

O PARTIZANSKIM PJESMAMA KAO
FOLKLORNOJ GLAZBI U OKVIRU
HRVATSKE ETNOMUZIKOLOGIJE
I OKO NJE

Muzička akademija
Sveučilišta u Zagrebu

Apstrakt: Cilj ovog članka je doprinijeti znanju i razumijevanju fenomene partizanskih pjesama iz Drugog svjetskog rata uvidom u istraživanja koja su na tu temu poduzimana u Hrvatskoj. Pregledom zbirke i radova hrvatskih etnomuzikologa i stručnjaka iz srodnih disciplina posredno se saznaje ne samo o partizanskom glazbenom folkloru nego i o istraživačkim metodama i paradigmatiskim okvirima koji su uvjetovali pristup ovom problemu. Pokazuje se da su radovi malobrojni i da se građa partizanskih pjesama u melografskim zbirkama i lokaliziranim istraživanjima pojavljuje tek sporadično. Unatoč (suvremenim) kritičkim zapažanjima koja vode zaključku da je tema bila (donekle) izbjegavana, iz razmotrenih tekstova se ipak može vidjeti da su istraživanju partizanskih pjesama etnomuzikolozi i folkloristi iz Hrvatske nakon sedamdesetih godina pristupali kroz tada suvremenu paradigmu folklorne glazbe.

Ključne riječi: partizanske pjesme, hrvatska etnomuzikologija, paradigma folklorne glazbe

Uvod

U današnjoj etnomuzikologiji u Hrvatskoj fenomen partizanskih pjesama iz Drugog svjetskog rata nije tema koja privlači osobitu istraživačku pažnju. U traganju za radovima hrvatskih etnomuzikologa i stručnjaka iz srodnih disciplina o glazbenom aspektu partizanskih pjesama bila sam potaknuta i člankom Jerka Bezića o djelatnostima zagrebačkog Instituta za narodnu umjetnost, koji piše da su zaposlenici Instituta od 1950. dio svojih istraživanja trebali usmjeriti k sakupljanju pjesama o „palim borcima, majkama i partizankama, Titu i Armiji, bratstvu i jedinstvu“ (Bezić 1998: 36). No, već kroz načelno upoznavanje s literaturom postaje jasno da je tema slabo zastupljena. Dapače, Grozdana Marošević piše da se „zahtjevima socijalističke ideologije udovoljilo (...) manjim prilagodbama istraživačkih programa“, pa čak i da su one „učinjene više iz nužde (...) nego što su bile izraz znanstveno osviještenoga i voljnoga odabira“ (Marošević 2010: 485–486).

Naizgledan jaz između režimskog upućivanja na istraživanje jednog aktualnog glazbenog fenomena, s jedne strane, i pretpostavljena neistraženost tog fenomena, s druge, nameće dva pitanja. Prvo je to je li sugerirano usmjeravanje ka istraživanju partizanskog folkloru imalo uopće stvarno uporište u terenu, odnosno, jesu li ga, gdje i kako poslijeratni etnomuzi-

kolozi mogli pronaći i analizirati. Drugo je pitanje kako je istraživanje te teme bilo pozicionirano u odnosu na tada aktualne paradigme, metodološke pristupe i teorije. Prije pokušaja davanja odgovora provjerit ćemo stvarno stanje istraživanja na temu partizanskih pjesama u Hrvatskoj.

Stanje istraživanja

Radovi posvećeni isključivo repertoaru partizanskih pjesama i zbirke u čijim bi se okvirima našli samo elementi iz ovog sloja folkloru u Hrvatskoj su malobrojni. Ne postoji niti jedna cjelovita objavljena zbirka pjesama, a najobimnija i najstarija, *Partizanske narodne pjesme iz Like* Miroslava Špilera, nastala između 1941. i 1943, ostala je u rukopisu. Među četrstotinjak pjesama dominiraju tekstovi bez notnog zapisa, a svega je 31 napjev zapisan i notno. Uz pojedine zapise Špiler komentira i porijeklo ili nastanak napjeva. Ostali radovi hrvatskih stručnjaka usmjereni su na lokalne fenomene, ili pak na sumiranje glazbenih značajki prethodno sakupljenih pjesama.

Godine 1975. u Zagrebu je objavljen zbornik *Kultura i umjetnost u NOB-u i socijalističkoj revoluciji u Hrvatskoj* u kojem se svega dva članka bave glazbenim aspektom partizanskog folkloru. Slavko Zlatić piše o folklorizaciji predratnih borbenih i masovnih, te nastanku i karakteristikama spontanih, narodnih partizanskih pjesama (Zlatić 1975), a Simo Tesla komentira revolucionarni sadržaj pojedinih pjesama i partizanske kulturne aktivnosti koje su uključivale pjevanje, s posebnim naglaskom na aktivnosti Srba u Hrvatskoj (Tesla 1975). Nadalje, među zbornicima sa kongresa Saveza udruženja folklorista Jugoslavije (SUFJ), vodeći se istraživanjem Ane Hofman (2016: 42–43), provjerila sam tri tematska broja posvećena folkloru narodnooslobodilačke borbe (NOB). I u ovim je publikacijama vrlo mali broj tekstova posvećenih partizanskim pjesmama iz pera hrvatskih stručnjaka, a još manje onih koji bi se bavili njihovim glazbenim aspektom. U zborniku s kongresa održanog u Bledu 1959. jedino je članak folkloristice Maje Bošković-Stulli (od hrvatskih predstavnika) posvećen temi partizanskog folkloru (Bošković-Stulli 1960: 251–254), a u zborniku s kongresa iz Titovog Užica iz 1961. objavljena su dva članka hrvatskih stručnjaka. Ante Nazor tako piše o razvoju revolucionarne pjesme u okolici Mosora (Nazor 1961: 245–252), a Milan Škrbić o problemu vrednovanja partizanske narodne pjesme (Škrbić 1961: 307–308). Posljednji kongres SUFJ-a posvećen partizanskom folkloru održan je u Sutomoru 1981. godine, a u zborniku s tog kongresa Ive Rudan je objavio rad o ustanku i revoluciji u usmenom folkloru (Rudan 1981: 65–70).

Mimo zbornika sa kongresa SUFJ-a, 1977. godine je objavljen koautorski članak Dunje Rihtman-Auguštin i Jerka Bezića, u kojem se s kulturnoantropološke i etnomuzikološke strane analizira Špilerova zbirka, sa fokusom na pjesme posvećene Titu. Bezić nudi komentare uz zapise osam odabranih napjeva, te navodi kako napjevi pružaju samo djelomi-

čan uvid u partizanske pjesme iz Like. Uvid je nepotpun ne samo zbog ograničenja temom već i zato, upozorava Bezić, što su u Špilerovoj zbirci neke pjesme zapisane jednoglasno, premda su iste u drugim zbirkama dvoglasne. Osim toga, Bezić upućuje i na objavljene zbirke u kojima se mogu pronaći pjesme koje je zapisao Špiler, te komentira njihovo moguće porijeklo i utjecaje, a ispravlja i pogreške u melografranju.

