

---

RIČARD PITERSON

---

# O TOME KAKO JE SVE POČELO

---

## ZAŠTO ATLANTA NIJE VIŠE CENTAR PRODUKCIJE KANTRI MUZIKE

---

Ovaj tekst\*) bavi se samo jednim od poglavlja u procesu komercijalizacije folk muzike danas poznate pod imenom 'kantri muzika' i popularne širom sveta. Njena komercijalizacija počela je još davnih 20-tih godina na jugoistoku Sjedinjenih Država. Primer Atlante izabran je da bi se pokazalo kako komercijalizacija nije ni postupna ni kontinuirana. Ona se odvija u kvantitativnim skokovima koji su posledica hotimične promene rasporeda činilaca proizvodnje i potrošnje. Pomno ispitivanje pojedinosti ovog slučaja omogućava nam da dođemo do nekih ključnih oblika komercijalizacije uopšte.

### *Radio i ploče stupaju na scenu*

Krajem prvog svetskog rata komercijalna muzička industrija u Americi svodila se na proizvodnju notnih svezaka s muzikom namenjenom izvođenju na javnim mestima, po restoranima i na kućnim klavirima. Radio je još uvek bio eksperimentalna igračka, dok se tek stasala industrija fonografskih ploča bavila snimanjem polu-klasičnih dela, operskih arija i popularnih sentimentalnih melodija. Tek je

\*) Richard A. Peterson, (Vanderbilt University, Nashville), When Atlanta was the Center of country Music Production and why it Lost its Lead. Saopštenje sa međunarodnog kongresa o ekonomiji kulture i ovde se prvi put objavljuje.

1) Autor se iskreno zahvaljuje na brojnim korisnim primedbama koje su prethodnoj radnoj verziji ovog teksta uputile Kler Piterson i Dženet Volf.

2) Retki muzičari kao 'Čiča' Dejv Mejkon iz Vudberija, Tenesi, bili su stalno zaposleni u Putujućem južnjačkom vodvilju, te su mogli živeti isključivo od svoje zarade zabavljača. Makar bili i izvršni muzičari, angažovani su samo ako su uz to umeli da pričaju šakaljive kočijaške priče i izgravaju rustične seljačine (Volf, 1975; Grin, 1976).

bila osnovana prva veća organizacija za zaštitu prava izvođača, ASCAP, čiji je zadatak bio da obezbedi plaćanje autorskih prava svim članovima-kompozitorima za svako izvođenje njihove muzike, ali i da iz svih značajnih muzičkih dvorana odstrani dela kompozitora-nep članova. Bratstvo ASCAP je dosledno odbijalo da u svoje okrilje primi kompozitore kantri muzike i bluza (Ryan, 1984).

Praktično svi izvođači folk-kantri muzike bili su amateri ili polu-profesionalci. Živeli su od redovnog posla van muzike, svirajući tek povremeno po seoskim igrankama, otvaranjima radnji, proslavama, političkim skupovima, crkvenim praznicima, nadrilekarskim predstavama i tako dalje. U takvim prilikama muzika je bila tek dopuna ili mamac, a glavne su bile društvene, političke ili komercijalne aktivnosti.

Postojala su samo dva izuzetka od ove, po pravilu 'sporedne' muzike. Prvi je bio prosjak-lutalica, često slep, koji je tavorio zarađujući za život pevanjem aktuelnih melodija i sentimentalnih balada po uličnim uglovima, obično se prateći na gitari. Muzičari-prosjaci su komponovali mnoge pesme i znatno su usavršavali instrumentalnu tehniku. Nadmetanja violinista bila su drugi izuzetak: tu je muzika *per se* bila glavna. Koliko nam je poznato, takmičenja violinista počela su se održavati još u XVIII veku (Daniel, 1981), a pod kraj XIX veka bilo je nekoliko vrlo afirmisanih, na kojima je nagrada bila vredan instrument ili zlatnik. Ova takmičenja su okupljala umetnike različitih stilova sviranja i znatno su doprinela inovativnosti tehnike, ali se muzičari nikako nisu mogli nadati da će uspeti da prežive od osvojenih nagrada (Spielman, 1975).

Prodaja fonografskih ploča je cvetala 1919—1921, ali već oko 1923. dolazi do ozbiljne krize. Tada su u svim većim gradovima uveliko postojale radio stanice, a muzika uživo s radija zvučala je bolje od muzike s tadašnjih fonografskih akustičkih zapisa (Hughbanks, 1945; Read i Welch 1959). Kompanije za snimanje ploča su na različite načine reagovala na konkurenciju: tragale su za mogućim načinima poboljšanja kvaliteta ploča, ali i za novim tržištima. Spoj ove dve reakcije doveo je do snimanja folk muzike različitih tipova, na različitim mestima širom zemlje, i do stvaranja odvojenih tržišta za crnu i belu kantri muziku (Randle, 1966).

