



DŽEZ IZMEĐU POPULARNE GLAZBE I ELITNE UMJETNOSTI

Rašeljka KRNIĆ
Institut društvenih znanosti Ivo Pilar, Zagreb

UDK: 781.5:78.036 Jazz
Pregledni rad

Primljeno: 28. 11. 2008.

Na samom početku svoga teksta pod naslovom "Je li džez popularna glazba?" Simon Frith tvrdi da je vrlo lako odgovoriti na to pitanje. On jednostavno i jasno kaže: "Da! Kraj diskusije." Međutim, činjenica da oko odgovora na to pitanje nema konsenzusa – ni među teoretičarima, a ni među glazbenicima i publikama – indicira da odgovor ni izdaleka nije tako jednostavan i naglašava kompleksnost džeza kao glazbenoga i kulturnoga fenomena nastalog na početku 20. stoljeća. Uzimajući u obzir paradoksalnu prirodu džeza i njegov specifični povijesni razvoj, čini se simptomatičnim da su "popular music studies" i "jazz studies" dvije zasebne znanstvene discipline. Iako je 1920-ih i 1930-ih godina džez nedvojbeno, u određenim varijantama, imao popularni karakter, neki teoretičari smatraju da je taj njegov aspekt nepravedno zapostavljen u istraživanjima popularne glazbe. S druge strane, džez je nazivan i "američkom klasičnom glazbom", a ne masovnim medijima distribuiranom popularnom glazbom, pa bi kao takav trebao biti tretiran kao ozbiljna "visoka" umjetnost. Zagovarači ovakva pristupa smatraju da džez nije zapostavljen unutar "popular music studies", nego onamo i ne pripada. Neovisno o tome promatramo li povijest džeza evolucijski, kao žanr koji je prešao put od folka do komercijalne zabavne glazbe pa do "ozbiljne" umjetnosti, ili kao stalno promjenjiv dijalektički odnos između avangarde i *mainstreama*, pitanje njegove definicije i dalje ostaje problematično.

Ključne riječi: džez, popularna glazba, elitna umjetnost, popularna kultura, visoka kultura, kritika džeza

✉ Rašeljka Krnić, Institut društvenih znanosti Ivo Pilar,
Marulićev trg 19/1, p. p. 277, 10 001 Zagreb, Hrvatska.
E-mail: Raseljka.Krnic@pilar.hr

U okviru akademskih rasprava očita su razilaženja oko definiranja džeza kao jednog od žanrova popularne glazbe ili kao zasebnoga glazbenog i kulturnog fenomena, koji kao takav treba biti posebno tretiran. Iako je prevladavajući znanstveni diskurs razdvojio istraživanja popularne glazbe od onoga koji se odnosi na džez, što se vidi u činjenici da su "popular music studies" i "jazz studies" dvije zasebne discipline, Simon Frith (2007.) u tekstu "Je li džez popularna glazba?", odgovarajući potvrdno, dovodi u pitanje opravdanost takva pristupa. S druge strane, džez se smatra "američkom klasičnom glazbom", a ne masovnim medijima distribuiranom popularnom glazbom, pa bi slijedom te tvrdnje trebao biti analitički tretiran kao ozbiljna "visoka" umjetnost. Iz te perspektive čini se da ta glazbena forma nije zapostavljena unutar "popular music studies", nego onamo i ne pripada. Ovim radom pokušat ćemo objasniti zašto džez pluta između ta dva diskursa i zašto je pitanje njegove (ne)popularnosti na neki način kontroverzno.

Prvi dio rada bavit će se kratkim pregledom triju pristupa formalnoj, muzikološkoj definiciji džeza, koju su razvili autori Mark Gridley, Robert Maxham i Robert Hoff, kako bi objasnili određene probleme proizašle iz nemogućnosti da se postavi koherentna i cjelovita definicija džeza koja bi objedinjavala razne perspektive što ih otvara taj fenomen. Zatim slijedi rasprava o dva distinktivna pristupa definiranju popularne glazbe i mogućnosti da se pojedine definicije i elementi džez-kulture uklope u propozicije tih dvaju pristupa. Unutar te rasprave također će biti govora o nekim ključnim karakteristikama povijesnog razvoja džeza u kontekstu problematike njegova smještanja na liniji popularna glazba – elitna umjetnost. U trećem, posljednjem, poglavlju, s tezom da u pozadini nejasnoća i rasprava o terminologiji stoji problem vrednovanja džeza kao kulturne i umjetničke prakse, analiziraju se obilježja kulturne kritike džeza. Od svog nastanka "popularnu" su kulturu kritizirali elitni krugovi kao estetsku i moralnu degradaciju, što je također bila i rana sudbina džeza, pa ćemo se prvim dijelom ovoga poglavlja ukratko osvrnuti i na taj aspekt kritike. Teorijski koncepti proizašli iz "Frankfurtske škole" na početku 1930-ih godina temeljili su se na kritičkoj analizi masovne kulture, osuđujući standardizaciju, laku potrošnju i šabloniziranost njezinih proizvoda naspram jedinstvenih, autentičnih ostvarenja "visoke" kulture (Frith, 1987.). Osnovni principi ove kritike primjenjuju se na sve proizvode masovne kulture, pa tako i na popularnu glazbu, kojom se u tom kontekstu najopsežnije bavio T. Adorno. U drugom dijelu poglavlja o kulturnoj kritici razmatrat će se karakteristike i dosezi Adornove kritike džeza te razlozi i značajke promjena u analitičkom diskursu od sredine 1940-ih godina.

Da bi se uopće moglo postaviti pitanje je li džez popularna glazba ili ne, treba ga prije toga definirati kao glazbenu formu, međutim svaki pokušaj da se da precizna, sveobuhvatna definicija vjerojatno je uzaludan. Od svoga nastanka, na prijelazu u 20. stoljeće, ta se glazbena forma neprestano razvijala, širila i mijenjala, prolazeći kroz više razvojnih faza, pa definicija koju bismo mogli primijeniti na jednu fazu potpuno je neprikladna za drugu. Gridley (1987.) smatra da muzikolozi nisu sigurni kako klasificirati džez, ali uglavnom nisu skloni da ga promatraju kao ozbiljnu, umjetničku glazbu. Ponekad biva svrstavan u zasebnu kategoriju, a ponekad je tretiran kao folk-glazba.

Mark Gridley, Robert Maxham i Robert Hoff u radu "Tri pristupa definiranju džeza" analiziraju mnogovrsne definicije i sistematiziraju ih u tri pristupa. Treba naglasiti da muzikološki pristup definiranju, koji će u idućem tekstu biti predstavljen, nije jedini. Mnoge definicije džeza temelje se na kulturološkim značajkama, opisima emotivnog iskustva kroz glazbu ili kombinaciji nekih od karakteristika. Međutim, smatramo da je za potrebe ove rasprave nužan precizniji uvid u kompleksan problem formalne definicije, iz kojeg dijelom proizlazi i rasprava o karakteru džeza kao popularne glazbe ili elitne umjetnosti, što je tema ovog rada.

PROBLEM FORMALNE DEFINICIJE DŽEZA: PRISTUP M. GRIDLEYJA, R. MAXHAMA I R. HOFFA

Prvi pristup definiciji, nazvan "striktna definicija" (*Strict definition*), zahtijeva od džez-izvedbe da bude improvizirana i da posjeduje efekt swinga, karakterističnog za džez. Improvizacija podrazumijeva komponiranje na licu mjesta, simultano s izvedbom, a swing ritmičku strukturu koja mora u slušatelju izazvati specifičan osjećaj karakterističan upravo za primjenu swinga u džez-kontekstu. Swing-osjećaj i improvizacija smatraju se tradicionalno esencijalnim za džez, štoviše, te dvije karakteristike istaknute su kao osnovne značajke stila u svim tekstovima u SAD-u koji se trenutačno rabe kao uvod u problematike džeza. Glazbenici, glazbeni izdavači i publika rutinski rabe te termine da bi ga okarakterizirali, pa je pretpostavka da postoji generalni konsenzus oko značenja i upotrebe tih pojmova (Gridley i sur., 1989.). Međutim, iz analize različitih pristupa definiranju, koja slijedi, vidjet ćemo da postoje razlike u značenju koje se tim elementima pridaje pojedinačno i njihovu međusobnom odnosu.

Zahtjev za improvizacijom kao neizostavnim elementom džez-izvedbe omogućuje da ga razlikujemo od drugih glazbenih oblika, koji također posjeduju swing, ali se ne koriste improvizacijom. Međutim, da bi se razlikovao od drugih oblika

glazbe koje se koriste improvizacijom, džez-izvedba mora posjedovati swing, karakterističan za tu glazbenu formu. Neke izvedbe koje se nazivaju džezom proizvode efekt swinga, ali sadrže malo ili ništa improvizirane glazbe, dok neke druge, također nazivane džezom, sadrže improvizirane dijelove, ali ne i swing. Iako bismo, definirajući ga, na taj način morali isključiti mnoge izvedbe koje se obično nazivaju džezom, striktna definicija zahtijeva prisutnost obaju elemenata. Da bismo striktnu definiciju učinili fleksibilnijom, a ipak ne dopustili da baš svi stilovi koji se tradicionalno vezuju uz džez budu svrstani u kategoriju džeza, autori zadržavaju oba kriterija kao nužna, ali predlažu fleksibilniji pristup definiranju improvizacije i swing-efekta.