Iz 1961. godine datira i članak Ivana Ivančana o partizanskom plesu u Hrvatskoj (Ivančan 1961). Nezaobilazan izvor partizanskih pjesama i njihove sumarne analize predstavlja *Zbornik partizanskih narodnih napjeva* iz 1962, kojeg je sastavio Nikola Hercigonja u suradnji s Đorđem Karaklajićem (Hercigonja, Karaklajić 1962), a koji sadrži prethodno sakupljene napjeve iz svih republika tadašnje države. Premda se Hercigonja samo uvjetno može pripisati hrvatskom glazbeno-istraživačkom korpusu, ovdje ga spominjem i kao važan izvor na kojeg su se pozivali i mnogi kasniji istraživači. Postoje i radovi u kojima su hrvatski etnomuzikolozi partizanske pjesme bilježili uz druge tradicijske. Takvi su primjeri Bezićeve studije o muzičkom folkloru Sinjske krajine (Bezić 1967/1968) i otoka Zlarina (Bezić 1981a), te rukopisne zbirke iz Međimurja Vinka Žganeca (1953a; 1953b) i iz Like Stjepana Stepanova (1959). Najsuvremeniji članak jedne hrvatske etnomuzikologinje o partizanskim pjesmama je onaj Natile Ceribašić, koji se bavi sudbinom i tretmanom ovog repertoara prije i nakon 1990. godine (Ceribašić 1998).

Što iz postojećih istraživanja možemo naučiti o partizanskim pjesmama?

Uzimajući u obzir spomenute radove i njihovu raznolikost, može li se iz njih saznati što su to „partizanske narodne pjesme“ i koje su njihove glazbene karakteristike?

Krenimo opisom glazbenih karakteristika pjesama iz jedine zbirke koja je nastala za vrijeme rata, Špilerovih *Partizanskih narodnih pjesama iz Like*. Analizu zapisa donosim i zbog toga što je zbirka neobjavljena, pa posljedično i teže dostupna široj javnosti. Kako je već spomenuto, pjesme su zapisane jednoglasno, a ispod pojedinih zapisa napjeva nalaze se Špilerovi komentari vezani za nastanak ili porijeklo pjesme. Pjesme su dijatonske, većina ima kadencu na drugom stupnju iznad najdubljeg tona (br. 3, 4, 5, 6, 11, 12, 13, 14, 16, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30), manji broj pjesama na trećem (br. 1, 2, 7, 9, 10, 15, 17, 31) i samo jedna na prvom stupnju (br. 8). Napjevi imaju jasnu metroritamsku strukturu i koriste binarni ili ternarni metar (ponekad kombinirajući ta dva metra unutar jedne pjesme), a iznimke predstavljaju napjev br. 22, koji je slobodnije strukture s većom upotrebom melizama, i br. 23, kojeg je Špiler zapisao u 6/8 mjeri. Velik dio pjesama se kreće unutar opsega kvinte (f1-c2 u Špilerovim transkripcijama) s povremenim proširenjem na gornju sekstu (d2) i čestim zadržavanjem na četvrtom stupnju (b1). Ove tonske

karakteristike mogu se lako naći kako u ličkoj tako i u tradicijskoj glazbi drugih krajeva Hrvatske.¹ Iz njih se, prema tome, ne može iščitati jesu li nastale u Lici, ili su ih ličke partizanske jedinice prenijele iz drugih krajeva. Ni Špilerovi komentari nisu uvijek jasni u tom pogledu. Naime, kad ispod neke pjesame navodi da se „pojavila u Lici“ određene godine, to ne znači da je u Lici i nastala, nego Špiler time povremeno označava kronologiju njenog prenošenja u ličke jedinice.²

Glazbeno naročito zanimljiv primjer predstavlja napjev br. 22 *Oj, skojevci, lepo vam je ime*. Spomenula sam da pjesma odudara od ostalih zapisa svojim melizmima i ukrasima. Prema tim svojstvima, ali i početnom slogu „oj“ te karakterističnom kretanju melodije (v. Ранковић 2013: 246, 260) napjev podsjeća na tip tradicijske pjesme kojeg Ličani nazivaju *ojkan*. S obzirom da se *ojkan* izvodi u dvoglasju *na bas*, a Špilerov je zapis jednoglasan, ne možemo sa sigurnošću znati je li doista riječ o *ojkanu*. Međutim, kako je prethodno već navedeno, Špilerove transkripcije su prenosile samo gornju melodiju i u onim pjesmama za koje je Bezić utvrdio da su se izvodile dvoglasno. Istu bismo pretpostavku mogli primijeniti i na Špilerov napjev br. 22, pjesmu *Oj, skojevci, lepo vam je ime*, naročito imajući na umu uobičajenost dvoglasja u Lici od 19. stoljeća (v. Bezić 1990: 9). Ukoliko je riječ o *ojkanu*, koji prema Sanji Ranković „izražava simbolizaciju ličkog muzičkog identiteta“ (Ранковић 2013: 260), to je zanimljivo i stoga što je Bezić pregledom ranije građe o tradicijskoj glazbi Like zaključio da *ojkan* pripada „novijem obliku ličke vokalne folklorne glazbe“ koji ni pedesetih godina „još nije bio naročito poznat“ (Isto: 11). Partizanski *ojkan* pokazuje da je taj tip pjesme, ili nešto njemu vrlo slično, postojao ipak i ranije.

Za razliku od Špilera, koji u zbirci nudi samo transkripcije i povremene komentare, kasniji istraživači partizanskih pjesama pokušavali su sistematizirati sakupljenu građu i pri tome su isticali njenu glazbenu i formalnu raznolikost. Mnogi su stoga pribjegli nekakvom razdjeljivanju i kategorizaciji, npr. na „masovne, borbene pjesme s jedne strane i tradicijske forme iz različitih dijelova Jugoslavije s druge“ (Ceribašić 1998: 118). Te su masovne i borbene bile ponekad „sovjetske“ ili drugog „predratnog porijekla“ (Zlatić 1975: 213), a kasnije i novoskladane. Da granicu između autorskih i spontano nastalih folklornih pjesama nije uvijek lako povući ilustrira Rihtman-Auguštin opisom uredničkih intervencija u rane zbirke partizanskih pjesama (Rihtman-Auguštin 1975: 154), kao i anegdota o nastanku pjesme *Ide Tito preko Romanije* Oskara Danona koju donosi Hercigonja (Hercigonja, Karaklajić 1962: XI– XII). Ovaj autor nudi i

1 Odstupanje od ovoga pokazuje napjev br. 5, uz kojeg je Špiler zabilježio da je „stara narodna“ melodija, a koji se, za razliku od svih drugih pjesama u zbirci, temelji na silaznom dijatonskom nizu u okviru oktave.

2 To se može iščitati, na primjer, u komentaru na pjesmu br. 3, *Druže Tito, hej, druže Tito*, ispod koje Špiler bilježi da se pojavila „u Lici u jesen 1943.“ te da je „prenesena (...) iz Kozare“ i da se „na ovu (...) melodiju pjevaju vrlo mnoge partizanske pjesme“.

najdetaljniju podjelu partizanskih pjesama te ih, uzimajući tekst kao temelj, svrstava u pet kategorija: nove, originalne pjesme nastale tokom rata (anonimne ili autorske), originalni tekstovi primijenjeni na starije postojeće narodne melodije, originalni tekstovi primijenjeni na ranije borbene pjesme, originalni tekstovi na ranije umjetničke neborbene melodije, te prilagođeni tekstovi (Hercigonja, Karaklajić 1962: VIII). Pokušaji svodjenja tako raznolikog repertoara pod istu vrstu „partizanskih pjesama“ zasigurno su bili ideološki motivirani. Čini se da se previše htjelo naglasiti „vlasništvo svih naroda“, što prema Ceribašić ipak pripada „poslijeratnom izumu tradicije NOP-a“ (Ceribašić 1998: 123). Raznorodan repertoar je uvrštavan u zajedničke zbirke i umjetno ujedinjavan sintagmom „partizanske narodne pjesme“ (v. o tome i Atanasovski 2017: 40).

