razina prevladavanja zagorskih vokalnih solista na festivalskoj pozornici u Bedekovčini, najviše se očituje u činjenici kako se za festival „*Igrajte nam mužikaši*“ 2020. godine prijavilo osam solista te nijedan „autentični“ zagorski sastav. Festival naposljetku nije ni održan u svom tradicionalnom lipanjskom terminu, no postoji mogućnost da se krajem godine održi u *online* verziji (B. Pavleković).

4.3. Autoetnografija festivala „*Igrajte nam mužikaši*“ 2018.

Osim „unutarnje“ perspektive od strane organizatora festivala i njegovih ključnih aktera, odlučila sam u ovaj rad uključiti i vlastiti doživljaj na festivalu „*Igrajte nam mužikaši*“. S obzirom na činjenicu da sam u ovom slučaju i istraživač, ali i pripadnik zajednice čiji glazbeni život istražujem, mogli bismo zaključiti kako je ovaj rad u cjelini autoetnografskog karaktera. No, u ovom ću se poglavlju detaljnije osvrnuti na vlastitu percepciju zagorske zabavnoglazbene scene. U etnologiji, pa tako i etnomuzikologiji, povezivanje je osobnog iskustva istraživača i (općeg) znanja podjednako važno kao i bilo koje drugo pitanje s kojim krećemo u znanstveno istraživanje (Potkonjak 2014: 27). Prema Changu, autoetnografija je kvalitativna istraživačka metoda koja koristi etnografske metode kako bi intepretirala autobiografske podatke istraživača s ciljem razumijevanja samog sebe, ali drugih (Chang 2008: 56). Autoetnografska metoda očituje se u pozicioniranosti istraživača unutar „istraživanog“, što ne znači da je etnografija time uskraćena za općenite tvrdnje i zaključke, već istraživač svjesno govori iz promatračke, ali i sudioničke perspektive. Česta je kritika autoetnografije upravo preduboka involviranost u neku zajednicu i nemogućnost objektivnog doživljaja predmeta istraživanja. No, javlja se pitanje može li se istraživač i kao „*outsider*“ u potpunosti kognitivno udaljiti od predmeta istraživanja i subjektivne intepretacije materijala (Potkonjak 2014: 28). Prema Changu, autoetnografija je kombinacija metoda analize i interpretacije s pripovjedačkim detaljima, točnije njegova definicija teži antropološkim pristupima, a ne „čistom deskriptivnom prepričavanju“ (Chang 2008: 46). Metodološki

govoreći, autoetnografija omogućava istraživaču jednostavan pristup podacima, s obzirom da je primarni izvor podataka upravo sam istraživač.

Prvo osobno iskustvo s festivalskom pozornicom doživjela sam već sa trinaest godina (2007.), prilikom nastupa na festivalu „*Mali Kaj*“ u Krapini. S obzirom na dugogodišnju popularnost krapinskog „*Festivala kajkavske popevke*“, festival je s vremenom dobio i svoju „dječju“ inačicu. Na festivalu sam nastupila dvije godine zaredom; prve godine (2007.) kao članica četveročlanog vokalnog ansambla s pjesmom „*Da ni bilo kaj je bilo*“, a druge godine kao solistica s pjesmom „*Da sem ti z lasima zvezala roke*“ (2008.). 2018. godine sudjelovala sam na festivalu „*Igrajte nam mužikaši*“ zajedno sa sastavom „*Fiškali*“, koji su ujedno i jedan od rijetkih bendova današnjice koji se bavi izvođenjem zagorske glazbe. Iako se pjevanjem bavim cijeli svoj život, ovo mi je bio prvi susret sa bedekovčanskim festivalom, ali i izvođenjem repertoara zagorske glazbe tog tipa. Na festivalu smo nastupili s dvije pjesme: autorskom pjesmom „*Nek popevka se čuje*“ te pjesmom „*Denes snehe rade spiju*“ („*Usamljena srca*“, 1985.). S obzirom da je 2018. godine bila pedeseta obljetnica održavanja festivala, sastavi su osim autorskih pjesama izvodili i po jednu odabranu uspješnicu iz „zlatnih“ vremena festivala „*Igrajte nam mužikaši*“.