Kao što smo ranije istaknuli, improvizacija je esencijalni i za mnoge centralni, određujući element identiteta džeza. Međutim, kada pokušavamo odrediti specifičnost džez-improvizacije, nailazimo na neka problematična pitanja. Na primjer, "što čini improvizaciju karakterističnu za džez?" ili "koliko improvizacija mora biti nova i originalna da bi se mogla nazvati improvizacijom?" (Gridley i sur., 1989., 518) Autori smatraju, da bi bili fleksibilni, kako treba dopustiti da improvizacija bude konstruirana od već postojećih elemenata (a ne isključivo novih, originalnih), ali pod uvjetom da budu reorganizirani u novom kontekstu i da se komponira simultano s izvedbom. Na taj način mnoge kompozicije koje bi primjenom stroge striktno definicije bile isključene moći ćemo nazvati džezom. Drugi dio zadatka – da se striktna definicija učini fleksibilnijom – odnosi se na fleksibilnije definiranje swing-osjećaja. Taj se efekt najčešće opisuje kao iskustvo izazvano glazbom, a karakterizira ga "ploveći, veseo osjećaj" (Gridley i sur., 1989., 516). Glazbenici i kritičari donekle se slažu da osjećaj swinga čini dimenziju glazbene percepcije, što bi značilo da neka glazba ima swinga više nego druga, ali i da se swing tipičan za džez 1930-ih razlikuje od onoga koji karakterizira džez u 1970-ima (Gridley i sur., 1989.).

Efekt swinga, toliko važan za džez, mnogo je više od objektivne ritmičke propozicije i utoliko je teško mjerljiva kategorija. Slušajući istu skladbu, neki će slušatelji reći da ima swinga, a neki to uopće neće prepoznati, jer reagiraju drugačije na isti podražaj, pa se praktičnom primjenom striktno definicije, smatraju autori, ne može postići stupanj preciznosti u određenju swing-osjećaja.

Sasvim drugačiji pristup, nazvan "sličnosti među stilovima" (*Family Resemblance*), neće poput striktno definicije tražiti zajedničke elemente u svim stilovima koji su nazivani džezom, nego će umjesto toga otkriti sličnosti i razlike među njima i klasificirati ih s obzirom na pronađene veze. Iz ove per-

spektive od svih elemenata koji se smatraju karakterističnim za džez – sinkopiranje, improvizacija, swing, saksofon, "blue" note itd. – najmanje jedan mora biti prisutan, ali ni jedan posebno nije nužan. Na taj se način ostavlja velika sloboda, tj. mogućnost da se džezom nazove sve ono što se misli da džez jest, odnosno mogli bismo uključiti svaki stil koji je ikad bio nazvan džezom. Upravo je prevelika fleksibilnost ovakva pristupa njezina najslabija točka, jer otvara pitanje korisnosti definicije koja ima slabu moć razlučivanja. Dok se striktna definicija čini prestrogom u smislu priličnoga sužavanja prostora preciznim i striktnim postavljanjem kriterija, pristup "family resemblance" kriterija gotovo i da nema, pa biva prilično nekorisnim kad neki stil treba isključiti iz kategorije džeza.

Treći pristup svojevrsna je kombinacija prethodnih dvaju i temelji se na ideji da što više elemenata karakterističnih za džez posjeduje neka izvedba i što su oni izraženiji i dominantniji, to se pojedina izvedba lakše kvalificira kao džez. Dakle, "Džez nije sve ili ništa, on je kontinuum, dimenzija: *jazzness*" (Gridley i sur., 1989., 527).

Ovaj pristup prihvaća činjenicu da slušaoci percipiraju glazbu na različite načine i da pojedinim karakteristikama i elementima pridaju različitu težinu i važnost. Iako to ne podrazumijeva nužno hijerarhiziranje elemenata, ipak većina slušalaca improvizaciju i swing-osjećaj smatraju ključnim karakteristikama džeza. S druge strane, ne isključuju se automatski svi slučajevi kod kojih postoji samo jedan takav element ili dva. I oni mogu biti nazvani džezom, ali džezom s malo "jazznessa".

Kod kategoriziranja neke izvedbe, primjenjujući ovaj pristup, uzimaju se u obzir mnogi elementi koji su tradicionalno povezani s džezom, procjenjuje se njihova pojedinačna reprezentacija i "težina", a hoće li izvedba na kraju biti ocijenjena kao džez, ovisi o cjelokupnom dojmu proizišlom iz povezanosti svih tih elemenata. Taj krajnji efekt čini dimenziju koju su Gridley, Maxham i Hoff nazvali "jazzness".

Iz ovoga kratkog prikaza mogućih pristupa definiranju vidimo kako je gotovo nemoguće formulirati koherentnu i cjelovitu definiciju koja bi objedinila različita gledanja na ovaj problem. Ako se sad vratimo pitanju "je li džez popularna glazba?", vidimo da to uvelike ovisi o tome koju ćemo definiciju primijeniti u pokušaju da na to pitanje odgovorimo. Ako se odlučimo za striktnu definiciju koja zahtijeva od izvedbe prisutnost i improvizacije i efekt swinga, sva ona glazba koja ne udovoljava tim propozicijama, a odnosi se na dobar dio glazbe iz "big bend" ere, neće ni biti kvalificirana kao džez, pa u tom slučaju nije ni važno kako ćemo definirati popularnu glazbu. Međutim, u trenutku kad smo, neovisno o pristupu, neki

stil okvalificirali kao džez, pitanje možemo li ga svrstati u kategoriju popularne glazbe ovisit će i o kriterijima koje primijenimo na određenje "popularnog", tj. koje će se propozicije popularne glazbe uzeti kao važne za njezino definiranje. U idućem poglavlju razmotrit ćemo dva pristupa definiciji popularne glazbe i, slijedom toga, način na koji se razne dimenzije džez-kulture uklapaju u pojedine elemente tih definicija.

PROBLEM DEFINIRANJA POJMOVA "POPULARNO" I "POPULARNA GLAZBA" TE NJIHOVA PRIMJENA U KONTEKSTU DŽEZA

Razmatrajući problem popularnosti džeza u dva istoimena teksta pod naslovom "Je li džez popularna glazba?", Simon Frith (2007.) i Mark Gridley (1987.) kao polazište za raspravu definiraju popularnu glazbu, ali njihovi se kriteriji samo u manjoj mjeri preklapaju. Odrednice popularne glazbe koje Frith navodi kao temeljne jesu:

- Glazba proizvedena komercijalno u specifičnom pravnom i ekonomskom sistemu
- Glazba proizvedena konstantno promjenjivom tehnologijom snimanja i spremanja zvuka
- Glazba koja je određena masovnim medijima 20. stoljeća – kino, radio, televizija
- Glazba koja je prije svega proizvedena zato da izazove užitek i koja služi za ples i javnu zabavu
- Glazba koja je formalno hibridna, tj. objedinjuje elemente koji nadilaze socijalne, kulturne i geografske granice.

S druge strane, pokušavajući odgovoriti na isto pitanje, Gridley (1987., 19) definira džez kao "improviziranu instrumentalnu glazbu koja pobuđuje efekt nazvan džezovski swing-osjećaj", a popularnu glazbu definira ovako:

- "Popularna glazba" pretpostavlja glazbu koja se sviđa relativno velikom broju ljudi
- "Popularna glazba" znači glazbu običnih ljudi
- "Popularna glazba" pretpostavlja gotovo svu sinkopiranu američku glazbu 1920-ih koju je nekad objedinjavao termin "džez"
- "Popularna glazba" je "glazba iz naroda" (*vernacular*), pa joj se pristupa nepretenciozno i uglavnom služi kao plesna glazba, filmska glazba i glazba za zabave
- "Popularna glazba" lako je pristupačna i nije namijenjena intelektualnoj i umjetničkoj eliti.

Treba naglasiti da autori, osim što popularnu glazbu definiraju na drugačiji način, kreću i od sasvim različite definicije džeza.

Da bi na pitanje "je li džez popularna glazba?" odgovorio potvrdno, Frith (2007.) uzima kulturološku definiciju koja se konceptualno uklapa u, po njegovu mišljenju ključne, odrednice popularne glazbe, dok Gridley (1987.), kao što smo naveli, uzima formalnu definiciju džeza kao glazbenoga stila.

"Džez je folk-glazba nastala prije 100 godina u afričko-američkim zajednicama u američkim gradovima koja je ostavila neizbrisiv trag na popularnu glazbu u Europi i gotovo svugdje u svijetu. Od samih početaka džez je uvijek shvaćen kao glazba 'niske' kulture naspram visoke europske kulture koncertnih dvorana" (S. Frith, 2007., 7).

