

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ

ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ

Јелена С. Арнаутовић

**МУЗИЧКИ ФЕСТИВАЛИ У СРБИЈИ У
ПРВОЈ ДЕЦЕНИЈИ 21. ВЕКА КАО
МЕСТА ИНТЕРКУЛТУРНИХ
ДИЈАЛОГА**

докторска дисертација

Београд, 2014

UNIVERSITY OF ARTS IN BELGRADE

FACULTY OF MUSIC ART

Jelena S. Arnautović

**MUSIC FESTIVALS IN SERBIA IN THE
FIRST DECADE OF THE 21st CENTURY
AS PLACES OF INTERCULTURAL
DIALOGUES**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2014

МЕНТОР:

др Драгана Јеремић-Молнар, ванредни професор, Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности

ЧЛАНОВИ КОМИСИЈЕ:

др Соња Маринковић, редовни професор, Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности

др Весна Микић, редовни професор, Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности

др Милена Драгићевић Шешић, редовни професор, Универзитет уметности у Београду, Факултет драмских уметности

др Бранка Радовић, редовни професор, Универзитет у Крагујевцу, Филолошко-уметнички факултет,

др Драгана Јеремић-Молнар, ванредни професор, Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности

ДАТУМ ОДБРАНЕ: 13.01.2015.

Музички фестивали у Србији у првој деценији 21. века као места интеркултурних дијалога

РЕЗИМЕ

Циљ истраживања у докторској дисертацији је доказивање хипотезе да су музички фестивали у Србији у првој деценији 21. века места интеркултурних дијалога. Пошла сам од претпоставке да би истраживање музичких фестивала требало да обухвати анализу репертоара, рецепције, организације и промоције, као и упоредну анализу фестивала посвећених различитим врстама музике (уметничкој, популарној и традиционално фолклорној). Будући да аутори до сада нису приступали музичким фестивалима на овај начин, било је потребно осмислити нов теоријски приступ. Идеја за нови приступ пронађена је у *Декларацији уметничких фестивала о интеркултурном дијалогу* коју је Европско удружење фестивала донело 2007. године. У *Декларацији* су фестивали издвојени као важна места сусрета уметника и посетилаца који долазе из различитих култура, а стога и као погодна прилика за упознавање, разумевање и размену културних разлика. На основу ове претпоставке, развила сам теоријски модел који омогућава анализу музичких фестивала као места две врсте интеркултурних дијалога: дијалога типова култура (елитне, популарне и традиционалне фолклорне културе), и дијалога националних и етничких култура. Модел је интердисциплинаран (састоји се из одабраних методолошких средстава музикологије, антропологије, студија култура, постколонијалних студија, менаџмента у култури, социологије и етномузикологије), а конструисан је са циљем да буде примењен у музиколошкој анализи музичких фестивала. То је показано на примеру музичких фестивала *Мокрањчеви дани*, *Бемус*, *Гитар арт*, *Егзит* и *Гуча*. За студије случаја одабрани су фестивали који су међусобно различити, а при том имају велики национални значај и међународни карактер. Анализа је показала да се на овим фестивалима интеркултурни дијалози испољавају у неједнакој мери и на различите начине, али да свакако доприносе већој уметничкој, културној, друштвеној, политичкој и економској улози фестивала. Закључено је да су музички фестивали у Србији у првој деценији 21. века били и покретачи интеркултурних дијалога, и места на којима су интеркултурни дијалози спречавани. Таква конфликтна позиција фестивала

протумачена је као показатељ конфликтног стања друштва у постсоцијалистичкој транзицији.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: музички фестивал, интеркултурни дијалози, *Мокрањчеви дани*, *Бемус*, *Гитар арт*, *Егзит*, *Гуча*

НАУЧНА ОБЛАСТ: науке о уметности

УЖА НАУЧНА ОБЛАСТ: музикологија

Music Festivals in Serbia in the First Decade of the 21st Century as Places of Intercultural Dialogues

SUMMARY

The goal of the research in this doctoral dissertation is proving of the hypothesis that music festivals in Serbia in the first decade of the 21st century are places of intercultural dialogues. I started on the assumption that the study of music festivals should include an analysis of the repertoire, reception, organization and promotion, as well as the comparative analysis of the festivals dedicated to different types of music (art, popular and traditional folk music). Since the music festivals has not been approached in this way so far, it was necessary to develop a new theoretical approach. The idea for the new approach has been found in *Arts Festivals' Declaration on Intercultural Dialogue* which was issued in 2007. by European Association of Festivals. In *Declaration* festivals are noted as an important gathering places of artists and visitors who come from different cultures, and hence they are a unique opportunity for introducing, understanding and exchanging of cultural differences. Based on these assumptions, I developed a theoretical model that allows analysis of music festivals as a place of two types of intercultural dialogues: dialogues of types of culture (elite, popular and traditional folk culture), and dialogues of national and ethnic cultures. Model is interdisciplinary (it consists of selected methodological tools of musicology, anthropology, cultural studies, postcolonial studies, cultural management and ethnomusicology), and has been constructed with the aim to be applied to musicological analysis of music festivals. This was demonstrated on the example of music festivals *Mokranjčevi dani*, *Bemus*, *Gitar art*, *Egzit*, *Guča*. Festivals who were chosen for case studies have different characteristics, but in the same time have a great national importance and international character. The analysis showed that in these festivals, intercultural dialogues are manifested in an unequal extent and in a different ways, but without doubt they contribute to greater artistic, cultural, social, political and economic role of the festivals. It was concluded that music festivals in Serbia in the first decade of the 21th century were the initiators of intercultural dialogues, but also a places where the intercultural dialogues were prevented. Such conflictual position of festivals was interpreted as an indication of conflict state in the society in the post-socialist transition.

KEYWORDS: music festival, intercultural dialogues, *Mokranjčevi dani*, *Bemus*, *Gitar art*, *Egzit*, *Guča*

FIELD OF KNOWLEDGE: Art Sciences

PARTICULAR FIELD OF KNOWLEDGE: Musicology

САДРЖАЈ

УВОД.....	1
I ПОЛАЗИШТЕ ЗА ИСТРАЖИВАЊЕ.....	9
Музички фестивали: појмовна одређења и теоријски приступи.....	10
Концепт интеркултурног дијалога и његова примена на фестивале.....	21
Критичко интерпретирање концепта интеркултурног дијалога.....	36
II МУЗИЧКИ ФЕСТИВАЛИ КАО МЕСТА ИНТЕРКУЛТУРНИХ ДИЈАЛОГА:	
ТЕОРИЈСКИ МОДЕЛ	46
Концепт интеркултурних дијалога	47
<i>Дијалози типова култура (елитне, популарне и традиционалне фолклорне културе).....</i>	<i>47</i>
<i>Дијалози националних и етничких култура.....</i>	<i>53</i>
<i>Специфичност интеркултурних дијалога на музичким фестивалима</i>	<i>61</i>
Дијалози типова култура на музичким фестивалима.....	68
<i>Дијалози уметничке, популарне и традиционалне фолклорне музике.....</i>	<i>68</i>
<i>Дијалози уметничких дисциплина</i>	<i>87</i>
<i>Елементи празника и карневала</i>	<i>94</i>
Дијалози националних и етничких култура на музичким фестивалима.....	104
<i>Фестивал као место сусрета уметника из различитих националних и етничких култура</i>	<i>104</i>
<i>Националне и етничке културе у програму фестивала</i>	<i>110</i>
<i>Фестивалски туризам и имиџ фестивала.....</i>	<i>113</i>
III ФЕСТИВАЛ МОКРАЊЧЕВИ ДАНИ КАО МЕСТО ИНТЕРКУЛТУРНИХ ДИЈАЛОГА.....	118
Историјат и концепција фестивала <i>Мокрањчеви дани</i>	119
Дијалози типова култура на фестивалу <i>Мокрањчеви дани</i>	126
<i>Дијалози уметничке, популарне и традиционалне фолклорне музике.....</i>	<i>126</i>
<i>Дијалози уметничких дисциплина</i>	<i>143</i>

<i>Елементи празника и карневала</i>	150
Дијалози националних и етничких култура на фестивалу <i>Мокрањчеви дани</i>	153
<i>Фестивал као место сусрета уметника из различитих националних и етничких култура</i>	153
<i>Националне и етничке културе у програму фестивала</i>	161
<i>Фестивалски туризам и имиџ фестивала</i>	168
IV ФЕСТИВАЛИ БЕМУС, ГИТАР АРТ, ЕГЗИТ И ГУЧА КАО МЕСТА ИНТЕРКУЛТУРНИХ ДИЈАЛОГА	181
Дијалози типова култура на фестивалима <i>Бемус, Гитар арт, Егзит и Гуча</i>	182
<i>Дијалози уметничке, популарне и традиционалне фолклорне музике</i>	182
<i>Дијалози уметничких дисциплина</i>	211
<i>Елементи празника и карневала</i>	222
Дијалози националних и етничких култура на фестивалима <i>Бемус, Гитар арт, Егзит и Гуча</i>	229
<i>Фестивал као место сусрета уметника из различитих националних и етничких култура</i>	229
<i>Националне и етничке културе у програму фестивала</i>	244
<i>Фестивалски туризам и имиџ фестивала</i>	255
ЗАКЉУЧАК	279
ЛИТЕРАТУРА	286
БИОГРАФИЈА АУТОРА	310

УВОД

У докторској дисертацији полазим од хипотезе да су музички фестивали у првој деценији 21. века места интеркултурних дијалога. Разлоге који су ме навели да одаберем савремене музичке фестивале за предмет истраживања и да им приступим као местима интеркултурних дијалога, изложила сам су у првом делу дисертације, под називом „Полазиште за истраживање“. У другом делу, насловљеном „Музички фестивали као места интеркултурних дијалога: теоријски модел“, предложила сам теоријски модел који омогућава да се музички фестивали анализирају као места интеркултурних дијалога. Теоријски модел чине концепт интеркултурних дијалога и, на њему заснован, аналитички модел уз помоћ којег је могуће идентификовати интеркултурне дијалоге на музичким фестивалима. У трећем и четвртом делу дисертације применила сам аналитички модел на одабране студије случаја – пет музичких фестивала који су се одржавали у Србији у првој деценији 21. века. Трећи део насловљен је „Фестивал *Мокрањчеви дани* као место интеркултурних дијалога“, а четврти део „Фестивали *Бемус, Гитар арт, Егзит* и *Гуча* као места интеркултурних дијалога“. У закључку дисертације сумирала сам и упоредила најважније резултате произашле из истраживања.

Истраживање у докторској дисертацији спроведено је у неколико фаза. Пошла сам од тога да су музички фестивали занимљив и специфичан вид музичке праксе, и да се, нарочито у 21. веку, сврставају у ред најважнијих и најпосећенијих уметничких догађаја. Због тога представљају занимљив предмет проучавања, пре свега у области музикологије. До сада није било већег интересовања музиколога за музичке фестивале који се одржавају у Србији, те сам одлучила да се томе посветим у докторској дисертацији. Таквој одлуци допринела је и околност да сам се у претходним истраживањима превасходно бавила српском музиком. За временски оквир истраживања одабрала сам прву деценију 21. века. Година 2001. наметнула се као логична временска граница, како због почетка новог миленијума, тако и због уласка Србије у фазу постсоцијалистичке транзиције. За другу временску границу одредила сам 2010. годину, јер сам тада и започела ово истраживање.

Након одабира предмета истраживања следило је стицање увида у теоријско-методолошке приступе савременим музичким фестивалима. У највећем броју теоријских радова фестивалима се приступа с позиције

културног менаџмента, с циљем да се понуде савети за ефикаснију организацију и промоцију, те бољу позицију фестивала на културном тржишту. Бројни су и социолошки и антрополошки радови у којима се музички фестивал посматра као место репрезентације и конструкције колективних идентитета, али и дистрибуције политичке моћи, при чему је фокус углавном на рецепцији фестивала у медијима и међу фестивалском публиком. Музиколози, етномузиколози и композитори музичким фестивалима се баве спорадично, преваходно у оквиру критика и приказа, а ређе у виду краћих анализа репертоара или историографских студија појединачних фестивала (као што су споменице и монографије).

Приметила сам да су аутори музичке фестивале углавном сагледали само из једног угла и анализирали само неке њихове аспекте. Будући да су музички фестивали 21. века комплексни уметнички, културни, друштвени, политички и економски феномени, сматрала сам да постоји реална потреба да им се приступи на свеобухватнији начин. Истраживање би, по мом мишљењу, требало да обухвати анализу репертоара, рецепције, организације и промоције одабраног музичког фестивала, као и упоредну анализу фестивала посвећених различитим врстама музике (уметничкој, популарној и традиционално фолклорној), те да омогући интерпретирање резултата анализе у одређеном друштвено-политичком контексту. У досадашњој литератури није било покушаја да се спроведе овако свеобухватна анализа музичких фестивала, те се указала потреба за новим теоријским приступом.

У трагању за адекватним решењем, пажњу су ми привукли документи и издања Европског удружења фестивала (European Association of Festivals) (у даљем току рада – ЕФА), у којима се савремени уметнички фестивали повезују с концептом интеркултурног дијалога. Најзначајнија у том погледу је *Декларација уметничких фестивала о интеркултурном дијалогу (Arts Festivals' Declaration on Intercultural Dialogue)*, коју је ЕФА донела крајем 2007. године, у контексту обележавања 2008. године као Европске године интеркултурног дијалога (European Year of Intercultural Dialogue). Концепт интеркултурног дијалога је конструисан у првој деценији 21. века у документима Савета Европе (Council of Europe), а дефинисан је као уважавање, разумевање и размена културних разлика, те као кључно средство за поштовање људских права и превазилажење дискриминације и предрасуда. У *Декларацији уметничких фестивала о*

интеркултурном дијалогу савремени фестивали су интерпретирани као важно место за подстицање и развијање интеркултурног дијалога, будући да се на њима сусрећу припадници различитих култура који комуницирају посредством уметности. Наведена претпоставка подстакла ме је на размишљање да би музички фестивали у Србији у првој деценији 21. века могли бити анализирани као места интеркултурног дијалога. За Србију је, након деценије међуетничких конфликта и заточеништва у националним и етничким оквирима, улазак у постсоцијалистичку транзицију 2001. године означио почетак политичког, економског и културног повезивања са другим земљама, то јест поновног успостављања дијалога са другим културама. Претпоставила сам да су у том процесу и музички фестивали, као важни културни и друштвени догађаји, имали одређену улогу.

Уследило је детаљније упознавање с документима и теоријским радовима у којима је успостављена веза између фестивала и концепта интеркултурног дијалога. Запазила сам да је концепт интеркултурног дијалога нејасно дефинисан, као и произвољно и некритички употребљаван. Аутори нису објаснили какве културе ступају у дијалог, на који начин се он одвија, на којим нивоима се испољава и ко су његови 'агенси'. Уочила сам и да је конструисање концепта интеркултурног дијалога повезано с променом смера културне политике Европске уније од мултикултурализма ка интеркултурализму, и са залагањем за јачање 'европског идентитета'. Из тога сам извела закључак да је концепт интеркултурног дијалога у суштини идеолошки концепт Европске уније, и да као такав не може бити примењен у научном истраживању на адекватан и продуктиван начин. Да би концепт интеркултурног дијалога био функционалан у анализи музичких фестивала, потребно је да се одстрани његове идеолошке премисе и политичке употребе, и разради основно, најуже значење (дијалог различитих култура који подразумева уважавање, разумевање и размену културних разлика).

Сходно томе, у другом делу дисертације концепт интеркултурног дијалога сам модификовала у концепт *интеркултурних* дијалога. На тај начин сам желела да истакнем да је у сусретима и разменама култура на делу увек мноштво дијалога (а не само један), и да је могуће уочити различите врсте интеркултурног дијалога. Наиме, аутори који су писали о интеркултурном дијалогу превасходно су имали на уму културе националних и етничких

заједница, занемарујући да култура обухвата и заједничке вредности, укусе, животне стилове који нису нужно везани уз припадност одређеној нацији или етничкој групи. У анализи интеркултурних дијалога на фестивалима и другим уметничким и културним праксама, требало би узети у обзир и поделу на три основна типа културе – елитну (високу), популарну (масовну) и традиционалну фолклорну (народну) културу. Стога је концепт интеркултурних дијалога који предлажем заснован на две основне врсте интеркултурних дијалога: дијалозима типова култура (елитне, популарне и традиционалне фолклорне културе), и дијалозима култура националних и етничких заједница. У основи обе врсте дијалога почива исти процес – отварање ка 'другом', то јест различитом у односу на скуп елемената који се уобичајено приписује одређеној култури. Да би се разумело на основу чега идентификујемо неке културе као различите, и како оне могу ступити у дијалог, нужно је било размотрити карактеристике типова култура и концепте националне и етничке културе, традиције, идентитета, глобализације, мултикултурализма и интеркултурализма, интеркултурне комуникације и медијације.¹ Потом сам размотрила због чега је концепт интеркултурних дијалога оправдано применити на музичке фестивале.²

Најважнији задатак с којим сам се суочила у другом делу дисертације, било је извођење аналитичког модела помоћу којег се могу идентификовати интеркултурни дијалози на савременим музичким фестивалима. Аналитички модел засновала сам на концепту интеркултурних дијалога, и сходно томе рашчланила га на два дела, то јест два поглавља: „Дијалози типова култура на музичким фестивалима“, и „Дијалози националних и етничких култура на музичким фестивалима“. Први део аналитичког модела чине три одељка: 1) дијалози уметничке, популарне и традиционалне фолклорне музике; 2) дијалози уметничких дисциплина; 3) елементи празника и карневала. Други део модела чине следеће целине: 1) фестивал као место сусрета уметника из различитих националних и етничких култура; 2) националне и етничке културе у програму

¹ У овој фази истраживања највећи значај имали су радови Милене Драгићевић Шешић и Сањина Драгојевића, Милтона Бенета (Milton, J. Bennett), Јоста Смирса (Joost Smiers), Бенедикта Андерсона (Benedict Anderson), Ендруа Хигсона (Andrew Higson), Слободана Наумовића, Јелене Ђорђевић, Стјуарта Хола (Stuart Hall), Мирјане Веселиновић-Хофман, Иване Спасић, Николе Буриоа (Nicolas Bourriaud), Ива Мишоа (Ives Michaud), Мишка Шуваковића, Џона Фиска (John Fiske), итд.

² У томе сам пошла од теорије 'музичинга' (musicking) музиколога Кристофера Смола (Christopher Small). Корисни су били и радови Џефа Ворена (Jeff R. Warren), Тијане Поповић-Млађеновић и Мишел Дафи (Michelle Duffy).

фестивала; 3) фестивалски туризам и имиџ фестивала. У сваком одељку размотрила сам скуп одговарајућих параметара на основу којих се могу уочити и разумети интеркултурни дијалози на музичким фестивалима. Неопходно је било одредити и све могуће 'агенсе'/'актере' интеркултурних дијалога на музичким фестивалима, и успоставити разлику између предуслова за покретање интеркултурних дијалога, и њихове конкретне манифестације.

Аналитички модел извела сам из систематизације и интерпретације примера које различити аутори тумаче као показатеље интеркултурних дијалога на фестивалима.³ Неки параметри интеркултурних дијалога заједнички су за све уметничке фестивале, те се међу примерима које наводим налазе и они који се не односе на музичке, већ на неке друге уметничке фестивале (нарочито позоришне).⁴ Аутори који су писали о интеркултурним дијалозима на фестивалима најчешће су наводили примере који се односе на дијалог националних и етничких култура. Адекватне примере за дијалог типа (музичких) култура пронашла сам у радовима појединих музиколога, етномузиколога, антрополога, социолога и теоретичара студија културе.⁵

Теоријски модел који сам изложила у другом делу дисертације почива на „интердисциплинарној 'пропустљивости' граница музикологије, на њеној принципијелној отворености према свим осталим научним дисциплинама“ (Веселиновић-Хофман 2007: 45).⁶ Приступ и концепти критичке

³ Највећи број примера понудили су аутори који фестивалима приступају с позиције културног менаџмента. Корисне примере пронашла сам у зборницима радова које су приредили Кетрин Девентер (Kathrin Deventer), Кули Хансен (Kullī Hansen), Ен Мари Отисје (Anne-Marie Autissier) и Симон Грабовац, као и у засебним радовима Драгана Клаића, Милене Драгићевић Шешић, Јелене Јанковић, Весне Ђукић, Михе Козорога, итд. Наведени аутори не користе појам 'интеркултурни дијалози', већ њему сродне термине 'интеркултурни дијалог', 'интеркултурна медијација', 'интеркултурна комуникација', 'дијалог култура' и слично.

⁴ Сходно томе, аналитички модел који предлажем могуће је, уз извесне модификације, применити и на фестивале других извођачких уметности.

⁵ Најкорисније су биле студије Кристофера Смолла, Дејвида Гремита (David Gramit), Драгане Јеремић-Молнар, Ричарда Мидлтона (Richard Middleton), Иване Вуксановић, Иване Весић, Роже Кајоа (Roger Caillois), Михаила Бахтина (Михаил Михайлович Бахтин), Џоан Камингс (Joanne Cummings), Јелене Ђорђевић, Мирославе Лукић-Крстановић, Мирјане Закић и Данке Лајић-Михајловић, Димитрија Големовића, Ивана Чоловића, Џона Сторија (John Storey), Анрија Торга (Henry Torgue), Роја Шукера (Roy Shuker), итд.

⁶ Мирјана Веселиновић Хофман предложила је 'модел музиколошке интердисциплинарности' који подразумева „могуће облике интерференције, природу и физиономију методолошког и формалног споја науке о музици и изванмузичких дисциплина“, то јест „сваковрсно повратно укрштање различитих дисциплина на тлу појединачног музиколошког текста“ (Веселиновић-Хофман 2007: 47, 49).

музикологије,⁷ укрштени су са одабраним методолошким средствима антропологије, студија култура, постколонијалних студија, менаџмента у култури и етномузикологије. Такав, интердисциплинарно утемељен теоријски модел, предвиђен је за примену у *музиколошкој* анализи музичких фестивала. Предност таквог приступа, у односу на досадашње музиколошке приступе музичким фестивалима, је у томе што омогућава анализу свих аспеката који чине један музички фестивал, упоредну анализу међусобно различитих музичких фестивала, те разумевање фестивала као музичког, али и уметничког, културног, друштвеног, економског и политичког феномена.

У трећем и четвртом делу дисертације теоријски модел сам применила на одабране студије случаја: *Мокрањчеве дане*, *Бемус (Београдске музичке свечаности)*, *Гитар арт (Guitar Art Festival)*, *Егзит (Exit)* и *Гучу (Драгачевски сабор трубача)*.⁸ Приликом одабира музичких фестивала које ћу подвргнути анализи, водила сам рачуна да испуњавају два основна критеријума. Први критеријум је да фестивали у првој деценији 21. века имају велики национални значај и међународни карактер. *Бемус* се генерално сматра најзначајнијим, а *Гитар арт* најатрактивнијим фестивалом уметничке музике у Србији. *Мокрањчеви дани* посвећени су композитору Стевану Стојановићу Мокрањцу, једној од најважнијих личности у музичкој и културној историји Србије. *Егзит* и *Гуча* су најмасовније посећене манифестације у Србији и прилично су познати иностраној публици. Други критеријум је да се фестивали међусобно разликују у следећим факторима: основна идеја/концепт фестивала, тип музичке културе који је примарно заступљен на фестивалу (уметничка, популарна или традиционална фолклорна музика), временски период и контекст у којем је фестивал настао, место и време одржавања, модел организације и финансирања.

Одабрани фестивали разликују се по основној програмској концепцији, јер су *Бемус* и *Егзит* 'фестивали општег типа', *Мокрањчеви дани* припадају врсти меморијалних фестивала, а *Гитар арт* и *Гуча* су посвећени једном

⁷ Критичка музикологија дефинише се као наука која континуирано преосмишљава музику како би избегла велике наративе, и критички и филозофски разумела музичка дела и праксе. Акцент критичке музикологије је на разматрању друштвених значења музике, односно начина на које музику користе појединци и друштво (Beard, Gloag 2005: 38, 39). Према Николасу Куку (Nicholas Cook), циљ критичке музикологије је да „открије и обелодани идеологију 'уплетену' у музику, али и чин и околности њеног извођења“ (нав. према: Веселиновић-Хофман 2007: 26, 27).

⁸ У докторској дисертацији намера је била да се истраже музички фестивали у Србији, али теоријски модел може бити примењен и на музичке фестивале у другим земљама.

инструменту (гитари, односно труби). На неким од одабраних фестивала је, готово у потпуности, заступљен само један тип културе (елитна на *Бемусу* и популарна на *Егзиту*), док су други фестивали на 'граница' између два типа културе – *Гитар арт* и *Мокрањчеви дани* су фестивали елитне културе са знатним уделом популарне, односно традиционалне фолклорне културе, а *Гуча* је фестивал традиционалне фолклорне културе који је под све већим утицајем популарне културе. Три, од укупно пет фестивала, покренута су шездесетих година прошлог века (*Гуча*, *Мокрањчеви дани*, *Бемус*), а два су настала почетком новог миленијума (*Гитар арт*, *Егзит*). *Бемус* и *Гитар арт* су београдски фестивали, а остала три се одржавају у различитим деловима Србије: *Егзит* у Војводини (Нови Сад), *Мокрањчеви дани* у Источној Србији (Неготин), а *Гуча* у Централној Србији (Гуча). Фестивали се међусобно разликују и по томе да ли су у власништву јавног сектора (државе, региона, града или неке државне институције), попут *Бемуса*, *Мокрањчевих дана* и *Гуче*, или приватног сектора (приватног лица или организације), као што је случај са фестивалима *Гитар арт* и *Егзит*. Свих пет фестивала сам више пута посетила, а у неким и учествовала, што ми је омогућило да о њима размислим и из позиције 'инсајдера'.

Фестивал *Мокрањчеви дани* анализирао сам засебно, у трећем делу докторске дисертације, и посветила му већу пажњу него осталим фестивалима. На такву одлуку утицало је два фактора. Као прво, новија историја *Мокрањчевих дана* није била предмет ниједног научног истраживања (за разлику од остала четири фестивала, о којима су многи аутори већ писали). *Мокрањчеви дани* заслужују посебно место и због тога што се на њима проналазе разноврснији примери интеркултурних дијалога него на осталим фестивалима. За потребе анализе *Мокрањчевих дана* прикупила сам, до сада научно необрађену, чињеничну грађу из репертоара свих издања фестивала у првој деценији 21. века, и свих доступних извора о овом фестивалу.⁹

⁹ Примарни извори у проучавању *Мокрањчевих дана* биле су програмске књижице фестивала. Од секундарних извора најкориснији су били часопис *Мокрањац* и монографија Дејана Деспича *Мокрањчеви дани 1966–1990*. Од великог значаја били су и разговори и интервјуи које сам обавила са организаторима, селекторима, учесницима и посетиоцима фестивала. Овом приликом захвалила бих се професорки Соњи Маринковић на драгоценим саветима приликом прикупљања грађе о фестивалу, могућности да присуствујем ванфестивалском програму (прослави Мокрањчевог рођендана) и објавим радове из почетне фазе истраживања у три броја часописа *Мокрањац*. Директор Дома културе Милан Радосављевић пружио ми је огромну подршку у спровођењу истраживања, јер ми је омогућио улазнице за све фестивалске програме,

Препознала сам и интерпретирала различите примере у којима се манифестују интеркултурни дијалози, као и примере у којима се испољава потенцијал за покретање интеркултурних дијалога. Узевши у обзир карактеристике свих историјских фаза *Мокрањчевих дана*, настојала сам да уочим да ли су, на који начин и због чега, интеркултурни дијалози на фестивалу више заступљени после 2000. године.

У четвртом делу дисертације спровела сам упоредну анализу фестивала *Бемус*, *Гитар арт*, *Егзит* и *Гуча*. На основу доступних извора и литературе о ова четири фестивала, издвојила сам и интерпретирала најзанимљивије примере у којима се манифестују интеркултурни дијалози, или постоји изражен потенцијал за њихов развој.¹⁰ Показала сам да је музичке фестивале на којима су заступљене различите врсте музике могуће комплементарно анализирати, уколико им се приступи као местима интеркултурних дијалога. Испоставило се да, у погледу начина на који се подстичу или манифестују интеркултурни дијалози, постоји доста сличности између фестивала који се на први поглед веома разликују. Резултати анализе у трећем и четвртом делу докторске дисертације требало би да допринесу и бољем разумевању позиција и функција музичких фестивала у транзиционом контексту Србије 21. века.

Истраживања у докторској дисертацији спроведена су са циљем да се, посредством извођења новог теоријског модела и његове примене на одабране студије случаја, докаже хипотеза да су музички фестивали у Србији у првој деценији 21. века места интеркултурних дијалога, као и да се подстакну интензивнија истраживања музичких фестивала у оквиру музикологије.

приступ архиву фестивала, и контакте са запосленима у Дому културе, програмском селекторком, хроничарима фестивала и представницима медија, као и учешће у ванфестивалском програму (ликовна колонија *Ехо музике*).

¹⁰ Поред чињеничне грађе из примарних извора (фестивалских програма), анализира сам и грађу прикупљену са различитих вебсајтова и интернет издања часописа и дневних листова. Од доступне литературе, најзначајније су биле студије следећих аутора: Мирослава Лукић-Крстановић (*Егзит*, *Гуча*), Милош Тимотијевић (*Гуча*), Мирјана Закић и Данка Лајић-Михајловић (*Гуча*), Марина Симић (*Егзит*), Јелена Јанковић (*Бемус*, *Гитар арт*), Ивана Вуксановић (*Бемус*), Дејан Деспић (*Бемус*), Ивана Матијевић (*Гитар арт*), Миленија Рељић (*Гитар арт*). Корисна су била и издања *Vetus memorabilia 1969–2008* (приредила Неда Беблер), и *Petrovaradinsko pleme* (приредио Драго Пинтарич).

I

ПОЛАЗИШТЕ ЗА ИСТРАЖИВАЊЕ

МУЗИЧКИ ФЕСТИВАЛИ: ПОЈМОВНА ОДРЕЂЕЊА И ТЕОРИЈСКИ ПРИСТУПИ

Музички фестивали су уметничке манифестације које се одржавају сваке године или периодично, на једној или више локација, и обухватају временски период у распону од неколико дана до неколико недеља. Сваки музички фестивал састоји се из низа уметничких програма који су повезани на специфичан начин, у складу са основним програмским профилем (концептом, идејом) који га карактерише од оснивања. У основи музичког фестивала су концерти, а програм је ревијалног и/или такмичарског карактера. Поред музичких програма, фестивали могу имати и пратеће програме у којима су заступљене друге уметничке дисциплине. У циљу разумевања специфичности феномена као што је музички фестивал, корисно је размотрити како је фестивал изгледао у различитим историјским периодима, шта су основне карактеристике и улоге савремених музичких, и уопште уметничких фестивала, и на које начине се они проучавају у оквиру различитих научних и теоријских дисциплина.

Реч 'фестивал' води порекло из латинских речи '*festus*', '*festum*', '*festivitas*' '*festivus*' које су се, почевши од доба античке Грчке, односиле на друштвене прославе, ритуале, свечаности и празнике (Young 1980: 505; Лукић-Крстановић 2010: 82, 83). Током 18. века термин фестивал у Европи почиње да се користи преваходно за музичке догађаје, различитог карактера и форме. Тако су у Немачкој, Швајцарској, Енглеској и Француској фестивалима називани концерти, певачка такмичења или 'сајмови', али и различите друштвене церемоније у којима је музика имала битну улогу. Међу њима су и чувени хорски фестивали посвећени Хендловим (Georg Friedrich Händel) делима, одржавани у градовима и селима широм Енглеске (Young 1980: 505, 506; Autissier 2009a: 21, 22).¹¹ Током 19. и прве половине 20. века десила се

¹¹ Првим фестивалом овог типа сматра се *Фестивал три хора (Three Choirs Festival)* који је покренуо Томас Бисе (Thomas Bisse) 1724. године. Фестивал је добио име по томе што су три хора наизменично организовала духовне музичке концерте (на којима су се изводила и дела Хендла и Персла [Henry Purcell]) у циљу прикупљања средстава за удовице и сирочад. До 1829. године *Бирмингемски музички фестивали (Birmingham Musical Festivals, 1768)* и *Јоркширски музички фестивали (York Musical Festivals, 1791)* били су скоро у потпуности посвећени Хендловим делима, а слични фестивали организовани су и у Лондону 1784. године са веома великим извођачким ансамблом за то време (око 250 инструменталиста и 276 певача) (Autissier 2009a: 22, 23).

географска експанзија и пораст броја музичких фестивала.¹² Основани су фестивали посвећени одређеном композитору, жанру или музичкој епохи, повезани су с туристичком понудом места у којем се одржавају и добили су међународни карактер (Young 1980: 508). У прве музичке фестивале који су се усталили као редовни, спадају чувени *Байротски фестивал* (*Bayreuther Festspiele*) посвећен Вагнеру (Richard Wagner) (Немачка, 1876), *Салцбуришки фестивал* (*Salzburger Festspiele*) посвећен Моцарту (Wolfgang Amadeus Mozart) (Аустрија, 1920),¹³ *The Choregies of Orange* (Француска, 1869), *The Opera Festival of Munich* (Немачка, 1901), *The Verona Music Festival* (Италија, 1913), *The Savonlinna Festival* (Финска, 1912–1916), а затим и бројни други фестивали покренути у међуратном периоду у Фиренци, Варни, Сан Себастиану, Луцерну итд. (Autissier 2009a: 28).

После Другог светског рата, поред музичких фестивала покрећу се и многи фестивали позоришне и плесне уметности, као и мултидисциплинарни фестивали (видети у: Autissier 2009a). У Западној Европи оснивају се национална, регионална и међународна удружења фестивала извођачких уметности. Међу њима је најзначајније Удружење европских музичких фестивала (The European Music Festival Association) (Женева, 1952), касније преименовано у Европско удружење фестивала (ЕФА) (Autissier 2009b: 125).¹⁴

¹² Тада се први пут организују фестивали и у САД (Сједињеним америчким државама). Немачки емигранти, окупуни у друштва посвећена Хендлу и Хајдну (Joseph Haydn), организовали су фестивале у Бостону од 1857. године. Фестивал који је у Бостону 1869. године организовао Патрик Гилмор (Patrick S. Gilmore) поводом Великог националног јубилеја мира, описан је тада као 'врхунац култа величине' и највећи музички фестивал у светској историји. На њему су учествовали хор од 10.000 певача и оркестар од 1.000 музичара (Young 1980: 508; Autissier 2009a: 24).

¹³ У организацији првог издања *Салцбуришког фестивала* учествовали су престижни музичари међу којима су били и Макс Рајнхарт (Max Reinhardt), Рихард Штраус (Richard Strauss), Хуго фон Хофманштал (Hugo von Hofmannsthal), Алфред Ролер (Alfred Roller). Рајнхарт је дошао на ову идеју јер је желео да, у земљи ослабљеној ратом, запосли глумце и певаче и током периода у години када немају редовног посла, те да сваког лета у Салцбург привуче највеће европске експерте за Моцартове опере. Хофманштал је о фестивалу рекао да је његов фокус увек био на Моцартовим делима, "у служби класичном богатству света и вери у Европу као основу нашег интелектуалног постојања" („in the service of the classical wealth of the world and the faith in Europe as it is the foundation of our intellectual existence“) (нав. према: Autissier 2009a: 27). Вероватно због тога Ен-Мари Отисје (Anne-Marie Autissier) *Салцбуришки фестивал* тумачи као први фестивал „експлицитно посвећен Европи“, и као фестивал са „естетичким, професионалним и пацифистичким интенцијама“ (исто).

¹⁴ Удружење европских музичких фестивала основано је као заједничка иницијатива диригента Игора Маркевича (Igor Markevich) и филозофа Дениса де Ружмона (Denis de Rougemont) и на почетку је обухватало 15 чланова. Од самог почетка Удружење је функционисало као повезујући фактор различитих европских, националних и локалних институција, а 1966. године доноси одлуку да међу чланове укључи и не-европске фестивале који вреднују 'европску културу' (тада му се прикључују фестивали из Осаке и Јерусалима). Смисао и разлог постојања

Удружење је 1956. године предложило нову дефиницију фестивала: „Фестивал је изнад свега *свечани догађај*, свеобухватни програм са уметничким извођењима који превазилази квалитет редовних програма да би досегао *јединствени* ниво квалитета на специфичном месту. Као резултат, фестивали се могу похвалити изванредном лепотом која се једино може достићи у *ограниченом временском периоду*“ (нав. према: Autissier 2009b: 126).¹⁵

Шездесете године донеле су и прве фестивале популарне музике, карактеристичне по масовној посећености и одржавању на отвореном простору ('open-air' фестивали): *Фестивал на острву Вајт (Isle of Wight Festival)* (Енглеска, 1968), *Вудсток (Woodstock)* (Њујорк, САД, 1969), *Гластонбури фестивал (Glastonbury Festival)* (Енглеска, 1970), *Роскилд (Roskilde Festival)* (Данска, 1971), *Палео фестивал (Paleo Festival)* (Швајцарска, 1976), *Рок Веритер фестивал (Rock Werchter Festival)* (Белгија, 1976), итд.¹⁶ Од

Удружења су у наредним деценијама у више наврата довођени у питање, што је условило редефинисање циљева и структуре, па и промену самог назива у Европско удружење фестивала који је задржан до данас. Променом Статута 1997. године, ЕФА отвара пут ка развијању у репрезентативну 'кровну организацију' европских уметничких фестивала из Европе и неколико не-европских земаља, а тада јој се придружује и 11 националних фестивалских удружења (које обухватају преко 500 фестивала). Године 2004. седиште ЕФА-е се из Женева премешта у белгијски град Гент, а председник ЕФА-е Дарко Брлек и генерални секретари Хуго де Гриф (Hugo de Greef) и Кетрин Девентер (Kathrin Deventer) утврђују профил и циљеве удружења какви су одржани и до данас. У првој деценији 21. века ЕФА обухвата преко стотину музичких, плесних, позоришних и мултидисциплинарних фестивала, укључујући и 11 националних фестивалских удружења и културних организација из 42 различите земље (видети на сајтовима: *European Festivals Association, Culture Action Europe, Svenska Musikfestivaler*; и у: Autissier 2009b).

¹⁵ „A festival is most of all a *festive event*, a comprehensive programme featuring art performances transcending the quality of regular programmes to reach a *unique* quality level in a specific place. As a result festivals boast remarkable beauty that can only be attained *for a limited period of time*“ (нав. према: Autissier 2009b: 126).

¹⁶ Ралф Вилет (Ralph W. Willett) сматра да је први прави фестивал популарне музике у послератној Британији био фестивал цез музике из 1958. године (*Beaulieu Jazz Festival*), који је трајао 2 дана и окупио 4000 људи. У САД-у се у истом периоду организују прво фестивали цез и фолк музике, а шездесетих година и први велики фестивали поп и рок музике који су успоставили критеријуме фестивалске поп културе и тиме функционисали као важна друштвено-културна прекретница. *Монтери међународни поп фестивал (Monterey International Pop Festival)* у Сан Франциску је 1967. године привукао чак 50.000 људи, што је убрзо са својих пола милиона посетилаца успео да надмаши легендарни фестивал *Вудсток*, одржан у истоименом месту наомак Њујорка. Од историјског значаја су и други једнократни рок фестивали тога доба као што су *Мајами поп фестивал (Miami Pop Festival)* (1968), *Атланта међународни поп фестивал (Atlanta International Pop Festival)* (1969, 1970), *Денвер поп фестивал (Denver Pop Festival)* (1969), итд. Енглески *Гластонбури*, који је и данас један од најпосећенијих фестивала у Европи, покренут је 1970. године, а постао чувен већ следеће године по својој оријентацији ка музици хипи покрета, алтернативним одевним стиловима и облицима уличне уметности. Тиме је постигао баланс између пораста комзумеризма и неговања контракултурних уметничких стилова, што се може рећи и за неке фестивале организоване у добротворне сврхе током осамдесетих година (нпр. чувени пројекти *Лајв Ејд [Live Aid]* Боба Гелдофа [Bob Geldof]). Масовно посећени савремени фестивали популарне музике углавном поред рок музике укључују и друге жанрове, пре свега електронску музику, хип-хоп, цез, музику света (у даљем

шездесетих година култура музичких фестивала интензивно се развија и у Источној Европи.¹⁷ У најважније и најдугочније музичке фестивале у СФРЈ (Социјалистичкој Федеративној Републици Југославији) убрајају се фестивал *Опатија* (Хрватска, 1958), цез фестивал *Блед* (Словенија, 1960), *Музички бијенале Загреб* (Хрватска, 1961), суботички фестивал *Омладина* (1961), *Драгачевски сабор трубача у Гучи* (Србија, 1961), *Охридско лето* (Македонија, 1961), *Мокрањчеви дани* (Србија, 1966), зајечарска *Гитарјада* (Србија, 1967), *Бемус* (Србија, 1969), *Београдски цез фестивал* (Србија, 1971), и многи други (видети у: Лукић-Крстановић 2010).

Број фестивала нагло је порастао крајем 20. и почетком 21. века, нарочито у државама које су, након распада 'Источног блока', ушле у фазу постсоцијалистичке транзиције.¹⁸ То се примећује и у Србији.¹⁹ Поред музичких фестивала који су покренути у претходном миленијуму, у првој деценији 21. века оснива се низ нових фестивала у Београду, Новом Саду, Крагујевцу, Нишу,

тексту: *world music*) и њихове различите фузије. У најпосећеније музичке фестивале данас спадају аустралијски *Г3 (G3)* и *Биг деј аут (Big Day Out)* (Сиднеј), амерички *Лолалупуза (Lollapalooza)* (Чикаго), и европски фестивали *Гластонбури*, *Ридинг (Reading)*, *В фестивал (V Festival)* (Велика Британија), *Зигет (Sziget)* (Мађарска), *Роскилд (Roskilde)* (Данска), али и српски фестивал *Егзит*. Тренутно највећим музичким фестивалом на свету сматра се *Самрфест (Summerfest)* (Милвоки, Висконсин) који сваке године траје 11 дана и окупи око милион посетилаца (Willett 2003: 281–283; *Wikipedia*: „Music festival“, „Rock festival“).

¹⁷ Овакав фестивалски 'бум' у целој Европи Ен-Мари Отисје тумачи као последицу такмичења између 'Истока' и 'Запада' у контексту Хладног рата (Autissier 2009a: 30, 31).

¹⁸ На пример, у Мађарској је трећина од постојећих 230 фестивала покренуто после 2000. године, (Нупуади, Inkei, Szabo 2009: 177), а у Хрватској је број фестивала удвостручен у првој деценији 21. века (Pczuk, Kulikowska 2008: 8). Нови фестивали оснивани су и у Западној Европи. Мирослава Лукић-Крстановић сматра да се почетком 21. века у Европи одржавало око 2000 музичких фестивала, те да их само у Енглеској има око 200, са капацитетом да приме од 1000 до 300.000 посетилаца (Лукић-Крстановић 2007: 274).

¹⁹ О фестивалском животу у Србији сазнаје се на основу увида у *Агенду манифестација*, електронску базу података о културним манифестацијама у Србији, коју је 2011. године направио Завод за проучавање културног развитака Србије. Манифестације су разврстане према следећим типовима: књижевне, ликовне и примењене уметности, музичке, позоришне и музичко-сценске уметности (где су сврстани и фестивали игре), фолклорне, филмске, религијске и манифестације мешовитог типа. *Агенда манифестација* омогућава претраживање и на основу назива манифестације, места и времена одржавања или године оснивања (видети: *Завод за проучавање културног развитака*, „Агенда манифестација“). Овде треба напоменути да ће цитирање извора са интернета у којима не постоје име аутора, датума и броја страница, у дисертацији бити спроведено као на претходни начин: *назив сајта*, „назив рубрике“. За ово решење сам се одлучила као најједноставније и најпрецизније, будући да још увек нису усвојени једinstвени стандарди о начину навођења извора са интернета. Уколико постоје информације о аутору и/или години када је објављен неки садржај на интернету, ти подаци ће бити наведени на следећи начин: презиме аутора, година; или: *назив сајта*, „назив рубрике“, година. У списку литературе, под одељком „Вебографија“, наведени су сви доступни подаци о интернет изворима, укључујући и веб/урл (web/url) адресу и датум када сам приступила сајту.