Kada mi je prvi puta prosljeđena snimka pjesme „*Denes snehe rade spije*“ (1985.), prvenstveno sam bila iznenađena lošom kvalitetom snimke, stoga sam pomislila kako je ona nastala u ranijoj fazi festivala, a ne osamdesetih godina. Kada bismo usporedili ovu pjesmu s drugim festivalskim pjesmama te godine (primjerice pjesme „*Lepih Cajta*“ ili „*Taborgradskih dečki*“), možemo zamijetiti kako je glazbeni izričaj „*Usamljenih srca*“ ipak manje težio zabavnoj glazbi, a više korištenju elemenata zagorske glazbe koje susrećemo u pjesmama prvih godina održavanja festivala. No, iako je pjesma djelovala pomalo „zastarjelo“, moderniji ju je aranžman „*Fiškala*“ prikazao u novom svijetlu, a uspjeh pjesme u modernom ruhu posebno se očitovao u reakcijama publike (pogotovo one koja je pjesmu poznavala u njenom originalnom obliku). Zanimljiva je činjenica kako su pedesetu obljetnicu festivala posjetili i mnogi izvođači koji su u nekom trenutku nastupili na bedekovčanskoj pozornici; za našu je izvedbu posebno značajna bila prisutnost jednog od članova benda „*Usamljena srca*“ koji je bio oduševljen ponovnom izvedbom njihove autorske pjesme na festivalskoj pozornici nakon toliko godina te također istaknuo izniman ponos što još uvijek postoje pojedinci koji njeguju taj tip repertoara. Te smo godine, grupa „*Fiškali*“ i ja kao vokalna solistica, osvojili prvu nagradu za scenski nastup, prvu nagradu za najbolji aranžman, prvu nagradu za najbolji tekst te prvu nagradu stručnog žirija. Već je na pedesetoj obljetnici većina točaka bila

vokalno-solističkog karaktera, s nekoliko sastava koje je publika s oduševljenjem iščekivala. Osobno iskustvo na festivalskoj pozornici u Bedekovčini jedan je od ključnih trenutaka koji me potaknuo na odabir upravo ove teme kao teme diplomskog rada. Iako sam za postojanje festivala znala iz nekih drugih izvora, nikada ga nisam imala priliku posjetiti, stoga nisam ni uvidjela njegovu „veličinu“ i važnost za zagorski kraj. Moje je etnografsko istraživanje, iako nesvjesno, započelo već u tom trenutku, a u naredne dvije godine moj je interes za pitanje festivala „*Igrajte nam mužikaši*“ postajao sve veći. Pisanjem ovog rada, puno sam se puta zapitala što je za mene zapravo „zagorska glazba“? Činjenica je kako unazad nekoliko godina, nisam ni razmišljala o tome da je zagorski glazbeni izričaj nešto specifično, štoviše nije mi se doimao kao nešto vrijedno pažnje i dubljeg analiziranja. „To je muzika za ove starije“ – često bi se u društvu na taj način odnosili prema zagorskoj glazbi kada bismo bili „prisiljeni“ slušati „zagoriju“ na lokalnim društvenim i obiteljskim okupljanjima. Nismo mogli razumjeti zašto se lica naših susjeda, roditelja, djedova i baki ozare kada čuju nadmetanja trube i gitare, neumornog harmonikaša i zvuk baritona koji stalno svira isto. No, ipak, s vremenom smo primijetili kako ni naša okupljanja nikad ne bi prošla bez bar jedne zagorske pjesme, kao da ni sami ne možemo utjecati na ljubav koju gajimo prema vlastitoj tradiciji.