Da bi potkrijepio upotrijebljenu definiciju, Frith (2007.) u svom tekstu navodi niz navoda koji džez prikazuju kao popularnu glazbu masa i koji ga predstavljaju kao proizvod "niske" kulture, kritiziran kao degradacija glazbe i uvreda kultiviranim slušateljima.

U povijesnom kontekstu, kaže Frith (2007.), čini se jasnim ne samo da je džez popularna glazba nego da ju je on definirao i dao joj originalni oblik.

Obratimo li pozornost na navedenu definiciju, vidimo da se ona temelji na opisu korijena i nastanka toga glazbenog žanra, a gotovo svi citati kojima je Frith (2007.) potkrepljuje potječu iz 1920-ih i 1930-ih godina. Međutim, 1920-ih riječ "džez" često se rabila kao sveobuhvatan naziv za svu popularnu glazbu, pa je etiketiranje džeza kao popularne glazbe svojevrsna historijska pogreška. Mnogi koji su svirali popularnu sinkopiranu glazbu u obliku fokstrota i s kompleksnijim ritmom mislili su da sviraju džez, odakle proizlazi opća zabluda oko termina (Gridley, 1987.).

Džez se 1920-ih smatrao jednim od mnogih glazbenih stilova, koje je Wiley Hitchcock nazvao *vernakularnom*¹ glazbom, koja je služila isključivo kao sredstvo zabave i time bila suprotstavljena klasičnoj glazbi, slušanje koje je zahtijevalo određeni trud i kojoj se pripisivala moralna, duhovna i estetska vrijednost (Gridley, 1987.). Dobar dio glazbe koju je u tom vremenu objedinjavao termin *džez* zacijelo je imala komercijalni karakter, i utoliko se džez te specifične ere može uklopiti u Frithovu odrednicu popularne glazbe kao one koja je stvarana komercijalno. Međutim, ni sve ono što se zvalo džezom u prvim desetljećima njegova razvoja nije šira publika u istoj mjeri prihvaćala. Prema mišljenju Phillipsa i Owensa (2004.), rani džez, iako potencijalno profitabilan, nije mogao steći legitimni status, prije svega zbog njegove asocijacije s Afroamerikancima i navodnim nedopuštenim aktivnostima vezanima uz džez-kulturu (misli se u prvom redu na uživanje droge i alkohola). Veza između socijalnoga statusa i umjetnosti bila je vrlo dobro vidljiva u nastojanjima elite da se ogradi i oštro osu-

di sve što nije nosilo obilježje legitimne "visoke" umjetnosti, što je izravno utjecalo na ponašanje izdavačkih kuća.

"Identitet dominantnih izdavačkih kompanija bio je čvrsto ukorijenjen u vrijednostima i ciljevima američkih elita, u razdoblju kada su elite posebno obraćale pozornost na vezu između socijalnoga statusa i umjetnosti" (Phillips i Owens, 2004., 285).

Upravo su stoga izdavačke kuće u tom razdoblju izbjegavale izdavati improvizirani džez u njegovoj radikalnoj formi, dok su sve više producirali manje radikalnu (često ne improviziranu) varijantu, koja je sadržavala aspekte "visoke" kulture. S obzirom na činjenicu da je improvizacija bila stilski nelegitimna i gotovo nepoznata u dotadašnjem iskustvu snimanja i aranžiranja, većina vodećih izdavačkih kuća nije znala kako da producira glazbu kojoj je upravo improvizacija osnovno obilježje. Velike izdavačke kuće s intencijom popularizacije te nove glazbe, a u strahu da ne izgube veze s elitnim krugovima moći, modificirali su izvorni džez ne bi li ga učinili prikladnijim, pristupačnijim i sličnijim legitimnim glazbenim oblicima koji su prevladavali u masovnim medijima. Iz istog razloga tu su glazbu snimali uglavnom bijelci.

"Čelnici vodećih izdavačkih kompanija bili su povezani s elitnom klasom, ali su prepoznali komercijalni potencijal džeza. Kao rezultat, glazba je komercijalizirana angažiranjem na legitimizaciji džeza, ističući i promovirajući upravo 'simfonijske džez-orkestre'" (Phillips i Owens, 2004., 293).

"Selektivnost prilikom širenja džeza, zbog politike masovnih medija, uspostavila je definiciju džeza koja će postati sporna upravo zbog revolucije koja će uslijediti kasnije" (Johnson, 2002., 38).

Tridesetih i četrdesetih godina 20. stoljeća komercijalni uspjeh i popularnost zapravo je imao orkestrirani "bijeli" džez namijenjen plesnim dvoranama, koji je u dobroj mjeri na tržište izašao pročišćen od svoga ključnog elementa – improvizacije. Veći dio te glazbe, kad bi se npr. primijenila striktna definicija, ne bi se ni mogao nazvati džezom.

RADIKALNI ZAOKRET: NOVA ESTETIKA, NOVA PUBLIKA

Sredinom 1940-ih godina džez ulazi u novu fazu, tijekom koje se počinje afirmirati kao umjetnost cijenjena na osnovi svojih estetskih vrijednosti. Na zalazu swing-ere pojavio se novi, radikalni, mnogo kompleksniji stil, nazvan "bebop", popularnost kojega je bila znatno manja od plesnoga "lakog" džeza. Zbog sve veće formalne kompleksnosti i radikalnoga istraživačkog pristupa, džez je izgubio velik dio dotadašnje publike. Novi akteri na džez-sceni bili su individualci čije je muziciranje odražavalo njihov kreativni pogled na svijet i čije su težnje bi-

le pomicanje granica i propitkivanje tradicionalnih oblika. Glazba koju su svirali bila je eksperimentalna, šokantna i mnogo zahtjevnija za slušanje. U tom se trenutku džez zauvijek odvojio od uloge koju je do tada imao u "popularnoj" kulturi i polako se počeo primicati umjetničkoj kulturi.

"Kultura umjetnosti je ekskluzivna, a njezini su produkti stvoreni kao autentični, potpuno novi, umjetnički. Umjetnička djela vrednuju se i procjenjuju zbog njih samih, a ne zbog lake pristupačnosti ili socijalnih efekata ... Popularna kultura je ekstenzivna i namjerava privući što širu publiku. Popularna kultura okrenuta je zahtjevima publike i teži konsenzusu s njom" (prema Karja, 2006., 10).

"Revolucionarni utjecaj bebopa – njegova prodora kao revolta – obilježava poseban trenutak u povijesti džeza: pojavu protusile koja pobija industrijske standarde. Bebop je shvaćen kao jedan od mitova borbe za crnačku slobodu, odcjepljivanje od tereta plesa, uzlet improvizacije malih džez-grupa oslobođenih sudbine velikih bendova s top-liste; i dok takve tvrdnje ne iznenađuju, zanemaruje se najvažnija uloga bebopa, a to je formiranje nove publike" (Rasula, 2002., 66).

Novi je džez od slušalaca zahtijevao određenu usredotočenost, svojevrsnu onoj pri slušanju "ozbiljne" klasične glazbe. Relativno je problematično dokazati tu vezu u percepciji klasične glazbe i džeza, ali metodom promatranja publike prilikom džez-koncerata ili privatnih preslušavanja glazbe postoji sličnost u estetskom doživljaju i nagradi koja proizlazi iz njega između slušalaca džeza i slušalaca klasične glazbe, misli Gridley (Gridley i sur., 1989.). Sve veća kompleksnost žanra odbila je velik dio nekadašnje publike. Neka su istraživanja glazbenih preferencija, uspoređujući afektivne reakcije na pojedine kompozicije, pokazala da su džez i klasična glazba žanrovi koji se najmanje sviđaju, dok se u mnogo većoj mjeri preferiraju stilovi popularne glazbe. Takve studije pokazuju da će stupanj glazbene preferencije vjerojatno biti obrnuto razmjeran kompleksnosti glazbene forme (Oakes, 2003.).

Prva stavka definicije popularne glazbe u Gridleyjevu tekstu uvjet je da se sviđa relativno velikom broju ljudi. Definicija iz Grovea također implicira isto:

"Bit popularne glazbe jest da mora biti lako razumljiva velikom postotku populacije i da za njezino razumijevanje i slušanje nije potrebno posebno znanje ..." (Grove, 1980., 87).

Moglo bi se reći da je rani džez imao donekle komercijalan karakter i da se lako uklapa u navedenu definiciju popularne glazbe. Međutim, pokušamo li nazvati popularnim u smislu komercijalnosti ne samo suvremeni džez nego i stilove koji su nastajali od kasnih četrdesetih nadalje, nailazimo na problem. Ako pretpostavimo da prodati milijune primjeraka

nekog albuma pretpostavlja relativnu popularnost, džez će se teško kvalificirati kao popularan, jer niti se prodaje u milijunskim nakladama niti je njegov udio na tržištu nosača zvuka dovoljno velik. Tradicionalno, taj je udio oko 3% (Gridley, 1987.). Godine 2004. prodaja džez-albuma u Velikoj Britaniji dosegla je 2,6%, a u SAD-u je od 1993. do 2002. prodani udio varirao između 1,9 i 2,3% (Giddins, 1990.). Uzmemo li u obzir broj prodanih albuma, čini se kako džez baš i nije popularna vrsta glazbe, zapravo, stavimo li u odnos džez i klasičnu glazbu, potonja ima širu publiku od džeza, jer ima gotovo dvostruko više udjela na tržištu (Gridley, 1987.).