и неким мањим градовима.²⁰ Већина музичких фестивала одржава се у летњем периоду и најчешће трају од 4 до 7 дана. Највећи број фестивала уметничке музике посвећен је хорској музици,²¹ одређеном инструменту/инструменталном ансамблу,²² или уметничкој музици у целини (фестивали 'општег типа').²³ Неки фестивали су меморијалног типа (посвећени су одређеном композитору),²⁴ или су усмерени на савремену музику.²⁵ Фестивали традиционалне фолклорне музике су најбројнији. Могу бити посвећени одређеном инструменту (фрула, тамбура, труба),²⁶ или музици неке мањинске етничке заједнице која живи у Србији.²⁷ Посебно се издвајају фестивали на којима је заступљена фолклорна музика из других делова света у оквиру неког вида *world music*. Већина таквих фестивала основана је у 21. веку, и веома су разноврсни.²⁸ Међу фестивалима

²⁰ У Србији се данас одржава преко 800 културних манифестација (међу којима се налазе и фестивали), при чему је више од 50% покренуто после 2000. године. Највише манифестација одржава се на територији Војводине (38,9%) а најмање на подручју Косова и Метохије (2,53%) (*SeeCult*, „Agenda manifestacija u Srbiji“). Најзаступљеније су фолклорне манифестације (чак петина од укупног броја, тј. 20,7%), музичких има 14,9%, а филмских само 5,5% (Šulović 2011).

²¹ *Фестивал омладинских хорова Србије* (Нови Пазар), *Хорски дани* (Шабац), *Интернационалне хорске свечаности* (Ниш), *Фестивал духовне музике 'Хорови међу фрескама'* (Београд), *Међународни фестивал камерних хорова у Крагујевцу*, *Међународни фестивал хорова 'Кантемус'* (Зрењанин), итд.

²² *Београдски међународни чело фест*, *Међународни фестивал харфе* (Београд), *Међународни фестивал чембала* (Београд), *Гитар арт фестивал* (Београд), *Међународни фестивал 'Дани оргуља – Dies organorum'* (Београд), *Фестивал пијанизма* (Сремска Митровица), *Интернационални фестивал уметника хармонике* (Крагујевац), *Фестивал камерне музике 'Тисин цвет'* (Нови Кнежевац), *Флаута увек и свуда* (Београд), итд.

²³ *Београдске музичке свечаности – Бемус*, *Новосадске музичке свечаности – Номус*, *Нишке музичке свечаности – Нимус*, *александровачки Козарт*, итд.

²⁴ Поред *Мокрањчевих дана*, ту спадају и фестивали *Обзорја на Тиси* (Нови Бечеј), *'Јесен стиже, дуњо моја...'* (*Дани Исидора Бајића*) (Кула).

²⁵ Издвајају се београдски фестивали *Међународна трибина композитора* (Београд) и *Концерти младих аутора – КоМа*, као и новосадски *Међународни фестивал актуелне музике 'Interzone'*. Посебан случај је београдски фестивал *Ринг Ринг* на којем се изводи савремена уметничка музика, али и *world music* и џез.

²⁶ *Сабор фрулаша источне Србије 'Звуци фруле'* (Петровац на Млави), *Фестивал тамбурашке и етно музике 'Србобранфест'* (Србобран), *Традиционални фестивал 'Златна тамбурица'* (Нови Сад), *Републички фестивал тамбурашких оркестара Србије* (Рума), *Драгачевски сабор трубача* (Гуча). *Драгачевски сабор трубача* се у првој деценији 21. века сврстава и у фестивале *world music*.

²⁷ *Фестивал влашких изворних песама* (Кладово), *Фестивал влашке музике* (Неготин), *Фестивал буњевачких песама* (Суботица), *Фестивал нове русинске народне песме 'Ружин врт'* (Нови Сад), *Muzički festival mađarske pesme i čardaša 'VIVE'* (Дебелача), *Susret folklorista Vojvodine 'Trnčiz'* (Чока), *Фестивал певаних песама у Сенти*, *Београдско врело*, итд.

²⁸ *Интернетно фестивал Суботица*, *Ethno Fusion Fest* (Београд), *Фестивал култура света – Етнофест* (Палић), *Art & Blues World Music Festival* (Београд), *Serbia world music festival* (Горњи Милановац, Таково), *Афро фестивал* (Београд), *Београдски танго фестивал*, *Ethno.com* (Панчево), итд. На вебсајту *World Music Asocijacija Srbije* налази се списак фестивала на којима се изводи *world music*, а међу њима су и *Драгачевски сабор трубача/Гуча*, *Егзит*, *Гитар арт*, *Ринг Ринг* и неки фестивали џез музике (видети: *World Music Asocijacija Srbije*, „Festivali“).

популарне музике убедљиво преовлађују џез (или џез и блуз) фестивали,²⁹ а организује се и неколико фестивала рок, реге, електронске или забавне музике.³⁰ Најзначајнији фестивал популарне музике у Србији у 21. веку је *Egzit*, и на њему су заступљени сви жанрови популарне музике. У Србији се одржава и неколико дечјих музичких фестивала.³¹

Незапамћена бројност и разноврсност фестивала у Европи на прелазу из 20. у 21. век, проузроковали су потребу да се још једном преиспита значење појма 'фестивал'. Аутори који се баве културном политиком понудили су највећи број, међусобно сродних дефиниција. Истиче се да фестивале чине уметничке продукције креиране на различитим местима, а обједињене заједничком уметничком оријентацијом или сврхом у 'јединствен пакет', који се представља у одређеном простору и временском периоду (Вујадиновић 2008: 67). Алесандро Боло (Alessandro Bollo) фестивал схвата на сличан начин: као комплексни скуп одређеног броја појединачних догађаја који су представљени и организовани тако да достигну 'додатни' смисао. Тај смисао почива у идеји или теми коју фестивал покушава да призове, визији или вредности које жели да предложи, и целокупном искуству које намерава да понуди. Фестивал нуди 'маршруту' (план пута) која је вођена одређеним смером и у којем се ствара одређена врста нераскидиве везе и узајамне потребе између различитих елемената који га чине (Bollo 2000: 43). Према мишљењу Драгана Клаића, фестивал је више од серије специјалних догађаја спакованих у једну 'комуникациону формулу' и у ограничени временски период, јер је важно средство развоја уметности и културе локалном друштвеном и економском животу (Klaić 2000: 28). Фестивали су догађаји свечарског карактера усмерени на промоцију уметности (Pczuk, Kulikowska 2008: 6), односно славља модерних друштава ослоњена на прошлост, с циљем да одређеној заједници пружи визију

²⁹ Београдски џез фестивал, *Summertime jazz festival* (Београд), *Нишвил* (Нишки џез фестивал 'Nišville'), *Џез, импровизирана музика* (Кањижа), *Ваљево џез фест*, *Џез и блуз фестивал 'North City'* (Косовска Митровица), *Џез фестивал у Инђији*, *Панчевачки џез фестивал*, *Jazz Blues Spring Fest* (Сремска Митровица).

³⁰ Фестивали рок музике углавном су посвећени неафирмисаним рок групама: *зајечарска Гитаријада*, *Омладина/Омладински фестивал* (Суботица), *Шумадијски демо фест* (Крагујевац), *Гитаријада 'Савток'* (Сремска Митровица), *Trenchtown* (Суботица). У Панчеву се организује фестивал реге музике *Reggae Serbia Fest*, а у Врњачкој Бањи фестивал електронске музике *Love Fest*. Фестивали забавне музике организују се у Новом Пазару (*Музички фестивал 'Стари град'*), Врњачкој Бањи (*Фестивал забавне музике 'Бања'*)

³¹ *Дечје музичке свечаности – ДЕМУС* (Београд), *Фестивал дечјих музичких свечаности 'Деца композитори'* – *ФЕДЕМУС* (Београд), *Распевано пролеће* (Панчево), *Дечији фестивал забавне музике са Косова и Метохије 'Цвркути са Ибра'* (Косовска Митровица), итд.

будућности (Драгићевић Шеших 2008: 13). Бернар Арсе (Bernard Faivre d'Arcier), фестивале тумачи као прилику за 'демократизацију културе', јер им присуствују и грађани који немају обичај да посећују културне догађаје. Фестивали могу допринети и стварању позитивног имиџа града или региона у којем се одржавају (нав. према: Јанковић 2006: 130).

Са умножавањем броја фестивала и порастом свести о њиховом вишеструком значају, јавила се и снажна потреба да им се посвети већа пажња у научним истраживањима и да се сагледају из различитих углова. У највећем броју радова с краја 20. и почетка 21. века, фестивалима се приступа из угла културног, односно фестивалског менаџмента. У таквој литератури анализира се културна политика фестивала, а са циљем да се понуде практична решења за бољу позицију фестивала на културном тржишту.³² Једно од кључних питања у фестивалском менаџменту је начин финансирања и (само)одрживости фестивала, и с тим у вези, издвајају се два основна типа фестивала: они које покрећу град, регион, држава или нека јавна институција, и који зависе од буџета јавног/државног сектора, и фестивали у приватном власништву чији извори прихода већим делом потичу од спонзора и продатих карата. Друго важно питање везано за културну политику фестивала је способност директора/менаџера и програмских селектора фестивала да креирају културну понуду која је свежа, нова и атрактивна за публику, односно да реализују фестивал од националног (и потенцијално међународног) значаја који ће привући финансијере да улажу у њега (Hansen 2000: 5–9).³³

Културна политика фестивала је током прве деценије 21. века претежно истраживана у оквиру Истраживачког пројекта европских фестивала (European festivals research project – EFRP) (у даљем тексту: ЕФРП).³⁴ ЕФРП је

³² Културна политика подразумева да је правац развоја културе „изричито одређен у облику низа циљева и задатака које треба остварити уз помоћ одговарајућих мера, инструмената и активности“ (Dragičević Šešić, Stojković 1996: 31). Може се дефинисати и као „планско и организациони обликовање система културног живота унутар једне државе“ посредством одређивања циљева и стратегија културне акције, обезбеђивања финансијских средстава за реализацију активности и пројеката који су препознати као приоритетни, и поделе одговорности одабраним посредницима (Birešev 2006: 214). Темељени носиоци културне политике и имплементације њених циљева и приоритета су институције јавног сектора, а инструменти културне политике су децентрализација, регионална културна политика, стратегије културних развоја градова и слично (Dragičević Šešić, Dragojević 2004: 25, 28).

³³ Аутори указују и на значај реализовања партнерства фестивала са медијима, невладиним организацијама, културним и образовним институцијама (видети: Klaić 2009a: 105, 111).

³⁴ ЕФРП је основан у Бриселу 2004. године као неформална истраживачка платформа Европског удружења фестивала. У мају 2006. године прерастао је у међународни интердисциплинарни

успостављен са намером да се комплексније истражи „европска димензија и значај“ савремених уметничких фестивала у Европи, да се разуме њихов утицај на друге културне праксе и да се понуде сугестије за њихов будући развој (*European Festivals Association*, „European festivals research project – EFRP“).³⁵ Од 2004. године ЕФРП је осмислио и реализовао низ истраживачких радионица на тему фестивала,³⁶ и публиковао бројне радове о фестивалима.³⁷ Корисне информације о културној политици музичких и других уметничких фестивала проналазе се и у радовима Милене Драгићевић-Шешић, Јелене Јанковић, Михе Козорога и публикацијама чији су уредници Ен Мари Отисје и Кули Хансен. Од културне политике фестивала зависи како ће изгледати фестивалски програм, те је њу важно разумети и узети у обзир у сваком научном разматрању фестивала.

истраживачки 'конзорцијум' који је успоставио континуирану сарадњу са десетак угледних институција из разних делова Европе: Budapest Observatory (Мађарска), Institute of European Studies, Université Paris 8 (Француска), Fondazione *Fitzcarraldo* (Италија), Faculty of Creative and Performing Arts, Leiden University (Холандија), School of Media and Cultural Production, *De Montfort* University (Велика Британија) итд. Активности ЕФРП-а подражавају и помажу Фламанско министарство културе (Flemish Ministry of Culture), Уметнички савет Енглеске (Arts Council England) и Европска културна фондација (European Cultural Foundation). На челу ЕФРП-а је од тренутка оснивања био театролог и аналитичар културе Драган Клаић, тако да се активности ЕФРП-а преваходно везују уз његово име (Клаић је умро 2011. године) (*European Festivals Association*, „European festivals research project – EFRP“).

³⁵ Кључна питања која ЕФРП поставља су: „Како фестивали артикулишу, испуњавају и комбинују различите доминантне функције (уметничке, културне, друштвене, едукативне, економске) и усклађују дивергентна и понекад некомпатибилна очекивања својих стејкхолдера (финансијера, спонзора, уметника, публике и других)? [...] Како фестивали управљају својим растом, концептуалним, програмским и организационим развојем у односу на промене у свом непосредном окружењу и у ширем европском контексту и истовремено делују као агенти промене у процесима културне продукције?“ („How do festivals articulate, fulfill and combine various dominant functions [artistic, cultural, social, educational, economic] and reconcile divergent and sometimes incompatible expectations of their stakeholders [funders, sponsors, artists, audiences and others]? How do festivals manage their own growth, conceptual, programmatic and organizational development in relation to the changes in their immediate environment and in the broader European context and at the same time act as agents of change in the processes of cultural production?“) (*European Festivals Association*, „European festivals research project – EFRP“).

³⁶ Истраживачке радионице ЕФРП-а одржане су у Бриселу (2004), Нитри (2005), Лечестеру (2006), Ле Ману (2006), Барселони (2007), Хелсинкију и Москви (2008), Новом Саду (2009), Познану (2010), Марибору (2011). Неке од тема радионица тичале су се одрживости фестивала (фестивалска политика и финансирање фестивала), утицаја града на уметничке фестивале, развоја публике, односа фестивала и културних организација итд. (*European festivals research project*). Драгоцено искуство за истраживање у овом раду било је моје учешће на конференцији ЕФРП-а *Artistic festivals and continuously operating cultural organizations* одржаној у Марибору 21–22.10.2011. године, са темом „How music festival *Mokranjčevi dani* and *Negotin Cultural Center* could influence the development of cultural decentralization and of cultural tourism in Serbia?“.

³⁷ ЕФРП је до сада објавио пет зборника радова различитих европских и светских експерата у пољу фестивалског менаџмента: *Still so much to be done. Challenges for Culture in Europe* (2006), *Give, Get or Get off! Challenges of cultural networking today* (2008), *Cahier de l'Atelier. Arts festivals for the sake of art?* (2008), *Dialogue. Festivals act for an intercultural society* (2009) и *Inside/Insight Festivals. 9 Festival Directors — 9 Stories* (2012). Поред тога, на вебсајту ЕФА-е објављени су бројни радови из области културне политике фестивала. Видети на вебсајту: *European Festivals Association*, „European festivals research project – EFRP“.

Савремени фестивали проучавају се и у оквиру антропологије, социологије, музикологије, етномузикологије, историје, политикологије. Поједини социолози и антрополози бавили су се рецепцијом фестивала (Мишел Дафи [Michelle Duffy], Џоан Камингс [Joanne Cummings]) или улогом фестивала у развоју културног туризма (Миха Козорог). Фестивалима се приступа и као местима дистрибуције политичке моћи и репрезентације колективних идентитета. Међу радовима посвећеним савременим музичким фестивалима у Србији издвајају се докторска теза антрополога Мирославе Лукић-Крстановић, у којој су музички фестивали у СФРЈ сагледани као места спектакла, мастер теза Јелене Јанковић (анализа културне политике шест фестивала уметничке музике), и докторска теза у изради етномузиколога Јелене Глигоријевић у којој се прати конструкција и репрезентација националног идентитета на музичким фестивалима *Егзит* и *Гуча*. Сродни приступи проналазе се и у мањим огледима, као што су радови музиколога Иване Вуксановић (анализа утицаја друштвено-политичких промена на репертоар *Бемуса*), политиколога Марине Симић и антрополога Мирославе Лукић-Крстановић (обе ауторке бавиле су се конструкцијом националног идентитета у медијским наративима о *Гучи* и *Егзиту*). У ретке етномузиколошке анализе фестивалског репертоара убрајају се радови Мирјане Закић и Данке Лајић-Михајловић о фестивалу *Гуча*. Критике и прикази појединчаних фестивалских издања су најзаступљенији вид музиколошких написа о фестивалима. У корпусу литературе о музичким фестивалима спадају и историографске студије (споменице или монографије неког одређеног фестивала). За ово истраживање најзначајније су студије композитора Дејана Деспића (*Мокрањчеви дани, Бемус*) и Константина Бабића (*Мокрањчеви дани*), и историчара Милоша Тимотијевића (*Гуча*).

На основу увида у литературу о савременим музичким фестивалима, установила сам да је могуће разликовати неколико кључних приступа: анализа менаџмента и маркетинга фестивала, истраживања у којима се фестивалски репертоар и дискурси о фестивалу читају као одраз друштвено-политичких збивања у одређеној заједници, анализа фестивалске публике, историографске студије, критике и прикази фестивала. Сваки од ових приступа је мање или више парцијалан јер се аутори фокусирају само на одређене аспекте фестивала. У анализама културне политике фестивала не узимају се у обзир уметнички,

друштвени и политички аспекти, док је у музиколошким, етномузиколошким и историографским приступима фокус углавном на репертоару фестивала и процени његових уметничких домета. Антрополошки и социолошки радови су, пак, најчешће усмерени на проблематику рецепције фестивала, а анализа репертоара је у другом плану или сасвим изостаје.

У литератури о музичким фестивалима до сада није било покушаја да се успостави теоријски модел који би објединио све поменуте приступе, и омогућио да се истраже репертоарска политика, културна политика и рецепција фестивала, и да се фестивал интерпретира у одређеном друштвено-политичком контексту. Јер, само на тај начин музички фестивал би се могао разумети као комплексни уметнички, културни, друштвени, политички и економски феномен. Такође, у досадашњим радовима анализиран је најчешће само један фестивал, или два или више концепцијски сродних фестивала, без покушаја да се спроведе упоредна анализа фестивала посвећених различитим врстама музике (уметничкој, популарној или традиционално фолклорној). Стога сам сматрала да би било корисно осмислити нов теоријски приступ музичким фестивалима, који би омогућио њихово истраживање на свеобухватнији начин. Такав приступ би нужно био интердисциплинаран: музикологија би фигурирала као базична, примарна научна дисциплина (јер анализа музичких пракси, као што су музички фестивали, свакако је пре свега музиколошки објекат истраживања), али би се користиле и одређене методе и сазнања из неких других дисциплина.

У трагању за адекватним приступом савременим музичким фестивалима, пажњу ми је привукла *Декларација уметничких фестивала о интеркултурном дијалогу* коју је донела ЕФА крајем 2007. године. *Декларација* је била један у низу пројеката Европске уније, којима је 2008. година обележена као Европска година интеркултурног дијалога.³⁸ Следећи корак било је упознавање с појмом и

³⁸ Припреме ЕФА-е за доношење *Декларације уметничких фестивала о интеркултурном дијалогу* почеле су у октобру 2005. године када је званично предложено да се 2008. година прогласи Европском годином интеркултурних дијалога. Од тог тренутка ЕФА је предузела следеће акције: 1) одржавање Округлог стола са европским комесаром за образовање и културу Јаном Фигелом (Ján Figel) у Бриселу 3.5.2006; 2) концептуализација акција и идеја као одговор на *Позив Европске уније на идеје (EU Call for ideas)* за годину интеркултурних дијалога; 3) имплементација прелиминарног истраживања најбољих пракси и у складу с тим прављење нацрта *Декларације* у блиској сарадњи са члановима ЕФА-е; 4) доношење коначне верзије *Декларације* на Другом округлом столу са Јаном Фигелом 6.12.2007. године (видети на вебсајту: *Arts Festivals' Declaration on Intercultural Dialogue*). Теме 'европских година' проглашава углавном Европски парламент (European Parliament) и државе чланице Европске уније. Ова пракса датира из 1983. године, а теме су најчешће везане уз едукативне и друштвене области.

концептом интеркултурног дијалога, а потом и његовом применом на фестивале у Декларацији ЕФА-е.

Теме 'европских година' су током прве деценије 21. века осим интеркултурних дијалога обухватиле и језик, људе са хендикепом, едукацију путем спорта, грађанство путем едукације, мобилности радника, једнаке могућности за све, креативности и иновације, борбе против сиромаштва и друштвеног искључивања (видети: *Wikipedia*, „European Year of Intercultural Dialogue“). Поводом Европске године интеркултурног дијалога био је покренут и вебсајт *European Year of Intercultural Dialogue*, који сам посетила у почетној фази истраживања (2011. године), али он више није у функцији.

КОНЦЕПТ ИНТЕРКУЛТУРНОГ ДИЈАЛОГА И ЊЕГОВА ПРИМЕНА НА ФЕСТИВАЛЕ

Појам 'интеркултурни дијалог' први пут је званично поменут у документима Савета Европе почетком прве деценије 21. века.³⁹ Најадекватнију дефиницију тог појма понудио је Савет Европе на Форуму у новембру 2006. године, и она се налази на вебсајту ове организације: „Интеркултурни дијалог је отворена и уважавајућа размена гледишта између појединаца и група који припадају различитим културама, која води дубљем разумевању глобалне перцепције других“ (*Council of Europe: Intercultural Dialogue*, „The Concept of Intercultural Dialogue“).⁴⁰ Кључни документ у којем је интеркултурни дијалог успостављен као нов и важан концепт, јесте *Бела књига о интеркултурном дијалогу „Живимо заједно једнаки у достојанству“* (*White Paper on Intercultural Dialogue „Living Together As Equals in Dignity“*) коју је Савет Европе припремао у периоду од 2006. до 2008. године.⁴¹ Интеркултурни дијалог је у *Белој књизи* представљен као теоријско и практично оруђе за уважавање и размену културних различитости, којим се сузбија дискриминација, спречавају и решавају

³⁹ Један од првих докумената у којима се помиње појам 'интеркултурни дијалог' је *Декларација о интеркултурном дијалогу и превенцији конфликта* (*Declaration on Intercultural dialogue and conflict prevention*) коју је Савет Европе донео 2003. године у Опатији (позната је и као *Опатијска декларација* [*Opatija Declaration*]). Ту је истакнуто да је циљ *Декларације* да дефинише средства за промоцију и заштиту концепта културне демократије свих облика културне разноликости као што су „еволуција вишестурких идентитета“ (индивидуалних и колективних, локалних, регионалних, националних или глобалних) и „нове форме културног израза“ (*Council of Europe 2003*). Године 2005. на Трећем самиту шефова држава и влада чланица Европске уније, интеркултурни дијалог дефинисан је као „начин промовисања свести, разумевања, помирења и толеранције, као и спречавања конфликта и постизања чврсте интеграције и кохезије у једном друштву“, а исте године усвојена је *Фаро Декларација о стратегији Савета Европе за интеркултурни дијалог* (видети у: *Council of Europe 2008*: 9). Приликом позивања на документа објављена на интернету, као што је овде случај, наводићу податке о организацији која је донела документ и години када је документ усвојен. У списку литературе, под одељком „Вебографија“ налазе се компленти подаци о извору, као и веб адреса на којој је електронски објављен документ.

⁴⁰ „Intercultural dialogue is an open and respectful exchange of views between individuals and groups belonging to different cultures that leads to a deeper understanding of the other's global perception“ (*Council of Europe: Intercultural Dialogue*, „The Concept of Intercultural Dialogue“). Иако је наведена дефиниција прилично уопштена и неодређена, на сајту организације Културна акција Европе (*Culture Action Europe*) је истакнуто да је то најбоља дефиниција интеркултурног дијалога, јер је довољно широка да обухвати готово све врсте размена између културно различитих група и појединаца, при чему се ни једној од њих не даје приоритет (*Culture Action Europe*, „Exploring Intercultural Dialogue“).

⁴¹ Финална верзија *Беле књиге о интеркултурном дијалогу* усвојена је на 118. скупу Одбора министара 7.5.2008. у Стразбуру.

конфликти међу различитим етничким и националним заједницама, и промовише поштовање фундаменталних људских права и слобода.

„За намену ове *Беле књиге*, интеркултурни дијалог се разуме као процес који обухвата отворену и уважавајућу размену ставова између појединаца и група са различитим етничким, културним, религијским и лингвистичким пореклом и наслеђем, на основама међусобног разумевања и поштовања. Он подразумева слободу и способност за изражавање појединца, као и спремност и способност за слушање ставова других. Интеркултурни дијалог доприноси политичкој, друштвеној, културној и економској интеграцији и кохезији културно различитих друштава. Он интензивира једнакост, људско достојанство и осећање заједничке сврхе. Тежи ка развијању дубљег разумевања различитих погледа на свет и пракси, повећању сарадње и учешћа (или слободе у прављењу избора), како би се омогућио лични развој и трансформација и промовисали толеранција и поштовање других. [...] Омогућава нам да се заједно крећемо напред, да се носимо са нашим различитим идентитетима конструктивно и демократично на основама заједничких универзалних вредности“ (Council of Europe 2008: 2, 9).⁴²

У документу се потом истиче да се интеркултурни дијалог испољава на свим нивоима – унутар друштава, између друштава Европе, између Европе и других делова света, а нарочито у мултикултурним срединама. Међутим,

⁴² “For the purpose of this *White Paper*, intercultural dialogue is understood as a process that comprises an open and respectful exchange of views between individuals and groups with different ethnic, cultural, religious and linguistic backgrounds and heritage, on the basis of mutual understanding and respect. It requires the freedom and ability to express oneself, as well as the willingness and capacity to listen to the views of others. Intercultural dialogue contributes to political, social, cultural and economic integration and the cohesion of culturally diverse societies. It fosters equality, human dignity and a sense of common purpose. It aims to develop a deeper understanding of diverse worldviews and practices, to increase cooperation and participation (or the freedom to make choices), to allow personal growth and transformation, and to promote tolerance and respect for the other. [...] It allows us to prevent ethnic, religious, linguistic and cultural divides. It enables us to move forward together, to deal with our different identities constructively and democratically on the basis of shared universal values” (Council of Europe 2008: 2, 9).

интеркултурни дијалог може да се развија само ако се у друштву поштују владавина закона и темељни демократски принципи. *Бела књига* замишљена је као водич, у којем је покушано да се појасни шта би концепт интеркултурног дијалога представљао у пракси, а намењена је превасходно представницима власти и креаторима националних културних политика. Међу понуђеним стратегијама за дугорочну промоцију и практичну имплементацију интеркултурног дијалога издвајају се „демократско управљање културном разноликошћу“ (које подразумева поштовање људских права и фундаменталних слобода и једнаких могућности за све, без дискриминације, при чему се посебна пажња посвећује родној једнакости и 'интеррелигијском дијалогу'), активна партиципација грађана у свим националним заједницама, формална и неформална едукација у области интеркултурне компетенције, развијање интеркултурног дијалога на међународном нивоу (исто: 10–26; *Council of Europe: Intercultural Dialogue*, „The Concept of Intercultural Dialogue“).

Бела књига о интеркултурном дијалогу била је само део интензивне кампање Европске уније за усвајање новог концепта који, наводно, може помоћи у решавању проблема и тензија у мултикултурним заједницама.⁴³ Врхунац кампање било је обележавање 2008. године као Европске године интеркултурног дијалога. Европски парламент и Савет Европе су на састанку 18.12.2006. године донели одлуку да 2008. година буде посвећена интеркултурном дијалогу, који је схваћен као важно средство за развијање партнерских односа између земаља Европске уније. Мото интеркултурног

⁴³ *Бела књига* је замишљена као одговор на следећу дилему: „Управљање растућом културном различитошћу у Европи – утемељеној у историји нашег континента и појачане глобализацијом – на демократски начин, постало је приоритет последњих година. Како треба да одговоримо на различитост? Која је наша визија друштва будућности? Да ли је то друштво одељених заједница, у најбољем случају обележеног коегзистенцијом већина и мањина са различитим правима и одговорностима, лабаво повезаних међусобним игнорисањем и стереотипима? Или је то живо и отворено друштво без дискриминације, од којег сви имамо користи, обележено укључивањем свих становника с пуним поштовањем њихових људских права? Савет Европе верује да су поштовање и промоција културне различитости на основама вредности на којима је ова организација изграђена, суштински услови за развој друштава заснованих на солидарности.“ („Managing Europe’s increasing cultural diversity – rooted in the history of our continent and enhanced by globalisation – in a democratic manner has become a priority in recent years. How shall we respond to diversity? What is our vision of the society of the future? Is it a society of segregated communities, marked at best by the coexistence of majorities and minorities with differentiated rights and responsibilities, loosely bound together by mutual ignorance and stereotypes? Or is it a vibrant and open society without discrimination, benefiting us all, marked by the inclusion of all residents in full respect of their human rights? The Council of Europe believes that respect for, and promotion of, cultural diversity on the basis of the values on which the Organisation is built are essential conditions for the development of societies based on solidarity“) (Council of Europe 2008: 2)

дијалога је „заједно у различитости“ („together in diversity“), што имплицира да се велика културна разноврсност Европе препознаје као њена јединствена предност. Као основни циљеви Европске године интеркултурног дијалога истакнути су активно укључивање цивилног друштва и охрабривање свих европских грађана да истраже богато европско културно наслеђе (Platform for Intercultural Europe 2008: 6, 7).⁴⁴

У обележавању Европске године интеркултурног дијалога укључила се и ЕФА доношењем *Декларације уметничких фестивала о интеркултурном дијалогу*. ЕФА-ина *Декларација* је први документ (и уопште први писани извор) у којем је концепт интеркултурног дијалога примењен на фестивале, те ћу га изложити у целости.⁴⁵

Декларација уметничких фестивала о интеркултурном дијалогу

„У овом све више глобализованом и мултикултурном друштву, суочавање са културном разноврсношћу је постало главни изазов. Миграциони токови и континуирана проширења Европске Уније довели су европске људе и културе у непрестани контакт и размену, те је живот у мултикултурној заједници постао норма за милионе људи.

⁴⁴ У Европској години интеркултурног дијалога цивилни сектор је кординиран путем Рејнбоу платформе (Rainbow Platform), касније преименоване у Платформу за интеркултурну Европу (Platform for Intercultural Europe). Платформу су формирали Европска културна фондација (European Cultural Foundation) и Културна акција Европе / Европски форум за уметности и наслеђе (Culture Action Europe / The European Forum for the Arts and Heritage) крајем 2006. године, са циљем ширења праксе интеркултурног дијалога и његовог укључивања у политичке процесе, за време и након Европске године интеркултурног дијалога. Платформа је окупила преко 200 европских и националних организација из различитих сектора цивилног друштва (омладина, култура, људска права итд.), као и петнаест међународних 'амбасадора године', међу којима је била и певачица из Србије Марија Шерифовић (победница на *Песми Евровизије* [Eurovision Song Contest] 2007. године) (видети: *Culture Action Europe*, „Exploring Intercultural Dialogue“; Platform for Intercultural Europe 2008; *Wikipedia*, „European Year of Intercultural Dialogue“).

⁴⁵ У преводу *Декларације* на српски језик, истакла сам (болдирала) речи, фразе и реченице онако како су истакнуте у оригиналном документу. Оригинална верзија *Декларације* на енглеском језику налази се на ЕФА-ином вебсајту вебсајту (*Arts Festivals' Declaration on Intercultural Dialogue*, „The Declaration“). Иста верзија *Декларације* на енглеском језику доступна је и у: Deventer 2009: 181–187. На вебсајту *Arts Festivals' Declaration on Intercultural Dialogue* могу се пронаћи и све друге информације непосредно везане за *Декларацију* (списак потписника *Декларације*, документа која су претходила изради *Декларације*, извештај из штампе са свечаног потписивања *Декларације* итд.).

Значај и улога културе у процесу европских интеграција су аспекти који не могу више бити игнорисани. У овом новом друштвеном контексту, различити аспекти културног идентитета појединца и локалних заједница константно су подложни процесу обнављања и ревизије. Фестивали играју кључну улогу у овом процесу, јер представљају идеално место где, у слављеничкој атмосфери, различити културни токови и феномени, блиско повезани уз имиграцију и мултикултурне заједнице, налазе идеално место за слободан и мирољубив израз. Они су одувек били моћни промотери заштите фундаменталних права на слободу израза а њихови програми су помагали да се повећа циркулација идеја и људи, стварање мирољубивије коегзистенције и промоција активног европског грађанства.

Европски уметнички фестивали иницирали су витални процес циркулисања и веће видљивости различитих културних токова европских уметности и култура, што је представљало значајан корак ка развоју интеркултурних компетенција. Док с једне стране поштују и промовишу регионалну и националну разноликост локалних заједница, култура, вредности и традиција, фестивали истовремено наглашавају заједничко европско наслеђе посредством промовисања културе међусобне размене и уважавања културне разноврсности. Људима са хендикепом, младима и мањинама се у овом отворенијем и комплекснијем друштву мора пружити, као и свим другим људима који тренутно живе у ЕУ, могућност да приступе активном грађанству.

Културна разноврсност, интеркултурни дијалог и економски утицај на културу су сада достигли највишу позицију у програму ЕУ. Одлука Европске уније да прогласи 2008. Европском годином интеркултурног дијалога јесте последњи корак у дугорочном плану да се створи још чвршћа унија између људи Европе као и да се свим грађанима пружи могућност да активно учествују у интеркултурном дијалогу како би се учврстила коегзистенција различитих културних идентитета и веровања, нагласило њихово

заједничко наслеђе, а истовремено да би се признале и прихватиле с поштовањем разлике појединца и локалних искустава.

Фестивали имају моћну улогу у трансформисању мултикултурног друштва у интеркултурно, што је стратешки корак у процесу интеграције:

- Пре свега, **фестивали допиру до широке публике**. Број људи који посећује фестивале наставља да расте што заузврат показује растући интерес за догађаје који се организују у оквирима фестивала. Допрети до највећег броја људи за промоцију интеркултурног дијалога јесте важан циљ, јер не може бити никакве интеркултурне интеракције ако нема начина да људи међусобно ступе у контакт;

- Фестивали дају **уметницима** из целог света могућност да повећају и развију своје уметничко искуство, и на тај начин иницирају процес међусобне размене уметничке изузетности између различитих земаља. Нарочито програми уметничког боравка омогућавају уметницима да живе и раде у новим контекстима и да комбинују своје властито искуство са локалним, стварајући позитивни и просветљујући пример **интеграције**;

- За разлику од других медија, публика која присуствује фестивалским догађајима је подстакнута да активно учествује у њима. Фестивали, схваћени као плурални и отворени тренуци које треба да дели и у њима учествује највећи број људи, појачавају концепт **партиципације** и промовишу **осећање припадања**, будући да су они изрази локалне заједнице а истовремено се обраћају међународним и европским темама;

- Фестивали развијају **културни туризам**. Сваке године милиони посетилаца одлучују да посете фестивале у различитим регионима или земљама, долазећи у контакт са новим и различитим културама и учећи о страним традицијама и историји;

- Фестивали су јединствени **изрази локалне заједнице**, будући да су чврсто укорењени у локално окружење, али су такође и веома често повезани уз националне и интернационалне контексте. Они су изазови за локалне традиције – јер признају културну разноврсност – али истовремено и стимулишу иновацију и уважавање заједничког културног наслеђа;
- Фестивали имају јединствену улогу у контексту **образовања** путем промовисања културе мира и обликовања разумевања и поштовања међу групама људи;
- Пратеће активности, обимна употреба нових технологија, схема и активности осмишљених специјално за младе људе, јесу нарочито корисно средство да се **допре до младих** и комуницира са њима, путем ширења вредности као што су поштовање других култура и покретања едукативних процеса у пољу интеркултурне размене;
- Пратеће активности обезбеђују лак и отворен приступ културним активностима фестивала за све врсте публике, привлачећи све врсте људи и тако развијајући процес **друштвеног укључивања**. Све више фестивалских догађаја се одржава у дружељубивој атмосфери и на отвореним просторима која су у основи доступна свима, укључујући и људе са хендикепом и етничке или културне мањине.

Фестивали и друге странке које потписују *Декларацију* су ангажовани:

- У изградњи ефективног интеркултурног дијалога, у уверењу да такав дијалог представља суштинско средство за мирољубиву интеракцију између различитих култура, етничких група, религија, језика, веровања и друштвених контекста. Таква интеракција ће заузврат подстаћи обogaћујућу размену идеја и помоћи да се идентификују границе које одређују појединце и заједнице;

- У подизању свести уметника, менаџера, сарадника, волонтера у погледу осмишљавања интеркултурног дијалога као слободне и уважавајуће размене између заједница и појединаца и усмерени ка промоцији и очувању културне разноврсности која је неопходна за заштиту људских права и демократије;
- У супротстављању стереотипизирању, предрасудама, дискриминацији и игнорисању различитих, страних или мањинских култура и посвећени су и ангажовани у промовисању интеркултурног дијалога у оквиру Европске године и наредних година путем мобилизације својих колективних ресурса и слављења партиципације као споне међу људима;
- У дистрибуирању докумената Европске године и њених кључних идеја међу највећем могућем броју људи и осигуравању видљивости за лого, брошуре и све комуникационе и информационе материјале који се односе на Европску годину, ради промовисања њене суштине и циљева“ (*The European Festivals Association, Arts Festivals' Declaration on Intercultural Dialogue*).

ЕФА је истакла да је сврха *Декларације* наглашавање изузетно важне улоге коју фестивали имају у промовисању и развијању интеркултурног дијалога, затим подстицање размене искустава фестивалских менаџера и умрежавања свих врста уметничких и културних фестивала, националних удружења и културних мрежа, освешћивање европских грађана о значају јачања дијалога међу културама у глобалном друштву (*Arts Festivals' Declaration on Intercultural Dialogue*, „Aims“).

Након што је *Декларација* усвојена и објављена, *ЕФА* је послала отворен позив бројним и разноврсним уметничким фестивалима да је подрже и потпишу. Међу њима су се нашли музички, плесни и позоришни фестивали, фестивали џеза и рок музике, дечији фестивали, фестивали уличне уметности, књижевности, филма, филозофије (*Arts Festivals' Declaration on Intercultural Dialogue*, „Open Call for signing up the Arts Festivals' Declaration on Intercultural Dialogue“). ЕФА је одабрала фестивале који, према њеној процени, испуњавају

неколико критеријума: учествују у процесу међународне размене најбољих достигнућа у области уметности; подстичу партиципацију публике у уметничким пројектима; стимулишу иновације и поштују традицију и културно наслеђе; промовишу мир, разумевање и поштовање међу различитим друштвеним групама; одржавају се у дружељубивој атмосфери и у јавним просторима који су доступни свима, укључујући и особе са хендикепом и чланове етничких мањинских група (исто). Наведени критеријуми су, као што се може приметити, у чврстој вези са постулатима изнетим у самој *Декларацији*.

ЕФА је потом покренула дистрибуцију *Декларације*. Она је започела свој 'пут' 8.1.2008. године у Љубљани (будући да је Словенија тада председавала Европском унијом) и обишла је четири континента где ју је потписало на стотине фестивала.⁴⁶ Завршетак а уједно и кулминација овог процеса била је свечана церемонија усвајања *Декларације*, одржана 17.11.2008. године у Паризу, којом је и закључено обележавање Европске године интеркултурног дијалога (*Arts Festivals' Declaration on Intercultural Dialogue*, „Press Release“).⁴⁷ Занимљиво је поменути да су, у оквиру церемоније усвајања *Декларације*, Јан Фигел и присутни представници фестивала заједно написали *Епилог (Epilogue) Декларације уметничких фестивала о интеркултурном дијалогу*. У њему је истакнуто:

„Фестивали су јединствена прилика за сусрете различитих људи и различитих култура. Заједно са уметницима који су прави мајстори комуникације путем уметности, фестивал је снажан градитељ мостова између различитих култура – па чак и између цивилизација! [...] Остваривањем визије фестивалских пионира који су чврсто веровали у Европу без културних граница, и подржавањем принципа *Декларације уметничких фестивала о*

⁴⁶ Списак фестивала, удружења, институција и истакнутих уметника који су потписали *Декларацију* доступан је на: *Arts Festivals' Declaration on Intercultural Dialogue*, „Signing Book“). Од музичких фестивала из Србије *Декларацију* је потписао само Бемус. Потписали су је и УКС (Удружење композитора Србије) и ЈДП (Југословенско драмско позориште).

⁴⁷ Церемонија је закључена конференцијом на тему „Нове перспективе о интеркултурном дијалогу у Европи“. На њој је учествовало 20 директора одабраних европских фестивала. Церемонијом усвајања *Декларације* руководио је Јан Фигел, а за ту прилику направљен је и видео-клип под називом *Фестивалска прослава интеркултурног дијалога (Festivals' celebration of intercultural dialogue)*. Видео-клип је доступан на интернет страници: *Arts Festivals' Declaration on Intercultural Dialogue*, „Film clip „Festivals' celebration of intercultural dialogue““.

интеркултурном дијалогу, [...] стотине потписника уметничких фестивала из Европе и света деловаће као моћни гласници мирољубиве и слободне размене међу људима и уважавања културне различитости, и након 2008. године – Европске године интеркултурног дијалога. Европско удружење фестивала ће наставити своју централну мисију мобилизације фестивала широм света да прихвате изазов успостављања ефективног дијалога између култура с обновљеном енергијом. Милиони грађана наставиће да прелазе нове мостове које су саградили фестивали, и тиме показују значај дијалога између култура у глобализованом свету“ (*Arts Festivals' Declaration on Intercultural Dialogue*, „Epilogue“).⁴⁸

На основу увида у текст *Декларације уметничких фестивала о интеркултурном дијалогу*, као и пропратне активности које су пратиле потписивање и усвајање *Декларације*, може се закључити да је ЕФА интеркултурни дијалог схватила на исти начин као што је он дефинисан у *Белој књизи о интеркултурном дијалогу*. У оба документа интеркултурни дијалог је протумачен као кључно средство у развијању интеркултурне компетенције и културне размене,⁴⁹ а у циљу супротстављања стереотипима и дискриминацији, те стварања предуслова за заштиту људских права и демократских принципа. У *Декларацији* су фестивали препознати као важно место интеркултурног

⁴⁸ „A festival is a unique occasion for meeting different people and different cultures. Together with artists who are real masters of communication through art, a festival is a strong builder of bridges between different cultures - and even between civilizations! [...] Pursuing the vision of festival pioneers who firmly believed in a Europe without cultural borders, and having endorsed the principles of the Arts Festivals' Declaration on Intercultural Dialogue, [...] hundreds of signatory arts festivals in Europe and the world will act as powerful messengers for a peaceful and free exchange among people and the respect for cultural diversity also beyond 2008 – the European Year of Intercultural Dialogue. The European Festivals Association will continue its core mission of mobilising festivals across the world to take up the challenge of establishing an effective dialogue between cultures with renewed energy. Millions of citizens will continue to cross new bridges built by festivals, thereby demonstrating the importance of dialogue between cultures in a globalising world“ (*Arts Festivals' Declaration on Intercultural Dialogue*, „Epilogue“). Епилог је доступан и у: Deventer 2009: 187–188.

⁴⁹ Интеркултурна компетенција је способност за успешну комуникацију са припадницима других култура. Теоретичар интеркултурне комуникације Милтон Бенет је 1986. године предложио 'Скалу развојних модела интеркултурне сензитивности' ('Developmental Model of Intercultural Sensitivity' [DMIS]), која описује различите начине на које појединци и групе могу реаговати на културне разлике. Што је виши ступањ интеркултурне компетенције потенцијалних учесника комуникације који долазе из различитих култура, интеркултурна комуникација ће се лакше успоставити, и обрнуто (видети у: Bennett 1986, 1993, 1998).