4.4. Pokušaj revitalizacije zagorskog repertoara

Kao jedna od novijih inicijativa revitalizacije zagorskog glazbenog repertoara, osnovana je udruga „Zagorje Moje“ u ožujku 2020. godine. Predsjednik udruge jest već spomenuti Vladimir Kovačić („Sinovi Zagorja“), a udruga je osnovana s ciljem promicanja i očuvanja glazbe karakteristične za Hrvatsko Zagorje. Sljedeći je citat opis djelatnosti kojima se udruga planira baviti:

„Udruga „Zagorje moje“ će sustavnim i planskim aktivnostima utjecati na svojevrstan povratak i osnaživanje ove, europske paradigme u zagorsku kulturu i tradiciju. Udruga planira usku suradnju s odgojno-obrazovnim institucijama (predškolskim, osnovnoškolskim, srednjoškolskim i visokoškolskim) u smislu implementacije te vrste glazbe/kulture u odgojno-obrazovne procese. Putem interaktivnih radionica će se djeci, učenicima, studentima prikazati kako teorija tako i praksa/izvođenje zagorske tradicijske glazbe (Alpske zone). Oni će na radionicama slušati tu glazbu, ali će im biti pojašnjena povijest i teorija polki i valcera te će uz aktivno učešće stjecati kulturu o ovoj vrsti zagorske glazbe i tradicije. Da to nije nešto što se

„naslanja“ na slovensku glazbu već da je to kulturološki izričaj jednoga vremenskog perioda kojega treba nastaviti u dinamičnijem obliku. Udruga će sličan program ponuditi i svim ostalim subjektima regije: javnim i gospodarskim institucijama, općinama i gradovima, raznim udruženjima i svima ostalima zainteresiranima. Organizirat će se koncerti s ciljem popularizacije naše glazbe. Intenzivirat će se suradnja s medijima. Udruga će provoditi i druge programe koji doprinose razvitku spoznaje i značaja ovog dijela zagorske kulture. Dogovoren je zajednički nastup s udrugom „Loborfest“ koja na svoj, specifičan način doprinosi pozitivnom utjecaju jačanja značaja zagorske glazbe i kulture u našem okruženju.“²⁷

Ovaj sam citat izdvojila s željom prikazivanja širokog spektra aktivnosti kojima se udruga planira baviti. Prema opisu planiranih aktivnosti udruge, možemo zaključiti da se njezino predsjedništvo ipak oslanja na teoriju kako se zagorska zabavna glazba najviše razvila pod „alpskim“ utjecajima („europska paradigma u zagorskoj kulturi i tradiciji“). S obzirom da se ovom inicijativom prvenstveno želi implementirati znanje o zagorskoj glazbenoj tradiciji u školstvo, smatram kako je vrlo „opasno“ voditi se samo jednim pristupom u percipiranju onoga što zagorska zabavna glazba jest. Takav način pristupanja žanru mogao bi (nesvjesno i neželjeno) rezultirati odgajanjem generacija koje će zagorsku glazbu doživljavati kao „prerađenu“ verziju slovenske glazbe. No, iako udruga u ovom trenutku još nije započela s javnim radom, inicijativa je izuzetno pozitivnog karaktera te ukazuje na potrebu upoznavanja mlađih generacija s glazbenim nasljeđem njihovog, zagorskog kraja.

4.5. Problematika djelovanja zagorskih bendova u doba pandemije koronavirusa

U vremenu u kojem se svjetska populacija suočava s problematikom globalne pandemije koronavirusa, moramo se zapitati kako izgleda sadašnjost (i budućnost) poluprofesionalnih i amaterskih zagorskih bendova čije je mjesto i u „običnoj“ glazbenoj svakodnevnici upitno. Nastupom zabrane javnih okupljanja i opće karantene, potencijalna javna mjesta za *live* svirke zagorskih gažerskih bendova su ugrožena, što je s vremenom rezultiralo otkazivanjem svih događaja takvog tipa. No, većina je zagorskih bendova ipak usmjerena na svirke veće financijske dobiti – svadbene svečanosti. Iako se korona pojavila u vrijeme korizme, razdoblje u kojem se svadbene svečanosti obično ne održavaju, budućnost gažerskih bendova nakon završetka tog perioda ozbiljno je ugrožena. Problematika neodržavanja svadbenih svečanosti