Danas, više od pedeset godina kasnije, čini se da je komercijalizacija bila neminovna, ali nije bilo tako. Kao i u svakoj drugoj preduzetničkoj situaciji (Peterson, 1981), svi elementi nužni da bi do inovacije došlo mogu biti prisutni ali ne i aktualizovani sve dok jedan ili više

preduzetnika ne naprave izbor i od određenog broja elemenata ne stvore jedan novi sistem proizvodnje i potrošnje, koji bitno menja postojeći kulturni sistem.

Mnoge kompanije i pojedinci su pokušavali da zgrnu pare na potencijalnom tržištu muzike u folk tradiciji, ali mi ćemo se usredsrediti na ono što je činio Polk Brokman iz Atlante, Džordžija, i to iz dva razloga. *Prvo*, jer su njegovi tadašnji uspesi odredili način funkcionisanja industrije komercijalne kantri muzike, koji se neće menjati sve do pojave televizije, neposredno po završetku drugog svetskog rata. *Drugo*, njegova nastojanja su zanimljiva jer pokazuju da je krah eksperimenta u Atlanti umnogome bio prouzrokovan činjenicom da on nije bio u stanju da tek rođenu industriju komercijalne muzike shvati kao sistem, čije će sve elemente nužno podržati da bi novi komercijalizam opstao.

#### *Stvaranje sistema produkcije<sup>3)</sup>*

Polk Brokman je rođen u Atlanti, u trgovačkoj porodici. Prve tri godine svoje radne karijere je proveo kao putujući trgovinski zastupnik Simons Beding kompanije. U Atlantu se vratio 1920. i počeo da radi u porodičnoj prodavnici nameštaja, namamljen obećanjem da će mu biti dopušteno da otvori posebno odeljenje za prodaju fonografa, koji su se tada, po pravilu, prodavali u prodavnicama nameštaja.

Brokman je uvideo da je, i pored velikog interesovanja za fonografe, prodaja slaba zbog oskudne ponude po ukusu ploča bele radničke klase, koja je bila glavni kupac nameštaja. Brokman je postao glavni prodavac proizvoda Oki Rikord kompanije u Atlanti. Ta kompanija je, među prvim, počela da snima džez (à la Luj Armstrong) i bluz (à la Besi Smit) u interpretaciji crnih izvođača (Dixon and Godrich, 1970; Russell, 1970). Crnci iz Atlante i okoline su nagrnuli da kupuju fonografe i ploče. Brokman je bio toliio uspešan da mu je 1921. godine Oki ponudio mesto oblasnog prodavca na veliko. Posao s fonografskim pločama je tako naglo napredovao da je porodica 1926. napustila prodaju nameštaja i posvetila se isključivo trgovini pločama, fonografima, notnim sveskama i dopunskom robom.

Sistem produkcije se sastojao od pet osnovnih, međusobno povezanih, elemenata: snimanja,

<sup>3)</sup> Ako nije drugačije naznačeno, sve informacije u ovom odeljku potiču iz razgovora koje je Polk Brokman vodio sa Arčijem Grinom, Edom Kanom i, povremeno, sa Elen Sitvel, od 11. avgusta 1961. do 27. avgusta 1963. Dopunske informacije potiču iz mog razgovora s njim i naše prepiske tokom septembra i oktobra 1973.

radio izvođenja, turneja, štampanja i pisanja pesama. Ovde će o njima biti reči onim redom kojim se Brokman u njih uključivao.

1. *Snimanje*. Kad je, nakon 1922. prodaja ploča opala u celoj zemlji, Brokmanov uspeh u prodaji je naveo Oki kompaniju da od njega zatraži savet u pogledu izvođača i pesama koje bi trebalo snimiti. Ralf Pier, producent specijalnih izdanja kompanije Oki (ploča namenjenih posebnim etničkim, nacionalnim i religijskim grupama), uvideo je da je prodaja ploča popularne muzike opala zbog konkurencije radija, ali i da bluz ploče čiji su izvođači mahom bili crnci, pri tom retko puštane na radiju (Leonard, 1962; Dixon & Godrich, 1970), imaju dobru prođu. Pier je bio rešen da nađe nove pevače bluz i lokalno popularne izvođače svih vrsta, smatrajući da bi prodaja njihovih ploča mogla kompenzirati sve slabiju prođu popularne muzike.

Pošto bi bilo nedopustivo skupo dovesti iz udaljenih mesta izvođače u Njujork, inženjeri Okija su konstruisali prenosivu opremu za snimanje. Prvo terensko snimanje odigralo se u Atlanti, juna meseca 1923. godine. Polk Brokman je bio zadužen da pronade i odabere grupe koje bi vredelo snimiti. On je, držeći se Pierove strategije raznovrsnosti, odabrao jedan plesni orkestar belaca, gospel grupu iz lokalnog crnačkog koledža, dve bluz pevačice, pijanistu koji je svirao na projekcijama nemih filmova i nekolicinu drugih.