Nasuprot pokušajima klasificiranja zajedničkih karakteristika partizanskih pjesama, u četirima svojim člancima Jerko Bezić (1967/68; 1977; 1981a; 1990) nastojao je detektirati različite glazbene utjecaje uz pomoću kojih se određena pjesma formirala. Tako, na primjer, za pjesmu br. 1 iz Špilerove zbirke komentira da uspješno kombinira novije i starije elemente tradicijske glazbe, u pjesmi br. 18 prepoznaje utjecaj američke pjesme *Moja draga Klementina*, identificira sličnost kola u primjeru br. 25 sa slavonskim kolom, konstatira da pjesmi br. 29 odgovara jedna „poznata bečarska pjesma“ (Bezić 1977: 17). Čini se da je detektiranje porijekla ono na što se Bezić posebno usmjeravao, što je činio i naišavši na repertoar partizanskih pjesama prilikom vlastitih istraživanja muzičkog folklora određenog lokaliteta. U studiji folklorne glazbe Sinjske krajine je transkripciju pjesme *Neslidane popasli te voli* zapisao sučelice napjevu *Oj, narode Like i Korduna* (Bezić 1967/68: 261) iz Špilerove zbirke, „dobro poznatom iz NOB“, da bi „upozorio na srodnost njihovih melodijskih krivulja“ (Isto: 214). Sličan je slučaj i s pjesmom *Poletjelo jato vrana*, čija pak melodija odgovara šire poznatoj varijanti teksta *Na Kordunu grob do groba* (Isto). Uvidom u prethodnu literaturu i građu Bezić u drugom članku rekonstruira i porijeklo pjesme *Na Kordunu grob do groba* (Bezić 1990: 10). Zanimljiv zapis te pjesme, koji se razlikuje od kasnije raširene varijante melodije i koji služi Beziću kao polazište, nalazi se u Stepanovljevoj rukopisnoj zbirci iz 1957. godine. Stepanov uz zapis nudi objašnjenje da je „pjesma postala vrlo poznata za vrijeme NOB-a i općenito je smatrano, da je ona u njoj i nastala“, međutim devedesetšestogodišnja kazivačica mu je rekla „da ju je ona pjevala još kao mala djevojčica i da se ona odnosi na Kvaternikovu bunu u Rakovici, 1871.“ (Stepanov 1959: nepagin.).³ Bezić nadalje otkriva druge utjecaje na kasniju partizansku inačicu. Desanka Kačar, koju je Maja Bošković-Stulli identificirala kao autoricu partizanske pjesme *Na Kordunu grob do groba*, tvrdila je da joj je inspiracija bila crnogorska partizanska pjesma *Navrh gore Durmitora*, od koje se bitno

3 Zanimljivo je da je tekst pjesme potpuno jednak partizanskoj varijanti i da se u njemu ne spominje konkretan povijesni kontekst, odnosno, da je lako zamisliti da se ista pjesma mogla primijeniti na različite ustanke.

razlikuje, premda se ta inspiracija, prema Beziću, prepoznaje. Spoj triju različitih elementa – dviju prethodno postojećih pjesama i autorske intervencije pripadnice partizanskog pokreta Desanke Kačar – odlično ilustrira zamršenost odnosa između individualnog i kolektivnog u folkloru. Napokon, u studiji o folklornoj glazbi otoka Zlarina Bezić piše o stilovima partizanskih pjesama na otoku detektirajući karakteristike „dalmatinskih urbanih folklornih pjesama“ s jedne, i pjesme u stilu pjevanja na bas s druge strane, kao dva glavna stila (Bezić 1981a: 57), objašnjavajući moduse prihvaćanja i usidrenja partizanskih pjesama u postojeći tradicijski repertoar.

Zlatić iznosi pretpostavku da su partizanske pjesme u ranoj fazi pojave koristile karakteristike netemperiranih nizova pojedinih krajeva koji su s vremenom potisnuti (Zlatić 1975: 215). Ceribašić također prepoznaje pjesme temeljene na lokalno ili regionalno specifičnim glazbenim značajkama tamo gdje su „partizanski tekstovi jednostavno bili primjenjeni na već postojeće glazbene modele: na varijante bečarca (...), na gangu, reru i različite oblike ojkanja (...), na razne varijante pjesama u kolu“ (Ceribašić 1998: 121). Navode Zlatića i Ceribašić možemo dodatno potkrijepiti prethodno analiziranim ojkanom iz Špilerove zbirke, kao i činjenicom da su „o smjelim pothvatima iz narodnooslobodilačkog rata“ pjevali i narodni guslari (Bezić 1967/68: 189). Neke od takvih guslarskih pjesama bile su bazirane na stilu netemperiranih i kromatskih tonskih nizova, tj. „stilu tijesnih intervala“ (v. o tome Bezić 1981b: 33–34). Bezić u Sinjskoj krajini bilježi i transkribira jednu guslarsku pjesmu (1967/68: 231–239), kao i primjer pjevanja „iz kape“ s partizanskom tematikom (Isto: 248–249). Prva je svakako temeljena na kromatskim nizovima, dok se u drugoj, premda razvijenoj na „dijatonskim tonskim nizovima, ipak (...) javljaju intervali znatnije različiti od temperiranog niza“ (Bezić 1967/68: 201). Nadodajmo tome da među lokalno specifične pjesme s partizanskom tematikom, premda se ne temelje na tijesnim intervalima, pripadaju i one koje je Žganec sakupio u Međimurju. Primjerice, pjesma br. 1275, koju je uvrstio u prvu i drugu rukopisnu zbirku (Žganec 1953a; 1953b) pod naslovom *Došlo nam je, došlo to žalosno leto*, po metroritamskim karakteristikama i tonskom nizu odgovara međimurskoj popevki (v. Marošević 2001: 415). Međimurske popevke, premda dijatonske, nisu bile pogodne za dijeljenje i popularizaciju izvan vlastite regije, budući da zauzimaju širok raspon, a ritmom prate izgovor riječi u dijalektu. Da je specifično regionalni repertoar, a naročito onaj baziran na stilu tijesnih intervala, mogao biti problematičan za daljnje dijeljenje i širenje potvrđuje i prethodno spomenuta anegdota o pjesmi *Ide Tito preko Romanije*, koju je Oskar Danon prilagodio iz otprije postojeće guslarske pjesme. Prema Danonu, čije riječi prenosi Hercigonja, ta je pjesma trebala poslužiti kao alternativa previše kompleksnim revolucionarnim pjesmama koristeći „melodijski tok blizak ovom kraju i uz reči koje svi poznaju“ (Hercigonja, Karaklajić 1962: XI). No, s druge strane, Danon je prilagodio, a ne samo transkribirao guslar-

sku pjesmu, bez obzira što je njen „melodijski tok“ mogao biti „blizak“ pripadnicima partizanskog pokreta. Zbog toga se implicitno razumije da nisu samo revolucionarne pjesme imale problem „kompleksnosti“, nego i tradicijske pjesme temeljene na previše regionalno specifičnim glazbenim karakteristikama, naročito onima u stilu tijesnih intervala. Prilagodбом guslarske pjesme Danon je, osim alternative revolucionarnim pjesmama, ponudio i alternativu takvim regionalnim tradicijskim pjesmama i osigurao njihovu bolju prijemčivost i širenje, za što pjesma *Ide Tito preko Romanije* može poslužiti gotovo kao epitom.