²⁷ Facebook stranica udruge „Zagorje moje“ - <https://www.facebook.com/Zagorje-moje-101386624836140/>

za bendove svakako je financijske prirode, posebice za pojedince čija je jedina i isključiva financijska dobit upravo takav tip glazbene izvedbe. No, osim pitanja financijske egzistencije, novonastalom situacijom se dodatno ugrožava i postojanost zagorske zabavne glazbe; pojavljuje se mogućnost da i nekolicina zagorskih sastava koji djeluju danas prestane sa svojim radom. Može li *online* društvenost zamijeniti onu javnu i u kojim slučajevima glazbene izvedbe je to moguće? Ako su izvedbe zagorskih gažerskih bendova nužno vezane uz određene društvene događaje, znači li to da nemogućnost održavanja takvih događaja označuje i neku vrstu propasti bendova tog tipa? Mogli bismo reći kako bi pojava „korone“ mogla predstavljati posljednji udarac za opstanak zagorskih bendova, što bi označilo kraj jedne velike glazbene ere i gubitak „žive“ zabavno-glazbene tradicije Hrvatskog zagorja. No, s obzirom na pojedince koji i dalje strastveno njeguju zagorsku tradiciju, ali i interes vidljiv među ponekim mlađim skupinama zagorskih glazbenika, smatram kako postoji i mogućnost skorog *revivala* zagorske zabavne glazbe.

ZAKLJUČAK

Etnografski je pristup usmjeren na proučavanje glazbenog fenomena kao društvene prakse i društvenog procesa, stoga mi je upravo takav pristup u istraživanju zagorske zabavne glazbe omogućio šire razumijevanje žanra u njegovom društveno-političkom kontekstu. S obzirom na specifičnost zagorskog žanra te njegovu nezastupljenost u znanstvenom diskursu, jedan je od prvih istraživačkih problema bilo definiranje onoga što tzv. „zagorija“ jest. Ispreplitanje glazbenih značajki tradicijske glazbe Hrvatskog zagorja i zabavnog glazbenog izričaja čini je nekom vrstom prijelaznog oblika, što dodatno otežava njezino definiranje. No, iako zagorska glazba nije zastupljena u znanstvenom diskursu, njezina je uloga u formiranju i artikuliranju lokalnog identiteta izuzetno značajna, što se očituje i u popularnosti lokalnih festivala zagorske zabavne glazbe. Lokalni su festivali zabavne glazbe u Hrvatskoj u drugoj polovici XX. stoljeća bili značajni za manje lokalne zajednice, s obzirom da su zajednice tog tipa često živjele na ruralnim područjima koja nisu imala gotovo nikakav pristup urbanoj glazbenoj svakodnevnici.

Iako je moje etnografsko istraživanje prvotno krenulo u smjeru istraživanja djelovanja gažerskih bendova na području Hrvatskog zagorja, s vremenom se pokazalo kako je značajniji fenomen ipak pitanje žanra kojeg oni izvode. S obzirom da ni sama nisam znala kako bih definirala zagorski žanr izvan konteksta njegovih stranih utjecaja, glavna nit vodilja bila mi je stvaranje poveznice s „Oberkrainer“ glazbom. Već nakon prvog susreta s Borisom Pavlekovićom, koncept mojeg istraživanja u potpunosti se promijenio. Zanimljivo je što spoznaja da zagorska glazba nije nužno izgrađena na „oberkrainerskom“ izričaju nije utjecala samo na moju percepciju žanra iz perspektive istraživača, već i iz perspektive pojedinca koji cijeli život njeguje taj tip glazbe, smatrajući ga preuzetom glazbenom tradicijom. Najznačajniji zadatak bio je prikazati raznolike utjecaje na nastanak i razvoj žanra, ali istovremeno dokazati da ga karakterizira glazbeni izričaj specifičan za zagorsko podneblje. Najviše je podataka o procesu nastanka te kasnijoj popularizaciji „zagorije“ dobiveno iz analize festivala „*Igrajte nam mužikaši*“ u Bedekovčini, stoga zaključujem kako je upravo taj festival nesumnjivo imao najsnažniju ulogu u kreiranju zabavne scene zagorske glazbe. Popularnost festivala zabavne glazbe u tadašnjoj Jugoslaviji svakako je utjecala na kreiranje manjih, lokalnih inačica čiji se lokalno „obojeni“ glazbeni repertoar najčešće zadržao unutar granica lokalnih zajednica. Pomoću odabrane studije slučaja („Lepi Cajti“) jasnije je prikazan odnos samih zagorskih sastava prema žanru, ali i način funkcioniranja manje, lokalne glazbene scene. Iako se u posljednjem poglavlju raspravlja o mogućim razlozima nagle