Brokman je, takođe, pozvao kantri violinistu „Fidling” Džona Karsona da bi ga Pier u improvizovanom studiju čuo. On je želeo da snimi Karsona iako, u to vreme, ploče folk-kantri muzike uopšte nisu izdavane. Znajući da su crnci Atlante počeli naveliko kupovati fonografe čim su se pojavile bluz i džez ploče, Brokman je smatrao da bi i beli farmeri i „taze” građani jednako postupali kad bi mogli dobiti ploče s muzikom koju vole.

Čuvši Karsonovo pevanje i svirku, Pier je izjavio da je to „apsolutno grozno”, odbijajući da ga snimi, sve dok Brokman nije za Atlantu naručio 500 ploča. One su za nekoliko nedelja prodane i Brokman je naručio još 2 000 komada. Pokazalo se da je imao pravo i što se tiče bolje prodaje fonografa belim stanovnicima Atlante i okoline.

2. *Radio*. Njuhom dobrog trgovca Brokman je shvatio da bi novi medij — radio — mogao uticati na prodaju ploča. Smatrao je da je Karson privlačan za tvorce radio programa iz istih razloga iz kojih su bili zanimljivi folk muzičari, pripadnici usmene tradicije. Oni su bili spremni da nastupaju besplatno ili skoro besplatno i mogli su, za razliku od onih što su

svirali po notama, da pevaju i sviraju onoliko dugo koliko to tvorac programa predvidi, raspolažući naizgled neograničenim repertoarom (Peterson, 1975).

Karson je više od godinu dana, pre snimanja svoje prve ploče, redovno nastupao na prvoj snažnoj radio stanici u Atlanti, WSB, pa je Brokman i reklamirao ploču kao delo 'Fidling Džona Karsona, poznatog radio umetnika'.

Radio je pomagao kompanijama — *proizvođačima* ploča da otkriju potencijalno zanimljive izvođače za snimanje ploča, a bio je i sredstvo za reklamiranje već snimljenih. Međutim, 20-tih godina njegov najznačajniji doprinos sistemu proizvodnje komercijalne muzike bio je, pre svega, u podsticanju profesionalizacije stotina amatera-izvođača.

3. *Turneje*. Kantri muzičari još uvek nisu zarađivali dovoljno za život ni prodajom ploča (osim Džimi Rodžersa), ni nastupanjem na radiju (Delmore, 1977). Međutim, spoj ta dva medija je igrao ključnu ulogu u sticanju popularnosti: nastupajući na radiju, izvođač je postajao poznat u zoni slušnosti date stanice, pa je onda i bivao pozivan da po vašarima, proslavama, igrankama, svečanim otvaranjima, nastupa za novac. Tako je sticao još veću popularnost u tom kraju i ploče su mu se bolje prodavale.

Služeći se obrascem koji su smislili i prvi uspešno sledili Brokman i Karson, mnogi muzičari su uspeli da stvore sebi ime, kombinujući radio nastupe i snimanje ploča, te da počnu živeti isključivo od muzike (Peterson & DiMaggio, 1973; Wolfe, 1980). Teško da bi se mogao umanjiti značaj radija u prelasku na čisto profesionalnu muzičku aktivnost. Što se Džona Karsona tiče, on je to priznao u *Radio Digest-u* (7. novembar 1925), izjavivši: 'Radio me je stvorio'.

4. *Štampanje pesama*. Snimanje, nastupi na radiju i turneje nisu jedini elementi sistema komercijalne muzike koje je u Atlanti razvio Brokman. Opet uz pomoć Ralfa Piera, uvedena su još dva osnovna elementa industrije komercijalne kantri muzike: pisanje i štampanje pesama. U okvirima folk tradicije iz koje se upravo rađala komercijalna kantri muzika, 'štampanje pesama' uopšte nije postojalo. Pesme nisu ni pisali ni izvodili školovani muzičari; one su jednostavno pevane i slušane, a daroviti izvođači znali su ponekad i stotine pesama napamet (Spielman, 1975). Pesme se nisu učile samo od drugih lokalnih izvođača, već su preuzimane i iz gostujućih komercijalnih vodviljskih predstava, ali i sve češće, 'skidane' s radija i ploča. Zaliha raspoloživih muzičkih

elemenata bivala je sve bogatija: uz raznovrsne usmene tradicije imigranata, tome je doprinosilo i preuzimanje kompozicija originalno pisanih za komercijalnu muzičku industriju.