дијалога, из неколико разлога. Тврди се да су фестивали одувек промовисали слободу израза и 'мирољубиву коегзистенцију' различитих култура, јер су подстицали циркулацију идеја и људи, као и већу видљивост различитих култура. Фестивали, нарочито они који су међународно оријентисани, важни су преваходно као *место сусретања људи који потичу из различитих култура*.

У *Декларацији* је назначено и да су носиоци интеркултурног дијалога на фестивалима *учесници у фестивалском програму*. Уметницима из различитих земаља је иначе својствено да међусобно комуницирају посредством уметности и размењују искуства, а фестивали то додатно подстичу. На фестивалима уметници граде мостове између различитих култура, које потом прелазе бројни посетиоци фестивала. Јединственост фестивала је у томе што допиру до бројне и разнолике публике, чиме се стварају предуслови да и *публика* ступи у међусобну културну размену. Фестивали су стога идеално место за размену култура, јер се често одржавају на отвореним, јавним просторима, доступним свим друштвеним групама и слојевима грађанства (укључујући и особе са хендикепом и етничке и културне мањине), и јер протичу у слављеничкој и дружељубивој атмосфери. Интеркултурни дијалог је могућ и јер туристи који долазе из различитих земаља на фестивалу долазе у контакт са непознатим културама. У *Декларацији* је истакнуто да је сваки фестивал истовремено и одраз локалне заједнице у којој се одржава (јер је повезан са њеним вредностима, културом, традицијом), и изазов за ту 'локалну заједницу' (јер је међународно оријентисан, отворен ка иновацијама и уважава културну разноврсност).⁵⁰ На тај начин фестивали подстичу осећање припадности и код

⁵⁰ У *Декларацији*, као и у радовима многих аутора који су писали о културној политици фестивала, 'локално' је третирано као опозит 'глобалном', и као синоним са 'националним', те се под 'локалном заједницом' заправо подразумева 'национална заједница'. Међутим, у дисертацији 'локално' схватам као *поднационалну* категорију. Под 'локалном културом' и 'локалном заједницом' подразумевам културе и заједнице које постоје унутар неке нације (изузетак ће бити само места у раду у којима цитирам ауторе који ове појмове третирају на другачији начин). Разлику између локалног и националног разумем у складу са тумачењима Јоста Смирса и Ендруа Хигсона. Према Смирсовом мишљењу, сваку националну заједницу чине људи који долазе из разних култура, са различитим уметничким традицијама, те је потребно разликовати националну културу од локалног културног и уметничког живота који се не одвија на националном нивоу (Смирс 2004: 126, 127). Хигсон, попут Смирса, напомиње да националне културе представљају некохерентне, флуидне и хибридне амалгаме локалних идентитета и културних образаца (Higson 2005: 602–620). Опозицију између 'локалне' и 'глобалне' културе (или 'културе света'), коју подразумевају поједини аутори радова о фестивалима, такође не сматрам релевантном, будући да ни теоретичари глобализације нису сагласни у томе шта конкретно подразумева глобална култура. Једна група теоретичара сматра да глобална култура

домаће и код иностране публике. Публика је на фестивалима подстакнута и да активно учествује у програму. То се нарочито односи на млађе генерације, до којих на фестивалима може ефикасно да се допре посредством употребе нових технологија и одређених едукативних програма.

Након *Декларације*, ЕФА је реализовала још један пројекат посвећен интеркултурном дијалогу на фестивалима. У питању је публикација ЕФРП-а из 2009. године *Dialogue. Festivals act for an intercultural society*. У њој су потврђене претпоставке изнете у *Декларацији*,⁵¹ али су понуђена и нека нова тумачења овог проблема. По мишљењу генералног секретара ЕФА-е и уредника публикације, Кетрин Девентер (Kathrin Deventer), фестивали не само да *покрећу дијалог* („festivals trigger dialogue“), већ су уједно и *платформа за дијалог* („festivals as platforms for dialogue“). Уметници у својим радовима анализирају и критикују друштво у којем живе а истовремено нуде и визије за будућност, а

или 'култура света' образује идеологију капиталистичког светског система, и да је то култура коју су обликовали интереси Запада, „врста хегемоније која одржава један неправедни систем“. Друга утицајна теорија третира културу света као скуп модела, „правилник светског друштва“ са циљем да се истакне изненађујућа сличност у животу појединца и држава. Према трећој теорији, култура света има заједничко језгро, засновано на неким универзалним стандардима, али је карактеришу „сукоб међу супротстављеним концепцијама светског поретка и веома променљиво учешће неких култура у глобализацији“. Коначно, према антрополошком објашњењу културе света, „разни токови културолошког материјала се вишеструко укрштају у животу неких заједница које креативно мешају домаће и стране елементе како би створиле нове идентитете“. Култура света стога није производ светског друштва већ „скуп процеса којима се разноликост организује глобално“ (Lečner, Boli 2006: 56, 57). Последње наведено тумачење најближе је схватању глобалне културе у овом раду. У непосредној вези са тумачењима 'глобалне културе' су тумачења глобализације. Глобализација се односи на доминацију логике слободног тржишта и на глобално ширење капитализма, и стварање света без граница у којем су све тачке глобуса повезане и међузависне (Ђорђевић 2009: 372). Последњих година преовлађују два односа према глобализацији: с једне стране глобализација се поистовећује са наводним империјализмом културе Запада који уништава опстанак локалних култура, а са друге стране глобализација се схвата превасходно као процес позитивног карактера (видети у: Lečner, Boli 2006; Смирс 2004; Ђорђевић 2009; Vuletić, Jakšić 2003). Међу теоретичарима глобализације све актуелније је мишљење да је концепт глобализације, и опозит између 'локалне' и 'глобалне' културе, потребно надоместити концептом 'глокализације'. Појам 'глокализација' увео је Роланд Робертсон деведестих година прошлог века, како би указао да су чак и универзални стандарди неизбежно подложни 'локалном тумачењу', те да су 'локално' и 'глобално' нераздвојиви и међузависни. Један од резултата процеса глокализације је хибридикација култура (видети у: Robertson 1992; Lečner, Boli 2006).

⁵¹ На пример, генерални секретар ЕФА-е Кетрин Девентер је у уводном делу публикације напоменула да се фестивали схватају као изузетно важне прилике за промовисање интеркултурног дијалога будући да сваке године привлаче милионе посетилаца, и да су јединствена места на којима различити уметнички изрази и гледишта могу да се сусретну и интерактују. На овај начин фестивали подстичу мобилност, подржавају уметничку изузетност и право сваког грађанина да има приступ култури, и доприносе стварању „конструктивне будућности у нашем уметничком и политичком свету“. Фестивали су у том смислу важни како за публику, нарочито за младе људе који у допадљивом окружењу могу да развију интеркултурне сензитивности и поштовање за друге културе, тако и за уметнике из читавог културног спектра који се сусрећу и размењују нове идеје (Deventer 2009: 11–21).

фестивали представљају одлично средство за каналисање таквих визионарских и имагинативних идеја. Посредством фестивала, уметници представљају публици оно што је иновативно, оригинално, изузетно, као и оно што је 'друго'. *Уметничка мисија* фестивала је представљање уметничких дела, нових уметничких форми и креативних могућности. Фестивали изазивају, изненађују и узбуђују и дају динамизам уметничким праксама. Они имају и *друштвену мисију*, која се испољава у креирању изузетних свечаних тренутака у којима се одвија *дијалог између уметности и публике*. Посредством различитих партиципативних пројеката, а у настојању да привуку што је могуће више грађана да уживају у уметности, фестивали испуњавају и важну *образовну* улогу. Јер, многе пратеће активности фестивала нуде могућност разноликој публици да се на једноставан начин упозна са културним праксама. Привлачењем различитих врста људи, фестивали доприносе друштвеном укључивању и сходно томе и – дијалогу (Deventer 2009: 12–14, 18, 21).

Запажања Кетрин Девентер откривају неколико аспеката интеркултурног дијалога на фестивалима који нису били поменути у *Декларацији*, а који отварају нове могућности за интерпретацију. Пре свега, Девентерова сматра да се фестивали могу тумачити као места на којима се стварају *предуслови за интеркултурни дијалог*, али и као *места на којима се дијалог реализује*. Затим, интеркултурни дијалог на фестивалу одвија се, не само између уметника, и између публике, већ и *између публике и уметности*. Јер, на фестивалу се бројној и разноврсној публици представља нешто 'друго' и 'другачије' од оног на шта је иначе навикла, а то 'друго' су пре свега нове уметничке форме и изузетна уметничка дела. Публика се на тај начин едукује, упознаје с новим креативним достигнућима. У таквим изузетним свечаним тренуцима рађа се дијалог између публике и уметности. Коначно, Девентерова сматра да интеркултурни дијалог доприноси испуњењу уметничке, едукативне и друштвене мисије фестивала.

Публикација *Dialogue. Festivals act for an intercultural society* је важна и као збирка чланака, интервјуа и дискусија у којима су уметнички директори седам фестивала изложили своја тумачења о доприносу фестивала у специфичном локалном и националном контексту.⁵² На пример, значај

⁵² Фестивали су концепцијски разноврсни (обухваћени су мултидисциплинарни, музички, позоришни, плесни, филмски фестивали), и одржавају се у различитим градовима (Сарајево, Берген, Истамбул, Берлин, Јерусалем, Гранада, Авињон).

Бергенског међународног фестивала (Bergen International Festival) препознат је у сусретима уметника и уметности у Нордијском региону, а директор *Берлинског фестивала (Berliner Festspiele)* интеркултурни дијалог разуме као дијалог између уметности и публике, али и између различитих уметничких дисциплина. На *Гранадском међународном фестивалу музике и плеса (Festival Internacional de Musica y Danza de Granada)* дијалог између култура испољава се у сусрету јеврејске, арапске и хришћанске традиције, док се на *Истанбулском међународном музичком фестивалу (Istanbul International Music Festival)* интеркултурни дијалог користи као средство за рушење табуа и борбу против националистичких тенденција. Слично се може рећи и за *Сарајевску зиму (Sarajevo Winter)* и *Израелски фестивал (Israel festival)*, на којима се сусретом култура подржава транзиција у друштву и разумевање 'другог' (видети у: Deventer 2009: 18–20). Уметнички директори који су писали о фестивалима којима руководе, понудили су своја виђења интеркултурног дијалога, и тиме додатно проширили његово 'поље значења'. Из тога произлази да интеркултурни дијалог на фестивалима може да се одвија између уметника, публике, уметности и публике, уметности и уметника, али и у оквиру саме уметности и између уметничких дисциплина. Аутори своје ставове поткрепљују конкретним и разноврсним примерима из фестивалске праксе, што публикацију *Dialogue. Festivals act for an intercultural society* чини првим писаним извором у којем је проблем интеркултурног дијалога на фестивалима комплексније обрађен.

Декларација уметничких фестивала о интеркултурном дијалогу и поменута публикација ЕФРП-а значајне су као први покушаји да се фестивали сагледају као места интеркултурног дијалога. Међутим, у *Декларацији* је ова проблематика само назначена, а у публикацији ЕФРП-а обрађена је некохерентно и фрагментарно. Сваки од аутора (уметничких директора фестивала) тумачи интеркултурни дијалог на фестивалима на различит начин, и издваја само неке аспекте које сматра важним, уз мање или више јасну представу шта тај концепт уопште подразумева. Иако је у овим изворима понуђена нова перспектива за тумачење фестивала, очигледно је да и даље не постоји јасан и конзистентан теоријски оквир који би се могао применити у неком озбиљнијем научном истраживању. Узрок за то треба тражити у непрецизном одређењу самог концепта интеркултурног дијалога. Стога је

следећи корак у овом истраживању представљало критичко интерпретирање концепта интеркултурног дијалога.

КРИТИЧКО ИНТЕРПРЕТИРАЊЕ КОНЦЕПТА ИНТЕРКУЛТУРНОГ ДИЈАЛОГА

Концепт интеркултурног дијалога је за кратко време постао „једно од кључних питања савремених културних политика“ и међународних политичких односа (Вркић 2013: 1). Значај који је у документима Савета Европе придат концепту интеркултурног дијалога, иницирао је низ покушаја да се он прецизније објасни. Међутим, такви покушаји углавном не доносе ништа ново у односу на претходне него понављају оно што је већ речено у *Белој књизи о интеркултурном дијалогу*. Дефиниције интеркултурног дијалога могле би се свести на то да је дијалог размена између различитих култура, под којима се подразумевају културе националних и етничких заједница, и да је важан због тога што може бити употребљен као средство за решавање конфликта, дискриминације и нетолеранције у мултикултурним европским друштвима, то јест за изградњу демократског друштва у којем се поштују људска права.⁵³ На

⁵³ На сајту организације *Културна акција Европе* истакнуто је да је концепт интеркултурног дијалога данас важан у политичким програмима пре свега због акутног питања 'сусрета култура', изазваног како кретањем људи тако и све порознијом природом националних идентитета. Интеркултурни дијалог се тако све више схвата као један од начина за промоцију међусобног разумевања, бољег заједничког живота и активног осећања европског грађанства и припадности (*Culture Action Europe*, „Exploring Intercultural Dialogue“). Слична је дефиниција понуђена на Платформи за интеркултурни дијалог 2008. године у оквиру *Рејнбоу документа*: „низ специфичних сусрета, усидрених у реалном простору и времену између појединаца и/или група са различитим етничким, културним, религијским и лингвистичким пореклом и наслеђем, са циљем истраживања, тестирања и повећања разумевања, свесности, емпатије и поштовања. Крајња сврха интеркултурног дијалога је да створи кооперативно и спремно окружење за превазилажење политичких и друштвених тензија.“ (“a series of specific encounters, anchored in real space and time between individuals and/or groups with different ethnic, cultural, religious, and linguistic backgrounds and heritage, with the aim of exploring, testing and increasing understanding, awareness, empathy, and respect. The ultimate purpose of Intercultural Dialogue is to create a cooperative and willing environment for overcoming political and social tensions“) (Platform for Intercultural Europe 2008: 4). На вебсајту Европског института за компаративна културна истраживања (European Institute for Comparative Culture Research – ERICarts), интеркултурни дијалог описан је као „процес који подразумева отворену размену или интеракцију између појединаца, група и организација које потичу из различитих културних окружења или имају различите погледе на свет. У његове циљеве спадају: развијање потпунијег разумевања различитих перспектива и пракси; повећање партиципације и слободе и способности у прављењу избора; борба за једнакост; подстицање креативних процеса. („Intercultural dialogue is a process that comprises an open and respectful exchange or interaction between individuals, groups and organizations with different cultural backgrounds or world views. Among its aims are: to develop a deeper understanding of diverse perspectives and practices; to increase participation and the freedom and ability to make choices; to foster equality; and to enhance creative processes“) (ERICarts, „What is 'Intercultural Dialogue'“?). На истом вебсајту постоји и форум на којем су корисници интернета позвани да напишу своје мишљење како би требало дефинисати интеркултурни дијалог. Неке од дефиниција су следеће: процес у којем различите културе ступају у процесе комуникације и размене; размена информација и искустава између чланова различитих културних заједница; разноврсни облици размене и интеракције између људи различитог етничког, религијског и културног порекла, који воде ка заједничком разумевању и смањивању конфликта; могућност

сајту Културне акције Европе тврди се да заправо и не постоји универзално прихваћена дефиниција интеркултурног дијалога већ да је овај појам изведен из других, и даље актуелних појмова, као што су мултикултурализам, друштвена кохезија и асимилација (*Culture Action Europe, Exploring Intercultural Dialogue*).⁵⁴ Стога се поставља питање због чега је баш концепту интеркултурног дијалога придат толики значај у Европској унији током прве деценије 21. века? Друго важно питање, на које се у досадашњим дефиницијама не даје одговор, је какве културе и на који начин могу да ступе у дијалог? Сходно томе, у истраживању је било неопходно да се концепт интеркултурног дијалога критички преиспита, и да се пронађу могући одговори на претходна питања.

Успостављање, промовисање и институционализовање концепта интеркултурног дијалога током прве деценије 21. века требало би разумети у контексту преусмеравања културне политике Европске уније са

интеракције са другим културама уз потпуно уважавање њихових идентитета, што омогућава једноставну размену и пренос информација; поштовање непознате културе и одбацивање предрасуда, у циљу омогућавања размене елемената култура; размена културних продуката, искуства, идеја, перцепција и знања, односно комуникација између представника различитих културних модела (окружења); размена идеја и знања у којој су кључни фактори отвореност, толеранција, уважавање, и укидање граница било које врсте; интензивирање међусобног препознавања и поштовања културне разноврсности путем културних размена и догађаја који презентују различите уметничке и културне активности (исто). На вебсајту УНЕСКО-а (UNESCO) интеркултурни дијалог дефинише се на следећи начин: „Праведна размена и дијалог између цивилизација, култура и људи, заснована на међусобном разумевању и поштовању и једнаком дигнитету свих култура је суштински предуслов за изградњу друштвене кохезије, помирење међу људима и мир међу нацијама.“ („Equitable exchange and dialogue among civilizations, cultures and peoples, based on mutual understanding and respect and the equal dignity of all cultures is the essential prerequisite for constructing social cohesion, reconciliation among peoples and peace among nations.“) Посебан фокус УНЕСКО-а је на улози коју култура може имати у конфликтним или постконфликтним ситуацијама, и на локалним, регионалним, националним и регионалним иницијативама које настоје да спрече изразе екстремизма и фанатизма и да нагласе вредности и принципе који спајају људе (*UNESCO, „Intercultural Dialogue“*).

⁵⁴ Концепту интеркултурног дијалога нарочито су слични концепти 'интеркултурне комуникације' и 'интеркултурне медијације'. Појам 'интеркултурна комуникација' подразумева вид комуникације између појединаца који потичу из различитих култура. У ужем смислу, интеркултурна комуникација је друштвена наука која проучава ситуације у којима непосредно интерактују припадници различитих култура. Циљ интеркултурне комуникације је да се посредством едукације повећа разумевање и уважавање културне различитости и развије интеркултурна компетенција (видети у: Bennett 1998). 'Интеркултурна медијација' се дефинише као посредовање у интеркултурном дијалогу путем уметничког активизма, програма социокултурне анимације и медијских пројеката, најчешће у оквиру активности невладиних организација, са циљем да се у мултиетничким срединама успоставе предуслови узајамног разумевања и размене информација, артефаката и вредности те разумевања културалног диверзитета као посебне вредности. Медијација може означавати и „превођење вриједности, идеја и порука остварених у разним културним и умјетничким формама на језик близак некој друштвеној групи и широкој јавности“ (Dragičević Šešić, Dragojević 2004: 43, 44, 119).

мултикултурализма на интеркултурализам.⁵⁵ *Опатијска декларација* из 2003. године један је од првих европских докумената у којима се заговара одбацивање мултикултурализма. У њој се наводи да је концепт мултикултурализма успостављен у Западној Европи после Другог светског рата, са циљем да се заштите права 'мањина', али да је само појачао схематску, непримерену поделу друштва на већину и мањину (Council of Europe 2003). *Бела књига о интеркултурном дијалогу* се у том смислу надовезује на *Опатијску декларацију*, јер је и у њој одбачен мултикултурализам као принцип који не доприноси заштити права на културну различитост, већ појачава друштвену сегрегацију, међусобно неразумевање и занемаривање права појединаца у мањинским заједницама. Уместо политике мултикултурализма, која се више не сматра адекватном, предлаже се да се развије 'интеркултурална парадигма'. Она би требало да обухвати најбоље елементе мултикултурализма и асимилације, као и један нови елемент – интеркултурни дијалог (Council of Europe 2008: 5, 10).

Став да је посредством интеркултурног дијалога нужно спровести трансформацију мултикултурног друштва у интеркултурно, прихватили су потом и представници Европског удружења фестивала. По мишљењу председника ЕФА-е Дарка Брлека, уметност, а нарочито фестивали могу допринети разумевању 'другог' и унапређењу дијалога и размене између култура, а тиме и омогућити „интернационалним друштвима да се претворе у

⁵⁵ Појам мултикултуралност подразумева „признање и очување мноштва култура и њихових обиљежја на неком подручју, те осигуравање једнаких културних и друштвених могућности свакој од њих“ (Dragičević Šešić, Dragojević: 2004: 119), односно институционално уважавање и заштиту права национално (етнички) различитих група (Спасић 2004: 41–43). Званична културна политика која препознаје културне разлике, залаже се за равноправно коегзистирање и третман култура унутар једног друштва и гарантује пуна грађанска права свима онима који не припадају 'доминантној' култури, назива се мултикултурализам (Ђорђевић 2009: 340; Stojković 1998: 96). Интеркултуралност подразумева интеракцију, те се дефинише као динамички међуоднос, размена, узајамно деловање и интеракција различитих култура унутар неког друштва (Dragičević Šešić, Dragojević 2004: 119; Fries 2002: 2). Интеркултурна друштва још увек не постоје у правом смислу те речи, али се за њих залаже интеркултурализам, „културна политика која претпоставља узајамност, равноправну и пуноправну размену међу свим културама које су у контакту“ (Stojković 1998: 96). Поједини аутори употребљавају и појам 'транскултуралност'. Волфганг Велш дефинише транскултуралност као коегзистенцију, мешање и хибридизацију различитих култура (сходно чему за сваку културу све друге културе постају њени потенцијални садржаји), уз уважавање различитости појединачних култура (нав. према: Јанковић 2006: 42, 43). „Док мултикултурализам означава истовременост култура које међусобно не комуницирају, транскултурално означава прелажење, пролажење, комуникацију и размену између култура које дозвољавају међусобне преображаје“ (Шуваковић 2011: 454). На сличан начин Мирјана Веселиновић-Хофман дефинише музичку транскултуралност – као процес укрштања музичког 'глобалног' (међународног) и 'локалног' (националног), при чему оба ова аспекта имају једнаку важност (Veselinović-Hofman 2008: 114). У овом истраживању неће бити говора о транскултуралности, будући да, како је раније поменуто, не сматрам релевантном дихотомију 'локално' – 'глобално'.

истинска интеркултурна друштва без граница“ (Brlek 2009: 8). Такав став заступљен је и у самој *Декларацији уметничких фестивала о интеркултурном дијалогу*. Тврди се да фестивали имају моћну улогу у трансформисању мултикултурног друштва у интеркултурно, што је и „стратешки корак у процесу интеграције“ (*Arts Festivals' Declaration on Intercultural Dialogue*, „The Declaration“).

Заокрет културне политике Европске уније ка интеркултурализму временски се поклопио не само са појавом концепта интеркултурног дијалога већ и са интензивним залагањем за јачање свести о 'европском идентитету' и заједничком културном (европском) наслеђу. То се може запазити како у *Белој књизи о интеркултурном дијалогу*,⁵⁶ тако и у другим европским документима или изјавама личности укључених у обележавање *Европске године интеркултурног дијалога*.⁵⁷ Сходно томе, може се закључити да се концепт интеркултурног дијалога, латентно или експлицитно, у културној политици Европске уније тумачи као средство јачања 'европског идентитета'. Такво тумачење потом преузимају, и некритички примењују на фестивале представници ЕФА-е и неки други аутори који пишу о фестивалима.⁵⁸ У

⁵⁶ „Уколико буде реализован европски идентитет, он ће бити заснован на заједничким фундаменталним вредностима, поштовању према заједничком наслеђу и културној разноликости као и на поштовању једнаког достојанства сваког појединца.“ (“If there is a European identity to be realised, it will be based on shared fundamental values, respect for common heritage and cultural diversity as well as respect for the equal dignity of every individual“) (Council of Europe 2008: 2).

⁵⁷ На пример, на сајту посвећеном Европској години интеркултурних дијалога било је наведено да у мултикултурним друштвима интеркултурни дијалог постаје један од приоритета Европске уније и стога стиче све важнију улогу у јачању европског идентитета и грађанства (*European Year of Intercultural Dialogue*). Европски комесар Јан Фигел је на конференцији у Берлину 2006. године истакао да је интеркултурни дијалог повезан са веома важним политичким циљем – јачањем осећања европског грађанства (нав. према: *Wikipedia*, „European Year of Intercultural Dialogue“). Интеркултурни дијалог схвата се и као кључно средство за обликовање, развијање и преношење 'европске идеје' (*European Cultural Parliament* 2007: 3).

⁵⁸ О потреби да фестивали буду репрезент 'европске културе' говорило се у оквиру ЕФА-е још педесетих година прошлог века. Један од оснивача Удружења европских музичких фестивала Денис де Ружмон (Denis de Rougemont), био је вођен идејом да се успостављањем сарадње између европских фестивала може подстакнути „европска размена кроз уметност“ („European sharing through art“) (нав. према: Autissier 2009b: 129). У образложењу дефиниције фестивала коју је Удружење понудило 1956. године (дефиниција је наведена у првом поглављу), наводи се да она указује на позитивну улогу фестивала за „европску културу“ и „комуникацију европских уметности“ (нав. према: Autissier 2009b: 127). Ставови ЕФА-е се заправо могу тумачити као одраз ставова културне политике Европске уније. То је и разумљиво будући да ЕФА, нарочито током прве деценије 21. века, континуирано учествује у великим пројектима Европске уније. Осим у Европској години интеркултурног дијалога, ЕФА је учествовала и у обележавању Европске године креативности и иновације 2009 (пројекат „Фестивалска лабораторија за креативност и иновацију“ [„FestLab of Creativity and Innovation“]) и у оснивању Европске куће за

Декларацији уметничких фестивала о интеркултурном дијалогу европски уметнички фестивали сматрају се нарочито погодним за промоцију „активног европског грађанства“, њиховог „заједничког наслеђа“ и визије Европе без културних граница (*Arts Festivals' Declaration on Intercultural Dialogue*, „The Declaration“). Сродна су тумачења појединих аутора који нису непосредно везани за ЕФА-у. Тако су, по мишљењу Бернара Фокрула (Bernard Focroulle), фестивали „у срцу европског идентитета“, јер прокламују 'глобалну' или 'европску' димензију, и одражавају жељу да се пређу границе и превазиђу језичка ограничења, то јест да се „мисли изван кутије“. Фокрул сматра да су фестивали у великој мери допринели данашњем стању културе у Европи, које је блиско приоритетима Европске уније, и да је Европска година интеркултурног дијалога била позив да „мислимо, пређемо границе, поделимо искуство“ (Focroulle 2009: 13–18).

У наведеним интерпретацијама интеркултурног дијалога као средства за промовисање 'европске идеје' и 'европског идентитета', и за трансформацију мултикултурног друштва у интеркултурно, остаје нејасно и необјашњено шта заправо подразумевају синтагме 'европски идентитет' и 'европска идеја' и да ли је европски идентитет заправо други назив за идентитет Европске уније. Након низа неуспелих покушаја представништва Европске уније да прецизно одреди значење и смисао европског идентитета,⁵⁹ Томас Мајер (Thomas Mayer) је понудио могуће решење које је корисно размотрити. У књизи *Идентитет Европе: јединствена душа Европске Уније?* Мајер заступа став да је мултикултурализам, попут концепта националне државе и националне културе и идентитета, превазиђен и деструктиван по стварање идентитета Европе. У формирању затворених, паралелних друштава у којима мањинске групе настоје

културу (The European House for Culture) 2008. године (видети вебсајтове: *European Festivals Association*, „FestLab or Creativity and Innovation“; *The European House for Culture*).

⁵⁹ Један од првих таквих покушаја била је *Повеља о европском идентитету* (*Charta der Europäischen Identität*) донета 28.10.1995. на 41. редовном Конгресу Европске уније у немачком граду Либек. У њој се нижу уобичајене политичке паролe о слободи, миру, равноправности и социјалној правди, али се не изражава ни културна ни политичка посебност по којој би Европа данас била јединствена у свету (Мајер 2009: 14) Исти проблем се појавио и приликом састављања Устава Европске уније (Устав је усвојен 2004. године). У нацрту Устава 2003. године, Европска конвенција (European Convention) изоставила је део о европском идентитету, јер скуп представника различитих земаља, са различитим интересима, културама, вероисповестима и представама о Европи, није могао да се усагласи шта то представља културни идентитет Европе (исто: 9, 77). Ни грађани Европске уније нису могли да одговоре на ово питање, судећи по резултатима Евробарометра који је 2002. године спровео анкету. Резултати су показали и да већина грађана себе сматра првенствено као грађане своје земље (48%), а тек онда као грађане Европске уније (7%) (исто: 38).

да задрже свој „примарни културни и верски идентитет“, Мајер види опасност не само за друштвену и политичку интеграцију европских земаља у Европску унију, већ и за поштовање уставних права грађана. Мултикултурализам, по његовом мишљењу, доводи до трајног међусобног отуђења различитих колектива у оквиру друштва у којем живе, и јача национални идентитет. Другим речима, свака промоција културних специфичности врло лако може да прерасте у национализам. Европи је стога потребан заједнички, 'европски идентитет', који „не може бити културни већ политички подухват“. Уместо да се фокусирају на културни идентитет, грађани Европе требало би да формирају заједнички политички идентитет. Такав идентитет би потенцијално решио дилеме о односу између локалних, националних и глобалних културних идентитета јер би надилазио националне, етничке, верске и културне границе (Мајер: 2009, 51, 52, 79–83, 172).⁶⁰ Дакле, под 'европским идентитетом' подразумева се наднационални идентитет, који би у грађанима Европе требало да створи осећај припадности Европској унији као политичком и економском ентитету. Другим речима, сви грађани европских земаља требало би да се уједине посредством политичког идентитета (заједничког 'европског наслеђа'), без обзира на културне разлике које постоје међу њима. Мајер види „процес формирања 'модерног европског' односно 'космополитског грађанског идентитета' као део процеса 'позитивне глобализације', насупрот фиксацији на националну државу која подрива демократију“ (Мајер: 2009: 175).⁶¹

Књизи Томаса Мајера посвећена је пажња јер су у њој теоријски образложена гледишта карактеристична за културну политику Европске уније у

⁶⁰ Културни идентитет се одређује као колективна свест и осећање припадности одређеном друштвеном колективу, на основу заједничких вредности, обичаја, језика, територије, религије, симбола, уметничких творевина итд, које у даатој ситуацији представљају основу идентификације (Dragičević Šešić, Dragojević 2004: 119; Majer 2009: 20, 172). „Парадокс европског идентитета је у томе што он не може постојати у форми културног идентитета, будући да ниједан појединачни културни идентитет у Европи не би могао да постане идентитет целог континента. А политички идентитет, који данас и омогућава толику разноликост, заснива се на универзалним вредностима које важе свугде у свету. На крају као једина особеност на којој би се идентитет могао заснивати остаје само још политичко јединство ЕУ“ (Majer 2009: 71). О питањима европске културне политике, европског идентитета, мултикултурализма и слично, видети детаљније у: Majnhof, Triandafilidu 2008.

⁶¹ Томас Мајер критикује мултикултурализам на примеру турских имиграната у Немачкој који остају затворени у својим културама Међутим, решење које Мајер латентно предлаже није интеркултурни дијалог између мањинских и већинских група у Немачкој, већ асимилација имиграната и прихватање доминантне немачке културе (јер он ниједног тренутка не помиње да је пожељна размена културних вредности и да би Немци требало да упознају и културу етничких мањина које ту живе) (видети у: Majer 2008).

првој деценији 21. века, и јер помаже у разоткривању парадокса који се крије у концепту интеркултурног дијалога. Наиме, мултикултурализам у новом миленијуму почиње да се поима као нешто што даје подстрек национализму, и што је препрека за стварање 'европског идентитета', то јест остварење чвршћег политичког и економског јединства Европске уније. Такав став је делом заснован на идеологији глобализације, која подразумева да су национална држава и национална економија превазиђене творевине, и да их треба заменити наднационалним типом односа и неолибералним капитализмом (Nakarada 2004: 192). Будући да је интеркултурни дијалог истакнут као кључно средство за трансформисање мултикултурног друштва у интеркултурно и за стварање европског идентитета, произлази да је он уједно и средство глобализације.⁶² Као такав, интеркултурни дијалог не може да испуни улогу која му је првобитно додељена – а то су очување и поштовање културних разлика. Парадокс је и у томе што се у документима Европске уније интеркултурни дијалог схвата као средство у превазилажењу мултикултурализма. Јер, уколико је интеркултурни дијалог очување и поштовање културних разлика, онда он садржи и елементе мултикултуралности (уважавање и признавање различитих култура) и елементе интеркултуралности (сусрети и размене различитих култура). Међутим, у дискурсима о концепту интеркултурног дијалога то се уопште не узима у обзир. Могла би се, стога, изнети претпоставка да је концепт интеркултурног дијалога идеолошки концепт Европске уније, стављен у функцију достизања њених политичких и економских циљева.⁶³

Идеолошку употребу концепта интеркултурног дијалога уочили су и неки други аутори. Александар Бркић је указао да се у политичком дискурсу термин интеркултурни дијалог често злоупотребљава „како би се само декларативно признало постојање више култура на једном простору“ (Brkić 2013: 1). Један од најутицајнијих представника ЕФА-е, Драган Клаић, јавно је критиковао пројекат Европске године интеркултурног дијалога пре него што је

⁶² О релацијама између транзиције, регионализације и глобализације, видети: Nakarada 2004.

⁶³ Овај закључак је изведен на основу увида у документе институција Европске уније (пре свега Савета Европе и Европског парламента), посвећених интеркултурном дијалогу и њему сродним концептима, као и у научне радове одређених аутора који су се бавили проблематиком мултикултурализма и интеркултурализма. Испоставило се да гледишта која сматрам релевантним углавном потичу од теоретичара из Канаде, Аустралије, Новог Зеланда, скандинавских и балканских земаља.

и реализован.⁶⁴ Констатовано је да је појам интеркултурног дијалога сведен на учтиву фразу без икаквог смисла и да је организовање Европске године интеркултурног дијалога покушај да се замаскира дубока криза у којој се наша Европска унија. Питајући се коме је уопште потребна Европска година интеркултурног дијалога, Клаић нуди следећи одговор:

„Европска комисија види Европску годину интеркултурног дијалога као оглед из односа са јавношћу, а циљ јој је да умири зловољне и сумњичаве Европљане и сакрије своју дубоку институционалну стагнацију. Она жели амблемске догађаје велике видљивости, манифестационог а не дијалогског формата. Да ли нам је потребно још конференција о европском идентитету? Још парада стереотипа, још кичасте робе која исказује различитост у маниру продавнице сувенира? Европској унији није потребан интеркултурни дијалог, већ прављење прихватљивог Устава након неуспеха 2005. године. *Европска година интеркултурних дијалога* не може бити компензација за непостојећи уставни споразум нити магла која маскира дисфункционалност постојећег *Трактата из Нице (Treaty of Nice)*“ (Клаић 2006).⁶⁵

Ако би се концепт интеркултурног дијалога разумео на поменути начин (као пуко средство идеологије и пропаганде), онда би његова примена у анализи музичких фестивала била идеолошки обојена и политички мотивисана. Анализа би могла бити функционална и продуктивна уколико би се одстраниле

⁶⁴ У питању је Клаићево излагање *Seeking to make sense of Intercultural Dialogue year 2008* на Генералној скупштини Европског форума за уметност и наслеђе (European Forum for Arts and Heritage) у Хелсинкију 6.10.2006. године.

⁶⁵ „The EC sees ID 08 as a PR exercise, to appease the morose and suspicious Europeans and hide its own deep institutional stasis. It wants emblematic events of high visibility, of manifestative and not of dialoguing format. Do we need more conferences on European identity? More parades of stereotypes, more of kitschy merchandising expressing diversity in the fashion of a souvenir shop? The European Union does not need ID, it needs a constitution after failing in 2005 to produce one that could be acceptable. ID 08 cannot be a compensation for the non-existing constitutional treaty nor a fog covering the disfunctionality of the present Treaty of Nice, as applied by default to 25+ countries“ (Клаић 2006).

идеолошке премисе и политичке употребе концепта интеркултурног дијалога, и развило његово основно, најуже значење: дијалог различитих култура који подразумева уважавање, разумевање, прихватање и размену културних различитости. Сходно томе, у првом поглављу другог дела рада успоставићу нов, проширен концепт интеркултурног дијалога, који је преименован у *концепт интеркултурних дијалога*. Множина имплицира да је у сусретима и разменама култура на делу увек мноштво дијалога (а не само један), и да је могуће уочити различите врсте интеркултурног дијалога. Аутори који су писали о интеркултурном дијалогу углавном су имали на уму дијалоге националних и етничких култура, занемарујући да се појам културе односи и на заједничке укусе, склоности, животне стилове који нису нужно везани уз припадност одређеној националној или етничкој заједници.⁶⁶ Како је приметио Јост Смирс, људи који живе у различитим деловима света могу се осећати повезаним посредством исте културне 'климе' или 'сфере', односно заједничких интереса или склоности према неком уметнику, уметничком делу или тренду (Смирс: 2004: 176, 183). Људе који имају сродне етичке и естетичке ставове, Томас Мајер одређује као припаднике 'социокултурних миљеа'. „Њихове свакодневне, основне, потребе углавном су сличне (то се односи на новине које читају, филмове које гледају, начин како опремају дом, на локале и ресторане које посећују, на одећу у којој се осећају пријатно и коју носе пред другима)“ (Мајер 2009: 26–29).⁶⁷

За анализу културних и уметничких пракси нарочито је значајана подела културе на три основна типа: елитну (високу), популарну (масовну) и

⁶⁶ Према Ивани Спасић, под појмом култура углавном се подразумевају „облици људског самоизражавања везани за духовно, интелектуално, ментално и симболичко“ (природне и друштвене науке и сви видови уметности) и „одлике начина живота једне заједнице, по којима се она разликује од других заједница“ (обичаји, вредносни системи, узори и идеали) (Спасић 2004: 7).

⁶⁷ „Припадници истог социокултурног миљеа „прихватају заједничке вредности, животна добра и животну филозофију и имају исте ставове према послу и професији, материјалној сигурности и животној стратегији, али и према политици, друштву, породици, партнерском односу, према срећи и љубави, правди, индивидуалност и једнакости, слободном времену, преферираним видовима комуникације и према праксама друштвеног живота“ (Мајер 2009: 26–29). Важно је и Мајерово запажање да избор једног или више социокултурних миљеа пружа појединцу слободу да изабере круг вредности, идеја, симбола с којима ће да се идентификује, а који не морају нужно бити повезани уз културу заједнице којој припада. Резултати неких новијих истраживања показују и да постоји већа сличност између истих социокултурних миљеа у различитим европским државама, него између опозитних миљеа у једној држави (исто).

традиционалну фолклорну (народну) културу.⁶⁸ Сходно томе, уочила сам да се може говорити о две основне врсте интеркултурних дијалога: с једне стране, могу се посматрати *дијалози типова култура* (елитне, популарне и традиционалне фолклорне културе), а са друге стране *дијалози националних и етничких култура*.⁶⁹ Из тога је произашло да се концепт интеркултурних дијалога састоји из ова два дела – две врсте интеркултурних дијалога.⁷⁰ Концепт који ћу предложити задржаће основно одређење концепта интеркултурног дијалога,⁷¹ али ће се разликовати од њега по томе што ће његова примарна функција бити да послужи као 'алатка' у анализи уметничких и културних пракси, конкретно музичких фестивала.

⁶⁸ Од средине 20. века је поред појмова висока (елитна) култура и народна култура, уведен и појам масовне културе, касније углавном замењен појмом популарна култура. Порекло популарне културе, у смислу одвајања од фолклорних пракси и почетка независног развоја, смешта се у другу половину 19. века (видети: Adorno, Horkheimer 1989; Fisk 2001; Reily н.д [нема датума]; Спасић 2004; Ђорђевић 2009).

⁶⁹ У основи обе врсте дијалога почива исти процес – отварање ка 'другом', то јест различитом у односу на скуп елемената који се уобичајено приписује одређеној култури. Ако се интеркултурни дијалози схвате као сусрети и размене различитих култура, очигледно је да тај процес постоји колико постоје и различите културе и могућности да се оне сретну. До дијалога култура је вековима уназад долазило приликом трговине, дипломатских односа, егзодуса, образовања или жеље за путовањем у непознати део света. Међутим, интеркултурни дијалози су нарочито карактеристични за крај 20. и почетак 21. века, што ће бити објашњено у наредном делу дисертације.

⁷⁰ Тестирајући применљивост концепта на музичке фестивале, установила сам да је функционалније да прва врста интеркултурних дијалога коју је потребно размотрити буду дијалози типова култура, те да потом следи разматрање дијалога националних и етничких култура. Две врсте интеркултурних дијалога одвијају се паралелно и међусобно су условљене (могу се преклапати и подупирати, укрштати у неким тачкама или, пак, разилазити). У циљу спровођења прегледне и јасне анализе, концепт интеркултурних дијалога који предлагем подразумева да се две врсте дијалога разматрају засебно, што, наравно, не искључује могућност папирања њихових међусобних односа.

⁷¹ Концепт интеркултурних дијалога ослања се на концепт интеркултурног дијалога и друге, њему сродне концепте (пре свега интеркултурне медијације и интеркултурне комуникације).

II

МУЗИЧКИ ФЕСТИВАЛИ КАО МЕСТА ИНТЕРКУЛТУРНИХ ДИЈАЛОГА: ТЕОРИЈСКИ МОДЕЛ

КОНЦЕПТ ИНТЕРКУЛТУРНИХ ДИЈАЛОГА

Дијалози типова култура (елитне, популарне и традиционалне фолклорне културе)

Приступу изучавању културе у постмодернизму,⁷² произашли из постструктуралистичких теорија,⁷³ засновани су на премиси да култура обухвата не само високу културу и уметничка дела и праксе него и популарну и медијску културу, културу свакодневног живота, и културу свих друштвених група. Култура обухвата и „одлике начина живота једне заједнице, по којима се она разликује од других заједница“ (обичаји, вредносни системи, узори и идеали) (Спасић 2004: 7), или према Рејмонду Вилијамсу (Raymond Williams) – културу 'обичних људи' (нав. према: Ђорђевић 2009: 47) Постмодерна култура, развијена у доба убрзаног развоја технологије, комуникације и масовних медија, је хибридна, 'путујућа', еклектична, са замагљеним границама између уметности и свакодневног живота, оригиналности и рециклирања (Смирс 2004: 178, 179; видети и: Ђорђевић 2009). Уметници у постмодернизму су заинтересованији за поигравање са низом познатих стилова него за конструисање кохерентног стила,

⁷² Фредрик Џејмсон (Fredric Jameson) је дефинисао постмодернизам не као ознаку за одређени стил већ као концепт који указује на појаву нових формалних карактеристика у култури, новог типа друштвеног живота и новог економског поретка. Тај нови 'моменат капитализма' (који се описује и као модернизација, постиндустријско или конзумерско друштво, друштво медија, спектакла или мултинационалног капитализма), Џејмсон лоцира у шездесете године прошлог века (Jameson 1985: 113). Постмодернизам се углавном схвата као реакција на модернизам. Аутори попут Розалинд Краус (Rosalind Krauss) и Дагласа Кримпа (Douglas Crimp) дефинишу постмодернизам као прекид са естетичким пољем модернизма, Крејг Овенс (Craig Owens) и Кенет Фремптон (Kenneth Frampton) појаву постмодернизма повезују са падом модернистичких митова о прогресу, а Фредрик Џејмсон и Жан Бодријар (Jean Baudrillard) описују постмодерни тренутак као 'шизофрено' стање простора и времена (Foster 1985: ix). Упркос бројним дебатама да ли постмодернизам треба схватити као период који следи после модернизма, или је с њим у континуитету, теоретичари су сагласни да се свет у другој половини 20. века суочио „с таквим обимом и врстом промена да је било неопходно променити теоријске парадигме на основу којих треба да се тумачи и разуме ново доба“ (Ђорђевић 2009: 182, 183). Постмодернизму се приписују следеће карактеристике: деконструкција мета-наратива, хијерархија, конвенција, структура и граница (између осталог и између елитне и популарне културе), и померање фокуса на плурално, фрагментарно, еклектично, субјективно, маргинално, хибридно (видети у: Beard, Gloag 2005: 142; Jameson 1985: 111–125; Foster 1985; Šuvaković 1991; Ђорђевић 2009).