depopularizacije repertoara zagorske zabavne glazbe, ne možemo točno zaključiti zašto je zagorski repertoar izgubio svoj status među zagorskom publikom.

Ovaj diplomski rad tek je pokušaj definiranja i smještanja zagorskog žanra u društveni kontekst. S obzirom na obujam i raznolikost zagorskog repertoara, odabrana je tema neiscrpno vrelo informacija koje ostavlja mogućnost daljnjeg istraživanja. Moja je želja da ovim putem potaknem na promišljanje o zagorskoj glazbi kao o kulturnoj baštini koja je značajan dio povijesti Hrvatskog zagorja.

LITERATURA

- Adorno, T. 1941. On popular music. u: *On Record: Rock, Pop and the Written Word*. Ur. Frith, S.; Goodwin, A. 256-268.
- Anderson, B. 1983. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Verso. London.
- Barber-Kersovan, A. 1991. Tradition and acculturation as polarities of Slovenian popular music. u: *World music, politics and social change*, ur. Frith, S. Manchester University Press. 71-73.
- Bates, E. 2013. Popular Music Studies and the Problems of Sound, Society and Method. *IASPM*, 3/2: 15-32.
- Bennett, A. 2015. Music, Community and Self. u: *Shepherd and Devine eds. The Routledge Reader in the Sociology of Music*. 153-160.
- Bezić, J. 1974. Raznolik glazbeni svijet šire okolice Donje Stubice. *Narodna umjetnost* 10/1: 309-375.
- Bojanić M; Žugaj M. 1993. *O rudarstvu Varaždinske županije na prijelazu 19. u 20. stoljeće*. Fakultet organizacije i informatike. Varaždin.
- Booth, G.; Kuhn, T. 1990. Economic and Transmission Factors as Essential Elements in the Definition of Folk, Art, and Pop Music. *The Musical Quarterly* 74/3: 311-438.
- Buhin, A. 2016. Opatijski festival i razvoj zabavne glazbe u Jugoslaviji (1958. – 1962.). *Časopis za suvremenu povijest*, 48/1: 139-159.
- Chang, H. 2008. Autoethnography. *Autoethnography as a method*. Walnut Creek. Left Coast Press. 43-57.
- Ceribašić, N. 2013. Prema istraživanju ekonomije tradicijske glazbe u postsocijalističkoj Hrvatskoj. *Hrvatska svakodnevica: Etnografije vremena i prostora*. ur.: Čapo, J. ; Gulin Zrnić, V. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku. 139-172.