Muzičari su razvijali repertoar ‚vlastitih pesama‘ ne toliko sopstvenim ‚kompozicijama‘, koliko onim što bih nazvao njihovim ‚kolažima‘, koji su nastajali montažom melodije, zvuka, ritma i reči već postojećih pesama, prilagođenih njihovom stilu i potrebama konkretne situacije. Mada su prvi producenti, kao Brokman i Pier, prihvatili pesme-kolaže, sve češće su od kandidata za snimanje ploča tražili da im donesu *novе pesme*, jer njih su mogli štampati i autorski zaštititi. To je značilo da pesme, *kao takve*, neovisno od snimljene verzije, postaju svojina koja se može kupiti, prodati i kojom se može trgovati u štampanom obliku, odnosno naplaćivati autorsko pravo od prodaje ploča drugih izvođača iste (McCulloh, 1967).

5. *Pisanje pesama po narudžbi*. Brokman je smatrao da nije dovoljno samo tražiti izvođače koji su u stanju da ponude kompozicije koje se mogu autorski zaštititi, te je počeo da naručuje pesme s temama za koje je mislio da će privući kupce. Kako se na tek stasale komercijalne izvođače nije mogao osloniti, okrenuo se nekolicini onih koji su pisali reči i pesme i pre pojave komercijalne muzike. U tom procesu Brokman je razdvojio kompoziciju od izvođenja i doprineo pojavi profesionalnih kompozitora ove vrste muzike.

Brokmanov najplodniji i najuspešniji pisac pesama bio je Endrju Dženkins<sup>4)</sup>, slepi prodavac novina i propovednik religijske obnove, koji je godinama pevao svoje duhovne i sekularne pesme po uglovima Atlante. Brokman ga je upoznao snimivši 1923. godine nekoliko njegovih pesama u izvođenju grupe Porodica Dženkins, i ubrzo je počeo da od njega naručuje pesme za Džima Karsona i druge izvođače. Po svom komercijalnom uspehu, najpoznatija narudžbina bila je ‚prigodna‘ (Green, 1972) pesma „Smrt Flojda Kolinsa“, komponovana 1925. godine. Nastanak i prodaja ove ploče, jedva nekoliko nedelja po Kolinsovoj smrti, pokazuju u kojoj je meri, za manje od dve godine, sistematična proizvodnja komercijalne kantri muzike postala u Atlanti (McCulloh, 1967; Green, 1965).

<sup>4)</sup> Ako nije drugačije naznačeno, detalji o tome kako je Brokman naručivao pesme, kako ih je transkribovao i štampao, potiču iz pisma koja je, od 30. jula 1957. do 13. septembra 1960, Grinu i Edvardsu pisala Irin Spein, usvojenica velečasnog Endriju Dženkinsa, čija dužnost je bila da pravi notne zapise pesama što ih je Dženkins komponovao, kako bi one kasnije mogle biti štampane. Sama Irin Spein je za Brokmna pravila notne zapise pesama mnogih drugih umetnika koji su radili za njega. Sva pisma nalaze se u arhivu Memorijalne fondacije Džona Edvardsa.

Tako je pionir prakse komponovanja po porudžbini, koje će kasnije od Nešvila, Tenesi, načiniti fabriku kantri muzike (Ryan and Peterson, 1982), bio Polk Brokman, iz Atlante u Džordžiji, i to dvadeset godina ranije. Mada se grubi snimci Fidling Džona Karsona razlikuju, kao nebo od zemlje, od sve ugladenijih izvođenja Roja Akafa, Henka Vilijemsa, Lorete Lin i Doli Parton, njihove karijere, baš kao i karijere stotine drugih, proizvod su sistema produkcije koji je u Atlanti izmislio Brokman. U stvari je on bio prvi koji je oformio sistem pravljenja novca transformacijom 'domaće' muzike u 'kupovnu' komercijalnu kantri muziku.

#### *Zašto Atlanta?*

Ako je uopšte bilo razloga za postojanje jednog regionalnog centra komercijalne kantri muzike, onda je Atlanta bila pravi izbor. Od svih drugih potencijalnih centara bila je bliža geografskom središtu Juga, koji su komercijalisti smatrali izvoristem muzike. Ona je, pored toga, kao regionalni centar komercijalne aktivnosti i lake industrije, bila znatno razvijenija od ostalih gradova — Dalasa, Nešvila, Luisvila i Noksvila — koji su takođe dolazili u obzir.

To, međutim, nije dovoljno. Uveren sam da su razlozi uspona Čikaga 30-tih i Nešvila 40-70-tih godina oni isti koji su bili razlog da Atlanta postane regionalni centar komercijalizacije kantri muzike 20-tih godina. Osnovni među njima je, bez sumnje, postojanje jake radio stanice koja je redovno emitovala kantri muziku u večernjim satima, kad je prijem najkvalitetniji, a čujnost prostorno najveća.