⁷³ Постструктурализам чини теоријску, филозофску и уметничку основу постмодернизма и постмодернистичке филозофије, као и кључну теорију феминистичке и постклонијалне теорије и студија културе. Настао је шездесетих година у Француској а његови главни представници су Ролан Барт (Roland Barthes), Жак Лакан (Jacques Lacan), Жак Дерида (Jacques Derrida), Мишел Фуко (Michel Foucault), Јулија Кристева и Цветан Тодоров. Постструктурализам креће од оспоравања структурализма и марксизма као 'есенцијалистичких' и 'метафизичких' теорија и постулира идеју да свака култура представља производ одређене праксе означавања и да се може третирати као текст. Будући да свако значење зависи од оних који 'поседују' језик, оно је увек произвољно и немају утемељење у природи или било којој неоспорној истини. Стога је култура саздана од низа компетитивних дискурса (Ђорђевић 2009: 95–98).

јер у сржи постмодерне естетике је начело „све је дозвољено“ („anything goes“) (видети: Смирс 2004: 178, 179; Ђорђевић 2009: 215–217, 425; Шуваковић 2001). Уметност постаје 'упис' наслојених трагова културе, те је оправдано говорити о савременој уметности као уметности у доба културе (Šuvaković 2008: 113).

Од деведесетих година прошлог века култура постаје нераздвојива од медијске културе,⁷⁴ 'индустријске културе' и 'техно-културе',⁷⁵ то јест 'културне индустрије'.⁷⁶ Поједини теоретичари сматрају да је тада завршена парадигма постмодернизма и да је започео период 'постпостмодернизма' (Ив Мишо), или 'алтермодерности' (Никола Буријо) (видети у: Michaud 2004: 45; Arnautović 2009: 750–752). Буријо говори о промени 'менталног простора', обликованог новим контекстом у епохи постиндустријског, капиталистичког, глобализованог друштва, и експанзијом интернета као „централног оруђа информацијске епохе у коју смо ушли“ (нав. према: Arnautović 2009: 741). Појава интернета учинила је доступним практично бескрајан дијапазон аудио-визуелних садржаја са сваког кутка планете, као и једноставно успостављање контакта са људима из целог света с којима је могуће разменити ставове, укусе, навике и културне

⁷⁴ Треба имати у виду да се крајем прошлог века у целом свету развијају кабловске и сателитске мреже, на којима се дистрибуирају лиценцирани телевизијски програми. У то време долази и до експанзије приватних медијских кућа, нарочито у некадашњим земљама 'Источног блока' (после рушења Берлинског зида 1989. године). Овакве околности допринеле су импресивном порасту значаја медија у културној, друштвеној, политичкој и економској сфери. О медијској култури видети у: Briggs, Cobley 2005.

⁷⁵ Даглас Келнер (Douglas Kellner) сматра да је медијска култура, као 'индустријска култура', уједно и облик 'комерцијалне културе', те један од најпрофитабилнијих сегмената глобалне економије. „Њени производи су робни артикли који треба да привуку приватан профит“. Медијска култура је уједно и облик 'техно-културе' јер спаја културу и технологију у нове облике и конфигурације, стварајући нове типове друштва у којима медији и технологија постају организацијски принципи (Kellner 2004: 6)

⁷⁶ Термин 'културна индустрија' први пут су употребили теоретичари Франкфуртске школе за друштвена истраживања Теодор Адорно (Theodor W. Adorno) и Макс Хоркхајмер (Max Horkheimer) почетком четрдесетих година 20. века у књизи *Дијалектика просветитељства*. Полазећи од тога да продукција, дистрибуција и рецепција културе модерног доба имају преваходно индустријску и комерцијалну природу, закључују да моћ културне индустрије почива у томе да је освешћеност појединца замењена комформизмом, односно сликом лажне среће и изобиља који успављују појединца (заслепљеност идеолошким ефектима капитализма) уместо да га мотивишу на субверзивно деловање и критички однос према свету у којем живи. (видети у: Adorno, Horkheimer 1989) Данас се термин 'културна индустрија' схвата на другачији начин. Сматра се да културна индустрија обухвата „све оне пословне операције и комерцијалне активности које се предузимају у сврху припремања, креирања, одржавања или очувања уметничке продукције, ширења културе и/или публикација путем медија или оне активности које производе или пласирају производе као крајњи резултат“. Њихова главна одлика је праћење „комерцијалних циљева“ и спровођење културних активности унутар разних сектора приватне индустрије, за разлику од културних активности које су потпомогнуте јавним фондовима (Wiesand 2002: 9, 10)

специфичности.⁷⁷ Глобално умрежавање и спајање удаљеног и непознатог посредством интернета, омогућило је тренутну комуникацију/интеракцију и кретање/'сурфовање' ('surfing') у виртуелном свету,⁷⁸ што је утицало на промену начина производње, дистрибуције и рецепције (и перцепције) културних и уметничких садржаја.

Нови контекст захтева и нове теоријске приступе и вредносне критеријуме у изучавању културних и уметничких пракси и дела. У постпостмодерном добу уметност је „у плиновитом стању“, јер је свуда око нас и све може бити уметност (Michaud 2004), а култура је постала архипелаг, скуп одељених фрагмената – острва, мисли и форми, у којем је уметник 'путник' који непрестано прелази традиционално успостављене границе између дисциплина и форми (Bougliaud 2002). Према мишљењу Николе Буријоа, у данашње време илузорно је говорити не само о разлици између елитне и популарне културе већ и о појмовима оригиналности и аутономности уметничких дела. У доба нарастајуће глобализације, култура постаје култура присвајања и употребе (култура 'постпродукције') у којој је главни циљ учинити да постојећи објекти 'профункционишу'. Сви облици културе и уметности данас подједнако припадају свима, и свако може рециклирати и слободном селекцијом и премештањем у нови контекст стварати нова дела. Некадашњи стваралац дела постаје 'аутор пројекта' чиме доприноси коначном брисању граница између продукције и потрошње, стварања и копирања (нав. према: Arnautović 2008: 747–751; видети: Bougliaud 2002). Естетика савремене уметности је 'релациона естетика', јер је уметност оријентисана ка истраживању релација на свим

⁷⁷ Упознавање са другим културама одвија се и посредством масовних електронских и штампаних медија. О различитим културама можемо да прочитамо, можемо и да их чујемо и видимо, што свакако утиче на наш однос према њима. Али такав процес је једносмеран, без повратног утицаја односно сусрета и размена.

⁷⁸ Утицај интернета на продукцију, дистрибуцију, перцепцију и рецепцију културе и уметности препознат је не само у научном дискурсу већ и у разним актима, плановима и програмима институција Европске уније. Тако се дигитализација (digitalization) препознаје као „један од кључних узрочника и покретача драматичних трансформација“ у сектору културе (Institute for International Relations 2012: 20), у смислу да радикално мења начин на који се културни садржај производи, рекламира и дистрибуира за потрошаче (European Commission 2011). Стога је, по мишљењу Пјера Сакоа (Pier Sacco), оправдано говорити о 'дигиталној промени' ('digital shift') која је увела трећу фазу културе ('Culture 3.0'), карактеристичну по „свеprisутности културе, која престаје да буде специфична форма забаве и постаје суштински састојак текстуре свакодневног живота“ („the pervasiveness of culture, which ceases to be a specific form of entertainment to become an essential ingredient of the texture of everyday life“) (Sacco 2011: 4).

нивоима.⁷⁹ Уметност се заснива на општењу, и функција јој је да буде изложена општењу, јер је оријентисана ка истраживању релација и производњи својеврсног 'стање сусретања' (нав. према: Arnautović 2009: 743).⁸⁰

Култура и уметност у постпостмодернизму постају места сусрета, релација, комуникација, размена, и мешања. Границе између елитне, популарне и традиционалне фолклорне културе су релативизоване, а према мишљењу Буријоа и ирелевантне. Сходно томе, дијалози типова култура превасходно су карактеристични за постпостмодерно доба, то јест за крај 20. и почетак 21. века. Уколико бисмо приступили анализи дијалога типова култура на неком примеру из уметности, као што је у овом раду музички фестивал, неопходно би било да уочимо и *разлике* између култура које дијалогизирају. Типове култура могуће је препознати и разликовати на основу одређених конвенција, то јест скупа договорених или генерално прихваћених правила, стандарда, норми и критеријума, а дијалози типова култура подразумевају деконструкцију и размену тих конвенција. У неким случајевима дијалози су интензивирани до те мере да је готово немогуће установити да ли неко дело припада елитној, популарној или традиционалној фолклорној култури. Разлике између типова култура се тада успостављају на основу институционалних канала производње и дистрибуције које у датом тренутку и у одређеном контексту имају моћ да

⁷⁹ Термин 'релациона естетика' Никола Буријо је први пут применио у тексту написаном за каталог изложбе *Traffic* одржане у Бордоу 1996. године. Од тада је о релационој уметности писао у бројним приказима и критикама дела савремених уметника. У књизи *Релациона естетика* сабрао је одабране и прерађене текстове у којима се бавио овом тематиком (видети у: Вујић 2003; Arnautović 2009: 740–743). Буријо је релациону уметност дефинисао као скуп уметничких поступака чије се теоријско и практично полазиште налази у свеукупности људских релација и њиховом друштвеном контексту, а не у неком аутономном и личном простору, и у чијем је фокусу бављење међуљудским односима и колективном сензибилношћу. Свако дело ствара образац друштвености којим се транспонује или репрезентује реалност и тиме нуди суживот у заједничком свету (тзв. 'критеријум коезистенције'), а рад сваког уметника представља сплет односа са светом, из којих се у бескрај генеришу нови односи. На тај начин релационо уметничко дело постаје скуп елемената које оживљава гледалац, оно позива на дијалог пошто постојање релација од форме чини 'лице које нас посматра', а слике 'сада функционишу саме од себе'. У савременој уметности 'аура' се више не налази у свету 'иза' дела, нити у самој форми, већ је 'испред' дела, померена ка публици, која сама постаје извор ауре. У релационој уметности значење се развија колективно, а не у простору појединачне потрошње (нав. према: Arnautović 2009: 743, 744).

⁸⁰ Буријо је тиме указао и да се уметничке тенденције с краја 20. века разликују од ранијих, те је имао једну од пионирских улога у формулисању естетике савремене уметности која је покренула читав низ истраживања у том смеру. Према Буријоу, разлика савремених ('релационих') уметничких тенденција од наизглед њима сродних перформативних и концептуалних радова из седме и осме деценије 20. века, почива у важној промени контекста и значења. Интерсубјективност (тј. релациони аспект) више није само друштвени оквир рецепције уметности, већ и сама суштина уметничке праксе (Вујић 2003).

контролишу производњу дискурса (Arnautović 2009: 753).⁸¹ Наведене претпоставке настојаћу да докажем у анализи музичких фестивала као места дијалога типова *музичких култура*, то јест уметничке ('озбиљне', 'високе', 'елитне'), популарне и традиционалне фолклорне ('народне', 'фолклорне', 'изворне народне') музике.⁸²

Сваки тип културе повезан је уз одређени културни модел, који чине конзументи културе. Културни модели формирају се на основу типова културе и културних пракси које појединци најчешће конзумирају (на пример одлазак у позориште или биоскоп, слушање одређених музичких жанрова, врста књига и филмова који се читају односно гледају и слично) (видети у: Cvetinčanin, Milankov 2011). Сходно томе, може се говорити о три основна културна модела: елитном, популарном и традиционално фолклорном.⁸³ Карактеристике културних модела Милена Драгићевић Шешић и Сањин Драгојевић дефинишу на следећи начин. „1) Они који на активан, дакле стваралачки начин придоносе повећању укупног фондуса такозваних елитних форми уметности и културе, или су пак везани за њихову рецепцију; 2) они којима су најважније форме масовне културе (филм, популарна глумба, видео стваралаштво, стрип, мода итд.); 3) они који још на већи или мањи начин остају везани уз форме такозване традиционалне културе (пучке свечаности, фолклорно стваралаштво, народни обичаји, предања и томе слично)“ (Dragičević Šešić, Dragojević 2004: 53).

⁸¹ Према Џорџу Дикију (George Dickie), институција на основу уговорних правила која је одређују спроводи протокол прихватања неког 'објекта', 'догађаја' или 'ситуације' за уметничко дело (видети у: Dickie 1984; Шуваковић 2009). Институције културе повлаче дистинкцију између тога шта припада области уметности а шта не (Michaud 2004: 46, 47). Видети и: Веселиновић-Хофман 2009.

⁸² Термине 'озбиљна', 'елитна' и 'висока' музика сматрам неадекватним будући да носе вредносне импликације, те ћу у раду користити термин 'уметничка' музика. Одлучила сам се и за појам 'традиционална фолклорна' музика, како бих направила дистинкцију између традиционалне и новије фолклорне музике ('новокомпоноване народне музике', 'турбо-фолка', 'етно-музике' и слично), која је у погледу начина производње, промоције и дистрибуције чврсто везана за музичку индустрију, те припада области популарне музике.

⁸³ Поред три основна културна модела, постоје и бројни поткултурни модели (везани за омладинске поткултурне стилове или друштвене групе), а разликују се и критеријуми класификације културних и поткултурних модела. На пример, социолози Предраг Цветинчанин и Маријана Миланков су за потребе истраживања културних пракси грађана Србије 2011. године направили седам културних типова: турбо народњаци, градски народњаци, традиционални народњаци, урбани глобалисти, салонска елита, класична елита, конформистички омнифори. Типологија је начињена на основу склоности ка музичким жанровима, одласку у позориште, на концерте уметничке музике, на изложбе, читању књига, читању дневне штампе, коришћењу интернета, одласку у кладионице, на славе и крштења, и на основу броја сати проведеног у гледању телевизије или слушања радија (Cvetinčanin, Milankov 2011). Видети и: Dragičević Šešić 1994; Birešev 2006.

Културни модели су, као и културе, отворени, хибридни, константно променљиви и подложни промени. Појединац не само да временом мења своје културне афинитете, већ и у сваком тренутку може бити сврстан у два или више културних модела (Arnautović 2012a: 202). Прожимање и преклапање културних модела је постало нарочито карактеристично у постпостмодернизму, јер хетерогеност културних понуда константно утиче на променљивост и преиспитивање културних укуса публике.⁸⁴ Дијалози културних модела у непосредној су вези са дијалозима типова култура, и оба процеса су међузависна. У том смислу Милена Драгићевић Шешић и Сањин Драгојевић објашњавају медијацију културних модела. „У овом типу медијације обично се покушава постићи не само повезивање готових форми свих трију модела унутар једног концепта, већ и њихова хибридизација, дакле колажирање, симултано преплитање, цитирање, деконтекстуализација или инвентивна реконтекстуализација. Коначан циљ је обично комуникацијско и просторно повезивање појединаца и група око садржаја према којима, барем потенцијално, сваки од њих осјећа блискост и познавање. Новина и неочекиваност, 'помакнутост гледишта' требала би довести до бољег разумијевања доминантног модела којем појединац или група припада, али једнако тако и до прихваћања супостојања и вриједности других модела који у данашњем времену никад нису чисти нити су раздијељени“ (Dragićević Šešić, Dragojević 2004: 53). Дакле, дијалози типова култура који се манифестују у уметничким праксама и делима имају потенцијал да заинтересују припаднике различитих културних модела, и да их окупе на једном месту (месту на којем се представљају таква уметничка дела и праксе), где могу да ступе у комуникацију и размене неке вредности, склоности и укусе. Другим речима, дијалози типова култура су предуслов за покретање дијалога културних модела.

За покретање дијалога између припадника различитих културних модела важно је и присуство *интеруметничких дијалога*, односно дијалога различитих уметничких дисциплина. Релације између уметничких дисциплина могу се упоредити са релацијама између националних и етничких култура. Наиме, у

⁸⁴ Томе је у великој мери допринео интернет који је као планетарна информациона и комуникациона мрежа изменио представе о времену и простору и сваком од корисника понудио бескрајан и константно променљив дијапазон искустава, слика, призора, информација и ликова са сваког кутка планете. Стога и музичка публика 21. века, како увиђа Сузел Рајли (Suzel Reily), више није подељена као раније, јер има на располагању читав музички универзум са широким опсегом музичких стилова из којег свако слободно бира оно што жели (Reily, н. д.).

неком друштвеном контексту различите културе могу коегзистирати и при том не ступати у интеркацију, доприносећи да такво окружење буде мултикултурно. Аналогно томе, коегзистенција различитих уметничких дисциплина чини неки 'уметнички контекст' (уметничко дело или догађај) мултидисциплинарним. Интеракција и размена између култура назива се интеркултуралност, а сходно томе се интердисциплинарним 'уметничким контекстом' може сматрати онај контекст у којем долази до динамичног међуодноса и дијалога између различитих уметничких дисциплина. Интердисциплинарни уметнички контекст може бити и само музичко дело, те се на пример вокално-инструментална и музичко-сценска дела могу сматрати интердисциплинарним.⁸⁵

И мултидисциплинарни и интердисциплинарни уметнички контекст, нарочито када је тај контекст уметнички *догађај*, имају потенцијал да подстакну дијалоге културних модела. То су уочили аутори који су писали о интеркултурном дијалогу на фестивалима (видети: Klaić 2000; Sartorius 2009), или о интеркултурној медијацији: „У процесу медијације нема чистих форми дифузије културе, попут изложби, представа, филмских пројекција, већ се оне морају допуњавати и прожимати радионицама, трибинама, дискусијама, анимационим акцијама, театарским партиципативним формама“ (Dragičević Šešić, Dragojević 2004: 44).

Дијалози националних и етничких култура

У савременим дебатама о култури у доба глобализације преовлађују залагања за одбацивање есенцијалистичких концепата националне културе и националног идентитета.⁸⁶ Важан утицај на формирање таквог става извршила је књига Бенедикта Андерсона *Нација: замисљења заједница* (1984). Андерсон у њој поставља тезу да свака нација гради свој идентитет на основу оних елемената

⁸⁵ Специфичну врсту представљају вишемедијска или мултимедијска музичка дела. Према Мирјани Веслиновић-Хофман, у питању су специфична уметничка остварења која нису чисто музичка већ у њима „звук фигурира у различитим односима са другим медијима као што су вербални, визуелни или кинетички“. У њима звучни медиј може бити основни, водећи (форме музичког микстмедија), или подједнако заступљен са осталим медијима (форме полимедија или интермедија). „Сви ови вишемедијски жанрови заснивају се на сарадњи између медија, при којој медији превазилазе аутономију коју имају у својим примарним уметностима – као што је имају на пример звук у музици или вербални материјал у књижевности“ (Веселиновић-Хофман 2011: 32).

⁸⁶ Национални идентитет и национална култура уобичајено се разумеју као заједнички идентитет, односно култура натурализованих становника одређеног, политички и географски дефинисаног простора, то јест одређене нације (Higson 2005: 617).

културне прошлости (симбола, ритуала, митова и слично) који у датом тренутку могу да обезбеде и потврде идеју континуитета и припадности одређеној територији. Националну културу и национални идентитет конструишу они који су на позицији моћи, с циљем да веома хетерогено, културно разнолико друштво сведу на јединствену друштвену заједницу са заједничком културом. Реч је, у ствари, о процесу *замисљања* нације (Anderson 1998: 17–19). Надовезујући се на Андерсона, теоретичар филма Ендру Хигсон је закључио да је национални идентитет заснован на осећању припадања имагинарној заједници, то јест на метафори нације. Да би осећање националне припадности било могуће, чланови одређене заједнице морају да се осећају као део кохерентне и хомогене целине, што се превасходно постиже посредством културе. Међутим, оваква заједница је пука фикција, моћан културни мит, јер су националне културе у непрестаном кретању и представљају некохерентне, флуидне и хибридне амалгаме локалних идентитета и културних образаца (Higson 2005: 602–620).

Култури националних заједница данас се приступа као отвореном, променљивом, нестабилном, хибридном, децентрираном феномену.⁸⁷ Култура је увек хибридна будући да су, како тврди филозоф Волфганг Велш (Wolfgang Ivers), за сваку појединачну културу све друге културе постале њени потенцијални унутрашњи садржаји. Стога данас ништа није потпуно 'страно' и 'туђе', али и ништа није ексклузивно 'само наше' (нав. према: Janković 2006: 42, 43). Међу теоретичарима постколонијалних студија најзаступљенија је теза да је 'заштита' сваког фиктивног, аутентично локалног, издвојеног света заправо превазиђени анахронизам, чији је циљ да се у име промовисања идентитета, 'протера различитост'. Концепт националне државе и културе схватају се као средство империјализма и национализма које „служи доминацији, искључивању

⁸⁷ На исти, антиесенцијалистички и конструктивистички начин, приступа се и идентитету (било да је реч о националном или неком другом идентитету). Сматра се да идентитет није природан, већ је конструиран посредством друштва и културе, те да је увек реч о вишеструком, плуралном идентитету састављеном из класних, родних, полних, етничких, националних, културних, религијских и других идентитета. Постмодерни субјект је фрагментирани и децентрирани субјект јер га чини мноштво противречних и недовршених идентитета (сваки идентитет је испресецан другим идентитетима), и јер не постоји средиште на основу којег се може одредити и дефинисати (видети у: Kellner 2004: 426–431; Đorđević 2009: 356–363) Било да је реч о идентитету појединца или колективном идентитету (идентитету неке заједнице), он се увек одређује на основу сличности са другима, али и на основу разлике од других. Идентитет, је дакле, у константном процепу између представа о себи, начина на који себе представљамо другом/другима, и представе других о нама.

или инструментализацији других“ (Đorđević 2009: 338–341, 381).⁸⁸ Насупрот томе, детериторијализована, хибридна, 'путујућа култура' је ослобођење појединца од есенцијализације и контроле које намећу националне границе (видети у: исто: 338–349, 381).⁸⁹

Хибридноост националних култура резултат је управо њихових сусрета и размена, то јест интеркултурних дијалога. Међутим, у основи ове проблематике почива парадокс. Будући да интеркултурализам подразумева комуникацију, мешање, а у крајњем циљу и хибридизацију култура (насупротив мултикултурализму који се задржава на коегзистенцији различитих култура), онда то значи да је уочавање специфичности појединачних култура и разлика међу њима постало отежано, а по мишљењу многих теоретичара (рецимо постколонијалних студија), и ирелевантно. Тиме се обесмишљава и размена културних разлика, која је у основи интеркултурних дијалога. Штавише, дискурси 'радикалног постмодернизма' неретко се тумаче као теоријско оруђе глобализма (идеологија глобализације), будући да поништавањем значаја националних култура промовишу представу о заједничкој, глобалној култури. У приступу култури који се ослања на постмодернистичке теоријске претпоставке „постоји инхерентна опасност да се [...] критика буржоаске културе преокрене у слављење капиталистичког експанзионизма“, и у снажну интелектуалну и идеолошку подршку „неолибералне транснационалне економске експанзије“ (Đorđević 2009: 20, 21).

И сам процес глобализације је парадоксалан, јер истовремено доводи до хетерогенизације и хомогенизације културе; глобализација с једне стране

⁸⁸ Већ је Стјуарт Хол, један од најзначајнијих представника студија културе и утемељивача постколонијалне теорије, 1996. године (у тексту „Cultural Studies and its Theoretical Legacies“ изложио следећи став. „Уместо да размишљамо о националним културама као о нечему хомогеном, требало би да их промишљамо као дискурзивна средства помоћу којих се разлике представљају као јединство или идентитет. Оне су испресецане дубоким унутарњим поделама и разликама, али уједињене једино кроз испољавање различитих облика културне моћи. [...] Не постоји начин да се различита искуства на било који начин препознају као јединствена и на исти начин позиционирана у односу на колонијалну хегемонију и оно што је из ње проистекло“ (нав. према: Đorđević 2009: 341). Из таквог става произашла је и основна тежња постколонијалних студија: да се открију гласови свих маргиналних друштвених група које су до тада биле класно и културно супротстављене друштвеним елитама, те стога и нечујне, подређене и експлоатисане.

⁸⁹ Џејмс Клифорд (James Clifford) назива културу постмодернизма 'путујућа култура' јер сматра да је треба проучавати као културу 'локално/глобалних' сусрета, места, премештања, интерференције и интеракције, 'космополитских искустава', доминације и отпора, слушања гласова са маргине и праћења живе динамике културних кретања, парцијалних, хетерогених, неуједначених искустава, која бацају сасвим нову слику на културу као праксу путовања (нав. према: Đorđević 2009: 349–351).

подржава културну разноликост, а са друге је гуши (Смирс 2004: 184). Јост Смирс највећи проблем види у томе што је идеја хибридности култура у не-западним земљама најчешће сведена на прилагођавање стандардима културних индустрија из западних земаља, и у томе што се као резултат добија нека врста 'запаковане масовне забаве' намењене туризму (видети у: Смирс 2004: 164, 171, 181–184). Другим речима, прокламована хибридизација културе у реалности углавном подразумева утицај масовне западњачке културе на 'локалне' културе, које се потом тако измењене продају на глобалном тржишту као аутентични локални производи.⁹⁰ До истог закључка долази теоретичарка уметности Флоренс Муканга (Florence Mukanga). С позиције припадника афричкој култури, она тумачи глобализацију као процес који служи интересима доминантних друштвених група, јер доприноси да само одређене културе буду доминантне на глобалном плану, на штету свих других култура. Ауторка сматра да су утицаји култура Западне Европе на традиционалне културне праксе у Африци резултат насилног наметања вредности доминантних сила,⁹¹ а не нужног и природног 'развоја културе', како многи настоје да га представе (Mukanga 2011).

У непосредној вези с парадоксима глобализације је и дилема наговештена у првом делу рада: да ли би интеркултурне дијалоге требало схватити као средство глобализације, или као процес који тече паралелно са глобализацијом а у неким аспектима чак представља и њену супротност? Флоренс Муканга сматра да је 'интеркултурни дијалог' отпор глобализацији, јер представља средство за остваривање грађанских принципа и људских права, те потврђује да постоје културне разлике и доприноси „солидарности међу странцима“ (Mukanga 2011). Слично тврди Јост Смирс, иако не користи појам интеркултурни дијалог/дијалози. Он се залаже за очување локалне уметничке и културне разноликости унутар друштвених заједница широм света. Свако друштво постаје богатије уколико се у њему уметници изражавају различито, и

⁹⁰ Смирс не негира присуство хибридних култура јер је свестан чињенице да је то постала неизбежна појава у доба глобализације. Међутим он указује да хибридне културе не би требало да буду једини могући избор – јер би то заиста довело до хомогенизације и стварања 'глобалног села' – него да би паралелно са њима требало да се негују и уметничке и културне праксе повезане са различитим локалним заједницама, и тиме очува културна разноликост.

⁹¹ Муканга запажа да у Африци већина локалних језика изумире јер су енглески и француски језик ушли у званичну употребу. Поред тога, примећује се и изумирање афричких традиционалних религијских пракси (Mukanga 2011).

ако се представљају дела уметника из других делова света, тако да ниједна култура не доминира. Значај таквог „локалног уметничког пејзажа“ је и у томе што доприноси демократији, јер је основна одлика демократског друштва могућност да се чује много различитих гласова и мишљења, слобода да се размењују идеје и отворено дебатује о свим питањима (Смирс 2004: 6, 122, 123, 126, 127).

На основу изложених ставова Муканге и Смирса, извела сам закључак да интеркултурни дијалози нису ни средство глобализације, ни 'затварања' култура, већ су 'средњи пут' који узима у обзир како отвореност, променљивост и хибридна националних и поднационалних (локалних) култура, тако и чињеницу да оне и даље имају одређене специфичности које није могуће олако игнорисати и одбацити. При том идентификација са културом неке нације не води нужно у национализам, већ се може схватити као право на испољавање културних разлика. Интеркултурни дијалози се одвијају између појединаца и друштвених група који се идентификују са одређеном културом, али су и заинтересовани да упознају културе с којима се идентификују други. Очување културних разлика не треба схватити као препреку за сусрете и размену култура већ као њихов предуслов. Јер, да би интеркултурни дијалози били могући, неопходно је да се културе које ступају у дијалог разликују једна од друге. Овакав приступ интеркултурним дијалозима, који не негира очување културних разлика већ их сматра пресудним за комуникацију и размену, разрешава и наводну тензију између мултикултурализма и интеркултурализма. Мултикултуралност се тада може схватити као предуслов за интеркултуралност, а уједно и као њен кључни елемент.

Ако се интеркултурни дијалози схвате на овај начин, онда је неопходно одговорити на питање *шта* чини неке националне и етничке културе специфичним и међусобно различитим, и како је то могуће уочити. С обзиром на то да су културе променљиве и отворене и да не постоје у 'чистом', 'аутентичном' виду, сваки покушај да се установи шта су 'истинске' одлике културе неке заједнице је бесплодан и узалудан. Међутим, културе је могуће препознати и разликовати на основу пракси репрезентације. Према Стјуарту Холу, значење у некој култури производи се посредством пракси репрезентације

– језика, знакова и симбола те културе.⁹² Да бисмо могли да комуницирамо с неким ко потиче из културе са другачијим системом значења од нашег, потребно је да познајемо кодове те културе и да имамо способност да их декодирамо (Hall 1997: 28, 29, 61, 62). Милтон Бенет указује да су културе међусобно различите по језику, вредностима, моделима перцепције и понашања. Стога изучавање интеркултурне комуникације треба да буде засновано на разматрању претпоставки или генерализација о културним разликама. Те претпоставке треба користити условно, као радне хипотезе у извођењу закључака о особеностима неке културе (Bennett 1998: 3, 6, 7).⁹³

На пример, могуће је уочити шта се у некој националној заједници генерално сматра специфичним за њену традицијску културу (националну традицију). Антрополози схватају традицијску културу ('традитумие') као „скуп веровања, вредности, симбола, правила понашања и техника производње, који се преноси усменом предајом и чије се постојање одржава и оправдава позивањем на прошлост“. У традицијској култури почива колективно памћење без којег су незамисливи изградња и опстајање идентитета неке заједнице, а стога и 'замишљање нације'. Традицијска култура има важну улогу у формирању колективних културних и националних идентитета што, наравно, не значи да ће њу усвојити сви припадници неке заједнице.⁹⁴ Важно је имати на уму и да традиција није пасивни сегмент неког система, јер свака нова генерација

⁹² „Репрезентација је производња значења концепата у нашем уму путем језика. Она је веза између концепата (појмова) и језика која нам омогућава да се односимо или на 'стварни' свет објеката, људи и догађаја, или на имагинарне светове фикционалних објеката, људи и догађаја“ (Hall 1997: 15–17).

⁹³ За разлику од интеркултурне комуникације, монокултурна комуникација је заснована на сличностима. Заједнички језик, модели понашања и вредности формирају основу посредством које припадници неке културе међусобно размењују значења у свакодневним радњама. У монокултурној комуникацији, разлика представља потенцијал за неразумевање и неспоразум, и зато се обесхрабрују све врсте друштвених разлика (Bennett 1998: 2).

⁹⁴ Националну традицију треба разликовати од културног наслеђа. „Културним наслеђем може да се сматра укупна материјална и нематеријална заоставштина коју једна генерација неке групе или заједнице добија, било да јој та добра завештавају преци, да их затиче на територији коју запоседа, или да су им их наметнуле туђе управне елите (нпр. отоманске или хабсбуршке у случају Срба).“ Дакле, осим онога што чини националну традицију, културно наслеђе обухвата „чак и оне елементе (аутохтоног или страног порекла) које садашње генерације те заједнице из неког разлога не сматрају вредним чувања“. Традиција подразумева жељу да се нешто што је важно за наш идентитет преузме од предака, док наслеђе подразумева правно регулисану дужност да се неки културни садржај сачува, без обзира какав био однос који имамо према њему (Naumović 2008: 28, 30).

'активних прималаца' бира и изнова тумачи традицијске садржаје (Naumović 2008: 21, 26, 27, 38).⁹⁵

Ако се наведена тумачења примене на музику, произлази да је музичка традиција неке националне заједнице скуп музичких садржаја и континуирани процес преношења музичких садржаја који се сматрају симболом те заједнице.⁹⁶ О култури и културном идентитету неке националне заједнице много говоре њена музичка традиција (шта се уопште сматра музичком традицијом и које су њене карактеристике), однос према њој, значења која јој се приписују и контекст у којем се представља. То је можда најочигледније у случају традиционалне фолклорне музике, која је по правилу чврсто везана уз националну или етничку заједницу у којој је настала, и почива на утврђеним обрасцима и правилима која се континуирано (традиционално) генерацијама преносе.⁹⁷ Музичку традицију у ширем смислу чине сва музичка дела и праксе, композитори и музички извођачи који се у датом тренутку сматрају симболом и знаком неке националне или етничке заједнице. Музичка традиција, као и традиција уопште, има важну улогу у формирању колективних културних и националних идентитета, односно 'музичких идентитета' неке националне заједнице. Према мишљењу Мирјане Веселиновић-Хофман, „таква музичка 'личност' која заправо сугерише колективни карактер музичког идентитета, одређива је не само на основу својих феноменолошких, музичких димензија, већ примарно историјских, друштвених, економских, идеолошких и других, који формирају ту музичко-културалну 'личност' у смислу институције. На пример, формулација српска музика указује на музички идентитет који означава целу институцију музичке уметности у Србији“ (Veselinović-Hofman 2012: 15).⁹⁸

⁹⁵ Из тога произлази да традицију не чине само традицијом и континуитет њиховог преношења, већ и вредносни однос према њима, такозване традиције о традицији (континуитет преношења кохерентних ставова о самом феномену традиције) (Naumović 2008: 13, 14, 27).

⁹⁶ Симбол се тумачи као „слика, личност, догађај или текст који не означава првенствено оно што приказује, већ културу унутар које је настао, те тако представља елемент индивидуалне или групне комуникације“ (Dragičević Šešić, Dragojević 2004: 121). Према Шери Ортнер (Sherry Ortner), 'кључни симболи' су они који изазивају највеће интересовање унутар неке културе и побуђују највише позитивних или негативних емоција (нав. према: Naumović 2008: 88).

⁹⁷ На овај начин етномузиколози приступају изучавању музичке фолклорне традиције. С једне стране посматра се скуп есенцијалних елемената традиције на основу којих је препознају и њени носиоци и 'спољни посматрачи', а с друге стране анализира се континуитет и опстанак тих елемената у времену (Zakić, Lajić-Mihajlović 2012: 64).

⁹⁸ „Such a musical 'personality' which actually suggests a collective character of musical identity is classifiable not only according to its phenomenal, musical dimensions, but primarily historical, social, economic, ideological and others, which form that musical-cultural 'personality' in the sense of an institution“ (Veselinović-Hofman 2012: 15).

Треба имати у виду да се репрезентације националних култура разликују у зависности од тога коме су намењене, и да су засноване на стереотипима.⁹⁹ Ендру Хигсон, из анализе филмова прављених за домаће и за међународно тржиште, закључује да се 'национално' у неком културном тексту препознаје по „културноисторијским референтним тачкама“ које се сматрају карактеристичним за ту нацију и њену културну традицију. Културно специфична прошлост често је виђена као „универзално применљива верзија нечијег националног наслеђа“, а представљање националног идентитета се наслеђује из претходних и већ познатих начина његових представљања. Међутим, ако је намера да неки културни текст буде међународно прихваћен, нужно је да се 'национално' редукује на интернационално препознатљиве стереотипе. Што су стереотипи препознатљивији у неком културном тексту, он ће бити прихваћен са више спремности, и у ширем дијапазону публике (Higson 2005: 606–615, 618).¹⁰⁰

На основу наведеног, произлази да разумевање интеркултурних дијалога изискује идентификовање пракси репрезентација и генерализација по којима се уобичајено препознају културе које ступају у дијалог. Ако се култура схвати као мрежа текстова чије значење зависи од политичког, економског и друштвеног контекста, али и начина на који се она 'конзумира' (при чему је конзумација истовремено и производња нових значења),¹⁰¹ онда се интеркултурни дијалози могу разумети као размена таквих значења.

⁹⁹ Стереотипи су поједностављени и кондензовани означитељи идентитета појединца или групе, засновани на препознатљивим конвенцијама. Будући да су одређени специфичним друштвеним контекстом у којем се конструишу и представљају, стереотипи су арбитрарне, историјски и географски променљиве категорије (Higson 2005: 614).

¹⁰⁰ Карактеристичан пример су песме представника европских земаља на такмичењу *Песма Евровизије* (*Eurovision Song Contest*). Видети: Mikić 2008. За проблематику стереотипа о 'српском' и 'балканском' идентитету у филмовима корисно је консултовати: Daković 2008.

¹⁰¹ Производња значења ослања се на специфичне наративе, што значи да у једном комплексном друштву свако „прича своју причу“ о себи и другима. „Различите друштвене групе стварају различите системе значења иза којих стоје идеолошки, политички или економски интереси, што културу дефинише као простор конфликта и преговарања. Одатле произлази да значења у култури никад нису фиксирана, дефинитивна, јер увек постоји неко ко их ствара и неко ко их оспорава на основу различите позиције у оквиру односа моћи“ (Đorđević 2009: 15).

Специфичност интеркултурних дијалога на музичким фестивалима

Концепт интеркултурних дијалога могуће је применити на било коју културну праксу, као што су, у овом раду, музички фестивали. Специфичности интеркултурних дијалога на музичким фестивалима (и музичким догађајима уопште), проистичу из особености саме музичке уметности, и начина на који људи перципирају музику и учествују у музичким догађајима. За разумевање овог проблема, корисна је студија Кристофера Смол *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*, у којој се музички догађај схвата као 'музикинг'. Аутор уместо именице 'музика' употребљава кованицу 'музикинг' (изведену из глагола музицирати [to music]), како би истакао да музички догађај треба схватити пре свега као акцију, активност, процес. Да би се разумела значења неког музичког догађаја, неопходно је анализирати све његове компоненте и активности које су га учиниле баш таквим какав јесте: изведена дела, процес извођења и припреме које су му претходиле, рецепцију публике (опажање и реаговање на музику), па и техничку реализацију самог догађаја (Small 1998: 4, 6–10).¹⁰²

Од нарочитог је значаја Смолово мишљење да би музички догађај требало посматрати као чин вишеструке комуникације: не само као комуникацију која се одвија у смеру од композитора ка публици (при чему извођач има улогу медијума који треба што верније да пренесе композиторову идеју), већ и у смеру од извођача ка слушаоцима, од слушалаца ка извођачу и ка делу. Смол предлаже употребу концепта музикинга као међуљудских сусрета („using the concept of musicking as a human encounter“), у циљу добијања одговора на питање: „Шта то значи када се ово извођење (овог дела) одвија у ово време, на овом месту, са овим учесницима?“¹⁰³ Јер, начин на који се

¹⁰²Кристофер Смол сматра да карактеру јединственог и непоновљивог музичког догађаја – музикинга, доприносе сви који учествују у његовој припреми и реализацији, чак и клавири-штимери, продавци карата за концерт или чистачи концертне сале. Због тога тврди да „извођење не постоји зато да би представило музичко дело, већ музичко дело постоји да би извођачи имали шта да изводе“ („...performance does not exist in order to present musical works, but rather, musical works exists in order to give performers something to perform“) (Small 1998: 8–10).

¹⁰³ „What does it mean when this performance (of this work) takes place at this time, in this place, with these participants?“ (Small 1998: 10). Музикинг је потенцијални концептуални оквир „за разумевање свих музикинга као људских активности, да би се разумело не само како, већ и зашто учешће у музичком извођењу делује на тако комплексне начине на наше постојање као индивидуалних, друштвених и политичких бића“ („It is to propose a framework for understanding all musicking as a human activity, to understand not just how, but why taking part in a musical

односно једни према другима говори и ко смо („How we relate is who we are“). Другим речима, да бисмо могли да разумемо шта неке значи музика, морамо прво да разумемо како људи учествују у одређеном музичком чину (како практикују музикинг) у специфичним физичким и друштвеним оквирима, и због чега осећају потребу и задовољство да то чине (Small 1998: 8–10 13, 48). Акцент који Смол ставља на перформативност музичког догађаја и на друштвене односе који се на њему реализују, у складу је са тумачењем музичких фестивала као места интеркултурних дијалога. Наиме, интеркултурни дијалози су, као и сам музички догађај, својеврстан перформативни чин, а за разумевање музичких фестивала потребно је разумети интеркултурне дијалоге који се на њима одвијају.

Занимљиво је и Смолово мишљење да се теорија музикинга може применити на „све врсте и форме музицирања“ у свим музичким културама, без обзира на то да ли се сматрају значајним, вредним, лепим, уметничким. За музикологе је западна уметничка музика апсолутно привилегован објекат проучавања, али тиме се занемарује читав опсег других музика које чине саставни део нашег живота. Западна уметничка музика је само једна „мала лагуна у непрегледном океану музикинга“ и 'етничка музика' као и било која друга, па може звучати необично неке ко није упознат са њом (на пример припаднику афричког племена) (Small 1998: 3, 4, 9, 11, 14). Ако би се фестивали на којима се изводе уметничка, популарна и традиционална фолклорна музика схватили као различите форме музикинга, онда би их било могуће сагледати комплементарно, из исте перспективе, на основу онога што им је заједничко. То омогућава управо концепт интеркултурних дијалога.

Кристофер Смол сматра да теорија музикинга може да одговори и на следећа питања: зашто се чланови једне друштвене и културне групе разликују у начину музикинга од чланова друге групе; зашто неке музичке културе постају омиљене у целом свету док друге остају везане само за друштвену групу у којој су настале; како је могуће да чланови једне културе уживају у музикингу других култура (Small 1998: 11, 12).¹⁰⁴ Према мишљењу музичког терапеута Ивена Руда

performance acts in such complex ways on our existence as individual, social, and political beings“)
(исто: 12).

¹⁰⁴ Помоћу теорије музикинга могуће је објаснити зашто припадници различитих расних група слушају и изводе музику афро-америчког порекла као што су блуз и хип-хоп, због чега се у Јапану развила сцена изворно јамајчанске реге музике, и слично. Важно је схватити не само због

(Even Rudd), музика премошћује јаз између појединаца и заједница да би створила простор за заједнички музикинг и размену уметничких и људских вредности (нав. према: Duffy 2008: 102). Наведена запажања су веома важна, јер имплицирају да музика спаја припаднике различитих културних и друштвених група, то јест да функционише као средство интеркултурних дијалога. Може се претпоставити да су интеркултурни дијалози на музичким фестивалима другачији од дијалога који се одвијају на осталим уметничким фестивалима, јер је музика специфично средство у повезивању људи.

О моћи музике да повеже људе и подстакне их на комуникацију писали су и неки други аутори. Социолог Мишел Дафи мишљења је да музика и емоционалне реакције на њу имају фундаменталну улогу у динамици друштвене интеракције, јер конституишу заједнички друштвени простор у којем се појединац спаја са заједницом. „Фокусирањем на *слушање* људи, *слушањем* места, усмеравамо нашу пажњу на повезивање, а то је значајно за потенцијал интеркултурног дијалога. То значи усредсређивање на партиципацију, не само у смислу рецептивне публике или ангажоване изведбе већ нечег много дубљег; то значи слушање које спаја ове концепте ко-извођења, повезаности и дијалога“.¹⁰⁵ Ауторка сматра да се осећај припадности и међусобне повезаности побуђује нарочито у посетиоцима музичких фестивала, и то управо услед специфичне моћи музике. „Музичка извођења на фестивалима нас могу заокупити и побудити у нама емоције које подстичу отварање ка другима. Тапшемо, њишемо се, можда певушимо, смејемо се, причамо, и бивамо ухваћени у тренутак. Или се чак можемо осећати прилично отуђеним, одбацујући врсте извођења на која смо наишли, правећи гримасе, покривајући уши и желећи да што пре прођу. И не само да наше уши чују звук; наша тела су заправо звучне табле које прикупљају вибрације тако да смо опкољени звуком. Ово урањање има важне импликације, јер док нас поглед одаљава од света, звук нас чини свесним наше

чега је, рецимо, Бетовенова (Ludwig van Beethoven) *Девета симфонија* велико дело, или зашто људи воле да певају неке одређене песме већ и зашто учешће у извођењу такве музике изазива ужитак, а у случају неких других дела досаду и иритантност (Small 1998: 11, 12).

