

STRUČNI ČLANAK — EXPERT PAPER

GLAZBA KAO OBLIK POPULARNE FIKCIJE: ASPEKTI VOKALNO-INSTRUMENTALNE POPULARNE GLAZBE U ZAGREBU IZMEĐU DVAJU SVJETSKIH RATOVA¹

KRUNOSLAV LUČIĆ

Tome Matića 12
10040 ZAGREB

UDK/UDC: 784.011.26 (497.5 Zagreb) "19"

Stručni članak/Expert Paper
Primljeno/Received: 5. 5. 2006.
Prihvaćeno/Accepted: 12. 3. 2007.

Nacrtak

Osnovni je cilj rada, kroz kritičko »čitanje« kulturalnog proizvoda popularne glazbe u Zagrebu između dvaju svjetskih ratova, ponuditi prikaz raznovrsnih uporabnih karakteristika određenih glazbenih proizvoda koji su cirkulirali tadašnjim tržištem simboličkih dobara, te, u kontekstu dostupnih svjedočenja i podataka o društvenom i kulturnom statusu glazbe i njenih djelatnika tog razdoblja, apostrofirati moguće funkcionalne odredbe koje je takav, specifično prostorno i vremenski lociran, proizvod imao.

Crpeći teorijsku podlogu iz raznorodnih, prvenstveno kulturno-kritičkih, sagledavanja popularne glazbe, ali i ostalih sastavnica šireg konteksta funkcioniranja kulture, rad nudi »višekutan« pristup fenomenu popularne glazbe na pozadini tekstualnog čitanja njezinih artikulacija i značenja kroz ne nužno muzikološki

posredovane medijske i analitičke postupke. Od sagledavanja samog fenomena *popularnoga* i popularnosti glazbe u navedenom razdoblju, preko interpretacije njezine funkcijske ugniježdenosti u sociokulturni kontekst, rad pruža naznake nekih osnovnih implikacija takvog načina proučavanja glazbe, te zadire u pokušaj konceptualnog zahvaćanja glazbe, ne samo kao medijem posredovane notne i zvukovne strukture, već također i kao šireg kulturalnog proizvoda, koji je izložen raznovrsnim uporabama s različitim ciljevima, svrhama i funkcijama, od kojih je zasigurno značajna i ona popularnofikcijskog određenja.

Ključne riječi: popularna glazba, 20. stoljeće, međuratno razdoblje, Zagreb, popularna fikcija, kultura, uporaba glazbe, funkcija glazbe, kritičko čitanje, glazba kao kulturni proizvod

¹ Članak je nastao na temelju istoimenog seminarskog rada napisanog u akademskoj godini 2004./2005. na Odsjeku za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu (mentor: prof. dr. Dean Duda).

1. UVOD

Istraživanje svake vrste pred onoga tko istražuje specifičan fenomen zahtijeva postavljanje određenog predmeta i metode kojom će se služiti pokušavajući što jasnije eksplicirati sve odrednice problema koji nam se tako višestruko pokazuje, te unutar zadanih epistemoloških ograničenja izgraditi moguću interpretaciju svojstvenu upravo tom dijelu cjelokupne istraživačke problematike. Više je mogućih pristupa fenomenu koji nazivamo popularna glazba, a postavljanje iste unutar svojstvene joj važnosti kao sociokulturnog fenomena² zahtijeva razgraničenje njezina pojma i položaja unutar sveobuhvatnog pojma kulture.³

Razgraničavajući razne metodologije kojima možemo pristupiti popularnoj glazbi teško je odlučiti se za jednu kao da bi ta određena posjedovala neosporan i odlučujući put do istine. Smjer kojim ćemo ovdje krenuti, pokušavajući u toku samog rada prikazati sve specifičnosti fenomena vokalno-instrumentalne popularne glazbe u Zagrebu u periodu između 1918. i 1941. godine, odvijat će se u okviru šireg konteksta sociologije i kulturne kritike glazbe, gdje ćemo razlikovati glazbene činjenice uzete kao umjetničke činjenice od izvanglazbenih činjenica uzetih kao društvene činjenice, te u okviru istih induktivnom metodom⁴ tipizirati veze i odnose koji su utvrđeni sociološkom poviješću glazbe. Konačni i najteži zadatak takvog pristupa istraživanju bio bi otkriti zakone po kojima se glazba i društvo povezuju. Unutar zadanog okvira povezujućih faktora društva i glazbe koju ono proizvodi, moramo jasno razdvojiti ono što je predmet estetike glazbe, a to su donošenje vrijednosnih sudova o njoj,⁵ od društvenog funkcioniranja glazbe koje ima malo toga zajedničkog s kategorijama vrijednosti i ukusa.⁶

Još jedan mogući pristup istraživanju svakako je onaj etnografski koji primjenjuju socijalni/kulturni antropolozi (a razlikuje se od kulturalnih studija koji popularnu glazbu shvaćaju kao rušilački mit, tj. mit o otporu kroz rituale), za koje je popularna glazba osobito uređena socijalna i simbolička struktura.⁷ Etnografski pristup, naravno, zahtijevao bi apostrofiranje uloge konzumenata popularne glazbe te uporabe⁸ njezine u različitim sociokulturnim kontekstima, te

² Usp. MANUEL: 1988, v.

³ O genealogiji riječi *kultura* te njenim semantičkim preinačenjima kroz dijakronijsko-sinkronijsku uporabu usp. WILLIAMS: 2003, 7-14.

⁴ O induktivnoj metodi kao sistematskom i dosljednom postupanju kojim se primjenjuju induktivni zaključci, koji su po definiciji generalizirajući, iz posebnih slučajeva usp. PETROVIĆ: 1990, 149-150; a o strukturi znanstvenog istraživanja koje podrazumijeva stadije uočavanja problema, postavljanja hipoteze, provjeravanje (verifikaciju) hipoteze i rješenje problema te praktičnu primjenu dobivenog rješenja (koje je gotovo nemoguće u društveno-humanističkim znanostima) usp. *ibid.*, 221.

⁵ Usp. SUPIČIĆ: 1964, 18.

⁶ Usp. MURŠIĆ: 1996, 62.

⁷ Usp. FRITH: 1992, 179.

⁸ O premještanju teorijskog naglaska na *uporabu*, barem u pogledu kulturalnih studija, usp. BITI: 2000, 282-291.

bi takav pristup istovremeno služio kao suplement etnografiji glazbene izvedbe i prakse.⁹ Iako će kroz ovaj rad pozicija konzumenata/potrošača popularne glazbe biti dotaknuta, neće biti akcentuirana do mjere kako bi to zahtjevali suvremeni istraživači, etnomuzikolozi i antropolozi, budući da sâm obujam, svrha i, naravno, *izvori*, kojima sam se koristio i koji su mi bili dostupni, nisu omogućili takav pristup i moguće postuliranje rješenja u tom pitanju.

Spomenuti izvori (i primarni i sekundarni; o potonjima će riječi biti kasnije, pogotovo što se tiče pristupa i autentičnosti tumačenja istih) bez kojih ovaj rad ne bi bio moguć, ili bi barem njegova vrijednost bila umanjena za onaj empirijski aspekt toliko bitan za istraživanje kulture i glazbe, bili su mi dostupni u raznim oblicima (tiskanim i auditivnim), a sastojali su se od: **muzikalija** tiskanih u obliku notnih araka (tzv. *sheet music*), **napisa iz dnevnog tiska** (što uključuje popratnu građu kao što su plakati, programi i reklame), **statističkih podataka**, **fotografske građe** i naposljetku samih **zvučnih snimaka**.¹⁰ Nisu svi izvori korišteni u jednakom obujmu (neki nisu uopće), a teorijski modeli koji su ih zahvaćali imali su jedinstven cilj, iako ne uvijek s istim učinkom, prikazati aspekte popularne glazbe u Zagrebu i njen status kao društvenokulturnog proizvoda specifičnog za vrijeme i prostor u kojemu je nastao. Svjestan sam selektivnosti koju sam ovdje izvršio u pogledu samog odabira i pozicioniranja konkretnih primjera koji su podvrgnuti teorijskim razmatranjima unutar unaprijed zadanih kategorija znanstvenog aparata, ali svako istraživanje traži od analitičara određeni izbor, koji se tek na kraju može pokazati (ne)zadovoljavajućim u pogledu donošenja konačnih ocjena o proučavanom problemu.

2. POPULARNA GLAZBA I »POPULARNO«

2.1. *Određenje pojma*

Tijekom povijesnog razvoja znanosti o glazbi nuđene su razne definicije pojma popularna glazba, i različita su značenja potpadala pod taj pojam. Jedna od »radnih« definicija u zapadnom društvu imala je nekoliko sastavnica: a) prvotno je urbane provenijencije i orijentirana na publiku; b) izvode je profesionalci, ne visoko obrazovani glazbenici, bez intelektualnih pretenzija; c) stilski je vezana za umjetničku glazbu svoje kulture, ali ima niži stupanj sofisticiranja; d) u 20. stoljeću rasprostranjuje se prvobitno pomoću masovnih medija, iako se može pretpostaviti da je i prije njihove pojave postojala, ali je razgraničenje između tri stila (umjetnička, popularna i folklorna glazba) teško određivo.¹¹

⁹ Usp. MURŠIĆ: 1996, 60.

¹⁰ Usp. LUČIĆ: 2004, 124; 2003, 8-10.

¹¹ Usp. MANUEL: 1988, 2.