U prvim danima postojanja radija, stanice su imale muke da iznađu dovoljno programa za emitovanje, pa su posegle za muzikom kako bi 'popunile vreme'. Veoma raznorodne grupe (lokalni orkestri klasične muzike, plesni orkestri, horovi muzičkih i drugih škola, ali i 'nove grupe' svih vrsta) pozivane su da nastupaju i to besplatno, a ponovo su ih zvali, ako bi njihov nastup izazvao veliko interesovanje slušalaca potvrđeno telefonskim pozivima, pismima i telegramima. Prvi izvođač kantri muzike, Fidling Džon Karson, javio se s talasa WSB-a u Atlanti, 9. septembra 1922. godine. Po *Radio Digest-u* (7. novembar 1925) to je bio 'trenutni uspeh: jedva da je prošla polovina nastupa kad su telefoni počeli besomučno da zvone u Radiju — oduševljeno je traženo još...'

Međutim, radio stanice nisu zvale kantri izvođače da nastupaju samo zbog toga što se pokazalo da su popularni. Naprotiv, rukovođeci ljudi u radiju i stanovnici gradova, po

pravilu, baš i nisu bili blagonakloni prema toj vrsti muzike jer ih je ona podsećala na seosku prošlost od koje su pobjegli u grad i nije se najbolje uklapala u otmeniju sliku kojoj su težili. Kantri muzičari su pozivani, pre svega, zato što za njihove nastupe nije bila neophodna neka posebno složena ili skupa studijska oprema, zato što ih se moglo pozvati u poslednji čas i zato što su mogli da sviraju i pevaju onoliko koliko se od njih zahteva (Peterson & DiMaggio, 1973). Istovremeno, radio stanice nisu imale razloga da, sebe radi, do kraja razvijaju mogućnosti komercijalizacije kantri muzike, kojoj je njihovo postojanje otvorilo vrata. Za to je bilo neophodno da na scenu stupe nezavisni preduzetnici poput Polka Brokmana.

#### *Zašto Brokman?*

Zakasneloj mudrosti sve promene izgledaju normalne, ako ne i neminovne, ali 1923. bi retko kome palo na pamet da predvidi dugovečnost folk muzike. Tada je najpopularnija bila gradska muzika, sem u zabačenim delovima SAD, ali s razvojem radija, mogla je da dopre čak i do njih (Peterson & DiMaggio, 1973). O situaciji dovoljno govori i to da su se u ono vreme javili pokušaji očuvanja „formi na umoru — violinske muzike i balade (Wisnant, 1983).

S početka je Brokmanovo otvaranje odeljenja za prodaju fonografa u porodičnoj prodavnici nameštaja bilo zapravo sastavni deo prodora gradske muzike u srce Juga, poslednje utvrde muzike koja je pripadala tradiciji sviranja na violini. Od mladog i naprednog rukovodioca takvog odeljenja bilo je za očekivati da se založi za širenje i popularizaciju fokstrota i džez, kao što su to činili i njegovi savremenici i vršnjaci.

Kako to onda da se Polk Brokman opredelio za to da se — nešto što je tada smatrano „narodnjacima“ — zapisuje, štampa i snima na ploče i time, u stvari, osigura trajna vitalnost kantri muzike u modernim radio i diskografskim medijima? Dok većina onih koji su kasnije i sami doprineli komercijalizaciji, naknadno priča kako su tu muziku jednostavno lično voleli i želeli da je i drugi upoznaju i zavole, Brokman nikada nije davao tako samozaljubljene izjave. U razgovoru koji sam s njim vodio 1973. godine, nedvosmisleno mi je rekao: „... moje interesovanje za narodnjake i crnačku muziku bilo je isključivo finansijske prirode“. Grinu i Kanu, koji su želeli da ga, kao i druge producente „folk muzike“, veličaju kao čuvara kulture koja nestaje, jednostavno je rekao: „Nikad nisam sreo nikoga ko bi imao ikakvu svest o tome da je čuvar kulturne ba-



štine... (mi smo) samo tragali za onim što možemo prodati..." Na napomenu da ga smatramo ne toliko uspešnim poslovnim čovekom, koliko osobom koja je dala svoj doprinos američkoj kulturi, Brokman je odgovorio: „Ako je tome tako, onda je to slučajno, jer sam sve činio samo imajući u vidu komercijalnu stranu stvari".<sup>5)</sup>

No, čak i ako je sve radio ne iz ljubavi već zbog novca, video je nešto što drugi nisu bili u stanju, a to je da se na muzici može zaradivati. Brokman je pre svega i iznad svega bio trgovac. On je ozbiljno shvatio da je „kupac uvek u pravu". „U gledanju na stvari nikada se nisam rukovodio onim šta ja o njima mislim. Uvek sam pokušavao da ih posmatram očima onih od kojih sam očekivao da ih kupe", rekao je Arčiju Grinu i Edu Kanu 1961.<sup>6)</sup>

Još jedan element je doprineo Brokmanovom uspehu: šta god da je prodavao, klasne i rasne predrasude njegovih savremenika bele srednje klase Atlante 20-tih godina, nisu uticale na njega.