Zbog miješanih sastava partizanskih jedinica, koje su činili ljudi iz različitih mjesta i društvenih slojeva (v. Rihtman-Auguštin 1975: 153; Ivančan 1961: 281), neki su istraživači tvrdili da su se u pjesmama, naročito onima koje su bile popularne i nakon rata, miješale značajke tradicijskih glazbi različitih krajeva i tvorile „sintetička folklorna obilježja“, pa čak i amalgamirani „posavsko-slavonsko-bosanski izraz“ (Zlatić 1975: 214, 215). Slično tome, Ivančan u partizanskim kolima koja su imala najveću popularnost i najšire se prenosila (poput Kozaračkog) ističe kombinacije plesnih značajki različitih regija (Ivančan 1960: 284), a Bezić upozorava na „preplitanje glazbene motivike u napjevima partizanskih pjesama iz Like“ (Bezić 1990: 10). Ivančan kombiniranje i miješanje stilova objašnjava time što su „borci raznih krajeva tražili ono kolo, koje je najbliže njihovom, tražili su zajednički nazivnik za sve njih“ (Ivančan 1960: 281). U glazbenom smislu bi primjerom lako dijeljenog stila koji se „pojavljuje u različitim regijama Jugoslavije“ moglo biti pjevanje na bas koje Ceribašić spominje kao popularan stil partizanskih pjesama, a u istom smislu ga promatra i Bezić (1981a). Stil pjevanja na bas spomenut je i na primjeru Špilerovog „ojkana“, a popularnost partizanskog pjevanja na bas možemo iskoristiti kao još jedan argument da je pjesma izvođena dvoglasno, odnosno da je doista riječ o ojkanu.

Iz navedenih radova proizlazi da je od početnog oblikovanja pjesama u tradicijskom stilu pojedinog kraja glavnina repertoara s vremenom počela spontano poprimati „sintetička obilježja“ ublažavanjem razlika među glazbenim stilovima i postepenim pronalaženjem zajedničkog. Ceribašić, međutim, upozorava da je pokušaj glazbenog i stihovnog ujednačavanja pjesama „koncipiran odozgo“ i da „ostaje otvorenim pitanje koliko je uopće bio ostvariv u praksi“ s obzirom da su i u kasnijim pjesmaricama pjesme zapisivane u više melodijskih i stihovnih varijanti (Ceribašić 1998: 123). Radovi hrvatskih etnomuzikologa ne pomažu u rješavanju tog „otvorenog pitanja“, ali otkrivaju nešto o preduvjetu prihvaćanja nelokalnog partizanskog repertoara. Pokazuje se da su se pojedine partizanske pjesme širile naročito tamo gdje su se oslanjale na glazbeno-stilske značajke koje su već bile lokalno usvojene. U tom smislu već je spomenuta i Bežićeva klasifikacija partizanskih pjesama sa Zlarina koje su, u slučaju da su bile temeljene na značajkama dalmatinskih urbanih pjesama ili stilu pjevanja na bas, „Zlarinjani rado i spontano prihvaćali i pamtili, izvodili i dalje

slobodno prenosili“ (Bezić 1981a: 57). Time Bezić na području folklorne pjesme potvrđuje Ivančanove zaključke o plesu koji se razvija i „učvršćuje samo u slučaju ako na područjima gdje se javi, već postoje njemu slične forme“ (Ivančan 1961: 281). Konačno, popularnost nekih folklornih formi među partizanskim jedinicama proizlazi i iz primjene i konteksta nastanka, a ne samo njihove prethodne geografske raširenosti. U tom smislu su folkloristi primjetili dominaciju dvostiha koji je najbolje omogućavao „da se iznese vijest, komentar, da se reagira brzo i na vrijeme“ (Rihtman-Augustin 1975: 155), a isto bi se moglo reći i za stil pjevanja na bas koji se često i u brojnim žanrovima koristi i kao stil uglazbljivanja dvostiha.

Repertoar i glazbene karakteristike najpopularnijih pjesama nisu, dakako, prenosili samo pojedinci, već su diseminaciji pomagala i organizirana glazbena društva, u prvom redu zborovi „koji su delovali od početka ustanka i koji su uglavnom nastajali spontano“ (Bulajić (ur.) 1980: 569), a onda i orkestri poput limene glazbe iz Žrnovnice (Isto), ili rjeđe drugi tipovi instrumentalnih ansambala poput tamburaških (Ceribašić 1988: 120). S obzirom da zborovi i orkestri slijede slog zapadne klasične harmonije i koriste temperirane orkestralne instrumente, oni napjevi koji su izlazili iz tih okvira nisu u tom kontekstu bili dalje korišteni ni diseminirani.

Što radovi odaju o paradigmama i pristupima?

Dok je tema partizanskog folklora u hrvatskoj etnomuzikologiji nakon 1990. gotovo zaboravljena (uz iznimku spomenutog članka Naile Ceribašić iz 1998), u drugim zemljama bivše Jugoslavije neki su se etnomuzikolozi nastavili baviti njenim istraživanjem. U tome svakako prednjači Ana Hofman, koja je temu obradila kako iz historijske perspektive tako i iz perspektive suvremene reaktualizacije repertoara (Hofman 2016). Obradujući povijest istraživanja, Hofman utvrđuje da su etnomuzikolozi prijašnjih generacija zanemarivali partizanske pjesme zbog slijeđenja tada aktualnih paradigmi usmjerenih starijim slojevima seoske pjesme. U tom smislu se stiče „utisak“, otkriva Hofman u kontekstu slovenske i srpske etnomuzikologije, „da ove pesme nisu bile sistematičnije sakupljane kroz terenski istraživački rad, pošto su istraživačice i istraživači bili primarno usredsređeni na 'arhaičnije' i 'starije' muzičko-folklorne forme“ (Hofman 2016: 41). S druge strane, Srđan Atanasovski tvrdi da su etnomuzikolozi u socijalizmu konstrukcijom koncepta „partizanske narodne pjesme“ aproprirali prestiž partizanske umjetnosti bez dekonstruiranja paradigme narodne pjesme koja je pak bila konstrukt građanske klase prethodne generacije (Atanasovski 2017: 40).