Navedene definicije i određenja sintetički najbolje sažimaju Charles Hamm i Andrew Lamb pružajući najpotpuniju te ujedno i nama ovdje zadovoljavajuću definiciju koja obuhvaća sve bitne aspekte i karakteristike pojma *popularna glazba*. Oni ističu da taj pojam obuhvaća »glazbu koja je s rastom industrijalizacije u 19. stoljeću počela razvijati razlikovne karakteristike ukorak s ukusima i interesima urbane srednje klase u procesu ekspanzije«. ¹²

Iako ova definicija zahvaća i gotovo sve aspekte (od društvenih, povijesnih, tehnoloških, ekonomskih, kontekstualnih), bit će potrebno ponuditi i daljnja određenja koja će nas voditi kroz fragmentiranje i analizu popularne glazbe u Zagrebu, a koje nam nude Richard Middleton i Frans Birrer u pogledu razlikovnih definicija *popularne glazbe* u užem smislu te Raymond Williams u definicijama pojma *popularno* u širem smislu.

Birrer pruža pregled glavnih kategorija koje postoje u kombinaciji kao i u »čistoj« formi:

- 1) **Normativna definicija.** Popularna glazba je inferioran tip;
- 2) **Negativna definicija.** Popularna glazba je glazba koja nije nešto drugo (obično umjetnička ili folklorna glazba);
- 3) **Sociološka definicija.** Popularna glazba povezana je s određenim društvenim grupama, koje su je proizvele ili je za njih bila proizvedena;
- 4) **Tehnološko-ekonomska definicija.** Popularna glazba rasprostranjuje se putem masovnih medija i/ili na masovnom tržištu. ¹³

Middleton pak pruža dvije definicijske sinteze gore navedenih određenja koje naziva:

1) **Pozitivistički pristup.** Fokusira se na kvantitativno određenje popularnog, predlažući bavljenje djelima koja su najpopularnija, najrasprostranjenija i medijski najraširenija; iako takav pristup sebe naziva objektivnim, metodološki je ograničen kategorijama mjerenja, veličine i tržišta; on zapravo ne mjeri popularnost već »prodaju« pitanjem *koliko*, zanemarujući pritom ulogu glazbe u kulturnoj praksi i svakodnevnoj uporabi;

2) **Sociologijski esencijalizam.** Ovakav pristup više je kvalitativno određen, a tiče se sadržaja popularnog koji je stalan, bilo da je nametnut »odozgo« ili proizveden »odozdo«; smatraju li se »ljudi« aktivnima, progresivnim povijesnim subjektima ili manipuliranim objektima. ¹⁴

O esencijalističkom pristupu više će riječi biti u trećem poglavlju, kada ćemo se više baviti *uporabom* i *funkcijom* popularne glazbe na konkretnim primjerima iz razdoblja između dvaju svjetskih ratova na prostoru Zagreba. Ovo poglavlje

¹² Citirano prema LUČIĆ: 2003, 12.

¹³ Usp. MIDDLETON: 1990, 4.

¹⁴ Usp. *ibid.*, 5-6.

sadržavat će, od Middletona odbačen, više kvantitativan pristup; iako uniformiranost i jednoobraznost metode kojom ću se služiti i primjera koje ću odabrati interferiraju s narednim poglavljem i dopunjuju ga kako u formalnom tako i u sadržajnom smislu.

Za takav pristup od iznimne će nam važnosti biti spomenuta Williamsova određenja *popularnog*, čije ćemo kvantificirajuće odrednice pokušati zadovoljiti primjenjujući ih na popularnu glazbu u Zagrebu. One redom interferiraju s Birrerovim definicijama i utoliko ćemo ih usporedo koristiti te dopunjavati tijekom rada. Kako ih ne bismo fragmentarno i paušalno navodili, numerirat ćemo ih kao i prethodne. Williams je u *Ključnim riječima* predložio tri osnovna određenja pojma »popularno«, čiju treću definiciju dopunjava Antony Easthope predlažući zapravo protudefiniciju:

- 1) »popularno« u smislu »sviđa se velikom broju ljudi«;
- 2) »popularno« u suprotnosti između visoke i popularne kulture;
- 3) »popularno« kao pojam koji se koristi za opisivanje kulture koju su »ljudi proizveli za sebe same«;
- 4) »popularno« za označavanje masovnih medija koji su ljudima nametnuti zbog komercijalnih interesa.¹⁵

Treće i četvrto određenje u potpunosti je zahvaćeno spomenutim Middletonovim esencijalističkim pristupom i bit će ključno za razumijevanje cjelokupne problematike odnosa sustava društvene stratifikacije i donošenja možebitnog krajnjeg zaključka o funkciji popularne glazbe u Zagrebu između dvaju svjetskih ratova.

2.2. Estetički kriteriji popularnosti

Estetički glazbeni kriteriji mogući su iz više pozicija, ovisno o tome tko ih donosi: publika koja dati glazbeni oblik konzumira ili kritičari i glazbeni stručnjaci koji s višom razinom kompetencije i/ili drukčijom pozicijom unutar stratifikacijske podjele društva ocjenjuju, npr., vrijednost šlagera¹⁶ u Zagrebu. Ako se razina popularnosti može, u neku ruku, pozitivistički-kvantitativno odrediti, tada je moguće pružiti primjere koji bi potkrijepili prvu Williamsovu definiciju popularnoga, a koja se tiče kriterija »svidanja«, te je shodno tome dopuniti Hallovom definicijom koja je upotpunjuje. Tako stvari možemo nazvati »'popularnima' jer ih mase ljudi slušaju, kupuju, čitaju, konzumiraju i, čini se, bez ograničenja u njima uživaju«.¹⁷ Tom estetičkom aspektu može se prići, ukoliko uzmemo u obzir

¹⁵ Usp. EASTHOPE: 2001, 157.

¹⁶ Šlager je naziv za skladbu koja pripada vrsti sladunjave, kičaste zabavne glazbe i nije istoznačnica za skladbu koja ima najveći uspjeh u svojoj vrsti, a što bi sugerirala engleska riječ *hit* koja je doslovno prevedena na njemački kao *Schlager*, te je tada u fonetskoj varijanti u hrvatskom jeziku prešla u šlager. Usp. GLIGO: 1996, 105 i 277.

¹⁷ HALL: 2003, 11.

sekundarnost¹⁸ izvora iz kojih crpimo moguće gledanje na popularnost glazbe u Zagrebu između dvaju svjetskih ratova, pomoću napisa iz dnevnog tiska i indirektnih svjedočenja koja nam pružaju Boris Papandopulo i Vlaho Paljetak. Važno je naime imati na umu u kojoj mjeri publika i kritika predstavlja društvo, bilo u cjelini, bilo neke njegove slojeve, utvrditi koji je društveni sastav publike, kakvi su joj stavovi i traženja naspram glazbe ovisno o razdobljima, društvenoj pripadnosti i sredinama.¹⁹ Imajući to na umu, kao i određeni *iskošeni* pristup koji je potrebno primijeniti s obzirom na pokušaj rekonstrukcije stavova »običnih« ljudi tog vremena koji su nam poznati jedino iz svjedočanstava viših slojeva,²⁰ možemo redom navesti iskaze Papandopula, kao očitog pripadnika višeg/elitnog sloja, te Vlahu Paljetka, kao samog skladatelja, autora i izvođača poznatih šlagera i romansi tog doba.

U *Malim novinama* prilikom razgovora s Paljetkom o širenju šansona, šlagera i plesnih melodija u Zagrebu on svjedoči: »Često mi se dešava, kad prolazim ulicom, da naidjem na koju skupinu djaka. Oni me pozdrave sa poklikom: 'Živio Heidelberg!'. Njihovo otvoreno priznanje osobito mi je milo, jer znam da dolazi iz vedrih mladenačkih duša.«²¹ Ovaj nam citat iz novina govori dvije stvari: kao prvo, da je popularni šlager *Heidelberg* očito bio vrlo omiljen među slojevima mlađe populacije i kako je Paljetkova izvedba spomenutog šlagera bila također cijenjena i prepoznata od strane publike; te drugo, kako je i sam Paljetak, kao pripadnik proizvođačke sfere popularne glazbe, bio pozitivno naklonjen tim oblicima stvaranja (mogli bismo prigovoriti i reći kako je to prirodno, budući da ih je i sam skladao i izvodio, međutim ostaje neosporna činjenica da se »svidao« određenom broju ljudi, pripadnicima određene društvene pozicije i u određenom društveno-povijesnom kontekstu).

Boris Papandopulo, kao visoko obrazovani skladatelj, dirigent, glazbeni publicist i kritičar, svjedoči, ne o nekim vrijednosnim kriterijima koje povlači iz sadržaja glazbenog života Zagreba, već o samoj »popularnosti« ako je shvatimo kao estetički vrednovanu od strane šire »populacije«. »Pođite nedeljom u našu okolicu: Podsused, Šestine, Gračane, pa i u daljna sela, eto uz drmeš ili kolo i sami seoski muzikaši već sviraju najnovije šlagere onako primitivno po sluhu i slobodnoj seoskoj 'obradbi'.«²² Ovaj nam citat također svjedoči o populariziranju folklornog i folkloriziranju popularnog, barem što se tiče izvođenja i interpretacije *šlagera* od strane narodnih izvođača.²³ Naime, populariziranje te glazbe u specifično ruralnim dijelovima i od strane nižeg sloja pučanstva dovodi do njenog folkloriziranja budući da se zasniva na glazbovanju u lokalnoj sredini, a sama činjenica da je izvođena i prihvaćena od

¹⁸ O sekundarnosti izvora, o posrednicima preko kojih je omogućen pristup *narodnoj/podređenoj* kulturi te ne-objektivnosti dostupnog materijala i ne-odbacivanju istog usp. GINZBURG: 1989, 12.

¹⁹ Usp. SUPIČIĆ: 1964, 30.

²⁰ Usp. BURKE: 1991, 72.

²¹ SMOLČIĆ: 1929.

²² PAPANODOPULO: 1933.