Brokmanova spremnost da bude iznad predrasuda i diskriminacije najvidljivija je u njegovom odnosu prema onima koji su za njega snimali. Jednom je, na primer, lično vozio bele i crne izvođače da bi na vreme stigli na snimanje.<sup>7)</sup> dok je drugi put rezervisao posebni vagon da bi crni izvođači iz Atlante stigli u Njujork na snimanje bez neugodnosti i poniženja koja bi doživeli da su se vozili u vagonima za crnce (Holston, 1973). Čak i oni koji su ga kasnije mrzeli jer ih je malo plaćao, govore o tome koliko je bio uvažavan.<sup>8)</sup>

*Zašto Atlanta nije „grad muzike" i zašto je Brokman nepoznat?*

Razlog što Atlanta nije nastavila da se razvija kao regionalni centar komercijalizacije kantri muzike nije teško naći. Kao što je već rečeno, trajno opredeljenje jake radio stanice za emitovanje određene vrste muzike bilo je preduslov postojanja i drugih elemenata neophodnih za njenu komercijalnu produkciju.

Ostin Koks, guverner države Ohajo, bio je izdavač lista *Atlanta Journal*, u čijem se posedu

<sup>5)</sup> Razgovor Polka Brokmana sa Arčijem Grinom i Edom Kanom vođen 11. avgusta 1961, pohranjen u kompjuteru u Memorijalnoj fondaciji Džona Edvardsa.

<sup>6)</sup> *Ibid.*

<sup>7)</sup> Razgovor s Grinom i Kanom, *op. cit.*

<sup>8)</sup> Razgovor vođen 11. avgusta 1961, i moji razgovori sa Kotom Kerijerom i Džekom Stepom iz 1972. godine. Videti takođe i pisma Trin Spein iz napomene 4.

nalazila radio stanica WSB. On je imao velikih političkih ambicija i radio stanica koja je povlačivala ukusima seoskog biračkog tela sasvim se uklapala u njegov populistički imidž. Što su njegovi izgledi na politički uspeh bivali slabiji, tim manje je bio zainteresovan za lojalnost siromašnih belih slušalaca seljačkog porekla, najodanijih poklonika kantri muzike. Uz to, u samoj radio stanici nije bilo nijednog uglednijeg čoveka koji bi se zdušno zalagao za tu muziku, slično Džordžu Heju prvo na WLS stanici u Čikagu i potom u Nešvilu na WSM. Tako je, od 1925, sve manje programa WSM-a bilo posvećeno kantri muzici.<sup>9)</sup>

A, kako stvari stoje s Brokmanom? Kad je posao s muzikom 1926. postao najvažniji, on je prodao porodičnu prodavnicu nameštaja i sav mu se posvetio. Sve do 1938. nastavio je da snima bele i crne izvođače kantri muzike i da radi kao oblasni distributer ploča. Posao je napustio 1943. i, sem kratkog razdoblja tokom 1949. godine, bavio se drugim stvarima. Upitan 1973. zbog čega je tako postupio pozvao se na oskudicu u doba velike ekonomske krize i poremećaje izazvane drugim svetskim ratom. Međutim, drugi preduzetnici su u istom tom periodu osnivali muzičke firme koje će kasnije postati glavne korporacije. Zašto Brokman, davorit poslovni čovek, nije iskoristio te nove mogućnosti?

Po mom mišljenju odgovor je da jednostavno nije mogao da sagleda sistem koji je izgradio: svaku od promena video je tek kao priliku koju valja kratkoročno iskoristiti, a ne kao sastavni deo jednog sistema koji treba razvijati i konsolidovati zarad dugoročnog izvlačenja profita. Njega je, na primer, u odnosu prema izvođačima zanimalo da snimi jednu komercijalnu ploču, a ne da ih podrži u građenju trajnije karijere.<sup>10)</sup> Takođe je od autora u celosti otkupljivao kompozicije, tako stičući autorska prava i autora i izdavača, umesto da se zadovoljavao pravima izdavača, čime bi podstakao dobru volju i saradnju kompozitora, koji bi bili zainteresovani za zaradu što bi je njihove pesme donosile u budućnosti. Da se to moglo i shvatiti i ostvariti, dokazuje primer Brokma-

<sup>9)</sup> WSB se ponovo zainteresovala za kantri muziku 30-tih i 40-tih godina, ali po svemu sudeći, pod uticajem nesumnjivog uspeha čikaške i nešvilske radio stanice, po rečima Koton Kerijera s kojim sam 1972. razgovarao.