Kritika Ane Hofman se samo dijelom može prenijeti i na hrvatske etnomuzikologe u razdoblju socijalizma, koji su, kako potvrđuje Marošević, do sedamdesetih godina bili usmjereni „k sustavnim istraživanjima uglavnom starijih slojeva seoske glazbe u pojedinim hrvatskim regija-

ma“ (Marošević 2010: 485). Što se tiče kritike Atanasovskog, čini se da je uloga hrvatskih etnomuzikologa u konstruiranju paradigme partizanske pjesme bila ipak ponešto drugačija. Već sam spomenula da je u pokušaj ujedinjavanja vrlo raznolikog repertoara pod zajedničku vrstu „partizanskih pjesama“ doista ulagan trud koji se može shvatiti kao poslijeratna konstrukcija (v. Ceribašić 1998: 123), no što se tiče uloge etnomuzikologa i folklorista u kreiranju te konstrukcije prije će biti da su terminom *partizanska narodna* (kasnije *folklorna*) pjesma pokazivali zapravo tendenciju prihvaćanja novih paradigmi u pristupu tako široko zahvaćenom repertoaru.⁴ Naime, na zagrebačkom Institutu za etnologiju i folkloristiku početkom sedamdesetih se dogodio „važan pomak u pristupima istraživanju folklorne glazbe i plesa“ koji je ključnim aspektom otada smatrao „specifičan način života folklornih glazbenih fenomena“, odnosno, „slobodnu i direktnu glazbenu komunikaciju“, a ne više pretpostavljenu starost napjeva ili njegove glazbene karakteristike (Bezić 1998: 37).

Zbog toga odnos hrvatske etnomuzikološke i folklorističke znanstvene discipline prema partizanskom folkloru nije ostao na razini zanemarivanja suvremenog istraživačkog rakursa, kao niti apropriranja, već je u ponekim slučajevima uspješno uputio na suvremenost i važnost ove teme. Da bismo istaknuli radove u kojima to dolazi do izražaja, trebamo najprije nešto reći o dosad spomenutim autorima i njihovim stručnim usmjerenjima, koja se moraju uzeti u obzir prilikom razmatranja razlika u metodološkim i teorijskim polazištima. Mnogi od gore navedenih stručnjaka ne pripadaju etnomuzikološkoj struci u užem smislu riječi. Osim Vinka Žganeca, Stjepana Stepanova, Jerka Bezića i Naile Ceribašić, koji predstavljaju različite generacije etnomuzikologa zaposlenih na Institutu za etnologiju i folkloristiku u Zagrebu, njihove kolegice i kolega s iste institucije, ali drugačijih znanstvenih usmjerenja, su etnokoreolog Ivan Ivančan, antropologinja Dunja Rihtman-Auguštin i folkloristica Maja Bošković-Stulli. Potonje dvije su i same bile pripadnice partizanskog pokreta, ali su o partizanskom folkloru pisale iz prvenstveno znanstvenog interesa kako bi na toj građi ispitale neke nove pristupe. Bošković-Stulli je već 1960. upozorila na to da suvremenost partizanskog folkloru, koji „nastaje pred našim očima“, omogućava „naučno utvrđivanje i onih fenomena, koji su zauvijek za nauku izgubljeni pri ispitivanju naše starije narodne poezije“ (Bošković-Stulli 1960: 251). Slične se tendencije mogu iščitati i iz Ivančanovog članka, koji piše da je sretna „okolnost što su događaji još relativno svježiji i što se u mnogo slučajeva može dobro pratiti dinamika

4 Indikativno je npr. kako Maja Bošković-Stulli koristi koncept „partizanskih narodnih pjesama“ Viktora Guseva. Prema Gusevu, čiju teoriju Bošković-Stulli dijelom prihvaća, partizanska narodna pjesma ne predstavlja „proces stvaranja folklornog djela u tradicijskom obliku“, ali predstavlja „proces novoga masovnog stvaralaštva“ (Bošković-Stulli 1983: 182). Vidljivo je pri tome da je termin *narodna* ovdje izabran da uputi na novije prakse, mimo tradicijskih, „starih“ i „arhaičnih“ muzičko-folklornih formi, koje se ipak načinom nastanka povezuju u svojevrnsni kontinuitet. Na sličan će način i Bezić (1966) proširiti pojam narodne glazbe, o čemu više u daljnjem tekstu.

nastajanja, širenja i nestajanja plesova“ (Ivančan 1961: 281). Rihtman-Auguštin, koja je o usmenom folkloru NOB-a pisala „na teorijski suvremen način: kao komunikaciji“ (Rihtman-Auguštin 1975: 151), objasnila je da ovaj folklor treba čitati kao zajedničku komunikacijsku „šifru“, naročito važnu zbog raznolikosti sastava partizanskih jedinica (Isto: 153–154).

Za razliku od Ivančana, Rihtman-Auguštin i Bošković-Stulli, čini se da su preostali spomenuti istraživači – Špiler, Tesla, Zlatić, a dijelom i Hercigonja, o partizanskom folkloru pisali prvenstveno kao pripadnici pokreta⁵, a manje kao znanstvenici, dokumentirajući moduse pojave, širenja i korištenja partizanskih pjesama iz prve ruke i zagovaračkim tonom. Njihovi članci i zbirke stoga više predstavljaju etnografsku građu nego znanstveno-kritičke radove. Izvan tog okvira nalazi se članak Ante Nazora (1961), koji na temelju etnografskog istraživanja nastoji dokumentirati opus pjesama koje su tokom rata bile u optičaju na području Mosora.

Nasuprotan glorificirajućem načinu pisanja je kratak esej Milana Škrbića, koji konstatira da se „partizanska narodna pjesma, koju danas imamo zapisanu, ne može (...) u cjelini smatrati umjetnošću“ (Škrbić 1961: 307). Škrbićeva negativna valorizacija nije usamljena, budući da su se šezdesetih godina javljale slične ocjene. Maja Bošković-Stulli objašnjava da je upravo nedostatak prikladnog paradigmatskog okvira onemogućio bolje razumijevanje vrijednosti partizanskih pjesama u tom periodu, što je utjecalo i na njene vlastite radove, jer „prije dvadeset godina (...) nisu još u znanosti o književnosti bila aktualna pitanja o odnosu teksta i konteksta, a još manje problemi književne recepcije“ (Bošković-Stulli 1983: 185). Zbog toga su folkloristi povremeno morali s nelagodom konstatirati da neki tekstovi pjesama, objavljeni nakon rata, djeluju banalno. Rihtman-Auguštin je prepoznala tri ključna nesporazuma u pokušajima valorizacije partizanskog folkloru. Prvi je izabiranje pjesama po kriteriju ideološke reprezentativnosti, koja je od strane čitatelja ponekad shvaćana kao predočena umjetnička reprezentativnost. Drugi je vezan za pozitivistički orijentirane etnografske discipline, a treći za nedostatak sistematizacije, ali i znanja o kontekstu (Rihtman-Auguštin 1975: 162–163). Nasuprot negativnim ocjenjivačkim stavovima, Bošković-Stulli u svojim kasnijim radovima smatra da „nije opravdano kada se projekcija našeg distanciranog estetskog vrednovanja prenosi unatrag u usmeno pjesništvo NOB-a, zanemarujući njegov ukupni tadašnji kontekst“, premda zadržava pravo da mu se pristupi „i sa stajališta današnjih književnih senzibiliteta“ (Bošković-Stulli 1983: 186).

5 Miroslav Špiler je bio skladatelj židovskog porijekla koji se za vrijeme Drugog svjetskog rata pridružio partizanskom pokretu, gdje je radio na „muzičkim zadacima u svojoj jedinici“ (v. Hodžić 2014: 486). Simo Tesla je bio osnivač Srpskog pjevačkog društva „Obilic“ u Glini 1944. godine (<http://casopis.skd-prosvjeta.hr/obilic-je-pjevao-za-slobodu/>, pristupljeno 15. 5. 2020). Skladatelj Slavko Zlatić je „sudjelovao u narodnooslobodilačkoj borbi, a kasnije, nakon rata, doprinio kulturnoj transformaciji društva“ (v. Duraković 2018: 272). Kao pripadnik NOB-a, 1944. godine je formirao ženski pjevački zbor od pripadnica partizanskih jedinica Like (Tesla 1975: 225).