²³ Usp. LUČIĆ: 2003, 25.

strane navedenih slojeva indicira njezin »populizam« koji, u krajnje pretpostavljenoj svrsi i funkciji, može biti promatran u kontekstu proizvodnje i konzumacije same glazbe od strane različitih skupina ljudi kako bi oni pomoću nje mogli izraziti svoje društvene, političke, socijalne ili kulturne pozicije.²⁴

2.3. Razlikovne karakteristike umjetničkog, folklornog i popularnog

Ako kao polaznu točku ovog poglavlja uzmemo drugu Williamsovu definiciju pojma popularnog u smislu opozicije spram visokog, moramo je moći nadopuniti Birrerovim pristupom u prve dvije definicije, budući da se pojam popularne glazbe ne izgrađuje samo u opoziciji spram visoke/umjetničke glazbe, već također i u opoziciji spram folklorne. Folklor kao pojam sam po sebi teško je odrediv, ali kao radnu definiciju, koja je prihvaćena od većine folklorista, možemo uzeti onu koja mijenja tradicijski atribut kao primarni kriterij određenja, zamjenjujući ga pojmom »umjetničke komunikacije u malim grupama«.²⁵ Taj komunikacijski aspekt od iznimne je važnosti prilikom razgraničavanja popularnog od folklornog i opozicioniranja drugog prema medijalnoj komunikaciji. Folklornome je bitno komunikacijsko obilježje usmenost, neposredno predavanje, prisutnost ne samo izvođača, već također i slušatelja, što načelno omogućava i povratnu vezu.²⁶ Razliku možemo prikazati i vizualno, shemom koja uspostavlja odnose i načine prenošenja u usmenoj (folklornoj) i popularnoj komunikaciji, koja je naglašeno posredovana nekim medijem (u našem slučaju to su prvenstveno bili radio, gramofonske ploče i plesne zabave koje možemo shvatiti kao oblik medija sa svim izvedbenim karakteristikama koje posjeduje). Naime, dok se u usmenoj tradiciji prenošenje odvija u komunikacijskom lancu, kada su u pitanju tehnički akustički mediji, materijal se ne prenosi direktno, već uvijek od istog medija do potencijalno neograničenog broja primatelja.

Modeli koje nudi Strobach,²⁷ u pogledu uspostavljanja te distinkcije, izgledaju ovako:

Model folklornog: čovjek → čovjek → čovjek → čovjek → čovjek...

Model popularnog:



```

      ↖   ↑   ↗
    ←  medij  →
      ↙   ↓   ↘
  
```

Primjer promjene medijske uvjetovanosti prenošenja materijala pružaju nam spomenuti šlageri koji su se tiskali u obliku muzikalija (tj. kao notni arak koji se

²⁴ Usp. LUČIĆ: 2004, 125.

²⁵ BEN-AMOS: 1982, 33.

²⁶ Usp. BAUSINGER: 1982, 14.

²⁷ Usp. STROBACH: 1982, 22.

sastojao od notnog zapisa tiskanog na listovima papira koji nisu pričvršćeni ili drugačije međusobno povezani),²⁸ a genealoški sežu u predindustrijsko doba kada su tiskani kao bezbrojni listići (leci) s tekstovima pjesama.²⁹ Utoliko možemo govoriti o šlagerima kao prežiticima u onom smislu kako ih shvaća Tylor: kao tragovima ranije kulturne prakse.³⁰

Svjedočanstva glazbenih kritičara također nam govore *kako* je glazba, barem s njihove strane, bila vrjednovana, te koji je dio glazbenog života određeni sloj ljudi (u ovom su slučaju to viši slojevi) pozitivno ili negativno ocjenjivao (samu formu djela, sadržaj, reklamu, izvedbu itd.). Kao primjer donosimo ulomke iz dviju oštrih kritika koje se tiču istog autora i iste glazbene vrste (operete), s jedne strane, te primjer kritike kvalitete same izvedbe, s druge strane.

Tako je, primjerice, Pavao Markovac jednom prilikom napao Žigu Hirschlera zbog njegove operete *Naprijed naši*, za koju tvrdi da je »netalentirani pokušaj podražavanja onih produkata internacionalne malograđanske slaboumnosti, koja nekim našim velikim umjetnicima neda tako dugo spavati, dok je ne prenesu i k nama. [...] nije važno, da je radnja tako glupa da normalan čovjek ne bi mogao da bude toliko banalan ni da razmišlja mjesecima: još manje je važno, da je sama predstava u muzičkom, pjevačkom, glumačkom i režijskom smislu ispod nivoa provincijalne šmire [...]. Ali je zanimljivo to da je kompozitor ove tvorevine ujedno muzički kritičar, da on može i smije ocjenjivati muzičke priredbe. [...] Još je zanimljivije da o svemu tome zagrebačka štampa piše povoljno, pače vrlo povoljno. [...] A najzanimljivije je to, da se ovakovo neuspjelo, netalentirano djelo ispod svakog dopustivog nivoa izvodi u kazalištu«. ³¹ Nije samo Markovčeva ostrica bila usmjerena protiv Hirschlera. Nikola Polić njegovu je reviju *Kaj nam pak moreju* nazvao »jagmom za popularnošću«. ³²

Uz samo glazbeno djelo, kako je već istaknuto, predmet glazbene kritike je i kvaliteta izvedbe. Ovdje ističemo kao primjer takvog kritičkog osvrta mišljenje Luje Šafraneka-Kavića iz 1932., kad je u *Obzoru* napisao: »Ne može se na primjer dozvoliti da inozemstvo iz glazbeno ponosnoga, kritičnoga i naprednoga Zagreba sluša takav brojčano nepotpun i kvalitativno slabi kavanski orkestar, kakav je danas naš tzv. radioorkestar. Odmah bi ne samo radio, nego i čitav muzički i kulturni centar Zagreb vani izgubio svaki kredit. [...] Radije dobre gramofonske ploče (izuzev one ciganske) ili kavanski jazz, nego blamaže na račun kulturnog renomea Zagreba«. ³³

Još jedan indikator inferiorne, ili barem suprotne, pozicije popularne glazbe u tom vremenu, jest uporaba pseudonima. Njih su u najvećoj mjeri upotrebljavali skladatelji šlagera i opereta koji su rijetko posezali za drugim glazbenim vrstama, te skladatelji umjetničke glazbe koji su samo povremeno skladali na području

²⁸ Usp. LUČIĆ: 2003, 8.

²⁹ Usp. STROBACH: 1982, 24.

³⁰ Usp. MOORE: 2002, 30.

³¹ MARKOVAC: 1936, 205-206.

³² Citirano prema LUČIĆ: 2003, 87.

³³ Citirano prema VONČINA: 1986, 109.

popularne. Osim njih, tu su još bili i tekstopisci i prevoditelji te samo jedan pjevač opereta i šlagera.³⁴ Teško možemo pretpostaviti da je određena anonimnost u pogledu autorstva plod folklornog momenta, već je prije slučaj da su slojevi koji su se isključivo bavili popularnom glazbom upotrebljavali pseudonime kako bi sakrili bavljenje nisko vrjednovanom vrstom glazbe, dok su oni koji su tek povremeno skladali na području popularnog, pokušavali sačuvati svoj dignitet u zajednici svoje primarne stratifikacijske pozicije.

Mogli bismo upotrijebiti Burkeov model koji obuhvaća predindustrijsku Europu, ali je s modifikacijama primjenljiv i na ovaj slučaj, implicirajući kako je elita zapravo imala dvije kulture.³⁵ Naime, skladateljima koji su obuhvaćali obje sfere glazbe pristup je, kao eliti, bio neosporno moguć iz njihove pozicije obrazovanih skladatelja, a istodobno su mogli pod okriljem lažnih imena djelovati u sferi popularne glazbe iz različitih pobuda (funkcije koje su mogle vršiti te dvije kulture mogle su biti ili zabavljačka ili materijalno uvjetovana, budući da se popularna glazba zasigurno više »prodavala« od umjetničke koja je, za njih, imala ozbiljniju funkciju). Skladatelji koji su djelovali samo u okviru popularne glazbe umjetničku su mogli samo pasivno apsorbirati putem raznih medija, ne participirajući u njoj na isti, aktivan/stvaralački, način (ovo se naravno ne odnosi na aktivno sudjelovanje u pogledu stvaranja značenja i korištenja istog za vlastite potrebe, već u čisto vulgarno-materijalističkom smislu).

2.4. Glazba i potkulture

U navedenoj Williamsovoj definiciji kako je popularno ono što ljudi proizvode za sebe, a imajući na umu slično Birrerovo određenje pomoću treće definicije koja obuhvaća glazbu povezanu s određenim socijalnim skupinama, bilo da im je ona nametnuta ili su je sami proizveli, približavamo se Middletonovom esencijalističkom pristupu, što ga on dijeli na dvije suprotstavljene strane. S jedne strane, glazba je proizvedena kao oblik manipulacije, standardizacije i povezana je s masovnim i komercijalnim, dok je s druge strane autentična, spontana i gotovo folkloristički »narodna«.³⁶ Potonje navedeno određenje pretpostavlja postojanje određene grupe čija je značajka »neposredan ljudski odnos i interakcija koja počiva na odnosu licem u lice. Između čovjeka i čovjeka nema posrednika«.³⁷ Nadalje, ako takvu grupu shvatimo kao društvenu jedinicu koja kroz interakciju tvori u izvjesnoj mjeri vlastitu kulturu, možemo je nazvati idiokulturom, te naglasiti njezinu lokaliziranu prirodu, ne iziskujući da ona bude dijelom demografski određene podgrupe, već da predstavlja specifičan razvoj bilo koje grupe u društvu.³⁸

³⁴ Usp. LUČIĆ: 2004, 133.

³⁵ Usp. BURKE: 1991, 36.

³⁶ Usp. MIDDLETON: 1990, 6.

³⁷ RIHTMAN — AUGUŠTIN: 1982, 67.

³⁸ Usp. *ibid.*, 69.