<sup>10)</sup> Uza svo dužno poštovanje prema Brokmanu, možda nijedan preduzetnik ne bi mogao uspeti s ondašnjim muzičarima Atlante; u svakom slučaju, nijedan i nije uspeo. Muzičari koje je isprva popularisala WSB — između ostalih Džon Karson, Klejton MakMičn i Skilet Likers — bili su teški pijanci i nezavisni slobodni duhovi kojima nije na pamet padalo da poslušaju savet i malo se upristoje u ime potencijalno uspešnih karijera komercijalnih kantri muzičara.

novog prijatelja i jedno vreme saradnika Ralfa Pjera koji je, pomažući pored ostalih Džimija Rodžersa i Porodicu Karter, utemeljio izdavačku imperiju koja je, još za njegova života, postala jedna od najvećih na svetu (Wolf, 1980).

Još jedan dokaz u prilog Brokmanovog nerazumevanja sistema kao celine predstavlja činjenica da je, kad bi s nekom pesmom postigao uspeh, pokušavao da ga ponovi s pesmama potpuno istog tipa. Ta strategija, ne tako retka među ljudima u muzičkoj industriji, brzo iscrpljuje novo u inicijalnom hitu, pa svaka naredna kopija ima sve manju prođu na tržištu.

Krunski dokaz Brokmanove kratkoročne pragmatike a ne sistematske orijentacije u poslu predstavlja njegovo objašnjenje da se iz muzičke industrije povukao zbog toga što se tu više nije mogao praviti novac.

Ako ga se uopšte iko seća u muzičkim krugovima, onda je to po karikaturi iz pesme Rabi Bluma o „Čoveku s Juga, s velikom cigarom u zubima... (koji) kaže 'dođi sinko, napraviću zvezdu od tebe'". Ispostavlja se, međutim, da to nije bio njegov cilj. Unazad posmatrana Brokmanova aktivnost slična je staroj priči o čoveku koji je najzad uspeo da uzgaji gusku koja može da nosi zlatna jaja samo zato da bi je pojeo.

#### *Komercijalizacija i re-komercijalizacija*

Iscrpni opis aktivnosti Polka Brokmana iz Atlante, njegovih neuspeha kao i uspeha, jasno potvrđuje iskaz, s početka ovog teksta o tome da se komercijalizacija ne odvija postupno već naglo ako se, i kad se, formira jedan skup uzajamno povezanih elemenata koji joj pogoduju. Rodžer Volis i Krister Molm (Roger Wallis and Krister Malm) (1984) i Džeremi Meir i Hana Čarlton (Jeremy Mare and Hannah Charlton 1985) su svojim značajnim istraživanjima sila komercijalizacije koje deluju na usmenu muzičku tradiciju u dvanaest odnosno trinaest različitih zemalja, pružili dovoljno dokaza o sistematskoj prirodi procesa komercijalizacije, pa tako i o tome da način odvijanja tog procesa na američkom Jugu 20-tih godina ne predstavlja nikakav izuzetak.

Ako je prvobitna komercijalizacija usmeno-narodne forme sistematska a ne postupna, onda bi to moglo važiti i za kasnije faze komercijalne reorganizacije, koje bismo mogli nazvati 're-komercijalizacijom'. No o tome će biti reči u studiji koja prati pet uzastopnih stupnjeva re-komercijalizacije kantri muzike od 20-tih godina na ovamo.

Najcelovitije istražen slučaj re-komercijalizacije jedne popularne kulturne forme predstavlja revolucija do koje je u popularnoj muzici došlo između 1950. i 1970. godine, kada je rok u svim svojim oblicima potisnuo swing muziku. Složene i međusobno isprepletane promene u estetici, industriji, publici i tehnologiji pop muzike u tom razdoblju istraživali su Piterson i Berger (1975), Denisov (1975), Frit (1981), Žilet (1983), Rajan (1984) i Čeimbers (1985).

Revolucionarni proces re-komercijalizacije ne može se, međutim, smatrati nečim što je ograničeno isključivo na kulturne forme masovne zabave. Ima sve više dokaza u prilog tome da su sistematski zaokreti u sistemu umetničke odnosno kulturne ponude sastavni deo svih većih estetskih zaokreta u 'lepim umetnostima' i umetničkom izražavanju. Na primeru književnosti Bejker je (1982) ponudio jednu opštiju shemu za razumevanje načina na koje komercijalni činioci (pravo, tehnologija, struktura industrije, organizaciona struktura, karijere i tržišta) utiču na osnovnu sadržinu i značenje svake umetničke i kulturne forme, jednovremeno trpeći i sami njihov povratni uticaj.

#### *Literatura*

Becker, Howard S. 1982, *Art Worlds*, Berkley, Universty of California Press.