Još jedan od mogućih razloga etiketiranja džeza kao popularne glazbe jest činjenica da su mnogi džez-glazbenici zaista svirali plesnu i popularnu glazbu, a mnogi od njih, posebno Louis Armstrong, široj su publici bili poznati ne samo po improvizaciji nego i po izvedbama plesnih popularnih pjesama.

"Čak i danas mnogi ljudi misle o Dukeu Ellingtonu kao vođi 'big banda' u eri swinga, a ne kao kompozitoru ozbiljnih koncertnih djela koja sadrže originalne džez-improvizacije" (Gridley, 1987., 24).

Pristupimo li definiciji prema spomenutom "family resemblance" kriteriju, lako se može dogoditi da se popularna "swing band" glazba zamijeni improviziranim džezom. Kao što smo već pokazali u raspravi o pristupu definiranju, većina drugih, nešto strožih, kriterija tu bi glazbu diskvalificirala kao džez, jer ne sadrži improvizaciju ili je zastupljena u minimalnoj mjeri.

Međutim, većina glazbenika iz toga vremena sviranje u "big band" orkestrima i na vjenčanjima doživljavala je kao posao koji se odrađivao za novac, dok su nakon tih nastupa odlazili u potragu za noćnim klubovima u kojima su mogli improvizirati džez. U swing-sastavima ti su muzičari služili kao pratnja popularnim pjevačima i pjevačicama, bili su dio komercijalnoga showa s gotovo nikakvom kreativnom slobodom koju im je pružalo sviranje džeza. Da bi zaradili za život, svirali su komercijalnu, popularnu glazbu, koja je bila masovno prihvaćena, a u manjim klubovima, za manje skupine ljudi, svirali su kompleksnu, ozbiljnu džez-improvizaciju, koja zahtijeva kreativnost, izvanrednu vještinu i znanje.

"Na primjer, često bi, u istom danu, losanđeleski trubač Conte Candoli svirao nekoliko sati sa "Johnny Carson tonight show orchestra", znajući vrlo dobro da je to zabavljački sastav, a zatim bi otišao svirati u noćni klub gdje će izvoditi solo-improvizacije, znajući da je rezultat toga ozbiljna glazba koja zahtijeva kreativnost na licu mjesta, veliku vještinu u sviranju instrumenta i poznavanje teorije i kompozicijskih pravila" (Gridley, 1987., 24).

Veza između pojedinih džez-muzičara i popularne glazbe njihovi su povremeni angažmani u glazbenim izvedbama poznatim široj publici, dok je improvizirani džez ostao rezerviran za ipak mnogo užu kategoriju slušatelja. Ono što Gridley (1987.) smatra posebno važnim u argumentaciji svoje teze o džezu kao glazbenoj kategoriji odvojenoj od popularne jest razina formalnog, ali i neformalnog, obrazovanja džez-glazbenika. Iako nisu imali akademsku naobrazbu, čak su i rani džez-glazbenici imali neki oblik obrazovanja iz teorije, harmonije i kompozicije, najčešće u obliku privatne poduke. Neki od njih poznavali su europsku klasičnu glazbu prije nego što su počeli učiti džez-improvizaciju, pa iako je akademska naobrazba u prvim desetljećima 20. st. općenito bila rijetka, neki od poznatih afroameričkih džez-glazbenika stekli su barem do neke mjere akademsko obrazovanje (Gridley, 1987.). To se odnosi i na glazbenike iz kasnijih razdoblja, a posebno od 1980-ih, kada džez formalno ulazi u akademiju.

Ako ponovno usporedimo elemente iz obje definicije popularne glazbe, vidimo da oba autora ističu vezu s raznim oblicima "popularne" kulture. Kao što je već rečeno, džez swing-ere bio je glazba za ples i zabavu, pa iako moderni džez to više neupitno nije, referirajući se na njegove korijene možemo ga lako odrediti kao stil popularne glazbe. Međutim, i "ozbiljna" klasična glazba, koja se tradicionalno smatra umjetnošću "visoke" kulture, u nekim je oblicima imala karakter popularne umjetnosti, jer se također rabila za zabavu i ples, što dovodi u pitanje određujuću ulogu tih elemenata u klasificiranju nekoga stila kao žanra popularne glazbe.

"Lako se zaboravlja da je klasična glazba stoljećima, u određenoj mjeri, imala karakter spontanosti, bivajući popularnom i široko prihvaćenom. Historijske spoznaje o glazbenim trendovima prije kasnoga devetnaestog stoljeća korisne su za pokušaj da se ponovno preispitaju nastojanja da se džez i klasična glazba razdvajaju na estetičkoj osnovi. Barokna glazba, čak i ona crkvena, ima svoje korijene u prepoznatljivim plesnim ritmovima" (Cooke, 2002., 155).

Danas je klasična glazba izgubila tu, nekada važnu, društvenu funkciju, koju je imala kao glazba za ples i zabavu. Suvremeni orkestri sviraju Mozarta u plesnim dvoranama samo na nekim posebnim priredbama i svečanostima, dok se uobičajeno klasična glazba izvodi u koncertnim dvoranama i namijenjena je slušanju. Sličnu paralelu možemo prenijeti i na džez. Ta se glazba već više od pola stoljeća ne vezuje uz kulturu plesa, pa iako se svira u džez-klubovima, velik broj džez-festivala i koncerata održava se upravo u koncertnim dvoranama, nekad namijenjenim isključivo izvođenju klasične glazbe.

"Korijeni džeza su komercijalni, njegova prihvaćenost temeljila se na upotrebi popularnih pjesama i stilova svoga vre-

mena ili ranijih etapa. Kada te ekspresije postanu izrazito neobične i drugačije, dotadašnja društvena funkcija biva srušena: kao klupska glazba gubi održivost i mora se premjestiti u koncertnu dvoranu, alternativna multistilistička mjesta tajanstvenosti" (Pressing, 2002., 203).

ULOGA MASOVNIH MEDIJA U DISTRIBUCIJI I RAZVOJU DŽEZA

Povijest džeza, kao i svih glazbenih žanrova 20. stoljeća, bitno je obilježena razvojem tehnologije i masovnih medija. Prvu džez-ploču snimio je 1917. godine "Original Dixieland Jazz Band", što ga je proslavilo u Europi i prije nego što je ondje svirao. Iako su koncerti i turneje u prvoj dekadi 20. stoljeća bili osnovni i dominirajući element promotivne strategije, vrlo brzo, već na početku 1920-ih, izdavačke kuće počele su izdavati afričko-američku glazbu, što će otvoriti prostor i povećati marketinški potencijal i za džez-glazbu. Tridesetih godina 20. stoljeća radio je bio izrazito važan medij masovne komunikacije, pa iako je neupitno ubrzao rasprostranjenost i znanje o džezu, Horn (2002.) smatra da je, gledajući iz današnje perspektive, uloga ploče i kasnije razvijene tehnologije pohranjivanja zvuka bila mnogo važnija u kreiranju uloge džeza u glazbenoj industriji.

"Tijekom ovih promjena većina džez-publike bazirala je proces stjecanja, razvijanja i održavanja znanja i ljubavi za tu glazbu čvrsto oko snimaka, koji su samo dopunjeni slušanjem radija i izvedbi uživo" (Horn, 2002., 13).

Već smo ranije istaknuli da su izdavačke kuće u prvim desetljećima razvoja džeza imale vrlo malo iskustva u snimanju improvizirane glazbe.

Glazbena industrija, a posebno izdavačke kuće, imali su vrlo malo znanja o tome što se događa unutar folk-kulture, a posebno afričko-američke, pa iako su u tom razdoblju nastale kultne snimke Louisa Armstronga "Hot Five and Hot Seven", ono što se najčešće snimalo bila je notirana glazba (Horn, 2002.). Uglavnom su se snimale i na radiju emitirale izvedbe "simfonijskoga džeza", koje su manjkom spontanosti i improvizacije bile daleko od autentičnoga afroameričkog džeza.

"... Moglo bi se reći da je glazba plesnih orkestrara, poput onog Paula Whitemana, a koja je bila pod utjecajem džeza, zapravo zamutila njegov identitet" (Horn, 2002., 13).

Uloga radija kao najvažnijega masovnog medija u prvim desetljećima 20. stoljeća bitno je odredila identitet i definiciju džeza, promovirajući upravo stilove bliže popularnoj glazbi. Značenje i vrijednost te glazbe proizlazili su iz njezine socijalne funkcije, a njezina analiza bila je dijelom kritike "popularne" kulture, a ne diskursa koji se bavio problemima estetike i vrijednostima umjetničkih praksi.