¹⁰⁵ „By focusing on *listening* to people, by *hearing* place, we direct our attention to our connectivity, and this is significant to the potential of intercultural dialogue. This means a focus on participation, not simply in terms of a receptive audience or an engaging performance, but something much deeper; a listening that brings together these notions of co-performance, connectivity and dialogue“ (Duffy 2008: 105).

повезаности.¹⁰⁶ Стога и фестивал на којем су заступљене различите културе није само слављење културне различитости него и простор у којем музика има потенцијал да дестабилизује границе идентитета и повеже људе (Duffy 2008: 101–106). Дакле, интеракција међу посетиоцима музичког фестивала може се ефикасно остварити и на невербалан начин – непосредним емоционалним рекацијама на музику. Тело које (се) игра постаје део једног општег плесног трансa у којем покрет, ритам, пулс постају својеврсни кодови за комуникацију. Другим речима, музички фестивал је место интеркултурних дијалога који се реализују посредством заједничког емоционалног и физиолошког искуства (доживљаја) музике.

Музиколог Џеф Ворен долази до сличног закључка. Полазећи од Гадамеровог (Hans-Georg Gadamer) тумачења импровизације, игре и ритуала у музици, Ворен указује да моћни утицај који музика има на људе не проистиче из саме музике већ из односа креираних током стварања и слушања музике. То се може уочити управо на музичким фестивалима на којима присутне музика повезује, уједињује и подстиче на комуникацију и размену искуства. На фестивалу не можемо бити у потпуној изолацији и затворени у индивидуална искуства, јер смо увек у импровизованим односима са другима. Импровизација је кључно својство музичког фестивала, јер се импровизовани друштвени односи формирају како у извођењу музике, тако и приликом слушања (у рецепцији музике и у интеракцијама публике). Другим речима, фестивал је импровизација друштвених односа, јер оно што резултира из искуства фестивала не може бити предвиђено, те је и јединствено и непоновљиво. У средишту импровизације је игра, као друштвени чин који подразумева укључење у игру и поштовање одређених правила валидних у том свету игре. Од игре зависи и специјално, издвојено време фестивала, које је привремено и другачије од нормалног времена, те условљава темпорални карактер људских односа. Будући да се посредством стварања и слушања (импровизоване) музике стварају друштвени односи, чији исход и карактер се не може предвидети,

¹⁰⁶ „The music performances of festivals can draw us in and arouse emotions in us that encourage opening up to others. We clap, sway, perhaps sing along, smile, talk, and get caught up in the moment. Or we may even feel quite alienated, rejecting the sorts of performances we come across, grimacing, covering our ears and hurrying past. Nor do our ears alone hear sound; our bodies are in fact sounding boards that pick up the vibrations so that we are enveloped by sound. This immersion has important implications, for while sight distances us from the world sound makes us aware of our connectivity“ (Duffy 2008: 101, 102).

произлази да је искуство музичког фестивала суштински засновано на импровизацији, а стога и на комуникацији (Warren 2008: 113–122).

Тијана Поповић-Млађеновић такође сматра да се импровизација у музици јавља као позив на међусобну комуникацију свих присутних учесника музичког догађаја. То је врста најнепосредније комуникације, губљење границе са другим, ситуација „тражења закона јединственог догађаја“. Импровизација у музици је заправо друго мишљење, други 'скривени' закон 'рада без правила' (тј. рада несвесних правила) који крши законе стилски специфичних и формалних образаца. Она се опире законима, уговорима и рестрикцијама устаљеног симболичког реда који контролишу правила музичке комуникације. Та 'карневалска' димензија импровизације и специфични контекст комуникације коју захтева „у суштини претпоставља успостављање прага ситуације у којој се прописане уобичајене конвенције поништавају или преокрећу, а прави дијалог постаје могућ“ (Poročić-Mladenović 2008: 31).

Парадигматичан пример музичког фестивала популарне музике који функционише као место интеркултурних дијалога јесте фестивал рок музике *Вудсток*.¹⁰⁷ Организатори су га дефинисали као прекретницу у развоју популарне и фестивалске културе, јер је показао да музика може имати моћ да све људе окупљене на једном месту учини срећним. Музика, по њиховом мишљењу, има такву моћ јер је важан облик комуникације, што је и привукло тако велики број људи на фестивал (*Woodstock*, 1. део, 17'; 2. део, 22'–24'). Посетиоци фестивала такође су изјавили да их је на њега привукла не само музика већ и потрага за неким важним одговорима у животу, те да су на *Вудстоку* сви постали једна велика породица (*Woodstock*, 1. део, 34', 69'). Фестивал хипи-културе, са снажном антиратном поруком, за публику је представљао заједницу љубави, мира и осећања блискости са непознатим људима. *Вудсток* је био 'идеални град', место где се странци могу безбедно сусретати,¹⁰⁸ и идеал-тип за потоње фестивале популарне музике.

У аналитичком моделу, који ће бити изложен у наредна два поглавља, објаснићу на који начин је савремене музичке фестивале могуће проучавати као

¹⁰⁷ О *Вудстоку* посредно сазнајемо на основу истоименог документарног филма из 1970. године у режији Мајкла Вадлија (Michael Wadleigh). Видети и у: Willett 2003.

¹⁰⁸ Концепт 'идеалног града' ('ideal city') предложила је социолог Џејн Џејкобс (Jane Jacobs) 1961. године (Small 1998: 42).

места интеркултурних дијалога. Пошла сам од тога да су актери/агенси интеркултурних дијалога су репрезенти различитих култура – припадници различитих културних модела и националних и етничких заједница. То су учесници и публика фестивала, као и присутни композитори чија дела се изводе, појединци укључени у припрему, организацију, промоцију и реализацију фестивала. Сви они се на фестивалу сусрећу и *потенцијално* ступају у дијалог (упознају једни друге и размењују искуства, ставове, погледе на свет), што може утицати на промену односа према 'својој' култури (оној коју перципирају као своју) и култури 'других'. Сходно томе, музички фестивал се посматра као место на којем постоје, више или мање изражени, *предуслови* за покретање интеркултурних дијалога између људи који репрезентују различите културе.

Уметнички догађаји који чине програм фестивала (концерти и пратећи програми), такође функционишу као репрезенти култура, а стога и као агенси интеркултурних дијалога. Концертни репертоари састављени су из музичких дела која припадају различитим националним и етничким културама и традицијама, и различитим типовима култура, а њих на фестивалу изводе репрезенти различитих култура. Исто се може рећи и за пратеће програме фестивала, у којима су заступљене друге уметничке дисциплине. Фестивалски програм се стога посматра као место *манифестације* (реализације) интеркултурних дијалога. Фестивал у чијем се програму манифестују интеркултурни дијалози уједно је и предуслов за покретање интеркултурних дијалога између људи који репрезентују различите културе. На таквом фестивалу окупиће се припадници различитих културних модела и националних и етничких заједница. Они ће имати прилику не само да се једни с другима сретну и комуницирају него и да упознају различите културе представљене у програму фестивала.

Манифестације интеркултурних дијалога у фестивалском програму и предуслови (потенцијали) за покретање интеркултурних дијалога међу учесницима и публиком, могу се сагледати на три нивоа: на нивоу целокупног музичког фестивала (једног или више издања), одређеног програмског сегмента (на пример једног концерта), на нивоу појединачних музичких дела која су изведена на фестивалу. У аналитичком моделу објаснићу различите ситуације у

којима се могу препознати предуслови за покретање интеркултурних дијалога и/или њихова конкретна реализација, то јест параметре на основу којих је могуће анализирати неки музички фестивал као место интеркултурних дијалога. Те параметре сам у поглављу „Дијалози типова култура на музичким фестивалима“ груписала у следећа потпоглавља: „Дијалози уметничке, популарне и традиционалне фолклорне музике“, „Дијалози уметничких дисциплина“, „Елементи празника и карневала“. Поглавље „Дијалози националних и етничких култура на музичким фестивалима“ чине потпоглавља: „Фестивал као место сусрета уметника из различитих националних и етничких култура“, „Националне и етничке културе у програму фестивала“, „Фестивалски туризам и имиџ фестивала“.

ДИЈАЛОЗИ ТИПОВА КУЛТУРА НА МУЗИЧКИМ ФЕСТИВАЛИМА

Дијалози уметничке, популарне и традиционалне фолклорне музике

Да би дијалоге типова музичких култура на фестивалима било могуће анализирати на конкретним примерима, прво ћу идентификовати конвенције карактеристичне за концерте уметничке, популарне и традиционалне фолклорне музике.¹⁰⁹ Потом ћу указати на релативност таквих конвенција и на примере њихових деконструкција и размена током 20. и 21. века, који су последица дијалога уметничке, популарне и традиционалне фолклорне музике. Коначно, објаснићу да је музички фестивал више од пуког низа концерата, и да управо због тога представља погодно место за деконструисања и размене конвенција концерта.

Конвенције на концертима уметничке, популарне и традиционалне фолклорне музике

Уметничку музику ствара појединац, композитор, и записује је одређеним музичким писмом у партитуре. Дела карактеришу комплексност, тежња ка оригиналности и експерименту, и испуњавању високих естетских критеријума. Уметничка музика је чврсто везана за образовне институције: за компоновање, извођење па и рецепцију овог жанра потребно је професионално музичко образовање, њеном тумачењу и вредновању приступају научни и уметнички експерти, и део је свих нивоа образовног система. Конвенције понашања на савременим концертима уметничке музике воде порекло из јавног грађанског концерта 19. века, а то су: слушање у тишини, озбиљна атмосфера, дистанца између публике и извођача.¹¹⁰ Кристофер Смол, на основу анализе 'симфонијских концерата' с краја 20. века,¹¹¹ закључује да се од публике очекује да не скреће пажњу на своје присуство и не комуницира док траје извођење већ

¹⁰⁹ Конвенције ћу сагледати на примеру концерта, будући да је он 'језгро' музичког фестивала.

¹¹⁰ Концерт уметничке музике је у 19. веку успостављен као централни догађај и 'идеолошко језгро' културе буржоаске класе и место репрезентације идеалних односа унутар те културе, и био је намењен 'култивисаним' слушаоцима способним да музику искусе на 'правилаан' начин (видети у: Gramit 2002).

¹¹¹ Смол анализира концерте на којима се изводе дела писана за симфонијски оркестар ('симфонијски концерти'), и напомиње да се његови закључци не могу дословно применити на све концерте уметничке музике. Са том свешћу је и приступљено овој етапи истраживања.

да мирно седи и слуша музику у тишини. Изолованост и контемплација сваког појединца у публици схвата се као неопходан услов за комплетно уживање и разумевање музичких дела која се изводе. Реакције публике током концерта сматрају се крајње неукусним, изузев по завршетку извођења када се од ње очекује да извођаче награди аплаузом. Тако се у концертној сали реализује специфична врста друштвених односа која подразумева 'добре манире', очување 'аутономије и приватности појединца' и одбијање блискости са другима изузев у виду 'безличне љубазности' (Small 1998: 41–43). Уколико неки појединац прекрши ова правила, остатак публике ће му упутити прекорне погледе, и тиме га обележити као „уљеза у ритуалу“ (Gramit 2002: 156).

У анализи обичаја одевања на симфонијском концерту, Смол примећује да је за оркестарске музичаре карактеристична свечана, неупадљива одећа црне боје, која симболизује подређивање појединца колективном идентитету. „Људи у униформи се не понашају као они сами, већ као репрезенти организације чију униформу носе“ (Small 1998: 65).¹¹² Неупадљива гардероба која не скреће пажњу на извођаче, поручује да у центру пажње треба да буде музичко дело, и да је истински субјекат концерта композитор чија се дела изводе.¹¹³ Бојана Димковић увиђа да је одевни стил чланова мањих музичких ансамбала доста разноврснији него у случају оркестарских музичара. Највећу слободу у избору гардеробе имају солисти, јер се од њих очекује испољавање снажног индивидуализма и ауторитета над колективом. Ипак, и солисти се у одевању углавном придржавају одређених правила, те бирају уобичајену елегантну вечерњу гардеробу, понекад са дозом гламура као у „холивудским гала догађајима“ (Димковић 2012: 58).¹¹⁴ Занимљиво је приметити да и публика

¹¹² Смол подсећа да су музичари до 19. века носили униформу карактеристичну за слуге, као знак да су у служби припадника више класе (на пример Хајн док је био у служби породице Естерхази [Esterhazy]). Елемент таквих униформи били су фрак и машна, који су уобичајени и за музичаре који данас наступају на концертима (Small 1998: 65).

¹¹³ Према мишљењу Дејвида Гремига, ауторитет композитора („квази-божански ауторитет генија“), почива иза дела чак и кад он на концерту није присутан, или више није међу живима (Gramit 2002: 155, 157).

¹¹⁴ Бојана Димковић сматра да одевни стил карактеристичан за концерте уметничке музике (свечана гардероба која је знак престижа и ексклузивности али и симбол прошлих времена), потврђује у много чему „мит о класичној музици као елитистичкој, уштогљеној и затвореној за нову (млађу) публику која се са овим видом спољашњег изгледа не идентификује. Изглед ових музичара као да је сведок о неком живом фосилу који преживљава у ограђеним музејским условима и који је ван контекста са свакодневним животом садашњице“ (Димковић 2012: 59).

концерата уметничке музике углавном бира тип одеће који наглашава виши друштвени статус.¹¹⁵ На тај начин она се дистанцира од публике неких других музичких догађаја. Јер, многи посећују концерте уметничке музике не само да би нешто чули и видели, већ и да би били виђени као део престижног, ексклузивног друштва.

Концерти уметничке музике одржавају се у типу институција резервисаним за елитну културу (концертне сале, музеји, галерије, образовне установе). Парадигматичан пример простора намењеном извођењу опера, представља Вагнерово позориште у Бајројту. Драгана Јеремић-Молнар напомиње да је Вагнер желео да кроз институцију *Бајротских свечаности* креира ритуалну, свечарску атмосферу по угледу на античко грчко позориште, а публику удаљи од реалности свакодневног живота тако што ће јој понудити 'алтернативну реалност'.¹¹⁶ У том циљу је за локацију позоришта одабрао примамљиву и изоловану 'ходочасничку дестинацију', а у позоришној сали применио архитектонска решења која фиксирају пажњу публике на сцену: пригушивање осветљења, враћање аудиторијуму његове изворне функције (централне) и облика (амфитеатарског), смештање оркестра изван видног домаћаја публике, у простору дубљем у односу на сцену (тзв. 'невидљиви оркестар') итд. (Jeremić-Molnar 2007: 113–120).¹¹⁷ За концертне дворане такође је карактеристична физичка одељеност сцене од аудиторијума (то јест публике од извођача), и гашење осветљења у делу у којем седи публика, што сугерише да се

¹¹⁵ Смол напомиње да су многа истраживања показала да публику симфонијских концерата углавном чине припадници средње и више класе који су у зрелом животном добу, солидног образовања, са приходима изнад просека и угледних професија. Појединац таквог животног стила се у друштву њему сличних људи не осећа као странац већ лако ступа у комуникацију, и зна какав тип понашања може да очекује. Концертна сала је стога место где се припадници 'беле средње класе' могу осећати сигурним једни поред других (Small 1998: 41, 42, 65).

¹¹⁶ Вагнер је тадашње оперско позориште сматрао лошим због дисбаланса између социјалне компоненте и запостављене уметничке компоненте. Јер, сам дизајн простора је, по његовом мишљењу, одражавао па чак и потенцирао тај дисбаланс, а оперска публика је стекла лошу навику да „оперској представи приступа као лакој, површној вечерњој забави којој печат дају 'певачева виртуозност и балеринин шарм' и чији садржај употпуњавају необавезне, готово 'безобзирне' конверзације самих посетилаца“ (Jeremić-Molnar 2007: 69)

¹¹⁷ „У моменту у којем су слушаоци/гледаоци могли да констатују да им чула више не примају никакве стимулансе, постајали су свесни чињенице да су коначно изгубили свако упориште у реалности свакодневног живота и да су постали спремни да 'уроне' у нову реалност, коју су све нестрпљивије и све напетије очекивали. [...] Еманциповани од реалности свакодневног живота слушаоци/гледаоци у Бајројтском позоришту су једино на тај начин могли да осете чисти идеалитет музике, поистовете њене садржаје са врхунским објавама метафизичких истина и, са тим уверењем, уроне у свет сценских слика као узвишених одблесака наступајуће нове реалности“ (Jeremić-Molnar 2007: 120, 122).

за време концерта не одвија никаква друштвена активност.¹¹⁸ Публика је ту да би у тишини слушала музику, док је за комуникацију предвиђен засебан простор, фоаје, и то само пре и после концерта, и за време паузе. Тако су два сегмента концерта – слушалачки и друштвени, физички одељени један од другог (Small 1998: 21, 22, 27, 42). Непосредна комуникација резервисана је само за место и време *изван* самог музичког догађаја, док су током концерта у апсолутном центру пажње извођачи и музичка дела (Gramit 2002: 156).¹¹⁹

За разлику од уметничке музике, популарну музику карактеришу једноставност и типизираност.¹²⁰ Углавном је вокално-инструментална, и у

¹¹⁸ Смол подсећа да је физичко одвајање публике од извођача присутно и на другим догађајима, попут утакмице, поп концерта, позоришта, али констатује да нигде није повучена толико оштра граница и наглашена 'мистериозна моћ извођача' као на концертима уметничке музике. Међутим, и извођачи и публика ту подвојеност по свој прилици доживљавају као природну, јер ни немају намеру да ступе у непосреднији однос са члановима 'друге групе' (Small 1998: 64–66).

¹¹⁹ Занимљиво је да се конвенције концерата уметничке музике, о којима је било речи, и данас углавном схватају као 'универзалне', 'природне', 'подразумевајуће', иако су продукт културног и друштвеног контекста 19. века. Стога Кристофер Смол подсећа да је за аристократску публику 18. века музичко извођење било у другом плану. Посетиоци концерта су обављали разне активности – разговарали, јели, пили, удварали се једни другима, а на извођење су обраћали пажњу само онда када су хтели. Као занимљив пример Смол наводи концерте у архитектонском комплексу *Rotunda at Ranelagh Pleasure Gardens* отвореном у Лондону 1742. године, где су у музици тога доба могли да уживају припадници различитих друштвених класа. Сам назив, *Pleasure Gardens (Бауште задовољства)*, имплицира да је превасходна намена овог простора – уживање. Публика је у пространој башти слушала разноврстан музички програм (од фолклорних песама до опере), а чин музичког извођења није схватала као свечани ритуал већ као пријатни друштвени скуп који је укључивао конзумирање хране и пића, шетњу и посматрање ватромета. Унутрашњост саме грађевине *Rotunda at Ranelagh*, коју је Каналето (Giovanni Antonio Canal – Canaletto) представио на истоименој слици, чинио је велики простор кружног облика без седишта, што је у потпуној супротности са модерним концертним салама. Јер, округла сала укида хијерархију и доминацију музичара простором, без којих је данашњи концерт готово незамислив. Каналето је на слици приказао и групу посматрача окупљених око сцене (као што се данас виђа на цез концертима), људе који у нишама једу за столом док их конобар служи, или улазе и излазе из просторије, као у данашњем фоајеу. На основу анализе ове слике, Смол закључује да на концертима уметничке музике слушање музике и социјализација нису одувек били две засебне активности, те да је публика очигледно била сасвим способна да обе активности обавља у исто време (Small 1998: 28, 29, 48). На формирање конвенција буржоаског концерта уметничке музике у 19. веку, важну улогу имао је Хансликов (Eduard Hanslick) концепт апсолутне музике и схватање музичког дела као аутономног објекта. Центрираност на музичко дело условило је потискивање извођача и публике у други план и одбацивање неформалности повезаних са ранијим моделима извођења (видети у: Gramit 2002: 125, 126, 149, 153; Marinho, Carvalho: 3, н.д.).

¹²⁰ У поређењу са уметничком музиком, популарна музика се често сматра инфериорним, 'нижим' типом музике (видети у: Middleton 1990: 4). Такво гледиште први је изнео Теодор Адорно 1938. године у есеју „О фетишизму у музици и регресији слушања“ (видети: Adorno: 1970), и многи теоретичари су га потом некритички прихватили. Схватање популарне музике као 'ниске', 'баналне' и 'тривијалне', последица је тога да се у њеном вредновању примењују критеријуми који јој нису примерени (критеријуми којима се вреднује уметничка музика). Наиме, специфичност популарне музике је у везаности за музичку индустрију, инхерентно комерцијалној природи и популарности (распрострањености, општеприхваћености). Стога њен примарни циљ није испуњавање одређених естетских критеријума и достизање 'уметничких

текстовима се слушаоцима преносе разумљиве и непосредне поруке. За компоновање и извођење популарне музике није потребно музичко образовање, а снимак на носачу звука је вид њеног музичког записа. Због наведених одлика популарна музика је пријемчива бројној и разноврсној публици, која је користи као средство разоноде, опуштања, али и комуникације и идентификације. Музичке индустрије успостављају систем вредности у популарној музици, а основни вредносни критеријум је потенцијал да се музика допадне масовној публици. Уколико музичка индустрија уочи да неки извођач или група (бенд) имају комерцијални потенцијал, омогућава им да сниме и објаве песме, да дистрибуирају музичка издања и да их промовишу посредством медија.¹²¹ Другим речима, музичка индустрија од извођача популарне музике ствара тржишно-оријентисане производе, у циљу стицања профита од његове продаје, а од анонимних личности ствара музичке звезде.¹²²

претензија' (што је карактеристично за уметничку музику) већ функционалност и на тржишту и у свакодневном животу слушалаца. Подједнако неадекватно је и вредновање уметничке музике на основу критеријума својственим популарној музици. Ивана Вуксановић је скренула пажњу управо на релативност дихотомија уметничко/популарно, озбиљно/забавно, артифицијелно/комерцијално. Као што не мора да значи да је популарна музика 'а priori' безвредна самим тим што је популарна, тако и уметнички квалитет неког дела не искључује могућност његовог комерцијалног успеха. „Већина уметничких остварења прошлих епоха која данас славимо као ремек-дела порекла је од импулса за дивљењем, утехом, забавом, пружањем задовољства, па и остваривањем егзистенције. Осим тога, популарност неких врхунских уметничких дела не умањује њихову вредност у историјско-културном контексту у коме су настала (Vuksanović 2006: 3, 4).

¹²¹ “Издавачка кућа продаје, препродаје или купује групе, које се понекад фузионишу или нестају попут других капиталистичких производа” (Torg 2002: 90, 91). Централну улогу у повезивању музичке индустрије и потрошача популарне музике имају медијске форме, институције и праксе. Улога ових 'медијатора музике' у стварању значења у популарној музици произлази из међусобне повезаности ритуала, задовољства потрошње и економије у процесу који прожима комерцијални производ идеолошким значењем: „На различите начине, свака од ових медијских форми окупља публику, храни индивидуалну фантазију и задовољства појединаца у њој и ствара музичке иконе и културне митове“ (Shuker 2005: 254, 261).

¹²² Према мишљењу Анрија Торга, свака поп и рок група прошла је кроз следећи процес: играња, клуб, а потом и нека одскочна даска (на пример победа на такмичењу или топ листи), која би јој евентуално омогућила снимање прве плоче и потписивање уговора за турнеју по клубовима или већим концертним просторима. Следећи корак је пробој на радију или телевизији, јер је то најлакши начин да групу запази уметнички директор неке дискографске куће, ако се то већ није десило. Ако он наслути комерцијалну будућност групе, пружа јој прилику да сними плочу, и тада наступа рекламна кампања након које група доживљава успех или пада у заборав. Након тога долази до стварања звезда треће селекције, а то је стварање звезда, јер се многи музичари исцрпе после прве плоче и више никада не понове почетни замах. За разлику од почетника, звезде граде своју каријеру у ширим оквирима, детаљно планирајући своје турнеје и комерцијализујући своје плоче у рекламне сврхе (Torgue 2002: 90). За стицање статуса звезде популарне музике, добитна комбинација је спој музичког талента и привлачног физичког изгледа и харизматичне појаве на сцени, као и препознатљив имиџ и способност за привлачење пажње оригиналним, ексцентричним па и скандалозним понашањем. Статус звезде добијају најчешће певачи/певачице (видети у: Arnautović 2014; Arnautović 2012a).

Релације између звезде и њене публике (фанова), успостављају се управо на концертима и фестивалима. Рој Шукер истиче да су наступи уживо важни медијатори између извођача и публике, јер функционишу као значајно средство за одржавање интересовања за музичке звезде, и као кључни фактор у пробоју нових музичара. Концерти и фестивали представљају сложени културни феномен заснован на споју „музике и економије, ритуала и задовољства“ и имају имају средишњу улогу у „митологизацији популарне музике“. „Они учвршћују ликове популарне музике, стварајући иконе и митове. У исто време, извођаче чине 'приступачним' онима који посећују концерт [...] Ова публика ствара се као и свака роба. Сам догађај, ако привуче публику, велики је комерцијални подухват“ (Shuker 2005: 263, 264).¹²³ Концертна сцена (бина) на којој се налази музичка звезда, у концертном (и фестивалском) ритуалу готово да има значење олтара. Спектакуларности музичког наступа доприносе и визуелни ефекти (ласерски стробови, видео-бимови) и велика јачина звука (видети у: Лукић-Крстановић 2007). Концерти се одржавају у институцијама популарне културе (кафићи, ноћни клубови) и на локацијама које су довољно простране да приме велики број посетилаца (сајамске хале, стадиони).

Важно је нагласити да, за разлику од уметничке музике, у популарној музици постоји нераскидива веза између извођача и музике коју изводе. Групе и солисти изводе песме које су специјално написане за њих (или су их сами написали), и само таква извођења се сматрају 'оригиналним'. Публика долази на концерте и фестивале популарне музике јер има ексклузивну прилику да уживо чује своје омиљене песме у извођењу музичара којима такве песме 'припадају' и који једини могу, по мишљењу фанова, да их изведу на такав начин.¹²⁴ У овоме се огледа и кључна разлика између извођаштва популарне и уметничке музике. Јер у уметничкој музици легитимно је да свако изводи дела било којег композитора, и сва таква извођења су подједнако 'оригинална' (оригинална у смислу да нико не полаже ауторска права на извођење одређених композиција).

¹²³ Многобројна публика троши новац не само на улазнице већ и на храну, пиће, сувенире. Што је публика бројнија, веће су шансе да фестивал привуче утицајне спонзоре и медије.

¹²⁴ Данас постоје и бројни 'трибут бендови' (tribute bands) – групе које су оформљене са циљем да изводе песме које оригинално припадају другим музичарима. Иако и такве групе наступају на фестивалима популарне музике, оне не привлаче већу пажњу публике јер се 'неоригинална' извођења могу чути и на било ком другом месту.

Кључна разлика између концерата уметничке и концерата популарне музике је у понашању публике. Конвенције концерата популарне музике налажу да посетиоци активно учествују у догађају и да не слушају музику у тишини. Публика се креће, разговара, пева, игра, звижди, тапше, и отворено испољава и позитивне и негативне реакције на музички догађај којем присуствује. За сваки од жанрова популарне музике карактеристичан је одређени образац физичких покрета, било да је у питању врста плеса (брејкденс, свинг) или импровизовано физичко кретање (њихање у ритму техно музике, 'шутка' у панк музици). Иако сцена физички одваја извођаче од публике, комуникација коју успостављају током концерта релативизује дистанцу између њих. Извођач, најчешће певач, посетиоцима концерта се вербално обраћа, мотивише их да гласно певају рефрене његових песама, остварује физички контакт са фановима који стоје испред сцене, баца у публику делове своје гардеробе.¹²⁵ Такви моменти изазивају колективну хистеричну у публици и представљају кулминацију музичке вечери. Извођач, недодирљива звезда, постаје ближи и приступачнији својим фановима и с њима остварује симболичку размену и комуникацију када им поклони 'део своје ауре' (реч, додир, део гардеробе), а они му узврате гласним узвицима одушевљења.

Специфичне су и конвенције одевног стила на концертима популарне музике. Извођачи и публика углавном следе 'одевни код' (dress code) карактеристичан за одређену поткултуру, односно одређени музички жанр или поджанр ('хипици', 'панкери', 'рокери', 'репери', 'готичари', 'металци', 'рејвери', 'народњаци' итд.). Припадници поткултура међусобно су повезани специфичним кодовима комуникације. Ти кодови налазе се како у самој музици (карактер музике, теме текстова), тако и у имиџу и животном стилу слушалаца те музике

¹²⁵ Овај модел понашања успостављен је у англо-америчкој популарној култури током педесетих година прошлог века, и потом је усвојен широм света. Сликвит пример представљају концерти певача Ђорђа Марјановића с краја педесетих година. Он је у тадашњу југословенску забавну музику унео дух америчког рокенрола и понашање у стилу Елвиса Прислија (Elvis Presley), што је изазвало еуфорију код публике а његовим наступима дало обележја западњачког рок-спектакла. Ђорђе Марјановић је познат као први југословенски певач који је одвојио микрофон од сталка, улазио у публику и бацао јој делове своје гардеробе, скакао и падао на сцени. Тиме је правио својеврстан сценски шоу-програм и изазивао хистерично одушевљење код женске публике, што је било карактеристично за тадашње звезде рок музике на Западу, пре свега Прислија и *Битлсе* (*The Beatles*). Елементи рок естетике у Марјановићевом стилу извођења тумачени су тада у штампи као „неукусно, бедно имитирање Запада“, уз образложење да је његова популарност пролазна јер привлачи само младу публику „која се не разуме у лепу музику него ужива само у урлању“ (Arnautović 2012a: 124, 125).

(одевање, шминкање и фризура, жаргони у говору, начин понашања, места на која одлазе, људи с којима се друже, пиће које пију, политичко и религијско опредељење, итд.).¹²⁶ Слушање неког музичког жанра или групе подразумева скуп идентитетских елемената и погледа на свет, и то се највише испољава управо на концертима и фестивалима.¹²⁷

Традиционална фолклорна музика настаје и изводи се у оквиру колектива одређене локалне заједнице и преноси се усменим путем. Транскрибује се у нотно писмо будући да је од 19. века постала предмет проучавања музиколога и етномузиколога, а касније и обавезан део музичког образовања. Настанак и извођење традиционалне фолклорне музике везани су за рурална, сеоска подручја, као и за традиционалне обичаје и обреде. Уобичајено је да у извођењу учествују сви чланови колектива, а карактеристика одевног стила су народне ношње, специфичне за одређено подручје. Традиционална фолклорна музика може бити инструментална, вокална или вокално-инструментална, а основна жанровска подела је на песме (лаганог темпа, лирског карактера), и игре (бржег темпа, нпр. српска кола). Музика се изводи на традиционалним музичким инструментима (у Србији су то фрула, гајде, гусле, итд.), а музичка остварења заснована су на композиционим, поетским и извођачким обрасцима карактеристичним за традицију одређене локалне заједнице. Захваљујући наведеним одликама, „музичко-фолклорно дело је високо комуникативно у географски, социјално и етнички ограниченом, чврсто локализованом и затвореном контексту“, у којем сви добро познају кодове такве комуникације. „У случају измештања из аутентичних услова (нпр. извођење на сцени), комуникација постаје отворени чин, са отвореним контекстом, масовним

¹²⁶ Музичка и медијска индустрија су итекако свесне тога, јер им жанровске поделе олакшавају да допру до конкретне циљне групе и да сходно томе произведу и продају специјализоване фанзине, емисије и разноврне гашете.

¹²⁷ Дик Хебдиц (Richard 'Dick' Hebdige) је крајем седамдесетих година прошлог века дефинисао поткултур као облике „отпора кроз стил“, у смислу да припадници поткултура (нарочито рок и панк) користе моду и одећу како би изазвали доминантне идеологије и оспорили дистрибуцију моћи у друштвеном поретку (Хебдиц 1980: 14). Други аутори су прихватили ово тумачење, те је Мајкл Брејк (Michael Brake) указао да актери поткултура настоје да се потврде у алтернативној стварности, јер не налазе своје место у постојећем друштвеном поретку, а Сајмон Фрит (Simon Frith) је истакао да они на тај начин имају осећај „управљања сопственим животом“ и измицања „хегемоним вредностима“ (нав. према: Магић 1998: 163–165, 176, 177).

и неодређеним примаоцем, већом могућношћу у коришћењу различитих кодова и са неизвесним успехом у разумевању поруке“ (Vučićević-Zakić 2006: 40).

Музичка традиција, као и традиција у ширем смислу, није пасивни сегмент неког система, јер свака нова генерација 'активних прималаца' бира и изнова тумачи традицијске садржаје (видети у: Naumović 2008). Етномузиколог Ингрид Екесон (Ingrid Akesson) предложила је модел помоћу којег се могу уочити различити нивои односа према традиционалној фолклорној музици. Модел је заснован на концептима ре-креације, ре-обликовања/трансформације и обнављања/иновације музичке традиције. Концепт ре-креације подразумева да извођачи традиционалне фолклорне музике настоје да остану што ближе 'извору' и уводе само мале, често несвесне, измене. Трансформација се односи на аранжирање и структуралне промене традиционалне фолклорне музике (понављање или изостављање мелодијских мотива), а иновација/обнављање на компоновање нових мелодија у духу традиционалних, или комбиновање традиционалних мелодија са новокомпонованим уводима или интерлудијумима. Ауторка напомиње да границе између концепата нису увек јасне и да се концепти међусобно не искључују (нав. према: Zakić, Lajić-Mihajlović 2012: 75). Будући да традиција подразумева скуп садржаја који се преносе усменом предајом и чије се постојање одржава и оправдава позивањем на прошлост, и неки новији облици музичке праксе временом су стекли статус 'традиционалног'. У Србији је то био случај са 'староградском музиком', музиком коју су појединци компоновали у 20. веку по узору на традиционалну, и с трубачком фолклорном праксом, иако међу етномузиколозима и даље постоје опречна мишљења по питању оправданости да се таква музика назове традиционалним фолклором.¹²⁸

Традиционална фолклорна музика претрпела је одређене измене када је из оригиналног контекста (јавни простор сеоске заједнице, на пример црквена порта или трг) пренета на концертну сцену. На пример, у Србији се народне игре преносе на концертну сцену крајем четрдесетих година 20. века, када се оснивају и прва културно-уметничка друштва посвећена извођењу фолклора

¹²⁸ Према мишљењу Данке Лајић-Михајловић, пракса аматерског свирања трубе у Србији има континуитет, и преношена је усменим путем, те се може схватити као народна музичка пракса (Лајић-Михајловић, Закић 2012: 227) С друге стране, Димитрије Големовић напомиње да је пракса оркестарског музицирања увезена са Запада и да је трубачка музика у Србији релативно касно прешла са елитне градске сцене у сеоску културу (Golemović 2005: 212–214). Видети и: Golemović 2002.

(Красин 2013: 303). Од тог тренутка запажа се постепено убрзавање кореографских корака, у циљу одржавања пажње гледалаца. „Публика у садашњем времену¹²⁹ жели да гледа још брже кореографије, јер нема стрпљења да ужива у начину извођења, већ у брзо достигнутом резултату, па се свако спорије извођење перципира као досадно и непривлачно“ (исто).

Према резултатима истраживања посетилаца фестивала и смотри културно-уметничких друштава, које је обавила Маја Красин 2010. и 2011. године,¹³⁰ публика воли плесне фолклорне тачке због брзе, ритмичне музике, темпераментне, динамичне игре са захтевном кореографијом и живописних костима (народних ношњи), што се нарочито односи на игре из Југоисточне Србије. Оне су веома атрактивне за *гледање* и на публику најјачи утисак оставља брзина играча. То потврђује да публика мање пажње обраћа на саму музику, а више на визуелни део извођења. Кореографије са југоистока Србије остављају се увек за крај концерта „вероватно јер се у тим извођењима може постићи све оно што пружа један вид спектакла“ (Красин 2013: 296, 303).¹³¹ На таквим концертима одвија се и комуникација између посетилаца концерта, и између посетилаца и извођача. Публика на концертима реагује и отворено изражава одушевљење (аплаузом, узвицима одушевљења, покретима) (чак 80,8% испитаника Маје Красин), на шта их подстичу атмосфера, емоције, енергија и доживљај који им играчи преносе са сцене (26, 7%), увежбаност играча (24%), и сама музика (12,3%). Занимљиво је да извођачи примећују реакције публике и да их оне додатно мотивишу, као што је у анкети одговорило чак 94,3% испитаника (исто: 297).

¹²⁹ Мисли се на почетак 21. века.

¹³⁰ Маја Красин је спровела истраживање публике и чланова културно-уметничких друштава на шест фолклорних смотри и фестивала у Београду, Пожаревцу, Руми, Панчеву и Брчком, у периоду 20.5.2010–12.6.2011. године. Анкетирано је 310 посетилаца и 211 играча на основу спонтане селекције, са циљем да се истражи како публика и извођачи у Србији доживљавају српски фолклор када је постављен на сцену. На основу добијених одговора, Красин је извела закључак да и публика и извођачи највише воле кореографије са Југоистока Србије. Ауторка је и на основу анализе репертоара културно-уметничких друштава у Србији установила да данас највећи број кореографија које се изводе на сцени потиче из Југоисточне Србије, док су народне игре из других делова Србије све више занемарене (Красин 2013: 291–295).

¹³¹ Публику привлаче и ритам и темпо фолклорних игара из Југоисточне Србије. У томе велику улогу игра ударачки инструмент гоч који „својим жестоком, грубим и врло често драматичним звуком неоспорно утиче на чула гледалаца. [...] Тек у односу са извођачима, аутором кореографија, савременим техничким достигнућима и гледаоцима, он добија своје право значење“ (Красин 2013: 296).

Деконструкције конвенција и дијалози уметничке, популарне и традиционалне фолклорне музике на концертима и фестивалима

Конвенције су увек друштвено конструисане, а не природне и универзалне, те као такве подложне променама и деконструкцији. Деконструкција конвенција на концертима уметничке, популарне и традиционалне фолклорне музике је последица дијалога између два, или сва три типа музичких култура. Интеркултурни дијалози могу се детектовати на нивоу самих музичких дела која се изводе, као и на перформативном нивоу (начин и контекст извођења). Промена очекиваног инструменталног састава, аранжмана и начина извођења, али и места извођења и односа између извођача и публике, могу бити неки од показатеља да су на делу дијалози између типова музичких култура. На интензивирање дијалога типова музичких култура, умногоме је утицао технолошки развој, који је са собом донео нове инструменте и нове начине производње и третмана звука. Дијалозима су знанто допринели и масовни медији, посредством којих је и музичарима и публици постао доступан широк дијапазон 'музика' са свих географских подручја и из других историјских епоха. Медијска култура је променила и начине дистрибуције и перцепције музике а сходно томе и статус уметника (композитора или извођача) и његовог дела. Јер, многа дела уметничке и традиционалне фолклорне музике су посредством медија постала свеprisутна и омиљена код великог броја разноврсне публике – другим речима, постале су популарне.

Дијалози типова култура манифестују се у музичким делима која се изводе на концертима и фестивалима. На пример, многе композиције уметничке музике инспирисане су музичким фолклором или засноване на фолклорним мелодијама и текстовима. Традиционална фолклорна музика је у таквим делима подвргнута третману карактеристичном за уметничку музику (инструментација, начин рада са тематским материјалом, макроформа, итд.), а истовремено је утицала на то да композитор примени нека хармонска, формална, и друга композициона решења која су примеренија фолклорној музици (на пример, коришћење модалних лествица и плагалних каденци, подражавање звука неког

фолклорног инструмента, варијациони принцип обликовања фраза типичан за фолклор, и слично). Парадигматичне примере дијалога уметничке и традиционалне фолклорне музике представљају дела композитора 'националних школа' романтизма, а међу њима и *Руковети* Стевана Мокрањца.

Од краја 19. века, све се чешће компоњују дела у којима се манифестују дијалози уметничке и популарне музике. Елементи популарног (или, према Ивани Вуксановић, 'тривијалног') примећују се већ у опусу Густава Малера (Gustav Mahler), Клода Дебисија (Achille-Claude Debussy), у појединим делима Игора Стравинског (Игорь Стравинский), Албана Берга (Alban Berg), а нарочито у стваралаштву Ерика Сатија (Erik Satie)¹³² и композитора 'Француске шесторке' (Les Six) (видети: Vuksanović 2006: 27–35; Perloff 1991). „Крајем 19. и почетком 20. века Европу је освајао амерички популарни талас – музички стилови са Севера и Југа САД (јужноамеричке игре, цез, филмска музика...)“¹³³ а проналасци који су омогућили снимање и репродуковање звука допринели су дистрибуцији 'тривијалних' жанрова (Vuksanović 2006: 21) У другој половини 20. века дијалози уметничке и популарне музике постали су интензивнији и комплекснији, и у том смислу издавајају се дела Џона Кејџа (John Cage), Филипа Гласа (Philip Glass), Мауриција Кагела (Mauricio Kagel), пројекти и перформанси Лори Андерсон (Laurie Anderson), Џона Зорна (John Zorn), и многих других постмодерних композитора (исто: 35–40).¹³⁴ С друге стране, популарна музика је „преузимала решења и достигнућа уметничке музике и да је покушала да јој се приближи примењујући различите поступке“ (аранжмани и електронске адаптације, преузимање технике колажа, концептуални албуми) (исто: 22). Композитори популарне музике цитирају и парафразирају мелодије из уметничке или традиционалне фолклорне музике, или компоњују у духу

¹³² Сатијев балет *Парада* из 1917. године представља својеврсни музички манифест Сатијевог поетике и естетике, а Жан Кокто (Jean Cocteau) је наредне године на афористичан начин представио ово ново схватање музике у памфлету *Петко и арлекин (Le Coq et l'Arlequin)* (видети у: Perloff 1991; Myers, 1995; Арнаутовић 2012в).

¹³³ Цез је „у својим изворним варијантама представљао фолклорну музику црне расе која је из Африке стигла у Америку“ (Vuksanović 2006: 21). Цез је, међутим, у САД крајем 19. и почетком 20. века трансформисан у жанр популарне музике, а у другој половини 20. века је стекао статус 'елитног' жанра, приближивши се уметничкој музици.

¹³⁴ Отварање ка популарним жанровима у вези је са померањем фокуса са самог дела на процес његовог извођења (перформативни чин), у којем важну улогу имају и извођач и слушалац (видети у: Свејић 2005; Шуваковић 2001).

неког другог типа музичке културе (поступак симулације у популарној музици).¹³⁵

Традиционална фолклорна музика је најмање 'отворена' за дијалоге, управо због атрибута 'традиционалног'. Усвајање конвенција из других типова музичких култура може се уочити у сеоским ансамблима који укључују и неки инструмент нетипичан за фолклорну праксу, или у извођењу неке популарне мелодије у 'фолклорном аранжману', па и у измештању из 'аутентичног' контекста у нови (рецимо на концертни подијум) (Vučićević-Zakić 2006: 35; Zakić, Lajić-Mihajlović 2012: 71). Посебан случај представљају хибридни облици засновани на дијалозима популарне музике с традиционалном фолклорном музиком или њеном симулацијом. Такви облици се генерално сврставају у категорију *world music*.¹³⁶ У питању је продукт музичких индустрија у којем је музички фолклор измештен из свог локалног контекста и 'преведен' у контекст глобалне индустрије популарне музике.¹³⁷ Кључни фактор који уједињује разноврсна остварења која се сврставају под *world music*, представља чињеница да „дате музике звуче 'страно', то јест да су једна врста звучног 'Другог'“ (Vesić 2009: 8, 9). Такав је и жанр 'етно музике', који је у Србији доживео експанзију у

¹³⁵ Занимљиви случајеви дијалога типова култура су када извођачи популарне музике представљају публици своје песме у аранжману специфичном за уметничку музику. На пример, поп певач Стинг (Sting) и хеви-метал група *Металика* (*Metallica*) одржали су концерте на којима су наступали са симфонијским оркестром. Обрнут пример представља дует *Два чела* (*2 Cellos*) који у аранжману за два виолончела изводи одабране нумере популарне музике и за њих снима видео-спотове на начин карактеристичан за популарну музику. Дует чине академски школовани музичари који популарним песмама дају и својеврсну 'уметничку надградњу' (у виду инвентивног аранжмана и додавања нових музичких 'слојева') (видети у: Арнаутовић 2013).