Pretpostavljanje određene grupe i pripadajuće joj kulture nikako ne može biti indikator njezine potpune samostalnosti i autonomnosti s obzirom na dominantnu kulturu. Ta idiokultura zapravo je podkultura (ili subkultura) koja, mada se razlikuje od preostatka kulture, nije od nje potpuno odsječena, i shvaćena je kao sustav značenja čiji sudionici ujedno dijele značenja kulture u cjelini.³⁹

Upravo jedna takva idiokultura bila je prisutna u Zagrebu između dvaju svjetskih ratova u obliku kluba *Kvak*, čiji su članovi u međuratnom razdoblju priređivali predstave i zabave koje su sami izvodili (iako je među njima bilo i profesionalaca, njihova je kompetencija većinom bila amaterska).⁴⁰ Oni su, naime, posjedovali cjelokupnu sociokulturnu paletu proizvoda: od vlastitih pjesama, odjeće, predstava, zaštitne pjesme koju im je napisao Ivan Zajc, preko parodija opera, kupleta i posebno modeliranog i ukrašenog posuđa. Iako je klub mahom okupljao intelektualce i ljude od položaja, njihova ludistička tendencija bila je više nego očita iz samog sadržaja koji su proizvodili i izvodili. I premda nisu imali otvorenih namjera utjecati na zabavni i društveni život Zagreba, imali su svoje sljedbenike i oponašatelje u uglednim zagrebačkom društvima kao što su *Kolo*, *Sokol*, *Sloga*, koji nisu skrivali po čijem uzoru organiziraju vlastite priredbe. Taj klub bio je djelomično tajan i tijekom njegova djelovanja često se spekuliralo o utjecaju koji je imao u donošenju gradskih odluka.⁴¹

Posebno popularna pjesma iz tog razdoblja djelatnosti kluba bila je ona Gjüre Prejca (jednog od istaknutijih njihovih članova i izvan kluba), *Peharček moj*, koja je svojim tekstualnim dijalektizmom (pisana je kajkavskim narječjem) uokviravala ono što možemo okarakterizirati kao autohtonost, autonomnost, narodnost i drugim atributima koje bismo mogli pripisati tom sociokulturnom miljeu. Sama djelatnost kluba i njihova subverzivnost djelovanja pomoću parodiranja poznatih opera neosporno svjedoči o njihovoj nehegemoničnosti.

2.5. Masovnost i mediji

Ovo poglavlje tiče se društvenih i povijesnih uvjeta nastanka masovne kulture te tako i popularne glazbe, a također i bitnosti glazbene industrije i medija koji su odigrali ključnu ulogu pri oblikovanju međuratne zagrebačke scene. Vodič i okvir ovog poglavlja bit će Birrerova četvrta definicija, koja je strože definirana nego Williamsova s obzirom da se ne ograničava na masovne medije isključivo, već i na masovno tržište općenito (iako u određenoj mjeri jedno uvjetuje drugo).

Orijentirajući se na masovnu kulturu kao mogući povijesni odgovor nastanka popularne glazbe, možemo spomenuti kako su je omogućila dva osnovna društvena

³⁹ Usp. BURKE: 1991, 46.

⁴⁰ Usp. LUČIĆ: 2003, 44.

⁴¹ Usp. MILČEC: 1989, 158-163.

uvjeta: urbanizacija i industrijalizacija. U tom horizontu pojam masovne kulture odnosi se na pojave suvremenog prenošenja identičnih ili analognih sadržaja koji teku iz malobrojnih izvora prema velikim masama primatelja. Dva su moguća načina umnažanja simboličkih sadržaja: putem otisaka, tj. kopija, ili putem prijemnih uređaja koji omogućuju istovremenu recepciju.⁴² Osim što je utjecao na društveno-političke uvjete, proces industrijalizacije uzrokovao je i kulturne promjene koje su se manifestirale na uništenju narodne kulture kao osnovne forme simboličke realizacijske kulture dominirajućih masa društava. Možda najdominantnija crta te epohe nesumnjivo je bila i specijalizacija, koja je za sobom povukla porast disproporcije⁴³ između stvaratelja i primatelja kulture.⁴⁴

U Zagrebu, koji je u vremenu između 1918. i 1941. bio znatno razvijeniji od ostatka Hrvatske (u periodu od 1921. do 1931. više od 75% stanovništva bilo je orijentirano na poljoprivredu, većina je bila nepismena, uz napomenu da je bilo dvostruko više nepismenih među ženama nego među muškarcima) i disproporcionalno je od njega napredovao, bila su prisutna 2 glavna aspekta širenja glazbe: putem **tiska** (kojim su se umnažale *muzikalije* i popratni materijali koji su okruživali glazbeni život — reklame, plakati, programi; te proizvodnja gramofona i *gramofonskih ploča* koje su predstavljale drugi oblik trajnog zapisa glazbe) i putem **prijenosa** koji je uključivao izvođenje skladbi uživo u većem dijelu radio programa i puštanje gramofonskih ploča, pogotovo u trenucima financijske krize radija od 1929.-1934. Prvi izdavač koji se gotovo isključivo specijalizirao za izdavanje šlagera bila je izdavačka kuća Albini koja je radom počela oko 1930. godine (usp. sl. 1), dok je prva tvornica gramofona i gramofonskih ploča bila Edison Bell Penkala, osnovana 1926. godine. S prestankom rada te tvrtke 1938. godine pojavljuje se tvrtka Elektroton. Prva radiostanica osnovana je 1926. i bila je jedinstvena te vrste na području bivše Jugoslavije.⁴⁵ Na temelju tih podataka možemo zaključiti da je u razdoblju između dvaju svjetskih ratova neosporno postojala glazbena industrija,

⁴² Što se tiče načina reprodukcije umjetničkog materijala, ono je s tehničke strane donijelo nešto novo s obzirom na prijašnje mogućnosti umnažanja. Naime, i sam je tehnički postupak umnažanja postao konstitutivnim dijelom onoga što povijesni subjekti smatraju umjetničkim; naravno da se u tom mehanizmu gubi status originalnosti/autentičnosti djela, jer postaje suvišno pitati koja je verzija, npr. pjesme, originalna, budući da se ona ostvaruje putem reprodukcijske tehnike (ili prijenosa). I tako reprodukcijaska tehnika izdvojava reproducirano iz područja tradicije, uzrokujući propadanje njegove *aure* (njegovu »ovdje« i »sada«). Usp. BENJAMIN: 1986, 125-142.

⁴³ Povijesno razlikujemo 4 etape razvoja odnosa publike i glazbe: 1) u razdoblju primitivnih zajednica glazba je kolektivno djelo; to je vrijeme anonimnosti autora; izvodači su svi ili gotovo svi prisutni; pasivne publike nema; 2) kolektivni stadij kroz delegiranje; glazba je i dalje izražaj prisutnog kolektiva s izuzetkom crkvene glazbe koja je aktivna; to je doba starih civilizacija i velikih imperija antike; 3) krajem srednjeg vijeka jedan dio umjetničke glazbe postaje sve složeniji, a izvođenje teže; svjetovna umjetnička glazba obraća se najčešće publici dominantnih društvenih slojeva; 4) umjetnička se muzika sve više demokratizira, obraća se uvijek sve širem krugu slušatelja, a s druge strane, rafinirajući se, postaje manje pristupačna cjelini svojih slušatelja, koji postaju mnogobrojniji; dolazi do izvjesnog udaljavanja između široke publike i moderne ozbiljne glazbe. Usp. SUPIČIĆ: 1964, 41-44.

⁴⁴ Usp. KLOSKOVSKA: 1981, 101-130.

⁴⁵ Usp. LUČIĆ: 2004, 126-134.

iako nisu u jednakoj mjeri bili razvijeni svi njezini dijelovi (najrazvijenije je bilo nakladništvo ploča i muzikalija, izvedbe te administracija autorskih prava i radio, dok je proizvodnja glazbenih instrumenata i opreme za snimanje i emitiranje, kao i marketing, bila tek u začetima).⁴⁶

U tom razdoblju, ključnom za početak popularne glazbe u okviru omasovljenja, dostupnosti i medijske recepcije, izdavačka djelatnost pružila je odlučujući uvjet širokoj komercijalizaciji i hiperprodukciji glazbenog materijala. Sada se postavlja ključno pitanje: koji su mediji kome bili usmjereni i dostupni te uolikoj mjeri su se koristili? Naime, iako je tiskani materijal bio najjeftiniji i, dakako, najdostupniji u pogledu financijskih ograničenja, mogli su ga koristiti samo oni glazbeno obrazovani kojima je na neki način bio dostupan glazbeni instrument za izvođenje skladbi. Međutim, s obzirom na nizak stupanj pismenosti velikog broja stanovništva, malo je vjerojatno da su istovremeno bili dovoljno glazbeno pismeni da bi se samostalno koristili tim notnim zapisima. Audio izvori, u prvom redu gramofonske ploče, bile su još financijski nedostupnije, a i zahtijevale su posjedovanje gramofona ukoliko se glazba željela individualno slušati. Radio, pak, bio je dostupan gotovo svima i uključivao je sve prijašnje oblike konzerviranja glazbe budući da su se, s jedne strane, preko radija prenosile izvedbe uživo, a s druge strane puštao se sadržaj s gramofonskih ploča (usp. sl. 2). Prijenosi su također bili iznimno podesni jer je sam prostor radijskog studija bio skučen i utoliko se veće glazbene vrste nisu mogle uživo izvoditi. Mikrofoni koji su omogućavali potencijalno neograničenu recepciju bili su postavljeni u HNK, kavane, crkve, restorane, koncertne podije, slastičarnice i kino dvorane.⁴⁷ Recepcija se, naravno, mijenjala kako su se razvijale tehničke mogućnosti prijenosa. Prvotno odsustvo modernih radioaparata pobuđivalo je aktivnije slušanje (slušalice su bile jedini izvor radioprijema, bilo da su bile postavljene u intimi vlastitog doma ili na javnim mjestima), ali istovremeno i ograničenu dostupnost, da bi se postavljanjem zvučnika na javnim mjestima recepcija znatno proširila, ali i smanjila aktivnost slušanja.⁴⁸

Znači, iako je iz svega navedenog razvidno generiranje masovnosti i medija s tendencijom prema onome što danas zatječemo u popularnoj glazbi i drugim oblicima popularnokulturnih proizvoda, moramo napomenuti svojevrsna ograničenja u pogledu već postojeće masovnosti tržišta u Zagrebu između dvaju svjetskih ratova. Tako je, primjerice, 1931. godine samo 5,39% sveukupnog broja stanovnika Zagreba bilo pretplatnicima Radio Zagreba (što istovremeno razotkriva i broj radioprijemnika jer je svaka kupnja obvezivala na pretplatu), a tek 0,46 komada gramofonskih ploča prodano je po stanovniku.⁴⁹

⁴⁶ Usp. LUČIĆ: 2003, 91.