Bez obzira na to jesu li nastale prije ili poslije pojave masovnih medija i smatraju li se tradicionalno "visokom" ili "popularnom", gotovo sve umjetničke prakse danas su neraskidivo vezane uz ulogu sredstava masovne komunikacije u svom širenju i promociji. Ono po čemu se razlikuju jest način i mjera u kojoj se rabe u pojedinim medijima, što ponajviše ovisi o ciljanoj društvenoj skupini kojoj se žele predstaviti. Prema tezi Snježane Čolić (2002.), masovna se kultura ne može suprotstaviti elitnoj, jer sadržaji koji se prenose sredstvima masovne komunikacije pripadaju različitim kulturnim razinama, pa djela elitne (više) kulture i popularne (niže) kulture mogu biti dio masovne kulture. Međutim, komercijalne televizije i radijske stanice vrlo malo prostora posvećuju sadržajima kojima primarna svrha nije zabava, tako da je najveći dio programa namijenjen najširem krugu primalaca, uglavnom je lako pristupačan i ne opterećuje. Najveći broj radijskih stanica emitira glazbu koja nije zahtjevna za slušanje i za čije razumijevanje ne treba posebno znanje ili dugotrajan interes, što bi rezultiralo sofisticiranjem ukusa. Klasičnu glazbu gotovo nikad nećemo čuti na radijskim stanicama namijenjenima popularnoj glazbi, nego na nacionalnim radijskim stanicama, najčešće tijekom specijaliziranih emisija. S obzirom na to da se gotovo isto može primijetiti kad je u pitanju suvremeni džez, Gridley (1987.) kritizira glazbenoga kritičara Martina Williamsa što tu činjenicu potpuno gubi iz vida kada govori o džezu kao žanru koji se za publiku natječe s popularnom glazbom. On smatra da se, baš naprotiv, natječe s publikom klasične glazbe, pozivajući se na istraživanje koje je pokazalo da 77% onih koji slušaju džez na radiju također prate emisije o klasičnoj glazbi i da je riječ o slušateljima koji ne vide džez kao plesnu i zabavnu glazbu. Iz te perspektive, smatra Gridley (1987.), bilo bi netočno klasificirati ga kao popularnu glazbu, jer njihova publika ne pripada istom krugu slušatelja. U prilog tom pristupu klasificiranja ide i činjenica da popularna glazba od kraja 1970-ih godina kao osnovno sredstvo promocije kroz medij televizije uzima videospot, što sa džez-glazbom nije slučaj. Čak i za onu glazbu koju bismo mogli klasificirati kao džez, rabeći najfleksibilniju moguću definiciju, vrlo su rijetko snimani videospotovi, jer je čak i takve glazbe koja samo koketira s džezom zapravo vrlo malo. Za primjer bismo mogli uzeti radove američke kantautorice Nore Jones, koja je zadnjih godina popularizirala glazbu koju mediji nerijetko smještaju u kategoriju džeza, premda se sa stanovišta džez-purista radi o popu koji samo uzima njegove elemente, što ponovno upućuje na problem formalne definicije.

Povijest džeza možemo analizirati kao evolucijski proces od folk-glazbe preko komercijalne zabave do umjetnosti. Iz te

perspektive može se reći da je nekada bio popularna glazba, a da to danas više nije. Međutim, Frith (2007.) predlaže drugačiji pristup. On smatra da osnovna dinamika razvoja sve glazbe od pojave industrijskoga kapitalizma nije evolucijska, nego dijalektička, između *mainstreama* i avangarde. *Mainstream*, tj. popularna glazba, jest standardizirana, konvencionalna, prisutna u masovnim medijima, prepoznatljiva, lako slušljiva itd. Prema definiciji Jasona Toynbeeja, *mainstream* je "formacija koja okuplja velik broj ljudi iz raznoraznih društvenih grupa i pokriva široka geografska područja u zajedničkom nagnuću prema muzičkom stilu" (Toynbee, 2002., 150).

S druge strane, avangarda je eksperimentalna, inovativna, teže razumljiva, ponekad i neugodna za slušanje. Avangardna umjetnost općenito zaokupljena je kreativnim, izraz je individualnoga pogleda na svijet i često služi kao instrument društvene kritike. Frith (2007.) misli da se tenzije između tih dvaju polova odvijaju unutar gotovo svakoga glazbenog žanra, pa tako i džeza. Ako analiziramo dijalektički odnos *mainstreama* i avangarde kroz povijesni razvoj džeza, možemo vidjeti kako je unutarnja dinamika tog odnosa varirala pojavom novih stilova. Naravno, nisu svi džez-stilovi (bili) jednako prihvaćeni, pa s obzirom na tu činjenicu možemo reći da unutar džeza postoji *mainstream*, tj. popularniji stilovi, i eksperimentalni avangardni stilovi, koji su zbog radikalnih inovacija bili u početku teže prihvaćeni, a neki i ostali interesantni i razumljivi samo malobrojnim poklonicima. Zanimljivo je reći da su unutar džez-žanra upravo bebop i hardbop danas vjerojatno *mainstream*, a u vrijeme kad su nastajali, sredinom 1940-ih i na početku 1950-ih godina, upravo su ga ti pravci, radikalniji i zahtjevniji u odnosu na sve stilove koji su se do tada nazivali džezom, odvojili od statusa popularnoga *mainstreama*, legitimirajući ga kao "ozbiljnu" umjetničku praksu.

Međutim, promatramo li općenito dinamiku odnosa među suvremenim glazbenim stilovima i povijest razvoja džeza, možemo reći da nakon Drugog svjetskog rata ni jedan džez-stil više nikada nije postao dio *mainstreama* onako kako je to bio u "eri swinga".

S obzirom na mnogostruke formalne definicije, logično je da u literaturi nailazimo na razne analize i da je gotovo nemoguće postići konsenzus oko pitanja što je džez, ne samo u znanstvenom diskursu nego i među svim akterima toga glazbenog i kulturnog svijeta. Jednako tako, možemo vidjeti da ni pojam "popularna glazba" nije jednostavno i jasno definiran, što dovodi do brojnih uvjetovanosti pri određenju džeza kao žanra popularne glazbe. Međutim, smatramo da u pozadini nejasnoća i rasprava o terminologiji stoji problem vrednovanja

džeza kao kulturne i umjetničke prakse, pa će ga mnogi, braneci ga od termina "popularno", zapravo braniti od njegova povezivanja s "popularnom" kulturom, često shvaćenom kao manje vrijednom u odnosu na "visoku" kulturu i umjetnost.

KULTURNA KRITIKA DŽEZA

Na početku 20. stoljeća pojava džeza bila je svojevrsna kontroverza, jer je ta nova glazba dovela u pitanje ne samo postojeće glazbene nego i kulturne konvencije. Reakcije javnosti bile su podijeljene, a sa sve većom popularnosti rasle su i oštre kritike zagovarača "legitimnoga" glazbenog ukusa i postojećih kulturnih normi. Džez je vrlo brzo bio označen kao prijetnja umjetničkim standardima, dovodeći u pitanje i postojeće društvene i kulturne distinkcije koje služe održavanju moći. Dominacija određene kulture ukusa odražavala je hijerarhiju moći, a sve veća popularnost toga novog glazbeno-kulturnog fenomena poljuljala je temelje postojećega poretka, pogotovo sve većom rasprostranjenosti radija, koji je omogućio njegovo širenje na dotad nezamisliv način. Upravo činjenica da je tehnologija omogućila nekontroliranu difuziju džeza, koji se više nije mogao čuti isključivo u klubovima, nego je postao zvučna pozadina dnevnih soba, predstavljala je prijetnju i ugrozila ambicije čuvara morala da kultiviraju ukus publike onim što su smatrali vrijednom glazbom.

"Za većinu, estetski 'superiorne' 'legitimne' umjetnosti trebale su biti javno proglašene sredstvima za kultiviranje artističkih ukusa nacije, pa time i moralni pravilnik koji naglašava disciplinu i intelektualno 'raslojavanje'" (Appelrouth, 2003., 121).

Džez je u svojoj formativnoj fazi često bio napadan sličnim oružjem kao i rock and roll 1950-ih, bivajući nazivan primitivnim i moralno inferiornim. Bio je doslovno "demoniziran kao zvuk iskvarene modernosti" (Johnson, 2002., 42).

Johnson (2002.) ističe kako su u Finskoj najglasniji kritičari bili predstavnici visoke i više srednje klase, dok je u Rusiji bio prozvan zlom povezanim s kapitalističkom buržoazijom. Klubovi u kojima se svirao etiketirani su kao mjesta ekscesa i sumnjiva morala, u kojima se poticalo razvratno seksualno ponašanje i ostali nepoželjni oblici socijalizacije, što je rezultiralo nastojanjima da se takvi prostori stave pod kontrolu.