Vratimo se radovima hrvatskih etnomuzikologa i pitanju kakve paradigmatičke pristupe nude i što novog otkrivaju o partizanskim folklornim pjesmama iz Drugog svjetskog rata. Iz pregledanih radova i zbirki proizlazi da je glavni pristup hrvatskih etnomuzikologa istraživanju partizanskih pjesama bila metoda usputnog bilježenja uz svu ostalu građu na nekoj lokaciji. S jedne strane, neki su stručnjaci kritizirali takav pristup kao nevoljkost etnomuzikologa da se temeljitije posvete temi partizanskih pjesama, stoga što iz rezultata takvog pristupa proizlazi da je partizanski folklor bio sporadična pojava, a ne široko rasprostranjena praksa (v. Hercigonja, Karaklajić 1962: X). S druge strane, može se reći da upravo pristup sakupljanja partizanskih pjesama uz sve ostale folklorne pjesme nekog kraja ima potencijala pokazati moduse nastanka, prihvaćanja i širenja repertoara, te njegovu rasprostranjenost i nastavak života nakon rata. Pjesme koje su nastajale prema značajkama lokalnog oblikovanja tradicijske glazbe, u zbirkama Špilera, Stepanova, Žganeca i epske pjesme koje je Bezić zabilježio u Sinjskoj krajini, potvrđuju da je barem dio njih nastajao spontano i zadržao se u lokalnom repertoaru. Odličan primjer spontanosti i umjetničke kreativnosti je i pjesma br. 1327 iz Žgančeve druge rukopisne zbirke *Međimurje, mala zemlja milena* (Žganec 1953b), u kojoj je pjevačica samostalno dodala stih „vratijo se mili dragi partizan“ jer joj je odgovarao uz rimu „u proleće procvao je jorgovan“.⁶ Primjer je to i uključivanja partizanske tematike u prethodno postojeće nepartizanske pjesme. Na još kompleksnijoj razini, tanku granicu između „autorskog“ i „narodnog“ pokazuje priča o nastanku pjesme *Na Kordunu grob do groba* (Bezić 1990: 10), a ta je kompleksnost vjerojatno uvjetovana upravo recenčnošću partizanskih pjesama, odnosno činjenicom da je to bio „folklor koji nastaje pred našim očima“ (Bošković-Stulli 1960: 251).

U smislu prethodno spomenutog širenja paradigmatičkog okvira i uključivanja svih pjesama koje žive „specifičnim načinom života“ treba istaknuti Bezićevu studiju o folklornoj glazbi otoka Zlarina (Bezić 1981a). Bezić vrlo široko zahvaća repertoar, pa u folklornu glazbu otoka ubraja i sve one partizanske pjesme „za koje možemo utvrditi da posjeduju osnovne osobine folklorne glazbe, tj. (...) koje su Zlarinjani rado i spontano prihvaćali i pamtili“, premda prepoznaje da su postojali i drugi napjevi koji su „uspješno obogatili i unaprijedili zlarinsku širu glazbenu kulturno umjetničku djelatnost, ali nisu ušli u folklornu glazbu otoka Zlarina“ (Isto: 57). Već u ranijoj fazi širenja istraživačkih interesa hrvatskih etnomuzikologa prema novijim folklornim pojavama partizanske pjesme su se javljale kao očiti primjer novog folklor. Bezić tako 1966. koristi poznatu melodiju „popularne narodne pjesme iz narodnooslobodilačke borbe 'Ide Tito preko Romanije'“ kao primjer novijeg folklor zadrarskog područja, čija popularnost leži u sličnosti sa starijim pjesmama toga kraja (Bezić 1966: 32). Autor ovdje koristi izraz „narodna pjesma“ svjestan Danonove autorske intervencije (što se može iščitati iz fusnote na stranici 32)

6 Pjevačičinu intervenciju u pjesmu otkriva Žganec na poleđini analitičkog obrasca.

upravo stoga što želi proširiti shvaćanje narodne pjesme i na novije pojave koje možda „ne mogu biti dio narodne *tradicije*, ali su (...) sastavni dio današnje *prakse*“ (Isto: 31). Premda su se, dakle, noviji oblici pjevanja, poput stila pjevanja na bas kojeg koristi i *Ide Tito preko Romanije*, oslanjali na starije načine pjevanja, Bezić prepoznaje suvremene kontekste koji su naročito doprinijeli njihovoj popularizaciji, poput „narodnooslobodilačke borbe“, putovanja, služenja vojnog roka i omladinskih radnih akcija (Isto: 44). Vidljiv je stoga interes kako prema novijem sloju pjesama, koje podsjećaju na starije i nastavljaju živjeti folklorno, tako i prema kontekstu njihovog širenja i popularizacije, a oba interesa oprimiruju i partizanske pjesme. Srodno tome, partizanski plesovi u ratnim i poratnim druženjima utjecali su na uvođenje novih plesova i plesnih praksi. Pod utjecajem organiziranih partizanskih plesova proširilo se Kozaračko kolo i kuku-nješće, ali i običaj „đoranja“, tj. mijenjanja partnera koji je „u Zagrebu (...) odmah po oslobođenju postao uobičajen“ (Ivančan 1961: 285).

Primjer naizglednog preklapanja političkih i znanstvenih suvremenih usmjerenja je režimsko upućivanje prema istraživanju „gradske popijevke i novoga folklornog stvaralaštva kao izravne tekovine socijalističke revolucije“ (Marošević 2010: 485). Pitanje miješanja urbanih i ruralnih stilova u partizanskom folkloru nije promaklo hrvatskim istraživačima, koji su uputili na njegov potencijal, pa Rihtman-Auguštin sugerira da bi se kroz stil odijevanja partizana mogao proučavati susret gradskog i seoskog (Rihtman-Auguštin 1975: 164). Međutim, isticanje nekih urbanih utjecaja, poput stranih popularnih pjesama na partizanske, nije se nakon rata smatralo naročito poželjnim i Ceribašić navodi da pjesme koje ispoljavaju takve utjecaje ne bi bile uvrštavane u reprezentativne zbirke (Ceribašić 1998: 123). Nasuprot tomu, Špiler donosi i melodiju pjesme *Oh my darling Clementine*, koju prepoznaje Bezić, možda zbog toga što je njegova zbirka nastajala za vrijeme rata, na samom terenu, pa je i materijal u njoj raznolikiji nego u kasnijim zbirkama. Beziću pritom nije smetalo što prepoznavanje ovog utjecaja nije nužno bilo poželjno, već mu je poslužilo kao još jedan dokaz prisutnosti gradskog stanovništva u ličkim partizanskim jedinicama (Bezić 1977: 17).