⁴⁷ Usp. LUČIĆ: 2004, 135.

⁴⁸ Usp. LUČIĆ: 2003, 89.

⁴⁹ Usp. *ibid.*, 102-103.

ALBINI, naklada, zastupstvo autor-
skih prava, prodaja knjiga i muzikalija
Zagreb, ul. bar. Delačića 1/V. Telefon 89-78

Izdanja najboljih tonfamskih slagera, operetskih pjesama
i skladbi za ples kao i didaktička djela domaćih autora,
najpovoljnije dobivate kod

Gen. zast. nakladne kuće Benjamin, Leipzig (Lyra katalog)

Kapelnicima, koji predaju programe, naročiti popust.

Note svih domaćih i stranih naklada nabavljamo naj-
kulatnije i najjeftinije.

Djela domaćih i stranih dramskih pisaca i muzič. autora
pribavlja i dozvoljava izvedbe najbrže i uz povoljne tarifyeme

Sl. 1: Novinski oglas izdavačke kuće Albini, *Jugoslavenski autor*, 7 (1937) 1-2, 16.

Sl. 2: Raspodjela programa Radio Zagreba 1936. godine, VONČINA: 1986, 132.

3. POPULARNA GLAZBA I »FIKCIONALNO«

3.1. Glazbena uporaba i funkcija

Kako bismo došli do mogućih konačnih rješenja u pogledu konteksta u kojemu je popularna glazba nastala i u kojemu se odvijala, moramo prvo razjasniti njezinu »fiktionalnost«, gdje se pod tim pojmom ne podrazumijeva ona klasičnog narativnog teksta (iako tekstualni dio pjesama tog doba neosporno zadovoljava tu odrednicu), već prije polazna točka shvaćanja te glazbe kao fikcionalnog produkta koji se kao takav dalje na specifične načine upotrebljava i funkcionira unutar sociokulturnog sistema. Glazba ima dvije razine svojeg izražaja: prvo, kao tekst ona jest fikcionalna utoliko što se njezine rečenice, riječi i druge tekstualne odrednice (bilo govorene bilo napisane) »koje postavljaju svijet koji imaju namjeru opisati [...] sastoje od 'hinjenih tvrdnji, odnosno od tvrdnji koje se takvima prikazuju a da ne ispunjavaju pragmatičke uvjete valjanosti'«;⁵⁰ drugo, njezin zvukovni dio ne komunicira u strogom smislu te riječi, ne može »govoriti« i utoliko je ne-referencijalan; jedina moguća reakcija i primarno iskustvo glazbe bilo bi moguće kroz kodificiranu tjelesnu reakciju na nju (npr. ples).⁵¹

Uzimajući navedene glazbene karakteristike u obzir, premještamo interes s više formalnih karakteristika na sadržajne, gdje je ključni moment pitanje odnosa glazbenog sadržaja, stila, jezika, oblika, vrste itd., te danih društvenih okvira. Odnosi se mogu proučavati ili genetički (s obzirom na društvene okvire u kojima su djela nastala) ili funkcionalno (s obzirom na društvene okvire u kojima se djela izvode nakon stvaranja).⁵² Imajući to na umu, više ćemo se orijentirati na funkcionalni dio zahvaćajući istodobno bitnu distinkciju između *uporabe* i *funkcije* glazbe.⁵³ Naime, glazba se može upotrebljavati u nekom društvu na određen način, i to može direktno biti izraženo kao dio narodne evaluacije nje same. Međutim, funkcija glazbe ne mora biti izražena pa čak ni shvaćena od strane narodne evaluacije. Uporaba tako referira na situaciju u kojoj je glazba implementirana u ljudsku djelatnost, dok se funkcija tiče razloga njezine implementacije i svrhe kojoj služi. Funkcija, pak, određene socijalne uporabe glazbe zapravo je njezin doprinos društvenom životu kao funkcioniranju cjelokupnog društvenog sustava.⁵⁴

Osim uspostavljanja odnosa između uporabe i funkcije u narednom će poglavlju biti riječi i o odnosu i shvaćanju popularne glazbe u okviru vanjskih odrednica popularnoglazbene scene u Zagrebu. To će se prvenstveno ticati pitanja participacije

⁵⁰ GENETTE: 2002, 6.

⁵¹ Usp. MURŠIĆ: 1996, 69.

⁵² Usp. SUPIČIĆ: 1964, 28-29.

⁵³ Merriam razlikuje pet osnovnih kategorija unutar kojih se odvija glazbena uporaba kroz ljudsku aktivnost u društvu [...]; te deset osnovnih funkcija koje trebaju pružiti odgovor na pitanje što glazba radi za i unutar ljudskog društva [...]. Usp. MERRIAM: 1964, 217-226.

⁵⁴ Usp. MERRIAM: 1964, 209-211.

društvenih skupina u kulturi općenito, ali s naglaskom na glazbu, i to sve u smislu, ili podređenosti društvenih grupacija koje konzumiraju popularnu glazbu i njihove pasivne uloge u istoj, ili njihove autonomnosti u odnosu na dominirajuće/nametnute vrijednosti, ili pak, mnogo realnije pretpostavke o uzajamnoj interakciji i potpunoj disperziranosti između glazbenih proizvoda, uporabe i na kraju funkcije glazbenih oblika u specifičnom društvenopovijesnom kontekstu.⁵⁵

3.2. Teorija regresije i hegemonije

Jedan od dva aspekta shvaćanja grupacija koje konzumiraju kulturne proizvode svakako je onaj što ga nudi koncept hegemonije Antonija Gramscija. On je prvenstveno poima kao oblik kulturne dominacije gdje su dominantne vladajuće strukture uvjerile druge klase da prihvate njihove vrijednosti. Hegemonija je u svojoj prirodi suprotstavljena prinudnoj vrsti kontrole koja se više tiče prijetnje ili direktne primjene sile. Ona je zapravo, po Gramsciju, konsenzus gdje subordinirane grupacije svojevoljno prihvaćaju vrijednosni sustav dominirajuće klase, izvlačeći iz tog prihvaćanja vlastitu korist i autonomno djelujući kroz hegemonijom nametnute kulturne, političke ili druge vrijednosti.⁵⁶ Tako shvaćena pozicija subordinirajućih grupa, koje u našem slučaju ne možemo utvrditi budući da smo zakinuti za podatke o publici i konzumentima popularne glazbe, pomaže nam zapravo kako bismo je suprotstavili drugom aspektu čiji je koncept mnogo radikalniji u pogledu pozicioniranja potrošača u pasivnu i indoktrinirajuću ulogu.

Takav koncept ponudila nam je teorija pripadnika tzv. Frankfurtske škole čiji je najzapaženiji predstavnik, i ovdje nama ujedno najzanimljiviji, svakako Theodor W. Adorno, koji se svojim teorijskim radom posebno osvrtao na popularnu glazbu. On je prvenstveno oštro razgraničavao popularnu/laganu/zabavnu glazbu od ozbiljne/seriozne/umjetničke glazbe, pripisujući drugoj sve atribute autonomnosti, originalnosti, individualnosti i kreativnosti, dok je prvu smatrao nižom, površnom, ideologijskom i primitivnom.⁵⁷ Bazirajući svoje sudove na unutarnjoj strukturi popularne glazbe, Adorno izdvaja dva procesa karakteristična za nju: standardizaciju i pseudo-individualizaciju. Standardizacija se tiče uspostavljanja invarijante u dubinskoj strukturi popularne skladbe, dok se pseudo-individualizacija tiče varijacija i stilističkih improvizacija (pogotovo primjerice u jazzu koji je cijeli baziran na improvizaciji), čiji je posao, po Adornu, da sakrije suštinski standardiziranu strukturu djela i uspostavi glazbene tipove koji pružaju publici identifikaciju sa skladbom, diferencirajući tako između nečeg što je zapravo neizdiferencirano (tj. isto).⁵⁸

⁵⁵ Usp. GINZBURG: 1989, 14.

⁵⁶ Usp. STRINATI: 1995, 165-171.

⁵⁷ Usp. ADORNO: 1991, 29-35; 2003, 1.

⁵⁸ Usp. ADORNO: 2003, 1-7.