¹³⁶ Нови тренд популарне музике инспирисан музиком не-западног порекла, званично је добио назив *world music* у Лондону 1987. године (Vesić 2009: 6). У *world music* сврстан је веома широк и разноврстан дијапазон музике, што отежава прецизно дефинисање овог термина и намеће дилему да ли је у питању музички жанр, категорија или тренд. Ђорђе Томић сматра да *world music* није замишљена као музички жанр, али се пакује и нуди на тржишту као да то јесте (Томић Ђ. 2002: 330). Према Стивену Фелду (Steven Feld), уобичајено је да се термин *world music* односи на сваку „комерцијално доступну музику незападног порекла“ као и на музике етничких мањина из западних земаља, односно на „музику из света која се продаје око целог света“ (Feld 2002: 368, 369).

¹³⁷ *World music* се често тумачи као специфичан спој 'локалне' и 'глобалне' културе. Под аспектом 'глобалног' заправо се подразумева популарна музика компонована према стандардима музичких индустрија са Запада, која је спојена са фолклорном музиком (или њеном симулацијом) из разних делова света у јединствен производ. У овом раду *world music* није схваћена као резултат и манифестација дијалога 'локалног' и 'глобалног' већ дијалога популарне музике и 'фолклорне' музике различитих географских простора.

првој деценији 21. века.¹³⁸ Етно музика је у српским медијима представљена као „вид преображеног фолклора прихватљивог за 'културну елиту'“ и као средство за демонстрирање позитивне слике о Србији изван њених граница (исто: 39). Тиме је успостављена дистанца између етно музике, с једне стране, и новокомпоноване народне музике и турбо-фолка, с друге стране (Čolović 2006: 5).¹³⁹ Ове хибридне облике требало би разумети као вид популарне културе и као облике 'популарне народне музике' ('popular folk music'),¹⁴⁰ јер их за разлику од традиционалне фолклорне културе (која настаје у колективу локалне заједнице и преноси се усменим путем), производи и дистрибуира музичка индустрија.¹⁴¹ Етно музика и *world music* су и манифестације дијалога националних и етничких култура, будући да могу бити инспирисане фолклорном културом било које националне и етничке заједнице.¹⁴²

¹³⁸ Термин 'етно музика' у литератури се тумачи на различите начине: као синоним са термином *world music*, или као специфична локална варијанта која се разликује од *world music*. У овом раду етно музика се схвата као локална варијанта *world music*.

¹³⁹ Термин 'новокомпонована народна музика' уведен је после Другог светског рата, као ознака за музику коју су композитори и певачи почели да компонују по узору на традиционалну фолклорну музику. Седамдесетих и осамдесетих година новокомпонована народна музика се све више удаљавала од свог првобитног узора, и приближавала популарној музици. Деведесетих година у Србији је доживео експанзију хибридни спој новокомпоноване народне и денс музике, који је назван турбо-фолк (видети у: Čolović: 1984; Dragičević Šešić: 1994; Golemović: 2005; Milojević: н. д.; Arnautović 2012a). Између новокомпоноване народне музике, турбо фолка и етно музике постоје одређене разлике, али оне нису толико велике као што их извођачи етно музике и поједини медији представљају. За дискографске куће Западне Европе ова разлика је практично занемарљива, те се сва три хибридна облика сврставају под одредницу *world music* из Србије. (видети: Весић 2009: 19; Čolović 2006).

¹⁴⁰ Термин 'популарна народна музика' предложила сам у студији *Између политике и тржишта: популарна музика на Радио-Београду у СФРЈ* (Arnautović 2012a: 186).

¹⁴¹ Наведена претпоставка изведена је из тврдње Џона Фиска да популарну културу, за разлику од фолк културе, производе развијена, индустријализована друштва, из индустријски произведене и дистрибуиране робе (Fisk 2001: 197).

¹⁴² На вебсајту *World music асоцијације Србије*, у извођаче етно музике сврстани су жанровски разнолики солисти и ансамбли: *Бистрик*, *Балканика*, *Архаи*, *Моба*, Слободан Трукуља, Теофиловићи, Луис, Бобан Марковић, Бора Дугић, Горан Бреговић, *Ортодокс Келтс (Orthodox Celts)*, *Ајрши Стју (Irish Stew)*, *Куларес (Coolares)*, *Врело*, *Со Саби (So Sabi)*, *Дуо модерато*, Лајко Феликс, *Кал*, *The No smoking orchestra*, Борис Ковач, Мадам Пиано, Милош Петровић, Васил Хаџиманов, Владимир Маричић, Павле Аксентијевић и *Запис*, Василиса итд. Музика коју изводе наведени ансамбли и солисти обухвата уметничку обраду традиционалне фолклорне музике, нове компоноване песме које су више или мање у духу традиционалних, духовну музику, уметничку музику, поп, рок, цез, реге, хард-кор и панк. Наведеним извођачима је заједничко што су инспирисани српским или неким другим фолклором (рок група *Ортодокс Келтс* ирским, а *Со Саби* афричким фолклором), мада су на овом сајту наведене и групе које немају никакве додирне тачке са фолклором (*Дел Арно бенд [Del Arno band]*, *Ајзбрн [Eyesburn]*, *Врум (World Music Asocijacija Srbije, „Bands & Artists“)*). Иван Чоловић је уочио и да извођачи етно музике из Србије често у оквиру исте музичке нумере користе елементе различитих националних и етничких музичких култура. Поједини извођачи своју музику називају 'балканском', јер у њој комбинују елементе музичког фолклора из неколико балканских земаља (*Балканика*, Слободан Трукуља итд.) (видети у: Čolović 2006).

Дијалози типова музичких култура примећују се и на перформативном нивоу, и доприносе деконструкцији конвенција карактеристичних за концерте уметничке, популарне или традиционалне фолклорне музике. Релативност конвенција концерата уметничке музике први је отворено проблематизовао Ерик Сати својим концептом 'музике намештаја' ('musique d'ameublement').¹⁴³ Приликом извођења музике на изложби слика у једној париској галерији 1920. године, Сати је захтевао од публике да извођење третира као звучну позадину док разгледа слике, разговара и шета.¹⁴⁴ Деконструкција конвенција концерата уметничке музике постаје све чешћа пракса од краја 20. века. Концерти се одржавају на отвореном простору (улице, паркови, тргови, стадиони). Карактеристичан је пример Паваротијевог (Luciano Pavarotti) концерта у лондонском Хајд парку 1991. године, који је имао око 100.000 посетилаца и све одлике концертног спектакла популарне музике (Middleton 1990: 17; BBC 2005). Идући у корак са новим технологијама, многи извођачи уметничке музике на својим концертима користе визуелне ефекте и екран (видео-бим), а такве догађаје понекад називају 'мултимедијалним пројектима'. Као пример могу да послуже поједини концерти са фестивала уметничке музике у Србији, *Бемуса*. На концерту пијанисте Бориса Березовског (Борис Вадимович Березовский) 2011. године на видео-биму су приказиване његове фотографије и увеличани кадрови извођења које је било у току, што је манир преузет са концерата

¹⁴³ Термин води порекло из изјаве сликара Анрија Матиса (Henri Matisse) да машта о уметности која је удобна и не привлачи пажњу, попут неког комада намештаја, на пример фотеље (нав. према: Myers 1995: 62). Године 1918. Сати је у коментару своје композиције *Искована гвоздена таписерија за долазак гостију (велики пријем)* (*Tapiserie en fer forge pour l'arrivee des invites [grande reception]*) духовито описао 'музику намештаја' на следећи начин. „Шта је 'музика намештаја'? – задовољство! 'Музика намештаја' замењује: 'валцере', 'фантазије из опера' итд. Не правите грешку! То је нешто потпуно другачије!!! Нема више 'лажне музике': музички намештај! 'Музика намештаја' комплетира декор; она све чини могућим; вредна је своје тежине у злату; она је нова; не узнемирава ваше навике; не замара; она је француска; она је неупотребљива; она није досадна. Прихватити је значи учинити боље. Слушајте без осећаја непријатности“ (нав. према: Volta 1996: 198).

¹⁴⁴ Сати је компоновао музику за драму Макса Јакоба (Max Jacob) и извео је том приликом у паузи између чинова. Музика се састојала из фраза које су се непрекидно понављале као узорак на тапету, те је по Сатијевој замисли требало да буде само звучна позадина док посетиоци разгледају слике. Пјер Бертин (Pierre Bertin) је ово извођење најавио следећим речима. „По први пут представљамо [...] 'музику намештаја' која ће се изводити у паузи између чинова. Преклињемо вас да не обраћате пажњу на њу и да се током пауза понашате као да музика и не постоји. Ова музика [...] тврди да даје свој допринос животу на исти начин као и приватни разговор, слика, или столица на којој можда седите, а можда и не...“ (нав. према: Myers 1995: 63). Међутим, публика је занемарила ова упуства и ћутала, вероватно због тога што је, навикнута на познате конвенције, збуњено одбила да учествује у њиховом разарању.

популарне музике. За разлику од овог 'спољашњег' додатка извођењу, екран и садржај који се на њему емитује могу бити и интегрални део изведбе, као што је био случај са концертним извођењем Христићеве *Охридске легенде* 2008. године (музику је пратио филм, специјално снимљен за ту прилику). Екран може бити и интегрални део композиције, као у опери *Милева* Александре Вребалов премијерно изведене на *Бемусу* 2011. године.¹⁴⁵

Извођачи, нарочито млади, одабирају за концерт неформалнију, шарену гардеробу или стилизовану верзију свакодневне гардеробе, а солисти – виртуози уносе у своје наступе елементе рок естетике и имица. То се испољава како у одевном стилу (црне кожане панталоне, мартинке, рукавице без прстију, упадљива црна шминка, разбарушена дуга коса и слично), тако и у понашању током извођења (уместо достојанственог, 'крутог' става практикује се шетња по сцени и прављење наглих покрета и гримаса током свирања). Примери су, рецимо, Најџел Кенеди (Nigel Kennedy), познат по панк имицу и бриљантном извођењу обрада рок нумера упоредо са 'канонским' делима уметничке музике, али и виртуози из Србије Небојша Максимовића (који паралелно гради каријеру пијанисте и рок музичара) и Немања Радуловић (због свог хеви-метал имица, у свету је добио надимак 'вештац на виолини'). Ивана Вуксановић увиђа да се „уврштавање 'лакших' нота у репертоар“ и транскрипција џез и рок композиција одвијају „упоредо са напуштањем конвенционалног имица извођача 'у фраку“,¹⁴⁶ као што је случај са квинтетом *Белоти* (*Bellotti*) (Vuksanović 2006: 36).

Посредством одевног стила, који не одговара уобичајеним конвенцијама, извођачи уметничке музике релативизују дистанцу извођач – публика и одашиљу поруку да су, иако изузетно талентовани, у суштини 'обични' људи који живе и размишљају у складу са својим временом, уместо да по сваку цену стварају око себе ореол ексклузивности, посебности и недодирљивости.¹⁴⁶ Релативизовање дистанце са публиком неки извођачи постижу и тиме што се

¹⁴⁵ Треба имати у виду да ове идеје нису нове. Још почетком 20. века Берг је употребио медиј филма у опери (*Лулу*) а Сати у балету (*Релаи*). Овај поступак је у другој половини 20. века нарочито развио Филип Глас.

¹⁴⁶ Тиме они, како уочава Бојана Димковић, „разбијају мит о класичној музици као заступнику света више класе“, а уједно попут поп и рок звезда користе гардеробу као средство изражавања, у складу са начином на који желе да се представе публици. О томе најбоље говоре речи ексцентричног виолинисте Ханбина (Yoo Hanbin): „Одећа коју изаберам или начин на који одаберам да се изразим визуелно је једнако важан као и сама музика“ (нав. према: Димковић 2012: 60).

публици вербално обраћају током концерта. Образлагање извођачког стила или обележја композиција које се изводе, постало је карактеристично за концерте Стефана Миленковића и чембалисткиња Светлане Стојановић-Кутлаче и Смиљке Исаковић. Миленковић чак подстиче публику да му постави питања на која он потом одговара (као што је био случај на његовом концерту на *Мокрањчевим данима* 2011. године). Ивана Вуксановић помиње наступе *Саффри дуа* у којима се „најавама, одјавама и причом о специфичностима и background-у композиција, с једне стране успоставља аналогија са ноншалантном, комуницирајућом формом рок концерта, [...] а с друге стране, замењује уобичајени штампани програм–коментар, односно билтен“. Такве наступе ауторка назива случајевима „благог подривања класичне форме концерта“ (Vuksanović 2006: 36), а неформална атмосфера која се на њима ствара свакако је другачија од вагнеровског 'светог времена'.

На основу наведених примера може се закључити да су конвенције концерата уметничке музике деконструисане посредством 'позајмљивања' конвенција карактеристичних за концерте популарне музике.¹⁴⁷ Међутим, ови поступци могу у крајњој линији довести до тога да концерти уметничке и популарне музике почну у великој мери да личе једни на друге. Пуко замењивање 'старих' конвенција оним из популарне музике, у потпуности би обесмислило концерте уметничке музике, па и елитну културу као такву.¹⁴⁸ Концерти уметничке музике, поготово они на којима се изводе дела из ранијих историјских епоха, захтевају врсту слушачког искуства која не може бити идентична са искуством посетилаца концерта популарне музике, јер се и ова два типа музичке културе по много чему разликују. При том одређени део публике

¹⁴⁷ Присетимо се да су и иновације које је Ерик Сати уносио у своју музику а којима је деконструисао конвенције 19. века, последица његове чврсте повезаности са популарном културом тога доба (видети у: Perloff 1991; Myers 1995).

¹⁴⁸ Између популаризације (како се често назива имплементирање елемената популарне културе у елитну, у циљу привлачења бројније публике) и комерцијализације, па и банализације, граница је веома танка. То можда представља кључни разлог због чега се институције елитне културе и даље држе традиције буржоаског концерта, иако се свет током протеклих две стотине година драстично променио. Дејвид Гремит сматра да бојазан да оно 'најбоље' или 'најпрестижније' могу просто бити преплављени популарним датира управо из времена формирања конвенција буржоаског концерта, када финансирање музичких догађаја почиње да зависи од продатих карата и спонзорства припадника средње и више класе. Та промена је условила и да многе музичке институције, уместо да се отворе ка новијим музичким трендовима, остану привржене крутим, конзервативним ставовима (Gramit 2002: 146).

и даље жели да ужива у 'узвишеном', елитном свету буржоаског концерта. С друге стране, конвенције буржоаског концерта 19. века делују анахроно у данашњем пост(пост)модерном свету интернета, глобализације, путовања, хибридности, медија и маркетинга, јер стварају један херметички затворен, озбиљан, елитистички свет у којем је све мање публике – свет без интеркултурних дијалога. Такав свет, а нарочито друштвени односи у њему, одбојан је чак и за неке људе који се професионално баве музиком, а нарочито за нове 'дигиталне генерације' чија перцепција и социјализација функционише на сасвим другачији начин.¹⁴⁹

Стога се намеће питање: како је могуће сачувати посебност концерата уметничке музике, а у исто време их актуелизовати и учинити примеренијим потребама савременог човека? Другим речима, како је могуће реализовати дијалог два типа музичких култура у којем ће свака од њих и даље сачувати своје специфичности? Музички фестивали могу бити адекватан одговор на постављено питање. Јер, музички фестивал није исто што и концерт. Један музички фестивал може да обухвати разнолике музичке догађаје: од концерата 'канонских' дела уметничке музике који строго поштују конвенције 19. века, преко концерата уметничке музике на којима се те конвенције у већој или мањој мери деконструирају, па до концерата популарне и традиционалне фолклорне музике. Фестивал има већу слободу од концерта у поигравању с конвенцијама, и зато може да има понешто и од Вагнера и од Сатија, односно да истовремено буде и свечани, посебни, елитни свет у којем је све подређено музичком делу, али и свет 'музике намештаја' у којем се посетиоци осећају 'удобно као у фотељи'.¹⁵⁰

¹⁴⁹ Илустративан пример јаза између ова два света – света уметничке музике и света свакодневнице, представља ненајављени наступ дувачког квинтета *Београдске филхармоније* у монденској београдској улици Страхињића Бана 2011. године. Обучени у свечану, концертну гардеробу, извођачи су пред изненађеним гостима који су седели у баштама кафића одсвирали једну цез композицију, након чега су раширили транспарент са провокативним натписом „Хвала што не долазите“ (видети: Мирковић 2011).

¹⁵⁰ Као занимљив пример може да послужи *Музички фестивал Грант парка (The Grant Park Music Festival)* који се сваког лета одржава у Чикагу, а којем сам присуствовала 2010. године. На фестивалу преовлађују угледни извођачи уметничке музике, али су заступљени и ансамбли који изводе традиционалну фолклорну или популарну музику (видети на вебсајту *Grant Park Music Festival*). Извођачи су смештени унутар полуотворене сцене у облику шкољке (*The Jay Pritzker Pavilion*) изванредне акустике и озвучења, док је публика распоређена по отвореном простору испред сцене (парку). Иако су у погледу одевног стила извођача, њиховог понашања на сцени и одељености од публике испоштоване конвенције буржоаског концерта, простор у којем је смештена публика и начин на који се слуша концерт је специфичан. За време концерта публика седи, лежи, стоји, игра или се креће по парку. Штавише, уобичајено је и да посетиоци на триви

Музички фестивал је више од низа концерата и јер обухвата разноврсне пратеће садржаје и одржава се на више различитих локација. Структура фестивалске публике другачија је него публике на сезонским концертима (Autissier 2009a: 40). Разноликим садржајима које нуди, фестивал ће привући разноврсну публику (припаднике различитих друштвених група) и пружити им могућност да упознају и музичке догађаје које иначе немају навику да посећују.¹⁵¹ На пример, многи људи немају обичај да одлазе на концерте уметничке музике који се током године одржавају у институцијама елитне културе (као што је рецимо Коларчев народни универзитет). Већи су изгледи да они посете неки фестивал где ће, привучени популарнијом врстом садржаја (нпр. цез концертима), имати прилику да чују и концерте уметничке музике који су уприличени на истом фестивалу.¹⁵² На тај начин ће публика која припада једном културном моделу потенцијално упознати другачије музичке садржаје од оних на које је навикла, као и припаднике других културних модела. Упознавање са другачијим културним вредностима и склоностима је, како је више пута истакнуто, основни предуслов за њихово разумевање, поштовање, усвајање и потенцијалну размену. Другим речима, довођењем различитих сегмената публике на музички фестивал, креирају се услови за размену њихових вредности, преференција, укуса и искустава, односно за развијање интеркултурних дијалога.

направе пикник, и да уживају у музици која допире са сцене док лежерно испијају вино, једу сендвиче и тихо разговарају са својим пријатељима. Дистанца између извођача и публике је и даље јасна, али је подстакнута социјализација међу публиком, која у неформалној атмосфери може да слуша музику и међусобно разговара а да се при том не умањи свечаност догађаја нити да се омете пажња извођача. *Музички фестивал Грант парка* представља савремену верзију концерата одржаваних у лондонским *Баштама задовољства*.

¹⁵¹ Разлози зашто неко не посећује одређене музичке догађаје могу бити различити. Један од разлога је и осећај да не припадају културном моделу специфичном за ту врсту догађаја. То је могуће променити посредством музичких фестивала на којима се развијају интеркултурни дијалози.

¹⁵² Занимљив је, у том смислу, пример који наводи Ивана Вуксановић. Програм музичког фестивала који се одржава у швајцарском градићу Верби (*The Verbier Festival*) обухвата мајсторске курсеве, отворене пробе и разне пројекте, али и седам музичких атељеа „од којих је један резервисан за цез, а у улози диригента великог симфонијског оркестра појављује се и поп певач Боби Мекферин“ (Vuksanović 2006: 36, 37).

Дијалози уметничких дисциплина

Осим на фестивалима који су по свом примарном одређењу мултидисциплинарни (обухватају два или више мањих фестивала посвећених различитим уметничким дисциплинама),¹⁵³ предуслови за покретање дијалога уметничких дисциплина постоје и на фестивалима посвећеним једној уметности, на пример музици. Музички фестивал може имати различите пратеће програме са ликовним изложбама, промоцијама књига, песничким вечерима, позоришним представама, пројекцијама филмова, радионицама и трибинама, и слично. Коегзистенција различитих уметности на фестивалу је предуслов за покретање дијалога културних модела. Наиме, разноврсни уметнички садржаји окупиће на једном фестивалу ствараоце и извођаче из различитих уметничких дисциплина, и потенцијално их подстаћи на дијалоге. Другим речима, музички фестивал на којем су заступљени мултидисциплинарни пратећи програми, постаје место сусрета репрезентата различитих институција света уметности. У ван-фестивалском времену концерти уметничке, популарне и традиционалне фолклорне музике, изложбе слика, позоришне представе, пројекције филмова, песничке вечери, промоције књига итд, углавном чине засебне догађаје који се одвијају у различитим институцијама, и за различиту публику. Ови, међусобно одељени, 'уметнички ритуали' могу бити обједињени у оквиру једног већег 'над-ритуала' – фестивала.¹⁵⁴

Коегзистенција, па и дијалози различитих уметничких дисциплина примећују се и у појединачним програмским сегментима музичких фестивала. Рецимо, промоција књиге може бити 'пропраћена' извођењем музичких нумера. Ова два догађаја могу бити спојена истом тематиком (на пример књига која се промовише је посвећена Моцартовој музици, а музичка дела која се изводе

¹⁵³ Такав је, рецимо, Берлински фестивал који чине седам засебних фестивала (уметничке музике, цез музике, плеса, позоришта, књижевности и визуелних уметности).

¹⁵⁴ Директор *Берлинског фестивала*, Јоаким Сарториус (Joachim Sartorius), сматра да мултидисциплинарност може да 'прерасте' у интердисциплинарност уколико су различити уметнички програми обједињени неком заједничком темом или идејом. Фестивали који чине *Берлински фестивал* чврсто су повезани међу собом јер не само да обрађују сродне теме и садржаје већ имају и бројне заједничке пројекте у којима се тежи ка прелажењу граница уметничких дисциплина и спајању различитих врста уметничких приступа (Sartorius 2009: 158, 159).

компоновао је Моцарт). Дела која припадају различитим уметностима могу на фестивалима бити повезана у чвршћу целину, и тада мултидисциплинарност прераста у интердисциплинарност (коегзистенција различитих уметничких дисциплина прераста у интеруметничке дијалоге). На пример, 'музико-поетске' вечери подразумевају да су уметници (глумци, музичари, књижевници), вођени неком специфичном идејом или темом, одабрали одређене музичке нумере и поетска остварења, и укомбиновали их у смисаону целину. Сам чин креирања и извођења таквог програма резултат је дијалога уметника који припадају различитим уметничким дисциплинама. Посебан пример представља извођење интердисциплинарних дела, као што су музичко-сценска и мултимедијална остварења.

Музички фестивали на којима постоје коегзистенција или дијалози различитих уметничких дисциплина, привлаче посетиоце који припадају различитим културним моделима. Многи појединци који иначе не посећују музичке догађаје током редовне сезоне, одлучиће да посете неки музички фестивал управо зато што на њему могу да се упознају и са неким уметничким садржајима, који су им можда интересантнији или блискији. Доласком на фестивал, биће у прилици да упознају и разумеју и музичке садржаје који су им до тада били непознати, и да потенцијално ступе у дијалоге са припадницима других културних модела. Музичким (и другим уметничким) фестивалима могу да присуствују и припадници мањинских, маргинализованих или депривилегованих друштвених група (групе становништва којима се експлицитно или имплицитно ускраћују основна људска и културна права и не пружа системска подршка у друштву).¹⁵⁵ Аутори који се баве изучавањем културних политика сматрају да управо фестивали могу бити места на којима сви слојеви становништва имају једнака права на учешће у културним

¹⁵⁵ „Ту се, прије свега, ради о припадницима појединих субкултура (као што су панкери, репери, хевиметалци, припадници техно субкултуре и други), затим припадницима тзв. сексуалних мањина (хомосексуалци, лезбејке, бисексуалци, трансвестити, трансексуалци), али и припадницима етничких група које су изразито малобројне или према којима се озражава однос јаке социјалне маргинализације (нпр. Власи, Цинцари, Роми), па све до припадника било које друге групе која настаје, освјештава се и жели добити право јавног појављивања, дјеловања и друштвене афирмације (нпр. антиглобалисти, лијечени наркомани и други)“ (Dragičević Šešić, Dragojević 2004: 60, 61).

догађајима, то јест на 'приступ култури' ('access to culture').¹⁵⁶ Уколико на фестивалу има и специјалних програма посвећених депривилегованим групама, стварају се предуслови за 'демократизацију' фестивала (Janković 2006: 129, 130; Focsgoulle 2009: 14). Милена Драгићевић Шешић и Сањин Драгојевић издвајају фестивале геј и лезбејског филма као добре примере пројеката који имају „снажан медијски одјек и широку публику“, и који, посредством интеркултурне медијације, доприносе бољем друштвеном статусу мањинских група и „плуралности и разноликости друштва и културне сцене“. Посредством уметничких пројеката може се допринети и интеграцији људи са хендикепом у ширу друштвену заједницу. У реализацији таквих програма важну улогу имају цивилни сектори друштва, односно невладине организације, удружења која функционишу као културне или уметничке организације, добротворна друштва, фондације итд. (Dragićević Šešić, Dragojević 2004: 46, 58, 60, 61). Може се претпоставити, на основу изложеног, да је на музичком фестивалу могуће покренути и реализовати интеркултурне дијалоге посредством музичких и других уметничких програма који се обрађају специфичним маргинализованим/мањинским/депривилегованим групама становништва.

Одређени програми музичких и других уметничких фестивала могу бити посвећени и некој од генерацијских група, на пример деци или средњошколцима, и реализовани у сарадњи с културним и образовним институцијама. Разнолики и забавни, а истовремено едукативни садржаји, могли би бити кључна мотивација за децу и младе да посете и/или учествују у неком фестивалу.¹⁵⁷ На пример, у оквиру *Берлинског фестивала* организује се књижевна секција на којој писци и илустратори из целог света причају приче, цртају, и разговарају са децом. Програм је развијен у сарадњи са школама из свих делова Берлина, и редовно изазива велико интересовање (Sartorius 2009: 164, 165). На многим музичким фестивалима постоји пракса организовања

¹⁵⁶ Концепт 'приступ култури' је, попут интеркултурног дијалога, релативно нов концепт Европске уније, и промовисан је посредством Платформе за приступ култури (Access to Culture Platform) у оквиру Европске године грађана 2013 (European Year of Citizens 2013). Концепт 'приступ култури' сродан је концепту интеркултурног дијалога, јер је у основи оба концепта залагање за поштовање људских права, и такође га је могуће применити на музичке фестивале (видети у: Adkins Chiti, Arnautović 2012).

¹⁵⁷ Организатори фестивала понекад примењују и специјалне стратегије као што су понуда бесплатних програма за децу и повољних пакета карата за породице (Di Stefano 2000: 25).

такмичења и мајсторских курсева, тзв. мастер-класова (master class), посвећених младим и талентованим извођачима (карактеристичан пример је фестивал *Гитар арт*). Према мишљењу Драгана Клаића, фестивали би требало да имају и програме намењене средњошколском узрасту, реализоване у сарадњи са одабраним школама. Посредством таквих програма, средњошколци би се упознали са различитим уметничким жанровима, стилovima и дисциплинама, и подстакли на развијање интеркултурне компетенције. Ова врста едукације посредством уметности веома је важна, јер ће ти млади људи чинити будућу публику фестивала (Klaić 2000: 35). Међународни уметнички фестивали требало би да буду схваћени „не само као организације укључене у уметнички развој већ као широке платформе за учење које унапређују интеркултурну компетенцију своје садашње и будуће публике, у сарадњи са професионалним едукаторима и њиховим организацијама“ (Klaić 2009a: 110; видети и: Klaić 2009b).¹⁵⁸

У покретању интеркултурних дијалога на фестивалима значајну улогу имају пратећи програми у којима је партиципација и интеракција посетилаца неопходна или барем пожељна. Фестивалска публика може да учествује у неком уметничком стваралачком пројекту или радионици, као и да узме удела у разговорима који се воде на трибинама, семинарима, округлим столовима, форумима. Тема партиципативних програма може да буде везана за централну идеју фестивала, за неку уметничку дисциплину (уметничке стилове, правце, жанрове, стваралачки опус неког аутора), или за актуелне друштвене проблеме, као што су статус мањинских и депривилегованих група у неком друштву, или превазилажење међуетничких конфликта, табуа и предрасуда. Такви програми су од великог значаја за покретање интеркултурног дијалога, јер је њихов циљ да се публика, посредством активног учешћа, едукује и подстакне на разумевање и прихватање оног што је другачије и различито од уобичајеног. На пример, на музичким радионицама на *Фринџу (Fringe)*, пратећем фестивалу *Единбуришког међународног фестивала (Edinburgh International Festival)*, светски признати музички уметници упознају децу из разних крајева Шкотске

¹⁵⁸ „International artistic festivals still have to see themselves not just as organizations engaged in artistic development but as broad learning platforms advancing the intercultural competence of its present and future audience, in alliance with professional educators and their organizations“ (Klaić 2009a: 110).

са уметничком музиком (Здравковић 2008: 80). На *Берлинском фестивалу* едукативну функцију имају раније поменуте књижевне секције за децу, али и различите конференције, предавања и радионице које су усмерене на укључивање младих људи у дебате о уметности (видети у: Sartorius 2009: 155–170). Посредством партиципативних фестивалских програма подстичу се дијалози и међу професионалним уметницима и научницима који делују у оквиру различитих уметничких и научних дисциплина.¹⁵⁹ На пример, семинаре, округле столове и мајсторске курсеве у оквиру скандинавског филмског фестивала *Нордијска панорама* воде реномирани филмски ствараоци, те такви програми представљају примере „креативних инкубатора у којима се размењују и преносе искуства и знања“ (Вујадиновић 2008: 71, 72). Фестивал захваљујући партиципативним програмима постаје и место откривања и истраживања, а не само представљања нечега познатог (Autissier 2009a: 40, 41).

У непосредној вези с дијалозима уметничких дисциплина, привлачењем публике која припада различитим културним моделима и подстицањем дијалога међу њима, јесте и одабир локација на којима се фестивал одржава. Различити уметнички програми заступљени на истом фестивалу захтевају различите локације. На пример, на музичким фестивалима који у пратећим програмима имају и садржаје из других уметности, користе се не само концертне сале већ и галерије, музеји, позоришне и биоскопске сале, домови културе, образовне установе, цркве. Таква места већ су богата многим значењима, које фестивал може својом програмском оријентацијом да потврди, употпуни или преиспита. Место на којем се одвија фестивалски програм није само празан физички простор већ, заједно са осталим елементима фестивала (уметнички догађаји, извођачи, дела, публика) чини неки фестивал препознатљивим и јединственим. Учесници и публика фестивала користе, а тиме и преобликују функције и значења физичког простора у којем се налазе.

Не чуди зато што многи аутори који су последњих година писали о фестивалима, сматрају да фестивали могу да ревитализују и симболички

¹⁵⁹ Може се претпоставити да тај сегмент популације чини највећу циљну групу публике уметничких фестивала, јер долази на фестивал да би уживао у врсти уметности коју воли, научио нешто више о томе, и разговарао са својим колегама.

трансформишу град.¹⁶⁰ То се нарочито односи на фестивале који се одржавају на отвореном простору (на пример тргови и паркови), на којима се окупљају сви слојеви становништва. Фестивал може да трансформише урбани простор у продуктивни простор (Bertho 2009: 44), јер „дух савремености захтева да фестивали изађу изван институционалних простора и да пронађу, сваке године нова и другачија, а ипак суштински важна места која одражавају 'политике' идентитета града, или пак развојне политике и визије будућности“ (Драгићевић Шешић 2008: 15). У том смислу нарочито се издвајају фестивали урбане уметности,¹⁶¹ на којима уметници 'освајају' градске скверове, улице, паркове, аутобуске и возне станице, тржне центре, пијаце, библиотеке, приватне станове, напуштене или дисфункционалне објекте, и тако стварају и изводе дела која су интегрисана са својим окружењем.¹⁶² Посредством уметности, урбани простор се истражује и критички разматра, а код грађана се развија одговорност за простор у којем живе. Публика више није пасивни конзумент уметничког програма већ активан учесник, па и ко-аутор пројекта (Рејовић 2009: 63–73).

Трансформацијски потенцијал фестивала нарочито долази до изражаја када се његови програми одржавају у запуштеним деловима града (предграђа, сиромашне четврти, квартови у којима живе расне и етничке мањине, гета) или у напуштеним и разореним објектима (на пример фабрика која је престала са радом) (видети у: Драгићевић Шешић 1996; Драгићевић Шешић, Шентевска 2000; Драгићевић-Шешић 2008). Фестивал тада може да подстакне непосредну интеракцију уметника и публике са становницима маргинализованих и изолованих простора (Драгићевић Шешић, Драгојевић 2004: 61). „Придружити се фестивалској публици је тада само по себи авантура, чак и пре него што извођење почне“ (Клаић 2000: 37). Јер, 'освајањем', трансформисањем и ревитализовањем напуштених градских простора, фестивал заиста постаје неуобичајени, ексклузивни подухват који се разликује од уобичајене културне понуде (Јанковић 2006: 131). Према мишљењу Драгана Клаића, фестивали тиме могу иницирати културни и привредни развој запуштених делова града. Поновним откривањем напуштених места и њиховом трансформацијом у

¹⁶⁰ Видети радове Милене Драгићевић-Шешић, Драгана Клајића, Кули Хансен, Алена Бертоа (Alain Bertho), Јелене Јанковић, Катарине Пејовић.

¹⁶¹ У форме урбане уметности спадају уметност графита, улични перформанси, улични плес, култура скејтера, итд. (Рејовић 2009: 64)

¹⁶² Единбуршки *Фрини* је занимљив пример фестивала у којем се користе нетипичне градске локације: кафићи, барови, фабрике, чак и телефонске говорнице (Здравковић М. 2008: 80).

привремене перформативне зоне и 'зоне друштвености и имагинације', ствара се визија на који начин културна мапа града може бити другачије осмишљена и реконфигурисана. Уједно се, увођењем фестивалских програма у 'опасне квартове', могу превазићи друштвене предрасуде и урбане легенде о ризичним зонама, и превазићи дихотомије центар/периферија (Klaić 2000: 33–35, 38).

'Довођењем' фестивала у запуштене градске четврти, и коришћењем различитих и нетипичних локација, омогућен је 'приступ култури' и групама становништва које можда немају навику или могућност да посећују фестивале и прате културне догађаје, и створени су предуслови за развијање интеркултурних дијалога. У некој широј перспективи, фестивали би могли да утичу и на остварење, за сада утопијске, идеје 'интеркултурног града'.¹⁶³ Ако би интеркултурни град представљао финални продукт до којег би довела интензивна развијања интеркултурних дијалога, онда би одсуство интеркултурних дијалога могло да претвори град у збир 'не-места', које антрополог Марк Оже (Marc Augé) дефинише као свет усамљене индивидуалности, привремености и пролазности, и као места пролаза, без интензивних сусрета (нав. према: Milović 2008: 177).¹⁶⁴ Полазећи од тога, Наташа Миловић се пита да ли и фестивали који личе једни на друге и своде се на бренд који публика конзумира без размишљања заправо постају не-места, односно фестивалска места кроз која се само пролази без задржавања (Milović 2008: 177). Питање се може поставити и на следећи начин: да ли су фестивали

¹⁶³ У интеркултурном граду културе различитих културних заједница користиле би се као извор динамизма, иновације, креативности и развоја, а припадници свих група могли би не само да афирмишу своје наслеђе и идентитет већ и да размењују искуства и интерактују на креативан и продуктиван начин, односно да прелазе културне границе и сусрећу се са 'другим' (вебсајт *European Year of Intercultural Dialogue*). Док је интеркултурни град и даље утопија, мултикултурни градови данас постоје широм света. У мултикултурним градовима финансирају се пројекти који припадају засебним културним заједницама, док би у интеркултурном граду акценат био на пројектима у којима се укрштају, међусобно 'контаминирају' и мешају различите културе. Да би се оваква визија остварила, потенцијални интеркултурни град би требало да развије 'интеркултурну стратегију' која би трансформисала градске институције, културне догађаје и односе између различитих заједница (вебсајт *Intercultural City project*). Треба имати у виду да су запажања о пројекту интеркултурног града настала у контексту обележавања Европске године интеркултурних дијалога, као део заједничког пројекта Савета Европе и Европске комисије, те отуда и инсистирање на нужности да се мултикултурно друштво трансформише у интеркултурно.

¹⁶⁴ Према Ожеу, типична 'не-места' су грађевине и путеви неопходни за убрзану циркулацију људи и добара (аеродроми, аутобуске станице итд.), али и сама саобраћајна средства. Не-места су и тржни центри и супермаркети, кроз која пролази свет људи навикнутих на куповину преко банкомата, и срођених са трговином 'без речи' (нав. према: Milović 2008: 177).

места интеркултурних дијалога или не-места? Фестивали су, у својој суштини, привремени и пролазни догађаји, међутим њихова функција јесте управо у томе да од не-места створе *место*, у смислу заједничког простора богатог значењима које присутнима изазива осећај припадности и повезаности и омогућава превазилажење граница, интензивне сусрете и интеркултурне дијалоге. Другим речима, оно што фестивале претвара из не-места у место, односно у привремену заједницу култура, уметности, међудуских односа, исказа и осећања, јесу управо интеркултурни дијалози.¹⁶⁵

Елементи празника и карневала

Музички фестивал је свечани друштвени чин који се одвија у 'специјалном', времену и доприноси осећају заједништва и блискости међу људима (Young, 1980: 505; Вучинић 2008: 55). Као такав, фестивал је специфична врста празника, а уколико се на њему изводи популарна музика, има и одређене елементе карневала. У овом одељку настојаћу да покажем да је присуство елемената празника и карневала на савременим музичким фестивалима предуслов за развијање интеркултурних дијалога међу посетиоцима фестивала.¹⁶⁶

Празник је, како указује Роже Кајоа, време прекомерности (обиља, разбацивања, претеривања), јаким осећања и метаморфозе сопственог бића, које је супротстављено „редовном животу који живимо, запоседнутим свакодневним

¹⁶⁵ Овако схваћен појам места проширује значај деловања фестивала са урбаних градских простора на све могуће врсте физичких локација. Јер, ако говоримо о потенцијалу фестивала да ремапира град, да интервенише у граду, зашто не бисмо узели у обзир могућност и такву интервенцију фестивала у селу или у неком ненасељеном природном амбијенту? С тим у вези, може се поставити и питање да ли осим интеркултурног града може постојати и идеја о (привременом) интеркултурном селу? Она је могућа у случају међународних фестивала одржаваних у малим местима и селима (као што је на пример *Гуча*), који их током свог трајања трансформишу у мале интеркултурне заједнице.

¹⁶⁶ У доказивању наведене претпоставке ослонићу се на теорију празника Рожеа Кајоа и теорију карневала Михаила Бахтина. Неопходно је имати у виду да се теорије односе на архетипске празнике и карневале (примитивних и античких, односно средњовековних и ренесанских друштава), и да су празници и карневали 20. и 21. века донекле изгубили везу са својим ритуалним коренима (видети: Кајоа 1986; Марјановић 2010). Теорије Бахтина и Кајоа се само условно могу применити на културне праксе савременог доба, те и на музичким фестивалима уочавам само елементе и трагове некадашњих празника и карневала.

пословима, мукотрпном, укљусеном у систему забрана, сачињеном од предострожности“. Празник се одувек одређује песмом, буком, плесом до изнемоглости, промискуитетом, пијанком, гутањем хране, узбуђењем, развратом па и насиљем. „Увек до краја, до исцрпљења, па макар после тога и био болестан. Тако налаже закон празника. [...] Претеривања и прекомерности сваке врсте, свечаност обреда, претходна строгост ограничења, доприносе, исто тако, да се око празника створи свет изузетног.“ Стога је и сасвим разумљиво да се празник, пошто представља „такав пароксизам живота и пошто тако силовито разрешава најситније бриге свакодневног живота – показује појединцу као неки други свет“ (Кајоа 1986: 32–35).

Наведене карактеристике посебно су наглашене у карневалима, веселим и шаливим празницима који се одржавају на отвореном простору. У основи карневала је процесција (дефиле) са музиком и плесом, у којој учествује велики број људи одевених у шарену одећу, костиме и маске.¹⁶⁷ Савремени карневали задржали су неке елементе средњовековних и ренесансних карневала о којима је писао Михаил Бахтин, те их је овде корисно размотрити. Према мишљењу Бахтина, за карневале је нарочито специфична 'логика изокренутости' у односу на 'нормално време'. Испољава се тако што потлачени слојеви друштва (народ) симболички долазе на власт и извргавају руглу правила и друштвену хијерархију 'званичног света'. Ова инверзија улога, немогућа у свакодневном животу, најефикасније се одвија путем прерушавања – симболичке трансгресије у другу личност. Смех и разни видови пародије, гротеске, травестије, деградирања, вулгарности, ласцивности, лакрдијашког устоличавања и свргавања, 'глупости и лудила', нису само вид забаве, већ и субверзивно оруђе у деконструкцији света и средство којим се надвладава страх и брани слобода мисли. Наглашавање чулности и претеривање у јелу и пићу („гротескни реализам“), у карневалу постају симболи колективне енергије, виталности,

¹⁶⁷ У ужем смислу, карневал подразумева колективни празник локалне заједнице пред почетак Ускршњег поста у којем се слави нови почетак, долазак пролећа и буђење природе, и истерују сва зла која су задесила заједницу у току претходне године. Овакви карневали имају корен у ритуалним свечаностима (од антике преко средњег века и ренесансе), и на неким просторима одржавају се и данас (видети у: Марјановић 2010).

плодности и обнављања, те универзални принцип спајања човека са космосом и превазилажења телесних граница (видети у: Bahtin 1978; Ристивојевић 2009).

Празник и карневал нарочито су важни као места комуникације и зближавања људи. Кајоа сматра да је празник „прилика када се у хијерархизованим друштвима приближавају и братиме различите друштвене класе [...] и мешају сагласне или супротстављене групе“ (Кајоа 1986: 57). Учешће у карневалу, које подразумева сламање друштвених конвенција, иницира посебан облик комуникације и интеракције, и осећање заједништва и једнакости међу људима. Посредством костима и маски појединци размењују тела и заправо народ постаје једно, заједничко тело. За време трајања карневала сви су једнаки, а међу људима који су иначе одељени баријерама класе, професије, годишта, успоставља се посебан вид фамилијарних односа (видети у: Bahtin 1978). Карневал је, према мишљењу Бахтина, понудио привремено бекство из реалног света, тиме што је био утопијска слика живота једнакости, обиља и слободе (нав. према: Storey 2004: 109). Дакле, у 'специјалном', 'уметнутом' времену празника и карневала (другачијем од свакодневног, 'нормалног' времена), могуће је све, па тако и повезивање с 'другим' и 'другачијим', то јест с припадницима друштвених група од којих смо у свакодневном животу одељени различитим врстама граница. Празници и карневали се стога могу схватити као места на којима постоји предуслов за развијање интеркултурних дијалога.¹⁶⁸

Из тога произлази да потенцијал за развијање интеркултурних дијалога имају и музички фестивали у којима су присутни наведени елементи празника и карневала. Време фестивала је такође 'уметнуто' време, другачије од 'нормалног' времена, те су у њему дозвољени и образци понашања какви се иначе сматрају непримереним. На појединим фестивалима се, као и у карневалима, испољавају

¹⁶⁸ Милена Драгићевић Шешић и Сањин Драгојевић сматрају да карневал који се одржава у хрватском месту Ново Винодолско представља пример интеркултурне медијације. Карневал је окупио цео град и све друштвене групе „у свечаности која обилује, с једне стране, елементима друштвене критике (углавном локалног значаја), а с друге, веселим опсценостима које свијет у поворци (мушко, женско, старо и младо) углас пјева и исказује својим изгледом и понашањем“. Аутори указују да су такве манифестације и свечаности у којима учествују сви становници једне средине, важни за смањење социјалне дистанце. Као весели, јавни празници целе заједнице, они окупују различите друштвене групе и интегришу заједницу, а истовремено развијају критичку свест и дају могућност депривилегованим групама да исказују свој став, да постану видљиве и да се активно ангажују и ослободе у процесима друштвеног комуницирања (Драгићевић Шешић, Драгојевић 2004: 46, 47). У истом смислу могу се тумачити и 'фашанге' у банатском селу Гребенац (видети у: Арнаутовић 2012б).