Zaključak

Iz radova hrvatskih etnomuzikologa i stručnjaka iz srodnih disciplina pokušala sam iščitati kako se u Hrvatskoj istraživao partizanski glazbeni folklor. Polazeći od tvrdnji Bezića i Marošević da su hrvatski etnomuzikolozi u socijalizmu bili usmjeravani prema istraživanju partizanskog i revolucionarnog repertoara, pitala sam se i je li sugerirano usmjeravanje imalo stvarno uporište na terenu, te gdje se i kako taj repertoar mogao pronaći i analizirati. Pokazalo se da su hrvatski etnomuzikolozi o toj temi vrlo malo pisali, a pjesme su bilježili „usputno“, odnosno da su, vodeći se kriterijem istraživanja lokaliteta, uz sav ostali repertoar, bi-

lježili i partizanske pjesme. Usprkos primjedbama da je time proučavanje ovog fenomena izbjegavano, treba reći da je sličan način istraživanja bio vezan i za druge teme. Do osamdesetih godina se nastojalo etnografski obraditi i leksikografirati pjesme pojedinih regija kako bi se dao pregled regionalnih stilova (v. Bezić 1998: 27–28), a specijaliziranije teme bi se iz sakupljene građe iskristalizirale tek naknadno. Da se na isti način prilazilo i partizanskim pjesmama prepoznaje se iz Bezićevog komentara da su „stručnjaci s Instituta sudjelovali u suvremenim temama“ tako što su, primjerice, „materijalom iz Hrvatske doprinijeli Zborniku partizanskih narodnih napeva“ (Bezić 1998: 36).

Dojam da je struka izbjegavala ovaj repertoar pojačan je vjerojatno i tendencioznim razumijevanjem partizanskih pjesama kao jedinstvene vrste, pa je glas etnomuzikologa, koji je upućivao na preveliku raznolikost i dinamičnost, ostao nečujan. Na gradnju narativa o partizanskim pjesmama utjecali su brojni faktori, na primjer objavljene zbirke pjesama koje su inaugurirale dio repertoara, zatim primjena u školske, državne i komemorativne svrhe koja je doprinijela kreiranju reprezentativnog zvuka pjesama, te konačno uloga suvremenih medija koji su dodatno pospješili shvaćanje partizanskih pjesama kao stilski i žanrovski koherentne vrste. Tu je ulogu prva nakon rata bila preuzela diskografska industrija koja se u Jugoslaviji počela razvijati već 1947. i koja je dio svog repertoara obavezno gradila na partizanskim i revolucionarnim pjesmama. Kako je na primjeru partizanskih filmova pokazala Renata Jambrešić Kirin, masovni mediji u socijalizmu imali su kompleksnu ulogu u modeliranju politike sjećanja (Jambrešić Kirin 2004: 131), pa je tako jugoslavenska diskografija asocijaciju na partizanske pjesme u prvom poslijeratnom desetljeću gradila na idealiziranom zvuku zbornog pjevanja „za koje je smatrano da ima moć dokidanja društvenih, ekonomskih i kulturnih razlika sudionika“ (Duraković 2018: 274), ili pak na stilu vojnih koračnica.⁷

Nasuprot tome, malobrojni radovi hrvatskih etnomuzikologa pokazuju da je možda teško govoriti o *partizanskoj pjesmi* kao jedinstvenoj folklornoj vrsti, ali da su svakako postojale *folklorne pjesme partizana*. Upravo kroz etnomuzikološke radove saznajemo da je dijelom bila riječ i o repertoaru koji je nastajao „odozdo“, građen na lokalnim tradicijsko-glazbenim značajkama pojedinog kraja i da je taj tip repertoara ponegdje nastavio živjeti i nakon rata, premda nije bio korišten šire od lo-

⁷ Iz zasad ograničenih izvora, dostupnih putem rada na projektu *Diskografska industrija u Hrvatskoj od 1927. do kraja 1950-ih*, vidljivo je da su partizanske pjesme koje je objavljivala prva tvornica ploča u socijalističkoj Jugoslaviji, „Jugoton“ redovito u izvedbama zborova i vojnog puhačkog orkestra, a rjeđe uz pratnju harmonike ili tamburaškog orkestra. Izvan tog okvira postoji nekoliko ploča s partizanskim pjesmama u pratnji gusala (ploče br. 6763 i 6764). Također, učestalom objavom izabranih pjesama dodatno se učvršćivao i reprezentativni partizanski repertoar, a u ranim „Jugotonovim“ izdanjima prednjače slovenske partizanske pjesme poput *Na juriš* i *Hej, tovariši* (na pločama br. 1008, 1032, 6031, 6416), zatim *Kozara* (imenovana i kao *Oj, Kozaro* ili *Kozaračko kolo*, na pločama br. 1003, 1005, 6030 i 6362), *Bilećanka* (br. 6054, 6336, 6704), dok su po jedan put objavljene *Ide Tito preko Romnije* (br. 6361), *Konjuh planinom* (br. 6359), *U gori raste zelen bor* (br. 6325) i druge.

kalnog konteksta. Nalazi takvih pjesama su, doduše, vrlo rijetki⁸, ali o njihovoj redovitoj pojavi svjedoči činjenica da su ih etnomuzikolozi nalazili u različitim regijama Hrvatske (Žganec u Međimurju, Stepanov u Lici, Bezić u Sinjskoj krajini). Osim sporadičnog sakupljanja pjesama, hrvatski etnomuzikolozi i folkloristi su se na repertoar partizanskih pjesama referirali i drugačije, koristeći ga kao primjer folklornog u sklopu širenja paradigme narodne pjesme prema svim pjesmama koje žive u „slobodnoj i direktnoj glazbenoj komunikaciji“ (Bezić 1998: 37). U tom su smislu istraživanja etnomuzikologa i etnokoreologa potvrdila da je kao novi folklor prihvaćen i sav nelokalni partizanski repertoar u kojem je bila klica nečeg lokalno-glazbeno prepoznatljivog (Bezić 1981a; Ivančan 1961). Također, u pojedinim je primjerima partizanskih pjesama otkrivena subtilna igra „narodnog“ i autorskog koja je pokazala dinamičnost usmene kulture i složenost njenog fiksiranja i istraživanja (Bezić 1990: 10).

Tendencioznim pokušajima definiranja partizanske pjesme kao masovne pojave koja je spontanim putem stvorila amalgamirani folklorni izraz radovi hrvatskih etnomuzikologa nisu mogli biti od pomoći, ali se iz njih ipak može iščitati da je fenomen partizanskih pjesama, čak i putem sporednog bavljenja, u jednom trenutku pružio jedinstven uvid u način funkcioniranja suvremene folklorne glazbe.

LITERATURA

- Ранковић, Сања. *Вокални дијалекти динарских Срба у Војводини*. Не-објављена докторска дисертација. Београд: Универзитету уметности у Београду, Факултет музичких уметности, 2013.
- Atanasovski, Srđan. „Socialism or Art: Yugoslav Mass Song and Its Institutionalizations“. *AM Journal* 13 (2017): 31–42.
- Bezić, Jerko. „Odnosi starije i novije vokalne narodne muzike na zadarskom području“. *Narodna umjetnost* 4. 1 (1966): 29–57.
- Bezić, Jerko. „Muzički folklor Sinjske krajine“. *Narodna umjetnost* 5/6 (1967/1968): 175–275.
- Bezić, Jerko. „Folklorna glazba otoka Zlarina“. *Narodna umjetnost* 18. 1 (1981): 27–146.
- Bezić, Jerko. „Stilovi folklorne glazbe u Jugoslaviji“. *Zvuk* 3 (1981b): 33–50.
- Bezić, Jerko. „O folklornoj glazbi Like“. *Rad XXXVII kongresa Udruženja folklorista Jugoslavije*. Zagreb: SUFJ, Društvo folklorista Hrvatske, 1990, 8–14.