"Odista, džez-izvedbe uživo bile su podvrgnute neprekidnim naporima da se cenzuriraju. Na primjer, 1927. pod vodstvom 'jazz czar', 'National Association of Orchestra Leader' osnovao je odbor kojemu je zadatak bio kontrola noćnih klubova i hotela u pokušaju da se zaustavi 'vulgarna' plesna muzika – 'vrsta džeza koji potiče na nemoralno plesanje'" (Appelrouth, 2003., 126).

Ovakvi pokušaji odražavali su nastojanja da se estetski standardi i "visoka" umjetnost zaštite od utjecaja "popularne"

kulture i oblika njezine ekspresije. S obzirom na to da se za-
branama i restrikcijama nije moglo zaustaviti širenje nove gla-
zbe, njezin se radikalni oblik, kako je već rečeno, modificirao
i ublažavao, što je dovelo do orkestralnoga džeza, koji će u
tom obliku 1930-ih godina ući u kulturni *mainstream*. Konflikt
među umjetničkim praksama nije odražavao samo različite
estetske standarde nego je implicirao "politički konflikt koji se
odvijao na novom bojištu nastalom iz nedavno institucionali-
zirane razlike među 'visokim' umjetnostima i popularnim ili
'niskim' umjetnostima" (Appelrouth, 2003., 128).

U trenutku kada se džez etablira kao prihvatljiva glazbe-
na forma u obliku koji više ne predstavlja prijetnju moralnim
i estetskim vrijednostima, a zbog svoje sve veće popularnosti
postaje dio glazbene industrije, žarište džez-kritike premješta
se s moralne kritike na kritiku džeza kao standardiziranoga
proizvoda masovne kulture.

"Popularna" kultura i sva njezina umjetnost, pa tako i gla-
zba, doživjela je brojne kritike i osporavanja u odnosu na tzv.
"visoku" kulturu, koja iz te perspektive jedino i jest istinska,
prava kultura, dok je ona "popularna" opasan masovni feno-
men. Te su se reakcije počele pojavljivati 1930-ih godina i pre-
težno su se temeljile na osudi standardizacije, lake potro-
šljivosti, unificiranosti proizvoda masovne kulture, naspram
autentične "visoke" kulture i umjetničkih djela. I popularna
glazba kao dio "popularne" kulture napadana je istim argumen-
tima, pa je prvotna kritika džeza zapravo bila kritika kulture.

Vjerojatno najpoznatija analiza popularne glazbe u okvi-
ru Frankfurtske "kritičke škole" jest ona T. Adorna. Iako se
džez za njegova života razvio u kompleksan, raznovrstan gla-
zbeni žanr, Adorno je ustrajao na podjeli glazbe na klasičnu i
džez, koji je za njega bio sinonim za svu popularnu, zabavnu
glazbu. Po Adornovu mišljenju (1945./1996.), popularna je gla-
zba, s jedne strane, isključivo sredstvo za ostvarivanje profita,
a s druge sredstvo za zadovoljavanje potreba, i to lažnih. U
svakom slučaju, to nije glazba koja je cilj sama po sebi, nego
služi nizu neumjetničkih funkcija. Standardizaciju muzičke
forme vidi kao izvor njezina ideološkog utjecaja, koji se oči-
tuje u rezignaciji i uspavanoj kritičkoj svijesti. Cjelina djela u-
naprijed je zadana i unaprijed se prihvaća, a struktura ne bi
bila narušena izostavljanjem ili promjenom bilo kojega deta-
lja. U "dobroj klasičnoj glazbi", misli Adorno, tako nešto nije
moguće. Forma popularne glazbe takva je da se ona lako
reciklira, ne mijenjajući ništa bitno. Najuspješniji se hitovi o-
ponašaju jer postižu uspjeh, a taj proces kulminira u kristaliza-
ciji standardizacije. Standardizacija pak nužno proizvodi laž-
ni individualizam, tj. osjećaj da se ima sloboda izbora, a za-
pravo popularna glazba upravlja navikama svojih slušalaca

koji odabiru među proizvodima koji su u načelu isti. Umjetnost je postala zabava, izbor u domeni kulture postao je izbor artikla na tržnici, a popularno stvaralaštvo napor da se privuče što veći broj potrošača. Masovna kultura istodobno stvara i lažni individualizam i lažni kolektivism (Adorno, 1945./1996.).

Prvi tekst u kojem analizira fenomen džeza Adorno piše 1936. godine u Engleskoj, najvećim dijelom na osnovi razgovora s Matyasom Seiberom, stručnjakom za džez. Te su razgovore vodili prije 1933., a da Adorno nije imao gotovo nikakva vlastitog iskustva s tom glazbom niti je do tada bio u Americi. Tim ogledom on odbacuje bilo kakvu mogućnost estetičke analize džeza i temelji se isključivo na psihosocijalnoj kritici, odbacujući tezu o džezu kao glazbi koja oslobađa i nazivajući ga pritom proizvodom društvene varke. Za Adorna je džez improvizacija, kao i bilo koja tema popularne pjesme, samo ponavljanje stanovitih temeljnih formi, koje vodi standardizaciji i kolektivnom zatupljivanju. Također tvrdi da su ritam i sinkopiranje, izvedeni iz vojničkoga marša, očiti pokazatelj autoritarnoga karaktera džeza (M. Jay, 1974.). Čak je jednu od najsnažnijih i najpopularnijih teza (i u Adornovo vrijeme i nakon njega) o džezu kao izrazu afroameričkoga bunta i borbe za oslobođenje potpuno izokrenuo, tvrdeći da zapravo nije riječ o crnačkom doprinosu otporu nego pokoravanju.

"Kao što je sigurno da afrički elementi postoje u džezu, isto tako je sigurno da sve ono što je nepokorno u njemu jest od samoga početka integrirano u strogi obrazac, da njegove buntovne geste prati sklonost slijepoj vjernosti, vrlo slično sadomazohističkom tipu koji opisuje analitička psihologija" (prema Jay, 1974., 298).

Džez se za Adorna ni po čemu ne razlikuje od ostale zabavne glazbe, jer na isti način ne uspijeva ispuniti društvenu ulogu umjetnosti u suvremenom društvu (Gracyk, 1992.). S obzirom na to da je svoje najvažnije tekstove o džezu pisao 1930-ih i 1940-ih godina, što znači u vrijeme "big band ere", neki su pretpostavljali da nikad nije ni čuo bolje primjere džeza. J. Bradford Robinson tvrdio je da Adornovi eseji zapravo i nisu eseji o džezu, a posebno ne u američkom kontekstu, nego se odnose na njegove opaske o njemačkoj zabavnoj glazbi 1920-ih i 1930-ih godina (Witkin, 2000.) Međutim, Adorno je i nakon emigracije u Ameriku ostao dosljedan svojim prethodnim zaključcima, zapravo njegovi su stavovi postali još radikalniji. U tekstu nazvanom "Vječna moda – džez", izdanom 1953. godine, osvrnuo se na svoj prvi ogled o džezu iz 1936., ograđujući se od svoje tadašnje, po njegovu mišljenju pretjerano optimistične, ocjene spontanoga karaktera džeza (Jay, 1974.). Iako je Adorno umro tek 1969., što znači da je imao priliku čuti mnoge džez-stilove koji su se oblikovali nakon Drugog svjet-

skog rata, uključujući i "free jazz" pokret 1960-ih, za koji je karakteristična upravo dimenzija socijalne kritike, nekomformizma i primjena atonalnosti koju je toliko slavio pišući o Schönbergu, nikad se nije ogradio od svojih tvrdnji.

Adornova kritika bila je usmjerena prije svega prema komercijalnom uspjehu džeza, negirajući mogućnost bilo kakve socijalne kritike i pobune kroz tu glazbenu i kulturnu praksu, koja je, po njegovu mišljenju, bila samo još jedan od oblika konformizma. Analiza džeza još će dugo biti obilježena pokušajima da se ogradi od sličnih napada, što je vjerojatno rezultiralo i činjenicom da se povijest džeza samo u manjoj mjeri bavi džezom kao izrazom "popularne" kulture, dok većina znanstvenih tekstova problematizira razdoblje nakon Drugog svjetskog rata.