Što se pak tiče vanjskih karakteristika glazbe kao proizvoda, Adorno izjednačava masovnu kulturu s kulturnom industrijom anticipirajući složene mehanizirane obrasce unutar kojih se glazba nalazi, prezentirajući se kao proizvod koji svoju vrijednost ne postiže estetičkim kriterijima umjetnosti, već kriterijima tržišne vrijednosti visoko kapitaliziranog i industrijaliziranog društva. Glazba tako postaje robom koja svojom ideologijom samoodržavajućeg kapitalističkog sustava potiče konformizam zamjenjujući moguću svjesnost konzumenta koji sam kulturni proizvod troši.⁵⁹ Tako shvaćena uporaba i položaj popularne glazbe unutar društva za Adorna znači samo jedno: površnu zabavu koja stupa na mjesto viših dobara stereotipizirajući realnost i funkcionirajući kao bijeg iz svakodnevice, te uvećavajući rezignaciju koja je prvotno trebala biti suzbijena samom razonodom.⁶⁰

Tako postavljene teorijske osnove zasigurno nam mogu biti od koristi, međutim prihvatiti ih u potpunosti značilo bi utrti put jednoumlju. Stvari su mnogo složenije nego što nam to Adorno govori, te utoliko moramo poći od, za nas, konkretnijih primjera. Osvrnimo se prvo na stvarnu glazbenu »potrošnju«. Gledajući podatke o proizvodnji i prodaji gramofonskih ploča tvrtke Edison Bell Penkala te broju slušatelja radio Zagreba u periodu od 1925. do 1936. možemo zaključiti sljedeće: u razdoblju velike ekonomske krize 1929. godine prodaja i proizvodnja ploča bila je najviša (s time da je prodaja odmah sljedeće godine počela rapidno opadati, dok je proizvodnja rasla do kraja 1930.); iste godine broj slušatelja Radio Zagreba počeo se naglo povećavati da bi do 1936. godine dvostruko narastao; sve to neosporno svjedoči o najvećoj konzumaciji glazbenih proizvoda baš u trenucima u kojima je kriza bila najveća i u kojima su se u svijetu i u Zagrebu odvijala važna politička i druga previranja. Zaključiti, međutim, da je glazbeni repertoar i njegova konzumacija oblik bijega iz preteške stvarnosti bilo bi prebrzo, iako adornoovski prihvatljivo. Porast konzumacije moguće je objasniti i rastom populacije u Zagrebu, koju je uzrokovalo naseljavanje stanovnika iz ruralnih krajeva Hrvatske.⁶¹

Okrećući se karakteristikama glazbenih oblika i vrsta koje su u to vrijeme dominirale glazbenom scenom, spomenimo da su neke od njih samom svojom strukturom bile pogodne za potrošnju u sferi zabave. Tako je, npr., opereta kao glazbenoscenska vrsta (koja je uključivala i glazbene i plesne točke) svojom strukturom pogodovala popularnosti, a pogotovo stoga što su njeni glazbeni dijelovi često bili šlageri. Šlageri su kao glazbena forma posebno bili tipični za razdoblje između dvaju svjetskih ratova te su se upotrebljavali i u reklamne svrhe, a njihova tipična forma sastojala se od uvoda, strofe i pripjeva koji je bio najistaknutiji i najupečatljiviji dio šlagera i po kojemu je sam šlager često dobivao naslov.⁶² Takvo detektiranje uporabe šlagera kao tipične muzičke vrste može biti sociološki pokazatelj za određeni glazbeni centar u određenom povijesnom razdoblju⁶³ budući

⁵⁹ Usp. ADORNO: 1991, 98-106.

⁶⁰ Usp. HORKHEIMER — ADORNO: 1974, 154-156.

⁶¹ Usp. LUČIĆ: 2003, 36.

⁶² Usp. *ibid.*, 100-101.

⁶³ Usp. SUPIČIĆ: 1964, 34.

da standardizacija kulturnog sadržaja ne iziskuje samo stvaranje određenih tehničkih uvjeta, već i formiranje specifičnog tipa »masovnog primatelja«, čije su kvalifikacije u izvjesnom smislu također standardizirane.⁶⁴ Šlager je definitivno svojom uporabom u svim sferama glazbenog života bio karakterističan za Zagreb između dvaju svjetskih ratova, te je kao određeni žanr, ukoliko se odrednica tog izraza usredotočuje na izvedbu, značio »narasle obrasce očekivanja što ih izvođači i publika zajednički unose u estetske doživljaje«. ⁶⁵ Osim očite sfere nametnutosti šlagera medijskom promocijom, on je također bio i odabir publike koja je vršila socijalnu narudžbu djela i bila motivirana ili estetski ili društveno.⁶⁶

3.3. Teorija artikulacije i otpora

Kako bismo ilustrirali moguća definicijska određenja popularne glazbe, pozovimo se na Hallovo shvaćanje pojma popularnog. Njegova definicija gleda »u nekom određenom razdoblju, one oblike i aktivnosti koji imaju korijene u socijalnim i materijalnim uvjetima određenih klasa, te koji su uvršteni u popularnu tradiciju i običaje«. ⁶⁷ Takvo gledanje na popularnu kulturu »tretira domenu kulturnih oblika i aktivnosti kao područje koje se neprestano mijenja« te »promatra procese pomoću kojih se ovi odnosi dominacije i podređivanja artikuliraju«. ⁶⁸ Taj princip artikulacije ključan je za funkcioniranje i uporabu popularne kulture — pa tako i glazbe — u globalu, te stalnu simboličku borbu koja se odvija na polju kulturnih značenja.

Razjašnjavajući taj proces artikulacije, možemo napomenuti kako elementi kulture (npr. glazba) nisu direktno, unutarnje i isključivo povezani sa specifičnim ekonomskim determiniranim faktorima (npr. klasom); u završnoj instanci oni jesu određeni tim faktorima, ali kroz djelovanje artikulacijskih principa koji su povezani s klasnom pozicijom. Ti procesi djeluju kroz spajanje postojećih elemenata u nove obrasce ili kroz pridavanje novih konotacija starim. U posebno kompleksnim i izdiferenciranim društvima glazbeni stilovi složeni su od elemenata iz raznih izvora (s raznim povijestima i konotacijama) i te naslage mogu u određenim okolnostima biti otvorene, a elementi reartikulirani u drugom kontekstu.⁶⁹

Primjenjujući te principe na popularnu glazbu u Zagrebu, jedan nam se primjer specifično kazališnog oblika nadaje kao zanimljiv. Riječ je naime o kabaretu, koji je bio iznimno razvijen u razdoblju između dvaju svjetskih ratova, a pretežito je uključivao prijevode i preradbe igrokaza i opereta bečkog, minhenskog i pariškog kruga. Glazba koja je sačinjavala sastavni dio programa kabareta bili su kupleti

⁶⁴ Usp. KLOSKOVSKA: 1981, 108.

⁶⁵ ABRAHAMS: 1982, 80.

⁶⁶ Usp. LUČIĆ: 2003, 92.

⁶⁷ HALL: 2003, 15.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ Usp. MIDDLETON: 1990, 8 i 16.

koji su uglavnom preuzeti iz stranih šansona i kupleta. Proces artikulacije odvijao se tako (iako ne možemo znati prvotno značenje i uporabu tih oblika, a ni njihov kontekst) da je karakteristični kazališni oblik kabareta bio najpogodniji za parodije i travestije poznatih opera i opereta, iako u prvotnoj uporabi strane, posuđene, prerađene i reartikulirane skladbe najvjerojatnije nisu imale istu funkciju kao u Zagrebu (premda je njihova parodijska strana mogla ostati, kontekst i značenja koja su pritom proizvedena bitno su drukčija samom činjenicom geografske drugosti).⁷⁰

Jedan od kupleta Ace Biničkog koji se izvodio u kabaretu Dverce uoči II. svjetskog rata s određenom je subverzivnošću i sarkastičnošću komentirao aktualnu političko-socijalnu stvarnost (usp. tekst u **Prilogu**). Možemo pretpostaviti da je svojim ostrim i parodijski nastrojenim tekstem taj kuplet (ali i kabaret uopće) izazivao maštu koja nije bila puki eskapizam od svakodnevice, već je kao jedan od mnogih mogućih kulturnih oblika utjelovljivao moć podređenih da na neki način nadziru reprezentaciju realnosti prezentiranu medijima i jezikom od strane njima opozicijskih (ali i dominantnih) društvenih skupina. Tako shvaćena mašta zapravo, na kraju, zadržava osjećaj razlike među društvenim formacijama i služi kao dio iskazivanja semiotičke moći.⁷¹ Naime, da bismo razumjeli glazbenu moć, a utoliko i njezinu političku funkciju, moramo imati na umu da samo političko značenje, koje bi glazba mogla zadobiti, ne ovisi toliko o njezinoj unutarnjoj strukturi, već prije o njezinoj uporabi u određenom sociopolitičkom kontekstu.⁷² Ali kontekst uporabe vidljiv je i iz sadržaja teksta, barem u slučaju ovog kupleta, s obzirom na to da su određene izvanstrukturne odrednice morale biti zadovoljene da bi se tekst manifestirao na sebi specifičan način i utoliko upotrebljavao u okviru kabareta. Zapadni utjecaji, bilo filmova ili amerikaniziranih prezentacija (usp. tekst u **Prilogu**, stih 7), te društveno-historijski okvir II. svjetskog rata i odnosi sila, naroda i pripisanih im atributa kroz njihovu reprezentaciju unutar teksta (usp. tekst u **Prilogu**, stih 13-20), pretpostavljaju generiranje moguće rezignacije i frivolne objektivnosti (usp. tekst u **Prilogu**, stih 11-12) zagrebačkog međuratnog razdoblja ili pak satiričke oštrice upućene grupacijama ilegalnih aktivnosti kao svojevrsnim adresatima tekstualnog cinizma (usp. tekst u **Prilogu**, stih 3-6 i 9-10).

3.4. Zabava i slobodno vrijeme

Popularna glazba, u svim prethodno navedenim određenjima i eksplikacijama, mogla se jedino i oblikovati kao popularna fikcija u sferi onog što nazivamo slobodnim vremenom i utoliko funkcionirati kao zabava datog društva u određenom geopolitičkom sustavu.

⁷⁰ Usp. LUČIĆ: 2003, 95.

⁷¹ Usp. FISKE: 2003, 210.

⁷² Usp. MADEIRA: 1993, 159-160.