8 Premda je teško donositi generalne zaključke, usporedbom Špilerove zbirke iz Like u kojoj je sakupljeno 407 partizanskih pjesama i Stepanovljevog najvećeg rukopisa ličkih folklornih pjesama iz 1957, u kojem su među 280 pjesama svega dvije partizanske, proizlazi da se repertoar koji je bio u primjeni unutar partizanskih jedinica među širim stanovništvom nakon rata vrlo malo koristio.

- Bezić, Jerko. „Ethnomusicology and Ethnochoreology at the Institute from the Late Forties to the Eighties“. *Narodna umjetnost* 35. 1 (1998): 23–51.
- Bošković-Stulli, Maja. „Neki problemi u proučavanju folklorizacije iz narodno-oslobodilačke borbe“. *Rad VI kongresa Udruženja folklorista Jugoslavije*. Ljubljana: SUFJ, 1960, 251–254.
- Bošković-Stulli, Maja. „Narodne pjesme u okviru pjesništva NOB-a“. *Usmena književnost nekad i danas*. Beograd: Prosveta, 1983, 179–186.
- Bulajić, Danilo (ur.). *Leksikon Narodnooslobodilačkog rata i revolucije u Jugoslaviji 1941–1945*. Beograd, Ljubljana: Narodna knjiga, Partizanska knjiga, OOUR Izdavačko-publicistička delatnost Beograd, 1980, 568–571.
- Ceribašić, Naila. „Heritage of the Second World War in Croatia: Identity Imposed Upon and by Music“. *Music, Politics War: Views from Croatia*. Eds. Svanibor Pettan. Zagreb: Institute of Ethnology and Folklore Research, 1998, 109–128.
- Duraković, Lada. „From the Croatian Music Archives. Slavko Zlatić (1910–1993): Musician, Ideologist, Agitator“. *The 10th International Symposium 'Music in Society'*. Eds. Amra Bosnić and Naida Hukić. Sarajevo: Musicological Society of the Federation of Bosnia and Herzegovina, Academy of Music, University of Sarajevo, 2018, 271–286.
- Hercigonja, Nikola i Đorđe Karaklajić. *Zbornik partizanskih narodnih napjeva*. Beograd: Nolit, 1962.
- Hodžić, Senka. „From Partisan Propaganda to Socialist Realism: Ideologically Inspired Works by Miroslav Špiler“. *Music In Society*. Ed. Fatima Hadžić. Sarajevo: Musicological Society of the Federation of Bosnia and Herzegovina, Academy of Music, University of Sarajevo, 2016, 487–506.
- Hofman, Ana. *Novi život partizanskih pesama*. Beograd: XX vek, 2016.
- Ivančan, Ivan. „Partizanski ples u Hrvatskoj“. *Zbornik radova SAN* 68 (1961): 281–286.
- Jambrešić Kirin, Renata. „The Politics of Memory in Croatian Socialist Culture: Some Remarks“. *Narodna umjetnost* 41. 1 (2004): 125–143.
- Marošević, Grozdana. „Folklorna glazba“. *Hrvatska tradicijska kultura na razmeđu svjetova i epoha*. Ur. Zorica Vitez i Aleksandra Muraj. Zagreb: Barbat, Galerija Klovićevi dvori, Institut za etnologiju i folkloristiku, 2001, 409–421.
- Marošević, Grozdana. „Susret folkloristike i antropologije u hrvatskoj etnomuzikologiji“. *Folkloristička čitanka*. Ur. Marijana Hameršak i Suzana Marjanić. Zagreb: AGM, Institut za etnologiju i folkloristiku, 2010, 479–509.
- Nazor, Ante. „Kako se razvijala revolucionarna pjesma oko Mosora“. *Rad VIII kongresa Udruženja folklorista Jugoslavije*. Beograd: SUFJ, 1961, 245–252.
- Rihtman-Auguštin, Dunja i Jerko Bezić. „Partizanski folklor o Titu“. *Narodna umjetnost* 14. 1 (1977): 11–20.
- Rihtman-Auguštin, Dunja. „Folklor kao komunikacija u NOB-u“. *Kultura i umjetnosti u NOB-u i socijalističkoj revoluciji u Hrvatskoj*. Ur. Ivan Jelić, Dunja Rihtman-Auguštin, Vice Zaninović. Zagreb: Institut za historiju radničkog pokreta, Izdavačko poduzeće „August Cesarec“, 1975, 151–166.

- Rudan, Ive. „Ustanak, revolucija i sjedinjenje u usmenom izrazu naroda i narodnosti novooslobođenih i sjedinjenih krajeva“. Rad *XXVIII kongresa Udruženja folklorista Jugoslavije*. Sutomore: SUFJ, Društvo folklorista Crne Gore, 1981, 65–70.
- Stepanov, Stjepan. *Narodne pjesme iz Like, 1957*. Rukopisna građa. Rkp. N236. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, 1959.
- Škrbić, Milan. „Problem vrednovanja partizanske narodne pjesme“. *Rad VIII kongresa Udruženja folklorista Jugoslavije*. Beograd: SUFJ, 1961, 307–308.
- Špiler, Miroslav. *Partizanske narodne pjesme iz Like 1941–1943*. Rukopisna građa. Rkp. N112. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, 1952.
- Tesla, Simo T. „Pjesma i pjevanje u NOB-u“. *Kultura i umjetnosti u NOB-u i socijalističkoj revoluciji u Hrvatskoj*. Ur. Ivan Jelić, Dunja Rihtman-Auguštin, Vice Zanimović. Zagreb: Institut za historiju radničkog pokreta, Izdavačko poduzeće „August Cesarec“, 1975, 217–226.
- Zlatić, Slavko. „Narodno stvaralaštvo i izvorna partizanska pjesma u NOB-u“. *Kultura i umjetnosti u NOB-u i socijalističkoj revoluciji u Hrvatskoj*. Ur. Ivan Jelić, Dunja Rihtman-Auguštin, Vice Zanimović. Zagreb: Institut za historiju radničkog pokreta, Izdavačko poduzeće „August Cesarec“, 1975, 213–216.
- Žganec, Vinko. *Hrvatske pučke popijevke iz Međimurja. Sv. I. 1945/46*. Rukopisna građa. Rkp. N25. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, 1953a.
- Žganec, Vinko. *Hrvatske pučke popijevke iz Međimurja. Sv. II. 1945/46*. Rukopisna građa. Rkp. N26. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, 1953b.

Jelka Vukobratović

Croatian Ethnomusicology on the Partisan Songs

Summary

The aim of this article is to contribute to the knowledge and understanding of partisan songs from the Second World War, through insight into the research on this topic that has been undertaken in Croatia. Reviewing the song collections and scholarly works of Croatian ethnomusicologists and experts from related disciplines, aside from information about partisan music folklore, reveals the research methods and paradigmatic frameworks that conditioned the approach to this research topic. It turns out that such works are very scarce and that the partisan song material appears only sporadically in song collections and localized research. Despite the criticism that by such an approach the research of this topic was practically avoided, reading the ethnomusicological papers it can be still recognized that certain songs were based on the regional characteristics of traditional folk music and that the ethnomusicologists and folklorists from Croatia, after the 1970s, approached this topic through the then modern paradigm of folklore music.

Keywords: partisan songs, Croatian ethnomusicology, paradigm of folklore music

Примљен: 10. 10. 2021. Прихваћен: 1. 3. 2022.