Dramatičnu promjenu koja se dogodila na zalazu "swing ere" pojavom progresivnoga pristupa pratio je i sasvim nov pristup u analitičkom diskursu. Usporedno sa sve većom formalnom kompleksnošću, džez je tražio svoj legitimitet kao umjetnička forma, a ne više pozadinska glazba socijalnoj interakciji u plesnim dvoranama. Razvoj džeza kao formalne discipline i njegovo sve veće približavanje klasičnoj glazbi u smislu umjetničke pretenzije (ali i doslovnoga miješanja preuzimanjem elemenata) i sve veće udaljavanje od popularne glazbe i kulture doveli su do novih kritičkih pristupa. Promjene su bile toliko radikalne da su potaknule polemike oko pitanja što je uopće džez i u kojem smjeru ide. Konzervativna struja opirala se nadolazećim promjenama i novom "intelektualizmu". Potkraj 1950-ih godina Gunther Schuller, George Russel i John Lewis promovirali su principe "third-stream" glazbe, pravca koji je karakterizirao spoj džeza i klasike, zbog čega su se vrlo brzo našli na meti tradicionalista, koji su osporavali svaki avangardni pokret. S jedne strane našli su se formalisti poput Johna Mehegana, koji su evoluciju džeza vidjeli unutar zadanih pravila i tradicionalnih normi kojima je do tada bio definiran, a s druge strane autori poput Andrea Hodiera (1959.), koji su zastupali tezu o umjetnosti koja mora biti slobodna u svojoj kreaciji, bez potrebe da se referira na predodređene kategorije i do tada legitimirane postupke i ideje. Prema Meheganovu mišljenju, upravo odstupanje od temeljnih formalnih okvira žanra vodi u kompromise kojima džez-muzičari podliježu zahtjevima tržišta. (Brubeck, 2002.) Međutim, to je prilično čudan zaključak s obzirom na to da su upravo eksperimenti, inovativni i avangardni pokreti u povijesti džeza (a i drugih umjetnosti) bili ti koji su ga učinili teže pristupačnim i time nužno manje komercijalnim nego što je bio u svojoj početnoj fazi.

Za Mehegana je pojam popularnosti vezan uz fenomen zabave, koji stoji nasuprot pojmu umjetnosti u podređenom položaju.

"... Istinska razlika između umjetničke forme i vještine zabavljanja jest u tome da umjetnost posjeduje kontinuitet koji zahtijeva određeni doprinos od svakog umjetnika da bi se osigurao njezin nastavak; a vještina zabavljanja nema nikakav zahtjev, osim onog o popularnosti" (prema D. Brubeck, 2002., 183).

Negativan odnos prema terminu "popularno" može se iščitati i iz stajališta Quincyja Jonesa da "džez koji je popularan zapravo i nije džez" (prema S. Frith, 2007., 17), pokušavajući mu tako osigurati legitimitet ozbiljne umjetničke forme. Istu namjeru ima i Gridley (1987.) kad tvrdi da je džez-publika, poput publike klasične glazbe, malobrojna i da čini intelektualnu i umjetničku elitu. Klasična glazba i džez od samog su nastanka džeza neraskidivo povezani, a ta je veza vjerojatno intenzivnija i kompleksnija nego bilo koja druga veza među glazbenim stilovima 20. stoljeća. Taj je odnos oduvijek bio kontroverzan, jer su ga s jedne strane pozitivno isticali i promovirali kao vezu koja bi džez trebala činiti "ozbiljnim", dok su s druge strane autori poput Lotta (2001.) napadali takva nastojanja tezom da se afroamerička kultura namjerno modificira hibridizacijom džeza i europske klasične glazbe, što bi trebalo uroditi umjetnošću koja ima vrijednost, ali prema kriterijima europske kulture. U ovom tekstu nećemo dublje ulaziti u tu problematiku. Da bi naglasio potrebu za ozbiljnim pristupom džezu, poznati glazbenik Waynton Marsalis² ističe kako to nije samo ozbiljna umjetnička forma nego i tehnički i emotivno najzahtjevnija glazba koju je ikad svirao (Ellison, 2000.).

Nakon Drugog svjetskog rata analiza i kritika džeza privilegirala je one stilove džeza koji su bili manje komercijalni, kako bi džez približili statusu umjetnosti, a u ozračju ideje da je komercijalni uspjeh obrnuto razmjeran umjetničkoj vrijednosti.

ZAKLJUČNO

Džez je od svoga nastanka do danas prošao kompleksan razvojni put i doživio korjenite promjene. Nastao je kao izraz identiteta afroameričke kulture i ostao najvažnije i najkompleksnije dostignuće crnačke glazbe u 20. stoljeću. Spregom raznih kulturnih utjecaja i stalno promjenjivih okolnosti o kojima smo govorili, od folk-glazbe s početka stoljeća postao je 1930-ih godina *mainstream* popularna glazba, a danas je umjetnička forma koja se studira na cijenjenim glazbenim akademijama. Upravo zbog izrazite heterogenosti žanra gotovo je nemoguće dati koherentnu definiciju koja bi objedinila sve stilove i sva kulturna značenja proizašla iz toga glazbenog svijeta. Jedan od najistaknutijih glazbenika u povijesti džeza,

Duke Ellington, pri kraju života odbijao je rabiti termin "džez", jer označujući toliko toga, više nije označavao ništa: "Ne znam kako bi tako izraziti ekstremi koji danas postoje mogli biti objedinjeni pod istim imenom" (prema: Giddins, 1990., 35).

Od svojih početaka džez je doživio brojne kritike, počevši od predrasuda na rasnoj osnovi, osporavanja od elitnih krugova da je moralna i kulturna degradacija, do kritike usmjerene na razdoblje komercijalnog uspjeha, što je ostavilo osjetan trag na percepciju te glazbe. Povijest džeza u dobroj je mjeri povijest borbe za stjecanje legitimiteta i titule autonomne, autentične umjetničke prakse. Džez je na sociokulturnoj razini svoju prvu bitku dobio već 1938., ušavši u koncertnu dvoranu "Carnegie Hall",³ međutim tek se 1950-ih godina gotovo potpuno emancipira od popularne prošlosti, što je proces započet već nakon Drugog svjetskog rata progresivnim stilom bebop. Logična posljedica radikalizacije i sve veće kompleksnosti glazbenoga jezika bila je zamjetno suženje publike, koja je, da bi razumjela džez, morala steći određeno znanje, što je nužno vodilo profinjavanju ukusa. Ako popularnost nekoga glazbenog žanra u prvom redu mjerimo prihvaćenošću koju uživa, kao što to čine Gridley ili Giddins, onda možemo zaključiti da džez nakon "swing ere" prestaje biti popularna glazba.

"Nitko ne bi trebao biti iznenađen što je današnja džez-publika mala, ali odana, elita koja se drži umjetnosti nakon što je umjetnost napuštena – ili ju je umjetnost sama napustila (obostrano je) – od šire publike. Ključni problem s kojim se džez danas suočava nije tradicija nasuprot modernizmu, nego umjetnost nasuprot popu..." (Giddins, 1990., 36).

Međutim, korijeni džeza duboko su uronjeni u "popularnu" kulturu, pa se on i danas jednim dijelom u njoj ostvaruje. Ako prihvatimo tezu da su popularna umjetnost i "visoka" umjetnost zapravo umjetno stvoreni stereotipi, koji su kreacija i naslijeđe europske buržoazijske kulture 19. stoljeća (Morgenstern, 1990.), možemo reći da je džez, svojom raznolikošću, kao istinski izraz modernosti, prevladao taj antagonizam. Herbert Gans (1999.) u knjizi "Popular culture and high Culture" odbacuje dihotomiju "visoke" i "popularne" kulture i ideju da prva posjeduje visoke estetske standarde, dok joj je druga podređena. Umjesto toga, on postavlja tezu o istodobnom egzistiranju različitih kultura ukusa (naslonjenu na teoriju o "highborow", "middleborow" i "lowborow" ukusu), koje čine estetski pluralizam.

Bez obzira na to što je njegova publika danas svojevrsna elita i što je moderni džez pretežno instrumentalna glazba nerijetko izvođena u koncertnim dvoranama, pa i u sklopu festivala klasične glazbe, to je i dalje glazba noćnih klubova,

koja se ne uči samo institucionalno, studiranjem na džez-akademijama, nego i prenošenjem znanja kroz neformalne oblike edukacije.⁴ Razni segmenti džez-scene privlače socijalne aktere raznovrsnih životnih stilova i aspiracija, pa su i kulturna značenja proizašla iz tih interakcija heterogena, što bi značilo zapravo da možemo govoriti ne o homogenoj džez-kulturi nego o džez-kulturama. Bilo bi zanimljivo vidjeti koje su to karakteristike i prakse koje ih međusobno razlikuju i povezuju te kako sudionici izražavaju specifičnosti svojih identiteta, tj. na koji način glazbenici i njihove publike shvaćaju sami sebe, glazbu, svoje zajednice i svijet u cjelini. A upravo u sposobnosti da transcendiraju krute kulturne podjele leži snaga džez-a kao istraživačke, kreativne, slobodne umjetnosti.

BILJEŠKE

¹ Izvedenica od engleske riječi *vernacular*, koja u prijevodu znači *domaći, domorodački, pučki*.

² Waynton Marsalis klasično je obrazovan i nagrađivan glazbenik. Godine 1983. i 1984. dobio je nagradu Grammy i kao džez-trubač i kao trubač klasične glazbe.

³ Slavni koncert Bennyja Goodmana 1938. godine bio je prvi džez-koncert ikad izveden u poznatoj dvorani "Carnegie Hall" u New Yorku.

⁴ Prema mišljenju K. E. Proutyja, upravo je kontinuirana identifikacija džez-a s usmenom tradicijom ono što džez-zajednici priskrbljuje jedinstven identitet u odnosu na druge forme "zapadnjačke glazbe" (Western music), koje su uglavnom vezena uz "pisanu" tradiciju (Kenneth E. Prouty, 2006.).