Naime, u suvremenim industrijskim društvima, gdje se ljudski odnosi formiraju prema shemi masovnog društva, uloge i funkcije grupa sve se više specijaliziraju i raščlanjuju, te se na isti način raščlanjuje i njihovo vrijeme. Javlja se potpuno nova kategorija slobodnog vremena koja, za razliku od odmora ili pauze u radu, predstavlja funkciju određenog sustava organizacije rada i društvenih odnosa. Dva su osnovna razloga porasta dimenzija slobodnog vremena: skraćivanje radnog vremena i povećanje zakonom regulirane granice zapošljavanja, kao i sniženje mirovinske granice uz istovremeni porast prosječne duljine života, kako bi sve to utjecalo na brojčani porast kategorije stanovništva isključene iz participacije u profesionalnome radu. Imajući sve uzroke pred očima, napomenimo da za problem popularne kulture nije toliko bitno slobodno vrijeme elitnih društvenih kategorija, već slobodno vrijeme kao masovna pojava, koje je primarno moguće razgraničiti od profesionalnog rada. Tako će se u gotovo svim industrijskim zemljama evolucijski razvijati aktivnosti slobodnog vremena favorizirajući djelatnost zabavnog tipa.⁷³

Gledajući popularnu glazbu iz perspektive slobodnog vremena i značaja koji ona ima unutar njega, navedimo jednu od mogućih pozicija, onu Adornovu, koja nam pruža neke odgovore, ali i restrikcije u svezi simplificiranja funkcije glazbe u društvu. Adorno tvrdi da, premda su ljudi subjektivno uvjereni kako u slobodno vrijeme djeluju svojevolarno, njihovu volju oblikuju iste sile od kojih pokušavaju pobjeći u vremenu bez rada. Tako je razlika rad/slobodno vrijeme akcentuirana kao norma kojom se suprotstavlja i dubinski distingvira jedno od drugog, iako je potonje zapravo nastavak oblika društvenog života profitabilno orijentiranog i utoliko organiziranog od strane industrije zabave. Slobodno je vrijeme tako suštinski institucionalizirano te nametnuto ljudima, nudeći im zapravo neku vrst pseudoaktivnosti. Ali, čak i Adorno dopušta mogućnost da potrošač kulturnog proizvoda konzumira ono što mu nudi kulturna industrija, distancirajući se od proizvoda i uzimajući ga s određenom dozom rezerve, kroz koju se tako neće pasivizirati u svojoj društvenoj ulozi.⁷⁴ Primjenjujući takvu perspektivu na glazbu, a ne na kulturne proizvode u cjelini, Adorno pruža specifičnu sliku slušatelja glazbe, koji kroz zabavu koju mu ona pruža i koja od njega ne zahtijeva pažnju, odvlači njegovu pozornost od istinskih zahtjeva realnosti. Odmor, ako ga shvatimo kao bijeg od rada, gdje se glazba prvenstveno najviše i konzumira, služi, po Adornu, kao društveni cement, kao katarza koja slušatelja učvršćuje u njegovom socijalnom položaju. Značenja, pak, koja slušatelji atribuiraju glazbenom materijalu zapravo su sredstva pomoću kojih oni postižu psihičku prilagodbu⁷⁵ s mehaniziranim svakodnevnim životom. I tako, npr., emocionalno nabijena glazba, koja dopušta

⁷³ Usp. KLOSKOVSKA: 1981, 142-157.

⁷⁴ Usp. ADORNO: 1991, 187-197.

⁷⁵ Ta prilagodba materijalizira se na dva načina koja korespondiraju s dva osnovna sociopsihološka tipa masovnog ponašanja prema glazbi: »ritamski poslušni« tip i »emocionalni« tip. Usp. ADORNO: 2003, 9.

slušateljima priznanje o njihovoj ne-sreći, istovremeno te slušatelje pomiruje s njihovom socijalnom ovisnošću.⁷⁶ I na ovom mjestu zaključci nipošto nisu konačni, što Adorno potvrđuje i rezultatima jednog empirijskog sociološkog istraživanja (što je iznimno važno budući da se rijetko poziva na ikakve empirijske dokaze) gdje je prisutna različita glazbena recepcija s obzirom na razliku u mediju prenošenja glazbe. Pokazalo se, primjerice, da je umjetničko razumijevanje glazbe, koje je ograničeno na medije masovnih komunikacija, uniformiranije i konvencionalnije od onog stečenog iskustvom izvođenja glazbe uživo.⁷⁷ To je izuzetno važno s obzirom na, u prethodnim poglavljima spomenutu, praksu izvođenja glazbe uživo preko radija koje je bilo prisutno na Radio Zagrebu, barem do njegove financijske krize.

Što se tiče konkretno popularne glazbe u Zagrebu između dvaju svjetskih ratova, i mogućeg određivanja njene uporabe i funkcije, napomenimo kako je ona bila prisutna na mnogim mjestima i na razne načine, a uglavnom je služila kao sredstvo zabave na raznim proslavama, plesovima, u gostionicama, restauracijama, kavanama, kinima i bordelima u čijem je predsoblju svirao pijanist.⁷⁸ Osim spomenutih šlagera, najzastupljenija je bila plesna glazba (o zastupljenosti u radio programu usp. sl. 2), koju su pretežito izvodili salonski i jazz orkestri, a o čijoj nam popularnosti mnogo govore programi organiziranih plesnih zabava na čijem su se repertoaru našle razne inačice plesova.⁷⁹ Potrošnja glazbe u sferi slobodnog vremena i u svrhu zabave jasno je tako odredila i iskristalizirala sliku zagrebačke popularnoglazbene scene, te postavila ključne temelje za izgradnju zahvaćanja pojma vokalno-instrumentalne popularne glazbe u Zagrebu između dvaju svjetskih ratova kao oblika popularne fikcije, koja je na određeni način upotrebljavana i kroz tu uporabu imala samo sebi svojstvenu funkciju.

4. ZAKLJUČAK

Govoreći o glazbenoj funkciji — ukoliko je shvatimo kao posebnu učinkovitost bilo kojeg elementa koji ispunjava zahtjeve situacije, odnosno odgovara objektivno definiranoj svrsi, izjednačavajući tako funkciju sa svrhom⁸⁰ — i kako bismo u konačnosti mogli odrediti svrhu popularne glazbe u Zagrebu, napomenimo kako glazba u svojim apstraktnijim kategorijama služi publici na razne i divergentne načine kroz mnoštvo svojih stvarnih i potencijalnih funkcija, a posebno kroz sposobnost sadržavanja raspona interpretacija i pripisanih joj značenja.⁸¹ Jedna od

⁷⁶ ADORNO: 2003, 7-10.

⁷⁷ ADORNO — HORKHEIMER: 1980, 110.

⁷⁸ Usp. LUČIĆ: 2003, 103.

⁷⁹ Usp. LUČIĆ: 2004, 127.

⁸⁰ Usp. MERRIAM: 1964, 218.

⁸¹ Usp. MADEIRA: 1993, 163.

tih funkcija svakako je ona zabavljачka, što je razvidno iz same uporabe glazbe u Zagrebu, ali takoder i mnogo bitnija funkcija emocionalne ekspresije koja ukljućuje i bitan element odnosa narodnog izrićaja kroz skladbe i određenog tipa društvene organizacije. Iz kvantitativne zastupljenosti i uporabe glazbe u svrhu zabave u Zagrebu možda je najprimjerenije povezati njezine rekreacijske karakteristike (ples, pozadinska glazba, proslave, itd.) s krajnjom raznolikošću institucionaliziranih stanja osobne ekspresije i nepostojanja dugoroćnih moralnih konflikata u tom razdoblju, ali bi takvo zakljućivanje bilo prenaćlo (ako zbog nićega drugog, a ono zbog samog ekonomsko-povijesnog destabilizirajućeg faktora) i iskljućilo bi mogućnost pripisivanja drugih funkcija, a utoliko i svrha toj popularnoj glazbi. Na primjer, jednako je toliko moguće da je ona imala, kao pozadinska glazba, funkciju estetskog užitka, a kao plesna, funkciju fizićke reakcije.⁸² Budući da njezina diverzificiranost ne dopušta da joj se aplicira jedna ključna funkcija, možemo zakljućiti kako su razni aspekti popularne glazbe u Zagrebu imali razne funkcije (što je već i naznaćeno). Govoriti o generalizirajućoj funkciji možemo ukoliko popularnoj glazbi pripišemo sve funkcije koje ona uopće može vršiti *u* i *za* jedno društvo, a ako bismo se usudili pridati joj jednu apstraktniju, i utoliko neprijemljiviju na konkretni slućaj, a u okviru cjelokupnog društveno-povijesnog konteksta, možemo reći kako je popularna glazba u Zagrebu između dvaju svjetskih ratova funkcionirala kao društveni sigurnosni ventil⁸³ upravo zato jer je zadovoljavala socijalne potrebe koje trenutno nisu bile zadovoljene drugim oblicima kulturnih aktivnosti.⁸⁴

Utjecaji koji su je redom formirali i deformirali bili su spacijalno različiti, od bećkog utjecaja šlagera, preko parićkog kabareta kao oblika zabave, pa sve do gotovo autentićnih romansi kao nastavka starogradske tradicije.⁸⁵ Međutim, treba genološki razlućiti, u pogledu autentićnosti, a pogotovo kod zemalja u razvitku, pa tako i lokaliziranih njezinih dijelova kakav je bio i Zagreb, jesu li glazbene forme tih zemalja napustile tradicionalne strukture uslijed zapadnih utjecaja ili pak zbog promijenjenog lokalnog ukusa koji je proizišao iz socioekonomskog razvoja u kulturi.⁸⁶ Sintetićnije i sistematićnije ocjene tih procesa mogu donijeti tek daljnja istraćivanja na relaciji globalizama i lokalizama, a jedna od popularno-fikcijskih determinanti koja je fundament glazbene uporabe svakako je njezina autentićnost.

⁸² Svaka manipulacija tijelima, pa tako i ona putem plesa, općenito je esencijalni pokretać proizvodnje bilo kojeg društvenog efekta; kod plesne je glazbe naglasak takoder i na izvedbenom kontekstu uslijed kojega je reakcija publike trenutna, slićno kao i kod folklorne glazbe. Usp. MURŠIĆ: 1996, 64 i 67.