- Ceribašić, N. 1998. Etnomuzikološka i etnokoreološka djelatnost instituta tijekom devedesetih godina. Institut za etnologiju i folkloristiku. *Narodna umjetnost* 35/2: 49-66.
- Cloonan, M. 2014. Musicians as Workers: Putting the UK Musicians' Union into Context. *MUSICultures* 41/1: 10-29.
- Cohen, S. 1993. Ethnography and Popular Music Studies. *Popular Music* 12/2: 123-138.
- Cohen, A. 1985. *The Symbolic Construction of Community*. University of Manchester.
- Crkvenčić, I. 1956. Hrvatsko Zagorje kao emigraciono žarište. *Geografski glasnik* 18: 3-46.
- DeNora, T. 2006. Music and Self-Identity. u: *Popular Music Studies Reader*. Andy Bennett, Barry Shank i Jason Toynbee, ur. New York – London: Routledge, 141-147.
- Feletar, D.; Stiperski, Z. 1992. Međuzavisnost procesa industrijalizacije i promjena u prostornom rasporedu i pokretljivosti stanovništva u Hrvatskom zagorju. *Acta geographica Croatica* 27: 141-161.
- Grupe, G. 2013. *Ethnomusicology and Popular Music Studies*. Institut für Ethnomusikologie. Universität für Musik und darstellende Kunst Graz.
- Hofman, A. 2015. Music (as) Labour: Professional Musicianship, Affective Labour and Gender in Socialist Yugoslavia. *Ethnomusicology Forum* 24/1. 28-50.
- Jagić, S. 2015. Hrvatsko zagorje – prostor i historijsko-geografska obilježja. *Kaj* 48/5-6: 81-94.
- Kaufman Shelemay, K. 2011. Musical Communities: Rethinking the Collective in Music. *Journal of the American Musicological Society* 65/2: 349-390.
- Klemenčić, M. 2016.-2017. Što je Hrvatsko Zagorje?. *Studia lexicographica* 10/11: 19-34.
- Kovačić, A. 1888. *U registraturi*. Zagreb: Mladost.
- Krnić, R. 2006. O kulturnoj kritici popularne glazbe. *Društvena istraživanja* 15/6: 1127-1149.
- Marošević, G. 2010. Susret folkloristike i antropologije u hrvatskoj etnomuzikologiji. *Folkloristička čitanka*, ur.: Hameršak, M.; Marjanić, S. Institut za etnologiju i folkloristiku. Zagreb. 479-509.

- Middleton, R.; Manuel, P. 2001. Popular music. *Grove Music Online*.
(<https://www.oxfordmusiconline.com/grove/music/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000043179>) – datum pristupa: 2.9.2020.
- Miholić, I. 2007. Narodni ansambli Hrvatskog Zagorja. *Narodna umjetnost* 44/1: 27-46.
- Miholić, I. 2009. *Zabavna glazba u Hrvatskoj : etnomuzikološki i kulturno-antropološki pristup*. Doktorski rad na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, Sveučilište u Zagrebu.
- Nettl, B. 1983. *The Study of Ethnomusicology*. University of Illinois Press. Chicago.
- Picard, D.; Robinson, M. 2006. *Festivals, Tourism and social change. Remaking worlds*. Channel View Publications. Toronto.
- Potkonjak, S. 2014. *Teren za etnologue početnike*. Hrvatsko etnološko društvo. Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu.
- Smudits, A. 2018. Music Sociology After Mass Modernity. *Roads to Music Sociology*. Institut für Musiksoziologie. Beč.
- Stebbins, R. 1977. The Amateur: Two Sociological Definitions. *The Pacific Sociological Review* 20/4: 582-606.
- Supičić, I. Supičić, I. 1964. *MUSIC IN SOCIETY: A Guide to the Sociology of Music*. Pendragon Press, New York.
- Škrbić Alempijević N., Mesarić Žabčić, R. 2010. Croatian Coastal Festivals and the Construction of the Mediterranean. *Studia ethnologica Croatica* 22: 317-337.
- Vukobratović, J. 2019. *Music Labour of the Local Musicians in Social Life of Križevci, Croatia*. Doktorski rad na Universität für Musik und darstellende Kunst. Graz.
- Vuletić, D. 2010. *Yugoslav communism and the power of popular music*. Columbia university.
- Žganec, V. 1952. Uvodna muzikološka zbirka. *Narodne popijevke Hrvatskog Zagorja*.

Korišteni web – izvori :

<http://www.muzikasi.eu/>

<https://hr.wikipedia.org/wiki/Bedekov%C4%8Dina>

<https://www.youtube.com/watch?v=ay91-AUT-oE>

<https://www.kajscena.hr/>

https://hr.wikipedia.org/wiki/Festival_kajkavskih_popevki_Krapina#cite_note-FEST-1

<https://www.facebook.com/Zagorje-moje-101386624836140/>

<https://www.youtube.com/watch?v=7SQ2xM96AFA&t=1056s>

<https://www.youtube.com/watch?v=ay91-AUT-oE>

<https://klik.hr/novo/nina-badric-uzvratila-na-komentar-da-se-javi-za-kopanje-krumpira>

<http://www.kzz.hr/povijest>