LITERATURA

Adorno, T. (1945./1996.), A Social Critique of Radio Music. *The Kenyon Review*, 18 (3/4): 208-217.

Appelrouth, S. (2003.), Constructing the Meaning of Early Jazz, 1917-1930. *Poetics*, 31: 117-131.

Brubeck, D. (2002.), 1959: The Beginning of Beyond. U: M. Cooke, i D. Horn (ur.), *The Cambridge Companion to Jazz* (str. 177-201), Cambridge, Cambridge University Press.

Cooke, M. (2002.), Jazz among the Classics, and the Case of Duke Ellington. U: M. Cooke i D. Horn (ur.), *The Cambridge Companion to Jazz* (str. 153-173), Cambridge, Cambridge University Press.

Čolić, S. (2002.), *Kultura i povijest*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.

Ellison, M. (2000.), Subverting Commodification: Delfeayo Marsalis and Jazz. *Popular Music and Society*, 24: 31-61.

Frith, S. (1987.), *Sociologija roka*, Beograd: IIC i CIDID.

Frith, S. (2007.), Is Jazz Popular Music? *Jazz Research Journal*, 1 (1): 7-23.

Gans, H. J. (1999.), *Popular Culture and High Culture: An Analysis and Evaluation of Taste*, New York: Basic Books.

DRUŠ. ISTRAŽ. ZAGREB
GOD. 19 (2010),
BR. 6 (110),
STR. 1115-1138

KRNIĆ, R.:
DŽEZ IZMEĐU...

- Giddins, G. (1990.), The Evolution of Jazz. U: N. D. Baker (ur.), *New Perspectives on Jazz* (str. 33-44), Washington, London, Smithsonian Institution Press.
- Gracyk, T. A. (1992.), Adorno, Jazz and the Aesthetic of Popular Music. *Musical Quarterly*, 76 (4): 526-542.
- Gridley, M. C. (1987.), Is Jazz Popular Music? *The Instrumentalist Magazine*, 41 (8): 19-22, 25-26, 85.
- Gridley, M., Hoff, R. i Maxham, R. (1989.), Three Approaches to Defining Jazz. *The Musical Quarterly*, 73 (4): 513-531.
- Grove (1980.), *The New Grove Dictionary for Music and Musicians*. Vol. 15, Sadie, S. (ur.), London, Macmillan.
- Hodier, A. (1959.), Perspective of Modern Jazz: Popularity or Recognition. *Down Beat*, 26/17.
- Horn, D. (2002.), The Identity of Jazz. U: M. Cooke i D. Horn (ur.), *The Cambridge Companion to Jazz* (str. 9-32), Cambridge, Cambridge University Press.
- Jay, M. (1974.), *Dijalektička imaginacija*, Zagreb: Globus.
- Johnson, B. (2002.), The Jazz Diaspora. U: M. Cooke i D. Horn (ur.), *The Cambridge Companion to Jazz* (str. 33-54), Cambridge, Cambridge University Press.
- Karja, A. V. (2006.), A Prescribed Alternative Mainstream: Popular Music and Canon Formation. *Popular Music*, 25 (1): 3-19.
- Lott, L. T. (2001.), The 1960s Avant-Garde Movement in Jazz. *Social Identities*, 7 (2): 165-177.
- Morgenstern, D. (1990.), The Evolution of Jazz. U: N. D. Baker (ur.), *New Perspectives on Jazz* (str. 45-53), Washington, London, Smithsonian Institution Press.
- Oakes, S. (2003.), Demographic and Sponsorship Considerations for Jazz and Classical Music Festivals. *The Service Industries Journal*, 23 (3): 165-178.
- Phillips, J. D. i Owens, A. D. (2004.), Incumbents, and Competence: The Emergence of Recorded Jazz 1920 to 1929. *Poetics*, 32 (3/4): 281-295.
- Pressing, J. (2002.), Free Jazz and the Avant-Garde. U: M. Cooke i D. Horn (ur.), *The Cambridge Companion to Jazz* (str. 202-216), Cambridge, Cambridge University Press.
- Prouty, E. K. (2006.), Orality, Literacy, and Mediating Musical Experience: Rethinking Oral Tradition in the Learning of Jazz Improvisation. *Popular Music and Society*, 29 (3): 317-334.
- Rasula, J. (2002.), The Jazz Audience. U: M. Cooke i D. Horn (ur.), *The Cambridge Companion to Jazz* (str. 55-68), Cambridge, Cambridge University Press.
- Toynbee, J. (2002.), Mainstreaming, from Hegemonic Centre to Global Networks. U: D. Hesmondhalgh i K. Negus (ur.), *Popular Music Studies* (str. 149-163), London, Arnold.
- Witkin, W. R. (2000.), Why Did Adorno "Hate" Jazz? *Sociological Theory*, 18 (1): 145-170.

DRUŠ. ISTRAŽ. ZAGREB
GOD. 19 (2010),
BR. 6 (110),
STR. 1115-1138

KRNIĆ, R.:
DŽEZ IZMEĐU...

Jazz between Popular and High Art

Rašeljka KRNIĆ
Institute of Social Sciences Ivo Pilar, Zagreb

At the very beginning of his paper titled "Is Jazz Popular Music?" Simon Frith claims that it is very easy to give an answer to that question. He simply and clearly says "Yes! End of discussion". However, the fact that there has been no consensus concerning that question for a long time, neither among theorists nor among musicians and audiences, indicates that the answer to that question isn't that simple and emphasizes the complexity of jazz as a cultural and musical phenomenon created at the beginning of the 20th century. Considering, in a way, the paradoxical nature of jazz and its specific historical development, the fact that "popular music studies" and "jazz studies" are completely different scientific disciplines seems symptomatic. Although in its beginnings, in the 1920s and 1930s, in one of its variants, jazz indubitably had the character of popular music, some theorists believe that this side of it has been completely neglected unfairly. Jazz music maintains a minority status in popular music research. On the other hand, jazz is often defined as "American classical music" rather than as mass-mediated popular music, and should as such be treated as serious high art. The advocates of this position believe that jazz music isn't neglected within "popular music studies", but that it doesn't even belong there. Whether we view the history of jazz music in an evolutionary way, as a genre progressing from folk form to commercial entertainment to an art, or as an ever-changing dialectic relationship between the mainstream and the avant-garde, jazz still remains problematic to define.

Keywords: jazz, popular music, high art, popular culture, high culture, jazz critique

Jazz zwischen populärer Musik und elitärer Kunst

Rašeljka KRNIĆ
Ivo Pilar-Institut für Gesellschaftswissenschaften, Zagreb

In seinem Text „Ist Jazz populäre Musik?“ behauptet Simon Frith gleich zu Beginn, dass es leicht sei, diese Frage zu beantworten. Seine Antwort lautet klipp und klar: „Ja! Ende der Diskussion.“ Der Umstand jedoch, dass es bezüglich dieser Frage keinen Konsensus gibt, weder unter Theoretikern noch unter Musikern und Publiken, verweist darauf, dass die Antwort bei Weitem nicht so einfach ist. Vielmehr geht daraus hervor, dass die zu Beginn des 20.

DRUŠ. ISTRAŽ. ZAGREB
GOD. 19 (2010),
BR. 6 (110),
STR. 1115-1138

KRNIC, R.:
DŽEZ IZMEĐU...

Jahrhunderts entstandene Musikrichtung des Jazz als musikalisches und kulturelles Phänomen äußerst komplex ist. Zieht man die paradoxe Beschaffenheit des Jazz und seine spezifische geschichtliche Entwicklung in Betracht, scheint es von symptomatischer Bedeutung, dass „popular music studies“ und „jazz studies“ zwei gesonderte wissenschaftliche Disziplinen darstellen. Obwohl der Jazz in den zwanziger und dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts in bestimmten Varianten zweifelsohne populären Charakter hatte, vertreten einige Theoretiker die Ansicht, dass dieser Aspekt in Untersuchungen über populäre Musik zu Unrecht vernachlässigt werde. Andererseits wird Jazz auch als „amerikanische klassische Musik“ bezeichnet – im Unterschied zur populären, über die Massenmedien verbreiteten Musik –, die daher als ernste, „hohe“ Kunst behandelt werden müsse. Die Verfechter eines solchen Ansatzes meinen, dass der Jazz in den „popular music studies“ nicht vernachlässigt werde, sondern dass er erst gar nicht dorthin gehöre. Ob man auch die Geschichte des Jazz unter evolutionsmäßigen Gesichtspunkten betrachtet, nämlich als Genre, das sich aus der Folkmusik über kommerzielle Unterhaltungsmusik bis hin zu „ernster“ Kunst entwickelt hat, oder aber als ständig wandelbare Dialektik zwischen Avantgarde und Mainstream – die Frage seiner Definition ist auch weiterhin offen.

Schlüsselbegriffe: Jazz, populäre Musik, elitäre Kunst, populäre Kultur, hohe Kultur, Jazzkritik