⁸³ Na slićan je naćin funkcionirao karneval (samo u kvantificiranijem smislu) u predindustrijskoj Europi, prućajui pūku mogućnost da se oslobodi svojih srdžbi i nadoknadi svoje frustracije, te oslobodi sebe odrednica svakidašnjice; treba imati u vidu i interpretaciju o kontroliranoj zabavi koja je stereotipiziranjem na taj naćin kanalizirana. Usp. BURKE: 1991, 161-162.

⁸⁴ Usp. MERRIAM: 1964, 219-224.

⁸⁵ Usp. LUĆIĆ: 2003, 103.

⁸⁶ Usp. MANUEL: 1988, 23.

Ona glazbi, kao i drugim kulturnim proizvodima, omogućava uporabu od strane određenih grupa i pojedinaca, a neautentična glazba bila bi tek ona koju nitko ne bi upotrebljavao. Međutim, svaki će oblik glazbe naći i onog tko će je koristiti s nekom svrhom, uslijed čega će njezina funkcija kao popularne fikcije egzistirati *per se*.⁸⁷

PRILOG

Dobro veče želim svima kolko god vas ovdje ima.
Cijelo veče već študiram što da vam reportiram.
Politiku ne smijem dirat jer bi mogo profitirat.

Svaki ima svoje jade, jedan šverca, drugi krade.
A kad pri tom on nastrada, onda mu je kriva vlada.

Tak u Pučkoj štedioni nestali su milioni
Nisu l' morti to gosponi zagrebački Al Caponi?
Jedan ima menengitis, biće da je punturitis.

Zar magnetska nije mina trvtka Vasić-Rukavina?
Gledajte sad tu braću vještu, skoro sjedit će u reštu.

Dok u svijetu boj se bije, Zagrebčanin špricer pije.
Svaki samo sebi vuče, a budala nek se tuče.

Jadna Finska šiju prigla, prerano joj pomoć stigla.
Kom Englezi pomoć daju, taj je jako brzo v raj.

Ratovat je strašna žrtva, već su tri Francuza mrtva.

Sad već priča Zagreb cijeli: Zimska pomoć već se dijeli.
Ne bi bogme bila šteta, da su čekali do ljeta.
Neće mjesec dana proći, poplava će k nama doći.

Na zapadnoj fronti, kažu, podignut će krasnu plažu.
I za Nijemce i Francuze da na suncu grijaju bluže.

Dok seljaka sloga veže, to s gospodom ide teže.
Da su barem malo složni, naši mudri velemožni!

Vi bi htjeli to do jutra, radije dođ' te opet sutra!
(Citirano prema LUČIĆ: 2003, 96-97.)

⁸⁷ Usp. MURŠIĆ: 1996, 70.

LITERATURA I IZVORI

- ***: *Jugoslavenski autor*, 7 (1937) 1-2, 16.
- ABRAHAMAS, Roger D.: O izvedbi i oko nje, *Narodna umjetnost*, 19 (1982), 75-87.
- ADORNO, Theodor W. — HORKHEIMER, Max: *Sociološke studije*, Školska knjiga, Zagreb 1980.
- ADORNO, Theodor W.: *The Culture Industry. Selected Essays on Mass Culture*, ed. by J. M. Bernstein, Routledge, London — New York 1991.
- ADORNO, Theodor W.: *On Popular Music*, www2.hu-berlin.de/fpm/texte/adorno.htm, 19.01.2003. (objavljeno u: *Studies in Philosophy and Social Sciences*, 9 (1941), 17-48.)
- BAUSINGER, Hermann: Usmeno, *Narodna umjetnost*, 19 (1982), 13-19.
- BEN-AMOS, Dan: Posrednici folkloru u kulturi, *Narodna umjetnost*, 19 (1982), 31-41.
- BENJAMIN, Walter: Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije, u: BENJAMIN, Walter: *Estetički ogledi*, Školska knjiga, Zagreb 1986, 125-151.
- BITI, Vladimir: *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb 2000.
- BRONZINI, Giovanni Battista: Usmena kultura kao narodna kultura: manje i više, *Narodna umjetnost*, 19 (1982), 57-65.
- BULIĆ, Dario: *Diskografija u Jugoslaviji od 1918. do 1941.*, diplomski rad, rukopis, Knjižnica Muzičke akademije u Zagrebu, sign. D-752, Zagreb 1980.
- BURKE, Peter: *Junaci, nitkovi i lude. Narodna kultura predindustrijske Evrope*, Školska knjiga, Zagreb 1991.
- EASTHOPE, Antony: Visoka kultura/popularna kultura: *Srce tame i Tarzan među majmunima*, *Quorum*, 17 (2001) 4, 156-188.
- FISKE, John: Popularna ekonomija, *Hrvatski filmski ljetopis*, 9 (2003) 36, 206-214.
- FRITH, Simon: The Cultural Study of Popular Music, u: GROSSBERG, Lawrence, et. al. (ur.): *Cultural Studies*, Routledge, New York — London 1992, 174-186.
- GENETTE, Gérard: *Fikcija i dikcija*, Ceres, Zagreb 2002.
- GINZBURG, Carlo: Predgovor, u: GINZBURG, Carlo: *Sir i crvi. Kozmos jednog mlinara iz 16. stoljeća*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb 1989, 7-28.
- GLIGO, Nikša: *Pojmovni vodič kroz glazbu 20. stoljeća (s uputama za pravilnu uporabu pojmova)*, Muzički informativni centar KDZ — Matica hrvatska, Zagreb 1996.
- HALL, Stuart: Bilješke uz dekonstruiranje »popularnog«, *K — časopis za književnost, književnu i kulturalnu teoriju*, 1 (2003) 2, 5-21.
- HORKHEIMER, Max — ADORNO, Theodor W.: *Dijalektika prosvjetiteljstva: filozofijski fragmenti*, Veselin Masleša, Sarajevo 1974.
- KLOSKOVSKA, Antonjina: *Masovna kultura*, Matica srpska, Beograd 1981.
- LUČIĆ, Kristina: *Vokalno-instrumentalna popularna glazba u Zagrebu između dva svjetska rata*, diplomski rad, rukopis, Knjižnica Muzičke akademije u Zagrebu, sign. D-1623, Zagreb 2003.
- LUČIĆ, Kristina: Popularna glazba u Zagrebu između dvaju svjetskih ratova, *Narodna umjetnost*, 41 (2004) 2, 123-140.
- MADEIRA, Angélica: Popular music: Resistance or irreverence?, *Semiotica*, 94 (1993) 1-2, 157-168.
- MANUEL, Peter: *Popular Musics of the Non-Western World*, Oxford University Press, New York — Oxford 1988.
- MARKOVAC, Pavao: Žiga Hirschler: »Naprijed naši«, *Književnik*, 9 (1936) 4, 205-206.
- MERRIAM, Alan P.: *The Anthropology of Music*, Northwestern University Press, Evanston 1964.

- MIDDLETON, Richard: *Studying Popular Music*, Open University Press, Milton Keynes — Philadelphia 1990.
- MILČEC, Zvonimir: *Galantni Zagreb*, Mladost, Zagreb 1989.
- MOORE, Jerry D.: *Uvod u antropologiju. Teorije i teoretičari kulture*, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb 2002.
- MURŠIĆ, Rajko: A »Black Box« of Music Use: on Folk and Popular Music, *Narodna umjetnost*, 33 (1996) 1, 59-74.
- PAPANDOPULO, Boris: Najezda nemačkog šlagera, *Jugoslovenska reč*, 2 (1933) 25, 3.
- PETROVIĆ, Gajo: *Logika*, Školska knjiga, Zagreb 1990.
- RIHTMAN-AUGUŠTIN, Dunja: Kultura grupe i usmena komunikacija, *Narodna umjetnost*, 19 (1982), 65-75.
- SMOLČIĆ, Niko [Enes]: Populariziranje moderne glazbe u Zagrebu, *Male novine* 1 (1929) 45, 6.
- STRINATI, Dominic: *An Introduction to Theories of Popular Culture*, Routledge, London — New York 1995.
- STROBACH, Hermann: Direktna usmena komunikacija kao bitno obilježje folklor?, *Narodna umjetnost*, 19 (1982), 19-31.
- SUPIČIĆ, Ivo: *Elementi sociologije muzike*, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb 1964.
- VONČINA, Nikola: Prilozi za povijest radija u Hrvatskoj, u: *Zbornik trećeg programa radio Zagreba*, sv. 13, Zagreb 1986, 3-195.
- WILLIAMS, Raymond: Kultura, *K — časopis za književnost, književnu i kulturalnu teoriju*, 1 (2003) 1, 7-14.

Summary

MUSIC AS A FORM OF POPULAR FICTION: ASPECTS OF VOCAL-INSTRUMENTAL MUSIC IN ZAGREB BETWEEN THE TWO WORLD WARS

The basic aim of the paper is both to offer — through critical »reading« of the popular music cultural product in Zagreb between the two world wars — a review of the diversified usable characteristics of particular musical products that circulated on the then-market of symbolic assets, as well as to single out — in the context of accessible testimonies and data on the social and cultural status of music and its participants during that period — the possible functional dispositions which that product, specifically anchored in time and place, used to have.

Creating a theoretical basis by drawing on various, primarily cultural and critical comprehensions of popular music, as well as from other broader context components of the functioning of culture, the paper offers a »polygonal« approach to the popular music phenomenon against the background of textual reading off of its articulations and meanings through (not necessarily) musicologically mediated media and analytical procedures. From comprehension of the very phenomenon of the *popular* and the popularity of music in the period under consideration, through the interpretation of popular music's functional nesting in the sociocultural context, the paper offers indications of certain basic implications of that way of studying music. The work also touches upon an attempt at the conceptual encompassing of music, not only as note and sound structures mediated by media, but also as a broader cultural product that is exposed to diverse usages and different aims, purposes and functions; of which the popular-fictional feature is certainly a significant one.