прекомерност, претеривање, прерушавање, 'глупост и лудило', субверзија правила и закона. Фестивали нас воде „ка исконској људској потреби да свет и живот буду сагледани и из другачије, преокренуте, алтернативне перспективе; да невесела свакидашњица буде сублимисана у креацијама маште и духа“ (Вучинић 2008: 56). Фестивали постају „простори игре“, прерушавања и колективног трансa (Драгићевић Шеших 2008: 14), а код публике се рађа осећање да је део „колективног ритуала“ и „друштвеног племена“ (Bollo 2000: 41, 43). На тај начин постаје могућ прелазак граница постављених у 'нормалном', ванфестивалском времену, и повезивање и размена са 'другим', што је основни предуслов за покретање интеркултурних дијалога (како дијалога између припадника различитим културним моделима и друштвеним групама, тако и дијалога између људи који долазе из различитих националних и етничких заједница).

Елементи карневала и празника, одређени као важни за покретање интеркултурних дијалога, проналазе се нарочито у фестивалима популарне музике, што не изненађује ако имамо у виду да је 'карневалско' (carnivalesque), као специфични 'културни модус' ('cultural mode'), присутно у приличној мери у савременој популарној култури (Storey 2004: 109).¹⁶⁹ Публика фестивала популарне музике је, попут публике карневала, препознатљива по слободном, раскалашном понашању, неумерености у пићу и јелу, ексцентричном одевном стилу, дружењу са непознатим људима, колективном плесном трансu, ослобађању енергија и страсти. На фестивалима популарне музике стварају се друштвени односи који би у 'реалном' животу били сматрани неприхватљивим или непотребним. Карневалско искуство повезује присутне на фестивалу, без обзира на то одакле долазе и колико су међу собом различити. Уживање у

¹⁶⁹ Џон Докер (John Docker) карневалско уочава у холивудским филмовима, популарним књижевним жанровима, телевизијским програмима и популарној музици, а Џон Фиск у гледању телевизијских преноса такмичења у рвању, идентификује трагове карневалског уживања (видети: Storey 2004: 108–111). Према мишљењу Фиска, популарна култура је карневалска јер поседује субверзивни потенцијал који 'обичан народ' у процесу активне потрошње може да искористи као отпор хегемоним вредностима. Карневалско у популарној култури тешко да може имати било каквих „политички преображавајућих ефеката“, али још увек може да послужи као „дубинско обликовање идеала задовољства који је истовремено и утопијски и антихегемонистички. Карневал демистификује, пошто разоткрива и произвољност и крхкост друштвеног поретка.“ Стога су на карневалу увек присутни „прогресивни и ослобађајући потенцијал“ (Fisk 2001: 118, 119).

карневалској атмосфери је краткотрајно и пролазно ослобађање од ограничења и стега свакодневног живота, нека врста *jouissance*,¹⁷⁰ и зато га треба што боље искористити. Јер, као у празнику, „То је тренутак када се проживљава мит, сан. Постоји се у једном времену, у једном стању, у коме једино морамо да трошимо и да се трошимо“ (Кајоа 1986: 58).

Социолог Џоан Камингс приметила је да је кључни мотивациони фактор доласка масовне публике на фестивале популарне музике, жеља да се искуси посебна врста задовољства и осећај слободе, превазилажења граница и блискости са другим људима.¹⁷¹ У питању је посебна врста задовољства, која мотивише неке посетиоце да пређу дуг пут да би стигли до неког фестивала. Фасцинација фестивалима популарне музике, приметна нарочито код редовних посетилаца за које је скована и посебна реч – '*festivalgoer*',¹⁷² потиче од тога што учествовање у фестивалу значи више од забаве. То је искуство посредством којег посетиоци стичу осећај повезаности и припадности одређеном колективу и 'музичкој сцени' (Cummings 2007: 154–156). Према Стенлију Вотерману (Stanley Waterman), фестивали нису само купљени и конзумирани културни артефакти, већ и значења која људи стичу активним укључивањем у њих. И Крис Гибсон (Chris Gibson) и Џон Конел (John Connell) указују да публика посредством партиципације у фестивалу конструише личне и колективне идентитете и обликује своје поље значења (нав. према: Cummings 2007: 154). Фестивали популарне музике припадају 'економији искуства' ('experience economy'), у чијем средишту су учешће у специфичном догађају, статус прокламован одређеном (робном) марком, искуство које је емотивно доживљено, и остварени сан. „Посебним обележјем економије искуства сматра се то што купљени

¹⁷⁰ Ролан Барт (Roland Barthes) објашњава *jouissance* као тренутак задовољства у којем се тело ослобађа друштвене и културне контроле. С друге стране, *plaisir* је облик задовољства које ствара друштво и зато оно подразумева признање и потврду владајуће идеологије и субјективности коју она налаже. *Plaisir* ствара задовољства која успостављају везу са друштвеним поретком, а *jouissance* задовољство избегавања друштвеног поретка. *Plaisir* је више врста свакодневног задовољства, а *jouissance* оно које се тиче посебних, карневалских тренутака (нав. према: Fisk 2001: 66, 111).

¹⁷¹ Публика долази на музичке фестивале из више разлога: ради дружења са пријатељима и породицом, упознавања истомишљеника (људи сличних погледа на свет), да би уживо чула извођење неког музичара, из жеље да стекне неко ново искуство, а можда највише ради личне трансформације (Maughan 2009: 59).

¹⁷² У енглеском језику реч '*festivalgoer*' односи се на посебну категорију људи која посећује фестивале, и први пут је употребљена 1959. године (*Merriam-Webster Dictionary*, „Festivalgoer“). Ова година није случајна јер у то време, како је раније поменуто, у Великој Британији и САД почињу да се организују први велики фестивали популарне музике и успостављају се темељи фестивалске културе.

производ/роба није више у првом плану него је то искуство које код конзумента (купаца) тај производ ствара (другим речима, то је посебан доживљај), а на које купац – који сада постаје копродуцент – утиче тако што узима учешће у самом процесу стварања тог производа“ (Миро 2008: 105, 106). Посредством размене фестивалског искуства ствара се осећај заједништва, који посетиоцима омогућава да у сваком тренутку започну насумичне разговоре са људима око себе (Cummins 2007: 155, 156).

С обзиром на то, може се претпоставити да је један од основних разлога масовног доласка публике на фестивале популарне музике, жеља да се учествује у интеркултурним дијалозима. Јер, присуство на фестивалу популарне музике изазива код посетилаца задовољство како због могућности да потврде или трансформишу свој лични идентитет, тако и због јединствене прилике да се повежу са другима и осете као део шире заједнице, те да у комуникацији са непознатим људима размене мишљења, искуства и ставове. Џоан Камингс је, на основу анкетирања 31 посетиоца 25 аустралијских фестивала инди музике, установила да 'фестивалско задовољство' никада није индивидуално искуство. Већ само присуство на музичком фестивалу (без обзира на то да ли смо дошли сами или у друштву) доноси искуство размене и осећај припадности групи љубитеља одређене врсте музике, што је фактор који повезује све присутне. На фестивалу популарне музике је много израженији осећај 'ми' (целокупна публика фестивала) него 'ја' (појединац на фестивалу који се забавља). Музика углавном чини важан део живота фестивалских посетилаца и стога функционише као средство које их повезује и омогућава им да креирају привремену заједницу. Они разумеју усхићење због слушања неког извођача, имају заједничке теме око одређене врсте музике или концертног искуства, а осећај блискости се јавља и када се сретну позната лица, односно људи са којима је већ дељено фестивалско или неко друго музичко искуство. „Фестивалска места нуде могућност за посетиоце фестивала да се окупе са људима сродних погледа и поделе искуство тога да буду члан фестивалског нео-

племена које је креирано кроз размену осећаја нео-племенског друштва.¹⁷³ Таква привремена социјализација и нео-племенско удруживање код посетилаца изазива осећај истинске припадности том колективу и потврду личног идентитета кроз идентификовање са фестивалском заједницом (Cummings 2007: 154–156).¹⁷⁴

Због специфичне врсте искуства коју пружа, фестивал популарне музике може се, условно, тумачити и као лиминална фаза ритуала.¹⁷⁵ Према мишљењу антрополога Саре Карвало (Sara Carvalho) и Хелене Марињо (Helena Marinho), у 'музичком ритуалу' учествују композитор, извођачи и слушаоци, при чему извођач има кључну улогу јер се посредством његовог чина одвија лиминална фаза ритуала, када се слушаоци укључују као учесници у ритуалну акцију и када долази до трансформације и трансгресије (Marinho, Carvalho н. д.: 7, 8, 10; Marinho, Carvalho 2010: 118). Обред прелаза у ритуалу нужно подразумева промену учесника ритуала, што у случају музичких фестивала не мора да буде случај. Фестивал је, као и карневал и празник, 'уметнуто време' након којег се сви враћају својим уобичајеним активностима. Међутим, уколико се на фестивалу одвијају интеркултурни дијалози, трансформација 'учесника ритуала' је могућа. Актери интеркултурних дијалога се, кроз заједничко искуство игре и престапа, упознају са непознатим 'другим', учествују у размени 'културних

¹⁷³ „The festival sites provided an opportunity for the festivalgoers to gather with like-minded people and share the experience of being a member of the festivalgoer neo-tribe which was created through a shared sense of neo-tribal sociality“ (Cummings 2007: 156).

¹⁷⁴ Доан Камингс се овде позива на 'неотрибалну теорију' ('neo-tribal theory') Мајкла Мафесолија (Michel Maffesoli). Мафесоли је изложио мишљење да публика савремених фестивала популарне музике функционише као нео-племенска заједница. Посетиоци су повезани посредством колективне размене мисли, осећања, емоција и искуства. Аутор сматра да се концепт нео-племена односи на 'стање духа/ума' које је оспољено кроз здруживање са онима који имају исте животне стилове, а са акцентом на оном што је „сада и овде“ (нав. према: Cummings 2007: 154).

¹⁷⁵ Антрополошки модел за анализу ритуала предложио је фолклориста Арнолд ван Генеп (Arnold van Gennep). Модел је заснован на три фазе ритуалне акције: прелиминална (период пре уласка у ритуал), лиминална (улазак у ритуал и отвореност за промену), и постлиминална (период након ритуала, када је промена извршена) (видети у: Gennep 2004). Антрополог Виктор Тарнер (Victor Turner) развио је модел за анализу ритуала, и његови описи ритуалног процеса одсликавају путовање од 'одвојености', схваћене као ограничење у времену, простору и контексту, кроз лиминални стадијум до 'ре-агрегације' (нав. према: Marinho, Carvalho н. д.: 7). Овај модел је до сада често примењиван као истраживачко оруђе у контексту етномузиколошких студија, са фокусом на ритуалној димензији извођења традиционалне музике. У прве покушаје примене овог модела на неки феномен из области уметничке музике, спада чланак Марте Фелдман (Martha Feldman) *Magic Mirrors and the Serial Stage: Thoughts toward a Ritual View* из 1995. године. Ауторка у чланку сагледава продукцију, извођење и рецепцију опере серије са позиције ритуалне парадигме (видети у: Gramit 2002; Marinho, Carvalho 2010).

разлика' и осећају 'дух заједништва, што их може донекле трансформисати и учинити другачијим од онога какви су били пре него што су дошли на фестивал.¹⁷⁶ Другим речима, фестивал популарне музике може се схватити као лиминална фаза ритуала уколико посетиоци, захваљујући учешћу у интеркултурним дијалозима, доживе трансформацију (односа према другим култура), и трансгресију (културног идентитета и разних граница које постоје у неком друштву).

Због публике која активно учествује у фестивалским догађајима и интеркултурним дијалозима, фестивали популарне музике су много више од обичног музичког спектакла, у којем публика само посматра и пасивно конзумира садржаје којима је изложена.¹⁷⁷ Иако су музички фестивали „тржиште у размени људи и добара“ у којима гледање и опчињеност сликом постаје део производног циклуса и активност у коју се улаже и која се троши (Lukić-Krstanović 2010: 83), публика такве фестивале користи како би задовољила своје потребе, и у складу с тим га и тумачи и себи прилагођава.¹⁷⁸ Публика утиче и на сам ток и карактер музичког фестивала. Као што је запазио Џеф Ворен, у музичком догађају увек има неких непредвиђености, спонтаности и учешћа публике, по чему се тај догађај најчешће и памти. Сви елементи музичког фестивала су перформативни и импровизовани (производња музичког звука, физичка локација догађаја, слушање музике, интеракције људи који долазе из различитих култура). Управо по томе фестивал се разликује од

¹⁷⁶ Према Ричарду Шехнеру (Richard Schechner), „игра даје људима шансу да привремено искусе табу, експес и ризик. [...] Стога, ритуал и игра трансформишу људе“ (нав. према: Marinho, Carvalho 2010: 111). Дух заједништва, тзв. *communitas*, Виктор Тарнер сматра покретачем осећаја припадности који учесници ритуала стичу током лиминалне фазе ритуала (нав. према: Marinho, Carvalho н. д.: 6, 7).

¹⁷⁷ Ги Дебор (Guy Debord) је спектакл описао као инверзију живота, псеудосвет и друштвени однос међу људима посредован сликама. Спектакл који фалсификује стварност, производ је исте те стварности, односно доминантног облика производње. Стога је спектакл савршена представа владајућег економског поретка и отуђености гледаоца од замишљеног објекта. Стварајући своју економију у нагомилавању слика, спектакл подређује себи људе, управо зато што их је економија подредила својим циљевима (Debord 1999: 12, 13). Спектакуларност преувеличава видљиво, увећава и истиче површински изглед, одбија значење или дубину и делује на сва чула. „Наглашавањем прекомерне материјалности он у први план истиче тело, не као означитељ нечег другог, већ самим његовим присуством“ (Fisk 2001: 99). По мишљењу Мирославе Лукић-Крстановић, развој музичког спектакла највише се испољавао управо кроз форме фестивала и концерта, који су постали својеврсно тржиште у размени људи и добара. У њима гледање постаје активност у коју се улаже и која се троши, а „моћ перцепције и опчињености улази у производни циклус“ (Lukić-Krstanović 2010: 83).

¹⁷⁸ У извођењу овог закључка ослонила сам се на теорију популарне културе Џона Фиска, која подразумева да потрошачи популарне културе нису пасивна, изманипулисана маса већ активни учесници у креирању значења (Fisk 2001: 32).

спектакла, који подразумева да су слушаоци музичког извођења само гледаоци, војери који немају утицај на догађај (Warren 2008: 118).¹⁷⁹

Публика на фестивалима популарне музике вербално и невербално комуницира, како међу собом, тако и са извођачима, и тиме у одређеној мери утиче на ток и карактер музичког догађаја. Непосредно физичко присуство музичких звезда које публика обожава и са којима се идентификује, доприносе утиску да је у питању специјални догађај који пружа драгоцену искуство. За разлику од уобичајеног, свакодневног времена када су звезде далеке и недоступне, у фестивалском времену публика са њима може да комуницира. Фанови заједно са звездама певају песме и аплаузом, плесом или узвицима отоврено испољавају усхићење концертом којем присуствују. Понашање публике изазива повратну реакцију извођача (одговор у процесу комуникације), која се испољава у додиривању руку фанова који стоје поред бине, вербалним обраћањем публици (нпр. „Ви сте најбоља публика до сада“), или певањем неке одређене песме коју публика гласно захтева да чује. Посетиоци који су привукли пажњу извођача (и с њим успоставили, условно речено, неку врсту дијалога), осећају се посебним, одабраним, блиским са звездом, а такво искуство може допринети њиховој трансформацији.¹⁸⁰

Фестивали уметничке и традиционалне фолклорне музике по правилу немају елементе карневала већ представљају врсту свечаности са елементима светковине.¹⁸¹ Према мишљењу Јелене Ђорђевић, светковина подразумева комуницирање колектива са 'светим', које треба схватити као „трансцедентни објекат религијског или секуларног порекла“. Објекат светковине „мора имати значење и унутарњи морални смисао који стоји изнад пролазности свакодневног живота и издиже се на виши, универзални план егзистенције.“ Нешто има својство светог ако га једно друштво на тај начин поима и приказује (Ђорђевић 1997: 15–17). У основи фестивала уметничке и традиционалне фолклорне

¹⁷⁹ Гледање музичког догађаја који се емитује на телевизији, било би најближе одређењу музичког спектакла. Парадигматичан пример музичког догађаја као спектакла је *Песма Евровизије* (видети: Lukić-Krstanović 2008).

¹⁸⁰ Роже Кајоа је празник описао као „време у којем се спајају овај и онај свет“ и у којем „преци или богови, оличени маскираним играчима, стижу да би се помешали с људима“ (Кајоа 1986: 46). Условно се ова одлика празника, у трансформисаном облику, запажа на фестивалима популарне музике на којима 'обични' људи имају прилику да се накратко приближе својим 'боговима' – музичким звездама.

¹⁸¹ Теоријску позадину анализе савремених светковина чине ритуали примитивних друштава као идеални образац, референцијални појам према којем се анализирају сви каснији, изведени облици светковине (Ђорђевић 1997: 5, 6).

музике је слављење неких идеја, личности, дела који се у одређеној заједници сматрају узвишеним и, условно речено, 'светим'.¹⁸² Делови фестивалских програма у којима се највише испољавају елементи светковине су прославе јубилеја и церемоније отварања и затварања. Иако интеркултурни дијалози нису присутни у 'светковинским' деловима фестивала, важно је утети у обзир да је светковина друштвени чин *par excellence*, колективна радња, „позив на комуникацију међу члановима одређене заједнице, чин тоталне размене искуства и сједињење мноштва у 'заједнички организам'“ (Ђорђевић 1997: 6).

¹⁸² Карактеристичан пример је *Бајројтски фестивал* (видети у: Jeremić-Molnar 2007).

ДИЈАЛОЗИ НАЦИОНАЛНИХ И ЕТНИЧКИХ КУЛТУРА НА МУЗИЧКИМ ФЕСТИВАЛИМА

Фестивал као место сусрета уметника из различитих националних и етничких култура

Фестивали су одувек били важна места сусрета и дијалога уметника, те се о њима може говорити као о „креативним и продукцијским инкубаторима“ (Вујадиновић 2008: 67; Foscoulle 2009: 13).¹⁸³ За многе је гостовање на неком иностраном фестивалу важно је управо због могућности да упознају уметнике и публику из неке друге средине и стекну ново искуство. Учешће иностраних уметника на фестивалу само по себи није интеркултурни дијалог већ *предуслов* за покретање интеркултурних дијалога. Да би интеркултурни дијалози били реализовани, уметници из различитих земаља треба да, као репрезенти 'своје' културе, ступе у комуникацију и размену ставова, гледишта, преференција, карактеристичних за културе које репрезентују. Чињеница да неки музички извођачи долазе из, на пример, Немачке, није гарант да су они репрезенти немачке културе. Извођачи се могу сматрати репрезентима неке националне културе уколико на фестивалу представе музичка дела која се сматрају специфичним за ту националну културу и традицију. Исто важи и за извођаче који долазе из различитих етничких заједница. Важно је при том узети у обзир контекст доласка иностраних извођача на фестивал (да ли је то део неког већег међународног пројекта или продукт партнерства између две државе), рецепцију њиховог наступа (да ли су их публика и медији протумачили као репрезенте неке друге културе), и статус који ти извођачи имају у својој земљи (да ли су у питању врхунски уметници који на одговарајући начин репрезентују културу своје земље).

О манифестацији интеркултурних дијалога може се говорити када музички ансамбл мултикултурног састава изводи дела карактеристична за културе земаља или етничких заједница из којих чланови долазе, и када се на фестивалу представљају међународне ко-продукције (премијерна изведба неке

¹⁸³ Драган Клаић сматра да су фестивали ту улогу имали и у периодима када међународна мобилност и комуникација уметника није била интензивна као данас (рецимо у време Хладног рата) (Клаић 2000: 31).

композиције, која је реализована у заједничкој продукцији два фестивала из различитих земаља, или фестивала и иностраних културних институција). Фестивал који реализује међународне ко-продукције постаје 'уметнички катализатор' јер омогућава уметницима из различитих земаља да заједно стварају ново дело (Klaić 2009a: 103), и тежи ка ексклузивности и 'уметничкој изузетности' ('artistic excellency'), што побуђује потребу публике за истраживањем и ствара прави 'фестивалски дух' (Вучинић 2008: 54). Посредством ко-продукција повећава се интеркултурна компетенција уметника који потичу из различитих култура (Klaić 2009a: 104; Klaić 2000: 32), и ствара разноврсна програмска понуда која је предуслов за развој интеркултурних дијалога међу фестивалском публиком (Sartorius 2009: 175–177).¹⁸⁴ Кључну улогу у повезивању фестивала и уметника на међународном нивоу имају национална и међународна удружења фестивала извођачких уметности.¹⁸⁵ ЕФА је најзначајније међународно фестивалско удружење које је, од тренутка оснивања 1952. године, усмерено на развијање сарадње најбољих уметника из различитих европских земаља, а данас и уметника са других континената (видети: *European Festivals Association*; Autissier 2009b). Предност фестивала

¹⁸⁴ Јоаким Сарториус сматра да би фестивали требало константно да теже „проширењу хоризонта уметности“, уместо да публици нуде само мејнстрим дела и репертоар који се већ изводи на неком другом месту. „Фестивали би требало да инспиришу најбоље уметнике да стварају јединствена дела [...] како би се произвело нешто што је запањујуће ново, специјално и изван обичног. [...] Изнад свега, савремени фестивал би требало да се бави садашњошћу, а не да настоји да управља нашим културним наслеђем или да негује питање културне чистоте тако што ће стално изнова да репродукује иста, позната Западначка богатства“. („Festivals should inspire the best artists to produce unique works [...] to produce something that is breathtakingly new, special and out-of-the-ordinary. [...] First and foremost, a contemporary festival should deal with the present, not seek to manage our cultural heritage or nurture the notion of cultural purity by reproducing the same, familiar Western cultural riches over and over again“) (Sartorius 2009: 175–177).

¹⁸⁵ У Европи тренутно постоји много националних фестивалских удружења, углавном посвећених музичким фестивалима, иако нека од њих обухватају и фестивале свих врста извођачких уметности, књижевности и визуелних уметности. У Француској је удружење фестивала основано још педесетих година прошлог века, док се у Централној и Источној Европи таква удружења јављају након распада Источног блока (Чешка 1998, Естонија 2002. итд.). Нарочито су активна удружења у скандинавским државама. Удружења фестивала у Норвешкој и Финској обухватају све врсте уметничких фестивала, док у Шведској удружење од 42 музичка фестивала обухвата фестивале различитих музичких жанрова (џез, камерну музику, оперу, популарну музику, електронску и акустичну, хорско певање). Треба поменути и удружење фестивала са француских говорних подручја (Art Event Network Association – AREA), и британска и ирска удружења карактеристична по организовању тренинга фестивалских менаџера и тематских конференција (Autissier 2009b: 132–135). Године 2011. и Србија је добила своје фестивалско удружење, Савез међународних фестивала уметности Србије – СЕФА.

који су чланови ЕФА-е је у томе што имају велику могућност за реализовање заједничких пројеката са фестивалима из других земаља.¹⁸⁶

На фестивалима није једноставно идентификовати да ли се интеркултурни дијалози заиста одвијају, или постоје само предуслови за њихово покретање. Да би се уочила манифестација интеркултурних дијалога, било би потребно спровести комплексне психолошке, социолошке и антрополошке анализе односа уметника према 'другим' културама пре, за време и по завршетку фестивала, са циљем да се утврди у којој мери и на који начин су уметници, као репрезенти различитих култура, разменили своје ставове, укусе, уметничке приступе. Међутим, може се претпоставити да дугорочна међународна сарадња у оквиру неког уметничког пројекта омогућава уметницима да интензивно комуницирају, боље упознају и разумеју културу 'оног другог', усвоје неке елементе карактеристичне за 'другу' културу (на пример специфични стил извођења),¹⁸⁷ те да, по завршетку пројекта, буду обогаћени за једно ново искуство које је променило њихову перцепцију 'других' култура.¹⁸⁸

Као пример може да послужи фестивал *Сусрети са композиторкама (Incontre con compositrice)* који сваке јесени у италијанском градићу Фјуђи организује међународна фондација *Жене у музици (Fondazione Adkins Chiti: Donne in Musica)*.¹⁸⁹ Фестивал је, као и сама фондација, посвећен промовисању савремених композиторки и жена извођача из целог света, у циљу борбе за већа

¹⁸⁶ Како се тврди у публикацији ЕФА-е, чланови добијају регуларне новости о фестивалима, имају адекватну промоцију на међународном нивоу, стичу право на пун приступ базама података, истраживачким извештајима и студијама које је ЕФА објавила у сарадњи са међународним институцијама, а имају могућност и да учествују у ексклузивним едукативним семинарима. На тај начин они учествују у ЕФА-иној међународној мисији да успостави сарадњу и интеракцију са фестивалима широм света (Deventer 2009: 190, 191). Чланство фестивала у међународним мрежама омогућава руководиоцима фестивала да остваре контакте са потенцијалним партнерима, да размене информације о актуелним трендовима у свом уметничком пољу, да побољшају видљивост и створе позитиван имиџ фестивала (Janković 2006: 133). По мишљењу Драгана Клаића, креирање међународних фестивалских мрежа условило је и експанзију броја међународних уметничких фестивала у Европи током прве деценије 21. века (Klaić 2009a: 103).

¹⁸⁷ Постоје извесна обележја стила и технике извођења карактеристична за неке националне или етничке културе. На пример, вокална техника у хорском певању разликује се између земаља Југоисточне и Северозападне Европе, трубачку фолклорну музику на другачији начин изводе музичари српске и ромске етничке заједнице, разликују се стилови ('школе') пијанизма у Русији, Кини, САД, итд.

¹⁸⁸ Аутори који су писали о интеркултурном дијалогу на фестивалима сагласни су у томе да се интеркултурни дијалог манифестује у међународним уметничким пројектима.

¹⁸⁹ Фондација је члан Међународног музичког савета УНЕСКО-а (International Music Council of UNESCO) и Европског музичког савета (European Music Council), а њене пројекте подржава Европски парламент (видети: *Fondazione Adkins Chiti: Donne in Musica*)

права и бољу видљивост жена ангажованих у домену извођачких уметности. *Сусрети са композиторкама* имају наглашену едукативну улогу, јер се концерти одржавају у основним и средњим школама региона Лацио.¹⁹⁰ У припреми и реализацији фестивала, као и у другим активностима, сваке године учествују музиколошкиње и теоретичарке из различитих европских земаља. Будући да сам имала прилику да учествујем у овом међународном пројекту,¹⁹¹ уверила сам се да дугорочна сарадња са научницима и уметницима из других земаља иницира размену укуса, ставова, погледа на свет, утиче на промену перцепције према другим културама и на усвајање неких одлика животног стила карактеристичних за, претходно непознату и удаљену културу. Из искуства које сам стекла, произашао је и закључак који се у проучавањима савремених фестивала углавном занемарује: да су за развијање интеркултурних дијалога веома важни сусрети и комуникација не само уметника (композитора и извођача), већ и научника и теоретичара (музиколога, етномузиколога, музичких педагога итд.).

Фестивали могу имати улогу везивног фактора у одређеном региону, као што је пример *Нордијске панораме*, филмског фестивала нордијских држава (Финске, Шведске, Норвешке, Данске, Исланда). Према мишљењу Димитрија Вујадиновића, фестивал подстиче мобилност уметника, реализацију нових уметничких пројеката и едукативних активности, а уједно је интересантан за бројну и разноврсну публику. *Нордијска панорама* је „агенс интеркултурног дијалога“ јер окупља филмске уметнике из целе Европе и успоставља чврсту сарадњу између уметника нордијског региона (Вујадиновић 2008: 71, 72). Покретање интеркултурних дијалога нарочито је важно у конфликтним регионима, у којима је међународна сарадња прекинута или отежана услед ратних сукоба и/или међуетничке нетрпељивости. Ка томе је усмерен *Израелски*

¹⁹⁰ Едукативна улога фестивала нарочито се испољава у томе што се сваке године концерти одржавају у истим школама. На тај начин се спроводи континуирана и дугорочна музичка едукација исте, младе публике.

¹⁹¹ Године 2012. фондација *Жене у музици* ме је позвала да у својству истраживача – сарадника ('resident scholar') учествујем у пројекту *WIMUST (Women in Music Uniting Strategies for Talent)*, у периоду од три месеца. Поред припреме и реализације фестивала *Сусрети са композиторкама*, пројекат је обухватио и допуну базе података о европским композиторкама, израду *Беле књиге* о правима жена у извођачким уметностима (промоција је одржана у Бриселу почетком 2014. године), статистичка истраживања о позицији жена извођача у европским оркестрима, и слично. У пројекту сам сарађивала са женама истраживачима и извођачима из Италије, Аустрије, Велике Британије, САД, Португала, Кине.

фестивал у Јерусалиму. Уметнички директор фестивала Јоси Тал Ган (Yossi Tal-Gan) сматра да је *Израелски фестивал* постао полигон за комуникацију и разумевање сличности и разлика између различитих култура, и превазилажење конфликта између присталица јудаизма, хришћанства и ислама. Мултикултуралност Јерусалима схваћена је као повољна, а не као отежавајућа околност, 'другост' као извор поноса, а етничко наслеђе као драгоцен извор инспирације за савремене уметнике. Уметничка, културна, едукативна и друштвена улога *Израелског фестивала* постиже се нарочито посредством ко-продукција. Једна од таквих је ко-продукција *Три генерације* (2009), која тематизује историјске и савремене односе Немаца, Израелаца и Палестинаца, и покреће питања кривице, жртве и сећања. Ствараоци и учесници пројекта били су различитог етничког порекла и религијске припадности, и заједнички су креирали позоришну радионицу у којој су отворено преиспитали дилеме, проблеме и предрасуде етничких група којима припадају. На сличан начин функционишу и друге међународне ко-продукције *Израелског фестивала* у којима се тематизују провокативне теме попут конструкција родног идентитета у исламској култури. На фестивалу се, посредством таквих пројеката, становницима Израела представљају мање познате културе, на начин другачији од оног који се уобичајено пласира у медијима, са циљем да се подстакну на веће разумевање и поштовање 'другог' (Tal-Gan 2009: 66–69, 73, 74, 79–81).¹⁹²

¹⁹² Јоси Тал Ган сумира циљеве *Израелског фестивала* и других савремених фестивала на следећи начин. „Требало би да трансформишемо наше фестивале у повезујући фактор, глас умерености међу културама и земљама у конфликту. Требало би да искористимо предности масовне комуникације, не да би стандардизовали уметност; напротив, требало би да користимо глобализацију да помогне излагање уметности и културе 'другог' и 'различитог' – и требало би да охрабримо и помогнемо наше локалне уметнике и продукције излажући их интернационално, на тај начин јачајући појединачне уметнике који то не могу да ураде самостално.“ („We should transform our festivals into a connecting factor, a voice of moderation between cultures and countries in conflict. We should take advantage of mass communication, not in order to standardise art; on the contrary, we should use globalisation to help expose the art and culture of the 'other' and what is 'different' – and we should encourage and assist our local artists and productions by exposing them internationally, thereby strengthening individual artists who are not able to do so on their own“) (Tal-Gan 2009: 75). Предност *Израелског фестивала* је у томе што је мултидисциплинаран (обухвата музичку, позоришну и плесну уметност), и што атрактивним програмима привлачи разноврсну публику (нарочито млађе генерације), а истовремено има статус елитног, престижног фестивала. На тај начин допире до припадника различитих друштвених група, а при том не подређује квалитет програма комерцијалним циљевима. С тим у вези, директор *Израелског фестивала* износи гледиште које је заступљено и у овом раду: да ниједна уметничка дисциплина није елитистичка а друга популистичка, те да уметничка музика није *a priori* вреднија од на пример цеза или *world music* (Tal-Gan 2009: 71).

Пример *Израелског фестивала* показује на које начине је мултикултурну шароликост могуће употребити као извор уметничке инспирације, па и као средство у развијању интеркултурне компетенције. Нека од тих решења могла би бити примењена и на музичким фестивалима у Србији и другим бившим југословенским републикама. Интензивна сарадња која је између уметника постојала у периоду СФРЈ, насилно је прекинута деведесетих година услед распада Југославије, националистички оријентисане политике новооформљених држава и ратних сукоба. Србија је, са уласком у фазу постсоцијалистичке транзиције,¹⁹³ поново успоставила сарадњу са другим бившим југословенским републикама, али је због траума из блиске прошлости и етничких стереотипа, та сарадња и даље недовољно развијена.¹⁹⁴ Фестивали могу имати велику улогу у развоју интеркултурне компетенције, и креирању предуслова за успостављање продуктивних дијалога између становника конфликтних подручја. Пример *Нордијске панораме* наводи на размишљање да ли би било могуће креирати и неку 'југословенску панораму', односно музички фестивал који би за основни циљ имао повезивање музичких уметника и теоретичара из бивших

¹⁹³ Процес транзиције подразумева политичку, економску и друштвену трансформацију у циљу стварања демократске државе која у економском смислу почива на принципима капиталистичке тржишно-оријентисане производње. Постсоцијалистичка транзиција обележена је, између осталог, тенденцијама ка умрежавању (интегрисању) у међународне процесе трговине, размене и комуникације, успостављању политичког плурализма и друштва заснованог на демократским принципима, увођењу тржишно оријентисане економије и принципа слободних тржишта. Као таква, транзиција је и саставни део ширег процеса глобализације (видети у: Nakarada 2004; Janković 2006). Мишљења аутора се разликују у погледу тачног почетка постсоцијалистичке транзиције у Србији. Поједини аутори (Нада Ђокић-Швоб, Иван Ковачевић) сматрају да распад Социјалистичке Федеративне Републике Југославије 1991. године означава улазак Србије у транзицију, док период после 2000. године називају 'другом транзицијом' (видети у: Đokić-Švob 2000; Ковачевић И. 2007). Други аутори заступају гледиште да је 'права' транзиција, као вид преласка ка демократском и капиталистичком друштву, почела тек после пада националистичког режима Слободана Милошевића (5. октобар 2000.) и успостављања демократске владе, а да је пре тога постојао само облик 'симулиране транзиције' (видети у: Nakarada 2004; Kovačević Đ. 2004; Sekelj 2004; Prokopijević 2004; Janković 2006). Ово становиште је заступљено и у докторској дисертацији, јер је улазак Србије у транзицију у првој деценији 21. века обележен увођењем реформи у складу са стандардима Европске уније и отварањем институција ка повезивању, сарадњи и размени са другим европским земљама. Процес транзиције у Србији део је ширег процеса регионалне интеграције, и има за циљ добијање пуноправног чланства у Европској унији.

¹⁹⁴ Проблематично је и што се у Србији одвија „транзиција са ретроградним ликом“, у смислу да се реформе спроводе споро и неефикасно, и болно за највећи део становништва. Неједнакости се увећавају, корупција се шири, блокиран је процес демократске консолидације, изградње снажне институционалне, правне инфраструктуре која би служила као подлога реформама. Изостаје освајање претпоставки елементарне економске стабилности, а процес приватизације је обележен корупцијом. Све то показује да је у току „транзиција са ретроградним ликом, којом се упркос промени режима, Југославија конституише као периферија Европе“ (Nakarada 2004: 213, 214). Видети и у: Dragičević Šešić, Dragojević 2004: 46–67.

југословенских република.¹⁹⁵ Такав фестивал могао би функционисати као замишљена заједница у којој се, посредством музике и других уметности, преиспитују проблеми 'стварних' заједница, те развијају интеркултурна компетенција и интеркултурни дијалози.

Националне и етничке културе у програму фестивала

Да би фестивал имао предуслов за развој интеркултурних дијалога, његов програм (цело издање и појединачни програми) требало би да буде састављен из дела која публика доживљава као репрезенте култура различитих националних и етничких заједница. Фестивалска публика, како указује Драган Клаић, добија могућност да упозна, прихвати, разуме и поштује нове, непознате и неочекиване садржаје у којима се испољавају културне разлике, што је важан корак у развијању интеркултурне компетенције (Клаић 2000: 32). Упознавање 'других' националних и етничких култура у оквиру неког пријемчивог контекста, какав је фестивал, представља важан корак и ка њиховом разумевању, прихватању, поштовању, и у крајњем циљу ка успостављању дијалога са припадницима тих култура.

Понекад први сусрет публике с непознатом културом резултира неразумевашем и одбијањем, нарочито ако публика нема слушалачко искуство или развијену интеркултурну компетенцију. Чак и тада је могуће допрети до свих сегмената публике уколико се на целом фестивалу, или у неком његовом програму, успостави одређени *комуникациони код*, који је разумљив већини присутних на фестивалу. На музичком фестивалу, на којем уметници из различитих култура изводе дела која репрезентују различите културе,

¹⁹⁵ Разлог за то би свакако била чињеница да је између њих до скоро постојала континуирана сарадња, мобилност уметника, и бројни заједнички пројекти, те да би ре-конституисање заједничке уметничке платформе могло да почива на таквим темељима. „Мада објективно постоји велики заједнички меморијски културни капитал, лингвистичка блискост и потенцијална ресурсна подлога за успјешне облике сарадње у виду професионалних познанстава, некадашње институционалне повезаности, донедавно постојећих видова и инструмената сарадње (размјена студената, могућност студирања извана домицилне средине, часописи и сл.), све то се готово уопће не користи, већ махом остаје дијелом индивидуалног и колективног сјећања и тек повремене сарадње.“ Стога се примарним циљем на западном Балкану и даље сматра „радикална и дуготрајна пацификација, демилитаризација, процес помирења и успостављања конструктивне и равноправне сарадње“ (Dragičević Šešić, Dragojević 2004: 66).

комуникациони код може бити одређени музички жанр или стил, композитор, или нека не-музичка идеја која повезује различите културе присутне на том фестивалу. Рецимо, комуникација између култура балканских, словенских или бивших југословенских земаља успоставља се посредством неких заједничких елемената ових култура или заједничке историје, религије, идеологије.

Веома је важно да у програму међународног фестивала буду заступљена дела која репрезентују културу заједнице у којој се одржава фестивал. Према мишљењу Драгана Клаића и Кули Хансен, фестивал који је сведен на презентацију иностраних култура и 'увоз' атрактивних иностраних извођача, а занемарује потребе 'локалног окружења', неће бити превише интересантан 'локалном' становништву, јер га неће доживети као 'свој' (Клаић 2000: 29, 30, 33; Hansen 2000: 8; Клаић 2009а: 104). Други разлог због којег је важно да на фестивалу међународног карактера буде заступљена национална култура, као и локалне, поднационалне културе, јесте привлачење иностране публике. Да би становници других земаља одлучили да посете, на пример, неки музички фестивал у Србији, његов репертоар би требало да се разликује од репертоара иностраних фестивала, да има уметничке садржаје који не могу да се чују (и виде) на другим местима, и да представља јединствену, ексклузивну понуду. Специфичност музичког фестивала може се постићи уколико се на концертима изводе дела домаћих композитора,¹⁹⁶ нарочито ако су у питању премијерна извођења или обележавање јубилеја од националног значаја. Музички фестивал има локални карактер уколико су на њему прицутне традиционалне фолклорне музичке праксе локалних подручја (нпр. Неготинске крајине) или локалне, алтернативне сцене популарне музике (београдска сцена хип-хопа, новосадска или зајечарска рок сцена итд.).

Када су у фестивалском програму заступљене различите националне и етничке културе, тада постоји предуслов за развијање интеркултурне компетенције и за покретање интеркултурних дијалога. Наиме, сагледавањем

¹⁹⁶ Под 'домаћим' композиторима подразумевам композиторе из државе о којој је у тексту реч, у овом случају Србије. На исти начин у раду користим појам 'домаћи' у вези са извођачима, публиком или музиком (домаћи извођачи, домаћа публика, домаћа музика). На појединим местима у раду користићу синтагме 'локална публика', 'локални извођачи', 'локални композитори', и слично. Оне се односе на публику, извођаче, композиторе из одређене локалне, поднационалне заједнице (нпр. Неготинске крајине).

целокупног програма једног или више издања неког фестивала, може се уочити на који начин и у којој мери су репрезентоване одређене културе (на пример, каква и чија музичка дела се изводе на концертима, који јубилеји се обележавају и који уметнички садржаји се бирају за то), и да ли такав програм може подстаћи публику и учеснике да ступе у интеркултурне дијалоге. Садржаји фестивала могу мотивисати иностране госте да се подробније упознају са културом, уметности, традицијом и становницима поднебља у које су дошли, те да таква нова сазнања и искуства 'понесу' са собом у своју земљу. Домаћа фестивалска публика се, с друге стране, упознаје са уметничким садржајима који репрезентују неке друге, њој мало познате културе. Уколико фестивалу, због његовог интересантног и разноликог програма, присуствују посетиоци из различитих земаља, постоји велики потенцијал да се међу њима покрену дијалози. Фестивал онда функционише као место манифестације интеркултурних дијалога, и као покретач интеркултурних дијалога међу посетиоцима и учесницима фестивала. Занимљиве су и ситуације када инострани уметници на музичким фестивалима интерпретирају дела карактеристична за заједницу у којој се фестивал одржава (на пример када кинески пијаниста, или норвешки хорски ансамбл изводе дела српских композитора на фестивалу у Србији). Инострани уметник ће култури која му није довољно позната приступити као 'други', те одређено дело потенцијално интерпретирати на другачији начин од оног на који је домаћа публика навикла. Тада, условно, можемо говорити о манифестацији интеркултурних дијалога у самом фестивалском програму. Дијалози се испољавају и када се на концертима изводе композиције које су настале као последица интеркултурних дијалога (међународне ко-продукције, дела у којима се прожимају елементи различитих фолклорних традиција, и слично).

Фестивалски туризам и имиџ фестивала

Као облик културног туризма,¹⁹⁷ фестивалски туризам је покретач привредног и културног развоја места или округа у којем се фестивал организује. Савремени фестивали су, нарочито ако се организују током лета, привлачни за масовну публику као вид светковине у којој су концентрисани разнолики уметнички садржаји у кратком временском периоду (Gnjatović, Isaković, Gavrić 2010: 207). Стога фестивали могу да буду одлучујући фактор при избору туристичке дестинације (Hansen 2000: 9). У томе велику улогу има промоција фестивала у домаћим и иностраним медијима,¹⁹⁸ нарочито ако се спроводи током целе године, а не само за време фестивала.¹⁹⁹ Долазак туриста у место у којем се одржава фестивал важан је превасходно из економских разлога. За време боравка туристи плаћају преноћиште и друге услуге (Ђукић 2008: 160), а присуство многобројне домаће и иностране публике привлачи нове инвеститоре, спонзоре и медије. Редовне посете туриста могу иницирати и отварање кафића, ресторана, продавница, културних и спортско-рекреативних центара (Gnjatović, Isaković, Gavrić 2010: 201, 202). Фестивал је извор нових (привремених) пословних ангажмана како за припаднике те локалне заједнице, тако и за саме уметнике који често не могу довољно да зараде у институционалним оквирима (током редовне сезоне) (Hunyadi, Inkei, Szabo 2009: 179–181).