Chambers, Iain, 1986, *Urban Rhythms*, London, Macmillan.

Cohen, Norm, 1974, 'Fiddlin' John Carson, an appreciation and a discography, *JEMF Quarterly*, 10; 138—156.

1975 Early Pionners, in *Stars of Country Music*, Bill C. Malone and Judith McCulloh (eds.) Urbana, University of Illinois Press, pp. 1—39.

Daniel, Wayne W., 1981, Old time fiddlers contest on early radio, *JEMF Quarterly*, 17:159—165.

Delmore, Alton, 1977, *Truth is Stranger than Publicity*, Alton Delmore's Autobiography. Nashville, Country Music Foundation Press.

Denisoff, R. Serge, 1975, *Solid Gold*, New Brunswick, Rutgers University Press.

Dixon, Robert and John Godrich, 1970, *Recording the Blues*, New York, Stein and Day.

Frith, Simon, 1981, *Sound Effects, Youth, Leisure, and the Politics of Rock'n'Roll*, New York, Pantheon.

Gillett, Charlie, 1983, *The Sound of the City: The Rise of Rock and Roll*, (revised edition) London, Souvenir Press.

Green, Archie, 1965, Hillbilly music: source and symbol, *Journal of American Folklore*, 78: 204—228.

1972, *Only a Miner: Studies in Recorded Coal-Mining Songs*, Urbana, University of Illinois Press.

Green, Douglas B., 1976, *Country Roots*, New York, Hawthorn.

Holston, Noel, 1973, The man from the South with a cigar in his mouth, *Sentinel Star*, Florida Magazine, Orlando Florida, February 25.

Hughbanks, Leroy, 1945, *Talking Wax: or the Story of the Phonograph*, New York, Hobson Book Press.

Keil, Charles, 1966, *Urban Blues*, Chicago, University of Chicago Press.

Leonard, Neil, 1962, *Jazz and the White Americans*, Chicago, University of Chicago Press.

Malone, Bill C., 1985, *Country Music U.S.A.* Austin, University of Texas Press.

Marre, Jeremy and Hannah Charlton, 1985, *Beats of the Heart*, London, Pluto.

McCulloh, Judith, 1967, Hillbilly record and tune transcriptions, *Western Folklore*, 26: 225—244.

Peterson, Richard A., 1975, Single-industry firm to conglomerate synergistics: alternative strategies for selling insurance and country music, in *Growing Metropolis: Aspects of Development in Nashville*, James Blumstein and Benjamin Walter (eds.) Nashville, Vanderbilt University Press.

1978, The production of cultural change: the case of contemporary country music, *Social Research*, 45: 292—314.

1981, Entrepreneurship and organization, in *Handbook of Organizational Design*, Volume 1, Paus C. Nystrom and William H. Starbuck (eds.) New York, Oxford University Press. pp. 65—83.

1985, Six constraints on the production of literary works, *Poetics: International Review for the Theory of Literature*, 14: 45—67.

Peterson, Richard A. and David G. Berger, 1975, Cycles in symbol production: the case of po-

pular music, *American Sociological Review* 40: 158—173.

Peterson, Richard A. and Paul Dimaggio, 1973, The early Opry: its hillbilly image in fact and fancy, *Journal of Country Music* 4: 39—51

Randle, William M., 1966, The History of Radio Broadcasting and its Social and Economic Effects on the Entertainment Industry 1920—1930. Cleveland, Case-Western Reserve. PhD dissertation.

Read, Oliver and Walter L. Welch, 1959, *From Tin Foil to Stereo*, Indianapolis, Bobbs-Merril.

Russell, Tony, 1970, *Blacks, Whites and Blues*, New York: Stein and Day.

Ryan, John 1984, *The Production of Culture in the Music Industry: The ASCAP-BMI Controversy*, Lanham, Maryland, University Press of America.

Ryan, John and Richard A. Peterson, 1982, The product image: the fate of creativity in country music song writing, *Sage Annual Reviews of Communication Research* 10: 11—32.

Spielman, Earl V., 1975, Traditional North American Fiddling. Madison: University of Wisconsin Press. PhD dissertation.

Wallis, Roger and Krister Malm, 1984, *Sounds from Small Peoples*, The Music Industry in Small Countries. London; Constable.

Wolfe, Charles, 1975, Uncle Dave Macon, in *Stars of Country Music*, Bill C. Malone and Judith McCulloh (eds.) Urbana, University of Illinois Press, pp. 40—63.

1980, The birth of an industry, in *The Illustrated History of Country Music*, Patrick Carr (ed.) Garden City, N. Y.: Doubleday.

Whisnant, David E., 1983, *All that is Native and Fine: The Politics of Culture in an American Regions*, Chapel Hill, University of North Carolina Press.