По мишљењу Весне Ђукић, фестивалски туризам је непосредно повезан са 'културним дијалогом' и процесом европских интеграција. Културни туризам, у

¹⁹⁷ Културни туризам је туристичка посета „мотивисана интересом за историјске, уметничке, научне или *lifestyle/heritage* (животни стил/наслеђе) понуде локалне заједнице, региона, групе или институције“ (Ђукић 2008: 167), то јест занимањем за „материјалну (културно-историјски споменици, музеји, галерије) или нематеријалну (културне приредбе, културне манифестације) културну баштину“ (Gnjatović, Isaković, Gavrić 2010: 203, 204).

¹⁹⁸ Кристофер Мауган (Christopher Maughan) је 2002. године спровео анкету међу фестивалском публиком у Енглеској и увидео да је чак 33% испитаника сазнало за фестивал усменим путем, посредством флајера 44%, 17% из штампаних медија, 8,4% преко радија, 7,4% преко телевизије, а само 2% преко интернета (Maughan 2009: 55, 56). Међутим, треба имати у виду да 2002. године интернет још увек није био у масовној употреби, а да је крајем прве деценије 21. века постао једно од основних средстава информисања.

¹⁹⁹ Према Драгану Клаићу, за промоцију фестивала од велике користи може бити чвршће партнерство са медијима у смислу да медијска организација креира посебан додаток о фестивалу уз свој главни штампани производ (дневне, недељне или месечне новине), продуцира и дистрибуира специјални радио или телевизијски програм о фестивалу, или да у сарадњи са фестивалом произведе ЦД или ДВД снимак из одабраног фестивалског програма и тако начини 'културни капитал' доступан на дуже стазе секундарној, виртуелној публици (Klaić 2009a: 107).

којем уметничке манифестације као што су фестивали имају велики значај, намењен је с једне стране локалном становништву „јер га упућује на потребу да истражује, упозна и вреднује сопствене традиционалне вредности које нестају – а самим тим их и очува да би могао да их представи туристи, али и пренесе будућим генерацијама.“ С друге стране, културни туризам намењен је и туристима који путују да би обогатили своје знање и искуство и упознали и разумели различите културе (Ђukić 2008: 165). Туриста који посећује фестивал може се упоредити са Баумановом (Zygmunt Bauman) метафором постмодерног човека као туристе који мења места да би стекао нова искуства, креће се онако како жели и путује зато што то жели, и у том путовању трага и искушава могућности различитих идентификација (нав. према: Ђorđević 2009: 366). Дакле, фестивалски туризам у основи почива на сусрету и размени националних и етничких култура. Локална или национална заједница развија свест о вредностима своје културне баштине, те креира одређени имиџ заснован на одређеним културним идентитетима који могу да привуку туристе. Туристи посећују неку земљу из жеље да упознају њене специфичности, а истовремено са собом доносе обичаје, погледе на свет, животне стилове, карактеристичне за земљу из које долазе. Другим речима, културни туризам интензивира сусрете различитих култура и тиме ствара могућности за њихову размену, што је у основи процеса интеркултурних дијалога.

Значај фестивалског туризма се последњих година сагледава пре свега на примеру фестивала који се одржавају у мањим градовима и руралним подручјима. Анализом одабраних студија случаја из различитих делова света, многи аутори су дошли до истог закључка: покретање фестивала у мањем месту доприноси његовом привредном, друштвеном и културном развоју, а у крајњој линији и децентрализацији, односно умањивању економске неједнакости региона у одређеној земљи (видети у: Hansen 2000; Autissier 2009b; Janković 2006). Парадигматичан пример је анализа коју је спровео антрополог Миха Козорог. У словеначком градићу Толмин са свега 3.500 становника, покренуто је неколико фестивала популарне музике током прве деценије 21. века.²⁰⁰ Иако

²⁰⁰ У питању су фестивали *Soča Reggae Riversplash Kreativni tabor Sajeta, Metal Camp, Soč'n Fest, Punk Rock Holiday*, и други. Специфичност ових фестивала је и што је сваки од њих посвећен

су фестивали покренути без јасне намере и стратегије да се помоћу њих развије туристичка понуда града, Толмин је за кратко време стекао репутацију 'фестивалског града', постао стециште младих из разних земаља, и специфични бренд Словеније. Томе су пре свега допринеле атрактивност и лепота природних локација на којима се одржавају фестивали,²⁰¹ али и чињеница да се ту још током деведесетих година окупљала локална омладина и повремено организовала концерте популарне музике. „Млади су изборили своје просторе уз ријеку“, што је у извесном смислу припремило локално становништво да прихвати нове, велике фестивале на том подручју (Kozorog 2012: 89–96). Већ је истакнуто у раду да је за подстицање интеркултурних дијалога на фестивалима важан одабир атрактивних, необичних и вишенаменских локација које имају важну улогу у животу локалног становништва, а уједно су привлачне и туристима. На то указује и Козорогово запажање да, за време трајања фестивала, Томлин постаје стециште младих људи живописних имица,²⁰² што у потпуности мења карактер града и чини га 'карневалским простором'.

Пример фестивала у Томлину користан је и за разумевање односа између фестивалског туризма и интеркултурних дијалога међу посетиоцима фестивала. Фестивали су овом градићу на периферији Словеније прибавили пажњу медија и посетилаца из иностранства, што је локално становништво доживело на позитиван начин: као показатељ промене 'стања маргиналности и анонимности' и као доказ њихове јединствености и посебности (Kozorog 2012: 98, 100, 103). Пример илуструје и колико је важно да локално становништво прихвати и подржи фестивал, и доживи га као 'свој'.²⁰³ Фестивали подстичу домаћу публику да 'своју' и 'друге' културе перципирају на неки нов начин, и да лакше ступи у дијалоге са другим културама. „Музички фестивали су парадоксалне активности. Они функционишу као места на којима су консолидоване представе

одређеном жанру популарне музике (реге, панк, или хеви-метал музици) и стога превасходно усмерен на припаднике ових поткултура.

²⁰¹ Бајковити пејзаж са ушћем реке Толминке у Сочу, окружен брдима, погодан је и за камповање у природи и разне врсте спортског и риболовног туризма (видети у: Kozorog 2012).

²⁰² Будући да су фестивали у Томлину посвећени различитим поджанровима популарне музике, разумљиво је и да њихова публика негује имиц који је карактеристичан за одговарајуће поткултурне групе (видети у: Kozorog 2012).

²⁰³ Занимљиво је да је локално становништво прихватило ове фестивале као 'своје' иако се не ослањају на традицију тога краја, већ на „глобалне (суп)културне токове“ (Kozorog 2012: 94). Фестивали у Томлину повезују 'локално' и 'не-локално', и место у којем се одржавају постављају на 'глобалну мапу' (Kozorog 2011: 300).

идентитета и традиције, заједнице и припадања, али они и нуде могућности да се испитају, подрију хегемоне праксе, да се кроз игру, па чак и насилно, изазову представе о томе ко смо, како смо репрезентовани, и како се повезујемо“ (Duffy 2008: 106).²⁰⁴

Фестивали се, дакле, могу схватити не само као 'огледало' доминатних културних и вредности одређеног друштва, већ и као алтернатива таквом систему вредности. Ова друга функција фестивала је, по мишљењу неких аутора, нарочито важна. Фестивали би требало да буду „ослобођени бриге за репрезентовањем националног идентитета“ и да уместо тога постану „ослонац у будућем, жељеном идентитету града (онаквом каквим би желели да га виде његови садашњи становници)“ (Драгићевић Шешић 2008: 13). Срђан Вучинић сматра да фестивали могу, као нека експериментална верзија читавог друштва, допринети „изласку из провинције“ и уласку у „велики развијени свет“. 'Провинција' у контексту културе не представља географски или административни појам него „духовну, менталну категорију, синоним за тупост, затвореност, учмалост, непокретност. [...] Као контраст овоме менталном стању, излазак из провинције треба тражити у отворености за ново, толеранцији, проницљивости и свежини духа – управо у оним категоријама које права фестивалска атмосфера поспешује и развија“ (Вучинић 2008: 56).

С тим у вези, анализа позиције неког фестивала у фестивалском и културном туризму, захтева да се протумачи имиџ који фестивал има у својој земљи и у иностранству. У таквој анализи неопходно је одговорити на питања да ли се фестивал у домаћој јавности доживљава као репрезент 'своје' културе (да ли потврђује уобичајене представе о тој култури или их доводи у питање), како се на фестивалу огледа однос неке (националне, етничке, локалне) заједнице према културама 'других', и како тај фестивал, и културе које он репрезентује, схватају они који долазе из 'других' култура. Да би се одговорило на ова питања, потребно је анализирати медијске наративе о фестивалу, као и вербалне наративе изречене у току самог фестивала (говори, беседе, и друге

²⁰⁴ „Music festivals are paradoxical activities. They do function as sites in which notions of identity, tradition, community and belonging are consolidated, but they also provide opportunities to question, to subvert hegemonic practices, to playfully, even forcefully, challenge notions about who we are, how we are represented, and how we connect“ (Duffy 2008: 106).

врсте јавног обраћања) који се потом преносе у медијима. При том се нужно мора обратити пажња од кога потичу наративи, коме су превасходно намењени, и у којем су контексту пласирани. Интерпретације фестивала се могу подударати али и значајно разликовати, што зависи од дискурса из којег наратор говори, његове институционалне позиције и моћи, циља који желе да достигну, и од личне перцепције културе, која је често заснована на одређеним стереотипима.²⁰⁵ Медији функционишу као посредници између фестивала и потенцијалне публике, те могу знатно утицати на слику коју ће неко креирати о култури коју тај фестивал заступа. На пример, на основу медијских приказа музичких фестивала у Србији становници неке друге земље могу да стекну позитиван утисак о Србији, те да пожеле да посете фестивале и сазнају нешто више о српској култури. Крајњи циљ анализе је да се установи да ли, и на који начин, имиџ фестивала утиче на покретање интеркултурних дијалога (да ли одбија или привлачи иностране посетиоце, да ли може да подстакне дијалоге у публици).

²⁰⁵ На пример, наративи које у промотивне сврхе пласирају организатори и маркетиншки тим фестивала, често се разликују од наратива институција и личности које (званично) немају функцију његовог промотера. Разликују се и наративи о фестивалу у домаћим и у иностраним медијима.

III

ФЕСТИВАЛ *МОКРАЊЧЕВИ ДАНИ* КАО МЕСТО ИНТЕРКУЛТУРНИХ ДИЈАЛОГА

ИСТОРИЈАТ И КОНЦЕПЦИЈА ФЕСТИВАЛА МОКРАЊЧЕВИ ДАНИ

Музички фестивал *Мокрањчеви дани* је фестивал меморијалног типа посвећен једном од најзначајнијих српских композитора, Стевану Стојановићу Мокрањцу.²⁰⁶ Покренут је 1966. године у Неготину, где се организује сваке године током септембра, и траје од пет до седам дана. Идеја покретача *Мокрањчевих дана* била је да се музиком ода признање Мокрањцу у његовом родном граду.²⁰⁷ Окосницу програма фестивала чине Мокрањчеве композиције и дела других аутора сродне стилске провенијенције, пре свега хорска музика заснована на традиционалној фолклорној музици. На фестивалу су заступљени и бројни пратећи програми (промоције књига, ликовне изложбе, песничке вечери итд.), неретко посвећени другим личностима из српске (културне) историје.²⁰⁸ На церемонији отварања фестивала редовно се пева Мокрањчева *Шеста руковет* и говори беседа у композиторову част.²⁰⁹ Специфичност *Мокрањчевих*

²⁰⁶ Стеван Стојановић Мокрањац (9.1.1956. Неготин – 29.9.1914. Скопље) школовао се у Неготину, Зајечару и Београду а усавршавао у Минхену, Риму и Лајпцигу. Највећи део његовог композиторског опуса чини хорска музика заснована на световном и духовном фолклору. Централно место заузимају *Руковети* – петнаест цикличних хорских композиција за мешовити четворогласни хор заснованих на одабраним фолорним мелодијама и текстовима из Србије, Црне Горе, Македоније и Босне, које је Мокрањац сам забележио. Мокрањац се бавио мелографским радом и у области српске духовне музике, а најважнији резултати тога су *Осмогласник* (зборник црквених напева који се изводе на службама православне српске цркве) и хорске композиције засноване на тим напевима, пре свега *Литургија Светог Јована Златоустог* и *Опело*. Мокрањац је веома значајан и као диригент и извођач (са *Београдским певачким друштвом* је од 1887. године изводио српску музику у земљи и иностранству, и један је од оснивача и чланова првог српског гудачког квартета [1889]), педагог (један је од оснивача прве музичке школе у Србији [1899. године у Београду], у којој је потом радио као професор). Мокрањац се данас сматра утемељивачем српског романтичарског националног стила у музици, а његова дела инспирисала су многе српске композиторе 20. и 21. века. Најзначајнији легат Стевану Мокрањцу представља покретање фестивала *Мокрањчеви дани* у његовом родном граду Неготину.

²⁰⁷ Дејан Деспић је својевремено написао да је обележавање стогодишњице Мокрањчевог рођења 1956. године у целој Србији, па и у Неготину, био повод да се покрену акције за рестаурацију његове родне куће, и да се појаве иницијативе за покретање фестивала у његову част (Деспић 1990: 112).

²⁰⁸ Неготинци поред Мокрањца славе и војводу Хајдук Вељка Петровића (1780–1813) који је погинуо и сахрањен у Неготину. Стеван Мокрањац му је посветио своју *Шесту руковет* (засновану на фолклору Неготинске крајине) и са Првим београдским певачким друштвом је премијерно извео 18.7.1892. године приликом откривања споменика Хајдук Вељку у Неготину. *Шеста руковет* редовно се изводи на церемонији отварања *Мокрањчевих дана* као својеврсна химна фестивала, а повремено су и у другим програмским сегментима заступљени уметнички садржаји везани за Хајдук Вељка. Нарочито је важно обележавање јубилеја његовог рођења или смрти, као на пример 1983. године када је цело фестивалско издање било посвећено Хајдук Вељку, и када је откривен његов споменик у центру Неготина уз наступ хора и симфонијског оркестра РТБ-а) (*Мокрањчеви дани*, „Фестивал кроз време“; видети и у: Деспић 1990).

²⁰⁹ Церемонија отварања *Мокрањчевих дана* одвија се у дворишту Мокрањчеве родне куће, испред статуе композитора. У првој деценији 21. века чине је следећи сегменти: 'фанfare'

дана је и у томе што се одржавају на више локација у Неготину и околини, од којих неке имају велики културно-историјски значај.²¹⁰

Поједини елементи фестивала *Мокрањчеви дани* мењали су се током времена, те их је важно имати у виду. Прва издања фестивала одржавана су од 21. до 23. септембра, у време Неготинског вашара и верског празника Мала Госпојина. „Фолклорна основа Мокрањчевог стваралаштва била је добар и битан разлог, а жива традиција народне уметности у овом крају добра и широка подлога да се *Мокрањчеви дани* од самог почетка вежу и за фолклор и да укључе разне његове видове и манифестације“ (Деспић 1990: 69). Везивање *Мокрањчевих дана* за вашар условило је и фолклорне садржаје, што се уклапало у тадашњи тренд у Србији да се у разним местима организују манифестације „туристичко-фолклорног обележја“. Неготински вашар у то време је „још био у великој мери станица изворне народне уметности – музике, игре, ношњи, рукотворина и свакојаког другог стваралаштва. [...] Као такав, вашар је био место и прилика веома привлачна и за стручњаке – етнологе, фолклористе, етномузикологе, као и за љубитеље фолклора, и за обичне радозналце, па је посета вашару била од почетка обавезни тренутак у доживљају *Мокрањчевих дана*, нарочито за госте фестивала.“ У циљу тематског повезивања обе

(ученици неготинске музичке школе на трубама изводе мотив из *Шесте руковети*), подизање заставе фестивала на јарбол (на застави су Мокрањчев лик, и лира као симбол музике), полагање венаца испред статуе Мокрањца, поздравни говори представника Скупштине Општине Неготин и организатора фестивала, беседа неке истакнуте личности из домаћег културног живота у славу Мокрањца (уведена 1969. године), певање *Шесте руковети* (у извођењу два неготинска хора којима се последњих година придружују и такмичари Натпевавања хорова), и говор Министра културе или његовог заменика којим се фестивал званично отвара. Свечаност затварања *Мокрањчевих дана* одвија се након последњег концерта и чине је 'завршна реч' програмског селектора фестивала и додела признања (плакета и почасница) покровитељима, спонзорима и пријатељима фестивала. Од када је почео са радом неготински Дом културе 1995. године, церемонија затварања најчешће се одвија на његовој сцени.

²¹⁰ У Мокрањчевој кући одржавају се предавања, промоције, трибине, песничке вечери, пројекције филмова, а у Музеју Хаљдук Вељка (Годорчетов конак) ликовне изложбе и промоције. Обе институције саграђене су у 19. веку, и имају сталну музејску поставку са артефактима из тога доба. Духовни концерти фестивала одржавају се у неготинској и мокрањској Цркви Свете Тројице, док се стара неготинска црква (Црква Пресвете Богородице) користила до 2006. године. Од 1995. године, када је завршена изградња Дома културе *Стеван Мокрањац*, највећи број концерата *Мокрањчевих дана* одржава се у свечаној сали, а ликовне изложбе у галеријама ове институције. У периоду од 2001. до 2010. године поједини фестивалски програми постављени су и у сали Неготинске гимназије, на малој сцени биоскопа *Крајина*, у винарској кући *Крајина вино*, као и на јавном, отвореном простору (градски трг, Музички павиљон градског парка). Посебност фестивала је и у томе што се сваке године део његовог програма одржава на атрактивним дестинацијама у околини Неготина: у селу Мокрањчевих предака Мокрању (унутрашњост и порта Цркве Свете Тројице), на Рогљевачким и Рајачким пивницама, у природном резервату *Вратна*, археолошком локалитету *Врело* у Шаркамену.

манifestације, на првим издањима *Мокрачњевих дана* учествовале су аматерске фолклорне групе, одржавало се такмичење сеоских дувачких оркестара из Тимочке крајине и витешко надметање 'Хајдук-Вељкових бећара', а отварање фестивала обележавано је свечаном поворком фолклорних ансамбала кроз град (Деспић 1990: 32, 69, 70). Другим речима, у почетној фази *Мокрањчеви дани* су много више наликовали сабору него фестивалу уметничке музике.²¹¹

Прекретницу у историјату фестивала *Мокрањчеви дани* означила је одлука републичке власти из 1970. године да му се додели статус Републичке манифестације и да Републички одбор преузме бригу о његовој организацији и концепцији.²¹² Програми фолклорног карактера и садржаји везани за Неготински вашар од тада полако ишчезавају, а 1972. године *Мокрањчеви дани* коначно постају засебна манифестација, одвојена од вашара (*Мокрањчеви дани*, „Фестивал кроз време“).²¹³ Иако је традиционална фолклорна музика (у виду наступа певачких, инструменталних, плесних сеоских фолклорних група или

²¹¹ Сабори су „у српској традиционалној култури били прилике у којима су се промовисале нове социјалне улоге појединаца и ре-конституисале уже и шире друштвене заједнице, скупови који су имали културну и економску димензију, али изнад свега (ре)интегришућу функцију. У деценијама после Другог светског рата нова југословенска власт осмишљавала је културну понуду која ће одговарати идеолошким потребама једнопартијског система и класног и етничког уједначавања друштва. Нове приредбе ослањају се на традицију саборовања, с препознатљивим општим оквиром друштвеног окупљања на отвореном простору на празник (религијски или државни), док програми представљају сценске адаптације музичко-фолклорних текстова“ (Лајић-Михајловић, Закић 2012: 224). Парадигматичан пример сабора је Драгачевски сабор трубача, те не изненађује да су му *Мокрањчеви дани* у почетку били веома слични. Попут сабора у Гучи, *Мокрањчеви дани* су настали шездесетих година у малом месту, као резултат потребе да се обезбеде културни садржаји који су у складу са потребама локалног становништва. И основна програмска идеја првих издања оба фестивала била је слична, јер је почивала у потреби за очувањем традиционалне српске културе. Зато су и *Гуча* и *Мокрањчеви дани* имали не само изражени фолклорни карактер већ и исте сегменте програма: такмичење и дефиле сеоских дувачких оркестара, изложба народних рукотворина, надметање мушкараца у традиционалним витешким играма.

²¹² Од 1966. до 1969. године организациони одбор *Мокрањчевих дана* чинили су само делегати из Неготина, 1970. године формира се Републички одбор, а од 1986. године фестивал добија Југословенски одбор и статус југословенске манифестације (видети у Деспић 1990: Прилог).

²¹³ Године 1970. последњи пут је одржано такмичење сеоских дувачких оркестара и Хајдук-Вељкових бећара, 1972. године изложба народних рукотворина, а 1979. године поворка фолклорних група последњи пут је прошла кроз град. Тек 1985. године време одржавања фестивала помера се на прву половину или средину септембра (што је и данас задржано), како би се избегла временска подударност са вашаром (*Мокрањчеви дани*, „Фестивал кроз време“). Јер, одјекивање вашарске музике заглашивало је музику која се у оквиру фестивала изводила на отвореном простору, а фестивалска публика је почетком осамдесетих година већ била различита од вашарске. „У тихим неготинским вечерима, када су, све чешће, почели да се организују пријатни концерти на отвореном простору (баште Мокрањчеве куће, или дворишта Старе цркве), бубњање са вашарских звучника, одјекујући на далеко кроз ноћ, чинило је нежељену и неугодну 'прању' деликатније, уметничке музике!“ (Деспић 1990: 71, 72).

ансамбала културно-уметничких друштава) и даље била заступљена на фестивалу (Деспић 1990: 72), фестивал се из фолклорног сабора постепено трансформисао у фестивал уметничке музике. Кључни кораци начињени у том правцу били су: увођење такмичарског дела названог Натпевавање хорова (1974),²¹⁴ успостављање вишегодишње сарадње са Удружењем композитора Србије (УКС), која је подразумевала расписивање конкурса *Стеван Мокрањац* за компоновање нових хорских дела,²¹⁵ повећање броја концерата и настојање да на њима буду заступљени сви жанрови уметничке музике.²¹⁶ Новину на фестивалу представљали су и разноврсни пратећи програми који су обухватили друге уметничке дисциплине (ликовне изложбе, позоришне представе, филмске пројекције, књижевне промоције, песничке вечери), и програме едукативног и научног карактера (предавања уметника и стручњака из различитих области, представљања домаћих композитора, округли столови, трибине, симпозијуми).²¹⁷ „Тако су *Мокрањчеви дани*, иако пошли од музике и посвећени превасходно њој, увек настојали да Неготин у то време учине градом уметности уопште, спајајући и прожимајући њено музичко, ликовно, књижевно, па донекле и театарско подручје“ (Деспић 1990: 85).

²¹⁴ Натпевавање хорова је такмичење аматерских хорова и представља 'заштитни знак' *Мокрањчевих дана*. Четири или пет одабраних ансамбала представља се репертоаром по слободном избору, уз обавезу да изведу и одређену Мокрањчеву композицију коју је Програмски одбор фестивала задао ту годину. Победник такмичења, којег бира трочлани стручни жири, добија статуету Мокрањаца и стиче право да одржи целовечерњи концерт на наредном издању фестивала.

²¹⁵ Конкурс је одржаван од 1969. до 1986. године, и у том периоду пристигло је око 170 хорских композиција. Награђена дела је Хор РТБ-а премијерно изводио на *Мокрањчевим данима* (*Мокрањчеви дани*, Фестивал кроз време; видети и у: Деспић 1990; Бабић 2005).

²¹⁶ Број концерата уметничке музике одржаних од 1972. до 1979. године, удвостручен је у односу на почетне године фестивала. Забележено је да је у том периоду приређено преко 100 концерата, на којима су хорови из Србије и преко 40 хорова из других делова Југославије и иностранства извели дела 200 композитора. Године 1970. на фестивалу су први пут наступили камерни састави, а осамдесетих година и први оркестарски ансамбли. Тада су се на *Мокрањчевим данима* први пут чула и нека монументална вокално-инструментална дела (на пример 1985. године хор и оркестар РТБ-а извели су Хендлов ораторијум *Месија*, а 1986. године изведена је Орфова [Carl Orff] *Кармина Бурана* (*Мокрањчеви дани*, „Фестивал кроз време“).

²¹⁷ Како наводи Деспић, већ у првим документима фестивала записано је да је један од његових циљева да подстицање „научна истраживања и чување тековина наше културе.“ У првих неколико година преовлађивали су скупови етнолога и фолклориста, којима су се потом прикључили музиколози и етномузиколози, док су се од 1981. до 1984. године одржавали само музиколошки симпозијуми посвећени Мокрањцу и другим српским композиторима. Од 1984. до 1987. године биле су заступљене необавезније форме окупљања назване 'дискусиона трибина' (водио их је Драгутин Гостушки), а 1983. године је у оквиру обележавања 170 година од смрти Хајдук Вељка Петровића одржан симпозијум посвећен овој теми. На укупно 22 научна скупа приређена у периоду 1966–1990, 119 излагача је представило 217 радова (Деспић 1990: 79, 80). Радови изложени на прва три симпозијума (1966–1968) објављени су у зборницима који су сачувани у архиву фестивала, а у зајечарском часопису *Развитак* објављено је 112 радова са ових скупова.

Проширивањем граница *Мокрањчевих дана* у уметничком смислу, проширене су и његове 'географске границе'. Учесници фестивала током седамдесетих и осамдесетих година прошлог века долазили су не само с различитих простора тадашње Југославије већ и из појединих страних земаља. Фестивал *Мокрањчеви дани* постао је престижни музички фестивал од републичког, а затим и државног значаја, као и важно место за афирмацију уметника, нарочито хорских ансамбала. Неготин је, по речима Деспића, постао „право жариште“ музике Стевана Мокрањца и хорске музике уопште, и стедиште свих оних који ту музику изводе и воле. „Више се не ради о томе да се родни град 'одужи' своме великану, нити да се формално и симболично, једном годишње одржи својеврстан музички 'помен' његовом лику и делу – како је могло бити у неким почетним подстицајима за ову светковину.“ Већ према разноврсности ансамбала који су наступали и разноликости програма, може се сагледати какво је „изобилје класичне и савремене уметничке музике“ доносио фестивал, а „такву прилику, зацело, ниједан мањи град, а и многи већи, у Србији до сада није имао“ (Деспић 1990: 45, 54).

Превирања у последњој деценији 20. века – распад СФРЈ, ратови, политичка, економска, друштвена и културна изолација Србије – одразила су се и на *Мокрањчеве дане*. Квалитет и разноврсност програма су опали, а гостовања извођача који нису из Србије драстично су смањена.²¹⁸ Са нормализацијом стања у држави после 2000. године почела је 'ренесанса' овог фестивала, с циљем да се обнове квалитет и репутација по којима је био познат у периоду СФРЈ. Томе је у великој мери допринео неготински Дом културе *Стеван Мокрањац* који је од 2003. године задужен за организацију *Мокрањчевих дана*,²¹⁹ као и програмски селектори и Програмски одбор,²²⁰ те покровитељи и

²¹⁸ Овај закључак изведен је на основу анализе програма *Мокрањчевих дана* у периоду од 1991. до 2000. године. О *Мокрањчевим данима* из овог периода до сада није писано. Споменице Дејана Деспића и Константина Бабића обухватају период до 1990. године, часопис *Мокрањац* се покреће тек 2000. године, а чак је и на сајту фестивала изостављен увид у последњу деценију 20. века.

²¹⁹ Пре тога фестивал је организовала Установа *Мокрањчеви дани*. Неготински Дом културе осим *Мокрањчевих дана* редовно организује и друге музичке догађаје. Фолклорне групе, ансамбли уметничке или цез музике гостују у оквиру прославе Нове године, Дана Дома културе (25. октобар), као и на манифестацијама *Мајске свечаности* и *Фестивал влашке музике*. У оквиру редовне концертне сезоне, разни музички састави наступају на сцени Дома културе (културно-уметничка друштва, поп и рок групе, ученици неготинске музичке школе). Дом културе током године има и разноврсну понуду других културних садржаја: пројекције етнолошких филмова и ЦД издања у сарадњи са Етнографским музејем у Београду, гостовање представа из београдских позоришта и играње представа у реализацији дечјег Драмског студија

спонзори фестивала.²²¹ Фестивал *Мокрањчеви дани* данас има статус републичке манифестације с националним и међународним значајем, и представља врхунац музичке и културне сезоне у Неготинској крајини.

У истраживању издања фестивала *Мокрањчеви дани* у првој деценији 21. века, пошла сам од програмских књижица фестивала.²²² Допунске (секундарне) изворе чинили су: научне студије и радови посвећени *Мокрањчевим данима*,²²³ написи о фестивалу из часописа *Мокрањац*²²⁴ и дневних листова,²²⁵ вебсајтови

Дома културе, општинска смотра рецитатора, ликовне изложбе професионалних уметника и полазника ликовне школе Дома културе (отворена 2008.), итд. (видети на вебсајту: *Општина Неготин*, „Архив вести“). Резултате истраживања о вези између *Мокрањчевих дана* и неготинског Дома културе у контексту културне политике и културног туризма, изложила сам на међународној конференцији *Artistic festivals and continuously operating cultural organizations* која се одржала у Марибору 21–23.10.2011. године у организацији ЕФРП-а и *Мариборског позоришног фестивала (Maribor Theatre Festival)*. Тема мог излагања је гласила: „How music festival Mokranjčevi dani and Negotin Cultural Center could influence the development of cultural decentralization and of cultural tourism in Serbia?“.

²²⁰ Програмски селектори *Мокрањчевих дана* после 2000. године били су Светислав Божић, Зоран Христић, Ивана Тришић, а од 2007. године ову функцију врши Бранка Радовић. Поред селектора, у конципирању програма фестивала учествује и Програмски одбор који чине председник одбора и десетак чланова (композитори, диригенати, музиколози, етномузиколози). Председник Програмског одбора је последњих неколико година Даринка Матић-Маровић.

²²¹ Оснивач и главни покровитељ *Мокрањчевих дана* је Скупштина Општине Неготин. Фестивал се од 2003. године финансира из три извора: Општина Неготин, Министарство културе Републике Србије и приходи од донатора и спонзора. Медијски покровитељи фестивала у првој деценији 21. века били су *Политика*, РТС (Радио-телевизија Србије) и локални медији. Фестивал сваке године спонзоришу разне државне и приватне институције. *Мокрањчеви дани* су тек 2010. године уврштени на листу приоритетних културних манифестација Министарства културе, када је потписан Протокол са Министарством о суфинансирању фестивала за период од 2010. до 2012. године. Иако је у питању фестивал дуге и богате традиције од националног значаја, организатори су пре потписивања Протокола сваке године морали да се изнова пријављују на конкурс Министарства за суфинансирање пројеката из области културе.

²²² У раду неће бити навођена библиографија примарних извора, што значи да изложени подаци за које не постоји референца потичу из програмских књижица фестивала. Програмске књижице и неке друге важне изворе пронашла сам у архиву Дома културе *Стеван Мокрањац*.

²²³ За детаљнији увид у фазу *Мокрањчевих дана* до 1990. године веома су корисне монографије фестивала Дејана Деспића (*Мокрањчеви дани 1966–1990*) и Константина Бабића (*На маргини Мокрањчевих дана*). Анализа *Мокрањчевих дана* у периоду после 2000. године може се пронаћи у мом раду *Интеркултурни дијалози на Мокрањчевим данима* објављеном у часопису *Мокрањац* 2011. године (Арнаутовић 2011). Рад је настао у почетној фази израде докторске тезе.

²²⁴ Часопис за културу *Мокрањац* покренуо је Ново Томић 2000. године и уређивао га је до 2007. године, од када је главни уредник Соња Маринковић. *Мокрањац* излази једном годишње (са изузетком прва два броја објављена 2000. године). Издавач прва четири издања била је Установа *Мокрањчеви дани*, а од 2003. године излази као издање неготинског Дома културе. Часопис обухвата различите теме везане за Мокрањаца, *Мокрањчеве дане*, историју и културу Неготинске крајине. У првом броју *Мокрањаца* Ново Томић је формулисао концепт часописа на следећи начин. „У њему желимо да објављујемо, једне поред других, текстове озбиљне научне садржине и популарне чланке, какве обично налазимо у новинама или недељним магазинима.“ Због тога ће аутори текстова бити „од академика до новинара“, а садржај неће бити само музички, већ „цивилизацијски“. „Далеко од тога да ће часопис, зато што излази у Неготину, бити локалног карактера, јер то није био ни великан чије име носи“ (Томић Н. 2000: 1). Од тренутка када уредништво часописа преузима Соња Маринковић, интензивира се објављивање научних радова из области музикологије, етномузикологије и музичке теорије. Иако *Мокрањац* није искључиво посвећен фестивалу *Мокрањчеви дани*, он јесте нека врста његове хронике. У њему се објављују

фестивала, Дома културе *Стеван Мокрањац* и Општине Неготин. За потребе овог истраживања, обавила сам интервјуе и разговоре с личностима укљученим у организацију и реализацију фестивала.²²⁶

Фестивал *Мокрањчеви дани* одабрала сам да засебно анализирам и посветим му већу пажњу него осталим фестивалима које анализирам у дисертацији, из два разлога. Као прво, до сада није било покушаја да се детаљније истражи фаза *Мокрањчевих дана* из прве деценије 21. века. Захваљујући великој помоћи Соње Маринковић и Милана Радосављевића, пронашла сам доста грађе о *Мокрањчевим данима* која до сада није била обрађена у научном истраживању. Сматрала са да би, за све будуће истраживаче овог фестивала, било драгоцено да се та грађа у овом раду изложи и интерпретира, нарочито због тога што се 2014. и 2015. године обележавају два велика јубилеја – стогодишњица смрти Стевана Мокрањца, и пола века фестивала *Мокрањчеви дани*. За издвајање *Мокрањчевих дана* у засебни део рада, коначно сам се определила када сам, након спроведене анализе свих фестивала, установила да се на неготинском фестивалу проналазе разноврснији примери интеркултурних дијалога него на осталим фестивалима.

фестивалске беседе и прикази последњег издања фестивала (од 2007. године редовно их пише Маја Чоловић Васић), саопштења на научним трибинама, и осврти на неке специфичне делове програма. По речима Бранке Радовић, *Мокрањац* треба да бележи све оно што се дешава на фестивалу и око њега, и да се не устручава од полемика, критика, савета, као и да објављује сва вреднија и новија промишљања о делу и животу Мокрањца (Радовић 2008: 37). Сходно томе, овај часопис представља најважнији секундарни извор за проучавање *Мокрањчевих дана* у периоду 2001–2010. године.

²²⁵ У првој деценији 21. века о *Мокрањчевим данима* су извештавали *Политика*, *Тимок*, *Данас*, *Вечерње новости*, *Политика експрес*, *Блиц*, *Глас* итд. За ове листове претежно су писали Бранка Радовић, Гордана Крајачић, Стојан Тодоровић, Марија Адамов. Прикази *Мокрањчевих дана* могу се пронаћи и у књигама музиколога Гордане Крајачић (на пример *Музички фестивали* [2002] и *Музички записи* [2011]). За ово истраживање био је драгоцен *Пресклипинг о Мокрањчевим данима 1999–2003* у којем је Горан Трампа (уредник музичког програма Дома културе) сабрао све новинске чланке о *Мокрањчевим данима* објављене у периоду од 1999. до 2003. године (*Пресклипинг* се налази у архиву неготинског Дома културе). У *Пресклипингу* нису наведени подаци о броју странице новинских чланака, те ће и у овом раду ти подаци изостати (међутим, за сваки чланак наведен је датум када је објављен у одређеном дневном листу).

²²⁶ Интервју је реализован с Бранком Радовић 15.9.2013. године, а у периоду 2011–2013. године обавила сам разговоре са Соњом Маринковић, Миланом Радосављевићем, Душанком Ботуњац, Исидором Живковић, Ренатом Ђурђевић-Становић, Ивицом Трајковић, Виолетом Станковић, Мајом Чоловић Васић, Марином Николић, Маријом Адамов и Горданом Крајачић. Фестивал сам пратила 2011. и 2013. године, а 2011. и 2012. године сам присуствовала прослави Мокрањчевог рођендана (9. јануар), која је део ванфестивалског програма. Такође сам 2012. и 2013. године учествовала у ликовној колонији *Ехо музике* (ванфестивалски програм), у својству реализатора и модератора музиколошке радионице *Музика и визуелне уметности у различитим историјским епохама*.

ДИЈАЛОЗИ ТИПОВА КУЛТУРА НА ФЕСТИВАЛУ МОКРАЊЧЕВИ ДАНИ

Дијалози уметничке, популарне и традиционалне фолклорне музике

Мокрањчеви дани су фестивал уметничке музике, те стога примарно припадају елитној/високој култури. Међутим, на *Мокрањчевим данима* су у периоду 2001–2010. године заступљене и традиционална фолклорна и популарна култура, односно традиционална фолклорна и популарна музика. Присутност сва три типа музичких култура представља вид деконструкције конвенција карактеристичних за фестивал уметничке музике. На *Мокрањчевим данима* деконструисане су и одређене конвенције карактеристичне за појединачне концерте уметничке, традиционалне фолклорне или популарне музике. На таквим концертима изводе се композиције које припадају различитим типовима музичких култура, или су већ саме по себи резултат дијалога музичких култура. Сходно томе, у концертном репертоару фестивала *Мокрањчеви дани* реализују се дијалози типова култура, што је уједно и предуслов за развој дијалога између припадника различитих културних модела. Ове процесе објаснићу у следећа три одељка.

Уметничка музика у дијалозима са традиционалном фолклорном или популарном музиком

Кључни део репертоара и основно обележје *Мокрањчевих дана* од оснивања до данас, јесу концерти световне и духовне хорске музике Стевана Мокрањца и других српских и иностраних композитора. Својеврсно језгро ове централне програмске идеје представља такмичарски део фестивала – Натпевавање хорова.²²⁷ У првој деценији 21. века концерти хорске музике чине и највећи део ревијалног дела програма. Могу се разврстати на концерте православне духовне музике (одржавају се у цркви) и на концерте световног или 'мешовитог

²²⁷ Натпевавање хорова одржавало се сваке године од тренутка када је уведено у програм фестивала (1974) до 1990. године. Деведесетих година прошлог века Натпевавање је било нередовно, а у наредној деценији се поново усталило, са изузетком 2003. и 2004. године. Ранија пракса је углавном била да се такмичење одржава последњег дана фестивала, и да се на церемонији затварања одвија проглашење победника. Од 2005. године успостављен је обичај да се учесници Натпевавања представе публици први пут на церемонији отварања (певањем *Шесте руковети*), те да исте вечери наступе у такмичарском делу, након чега следи проглашење победника.

програма' (духовне и световне композиције) који се најчешће одржавају у Дому културе). Духовни хорски концерти су почетком прве деценије 21. века на *Мокрањчевим данима* били много више заступљени од световних, што је заоставштина из деведесетих година, али је тај однос постепено доведен у баланс.²²⁸

На *Мокрањчевим данима* су у првој деценији 21. века наступали најугледнији хорски ансамбли из различитих градова Србије, и из неких других земаља.²²⁹ Анализа репертоара хорских концерата показује да се најчешће изводе Мокрањчеве композиције.²³⁰ Изводе се и дела других српских композитора, пре свега оних који се на неки начин инспиришу српским фолклором (од Мокрањчевих савременика до Константина Бабића, Зорана Христића, Димитрија Големовића, Светислава Божића, Александра Вујића). У концертним репертоарима повремено су заступљена и дела иностраних композитора заснована на фолклору других земаља, затим хорске композиције европских 'класика' разних епоха, и духовна музика руских романтичарских композитора. Посебну ексклузивност имала су извођења целовечерњих

²²⁸ Наиме, у периоду СФРЈ јавно испољавање религиозне припадности, те стога и извођење духовне музике, није било у складу са постулатима комунистичке идеологије. Концерти православне духовне музике били су веома ретки, и нису се смели одржавати у црквама. Један од ретких изузетака био је концерт Даринке Матић-Маровић и хора *Колегијум музикум* одржан управо на *Мокрањчевим данима* 1978. године. Том приликом је у неготинској Цркви Пресвете Богородице изведена Мокрањчева *Литургија Светог Јована Златоустог*. После много расправа и убеђивања тек шест година касније на фестивалу је приређен концерт духовне музике и у Цркви Свете Тројице (мешовити хор *Бранко Крсмановић*, такође са Даринком Матић-Маровић) (видети у: Деспих 1990: 46; *Мокрањчеви дани*, „Фестивал кроз време“). Деведесетих година је однос према религији био нагло промењен, те извођење православне духовне музике у црквама постаје уобичајена и пожељна пракса. Логично је што тада долази до експанзије духовних концерата и на фестивалу *Мокрањчеви дани*. Током прве деценије 21. века на сваком издању *Мокрањчевих дана* одржан је барем један духовни концерт. Највише их је било 2002. и 2003. године (6), затим 2001. и 2006. (4), 2008. (3), а на осталим издањима одржана су по два духовна концерта (2004, 2005, 2010), или само један (2007, 2009). Број хорских концерата са световним или мешовитим програмом мењао се на следећи начин: 1 (2001, 2003, 2009), 2 (2005, 2006, 2008), 3 (2002, 2004, 2007), 5 (2010).

²²⁹ Највише пута је гостовало *Прво београдско певачко друштво* (чак 7 концерата за 10 година), што је и разумљиво ако имамо у виду да је то не само један од најстаријих српских хорова већ и ансамбл који је Мокрањац водио пуних 30 година и за који је написао већину својих дела. 'Заштитни знак' *Мокрањчевих дана* представљају и хор РТС-а, *Обилић*, *Колегијум музикум* и *Лола* (хорови који су најчешће наступали и пре 2001. године), као и диригенти Даринка Матић-Маровић и Бојан Суђић који су готово сваке године гостовали на фестивалу. Други домаћи хорски ансамбли који су наступили једном или два пута у овом периоду су: два дечија хора из Музичке продукције РТС (*Колибри* [2005.] и Дечији хор РТС-а [2009.]), београдски *Хор Оперe Народног позоришта*, *Шпанац*, *Белканто*, *Кантатес*, *Мелоди*, *Српски мушки хор*, крагујевачки *Лицеум*, хор основне школе из Неготина, хор Центра за културу из Лознице, као и хорови који делују при разним црквама или манастирима у Србији (Неготин, Крушевац, Сремски Карловци, Ковиљ, Ниш). О иностраним извођачима биће рећи у наредном поглављу.

²³⁰ Исто се може рећи и за репертоар хорских концерата на *Мокрањчевим данима* у периоду до 1990. године (Деспих 1990: 45).

духовних дела (Мокрањчева *Литургија* [Обилић, 2005],²³¹ кантата Зорана Христића *Десет обраћања Богородици Тројеручици Хиландарској* [Обилић и Колегијум музикум, 2007], *Свеноћно бденије* Рахмањинова [С. Рахманинов] [Хор РТС, 2010]), као и концерти домаћег хорског стваралаштва (*Лицеум*, 2008, *Колегијум музикум*, 2010).

Чињеница да у репертоарима хорских концерта преовлађују дела Мокрањца и других композитора који се инспиришу световним или црквеним фолклором,²³² разумљива је и оправдана с обзиром на основну идеју и намену фестивала *Мокрањчеви дани*. Та чињеница је битна и за тему овог рада, будући да се уметничке композиције инспирисане фолклором (било да је у питању коришћење цитата или симулирање фолклора) могу тумачити као манифестација дијалога уметничке и традиционалне фолклорне музике. Већ се у композицијама самог Мокрањца испољавају такви дијалози, те је разумљиво да ће и на фестивалу који је њему посвећен бити преваходно заступљени композитори сличне стилске провенијенције.

У хорским концертима на *Мокрањчевим данима* остварују се и дијалози уметничке и популарне музике. Карактеристичан пример је мађарски хор *Цез гласови* (*Jazz voices*) који изводи цез музику компоновану или аранжирану за хорски ансамбл. На *Мокрањчевим данима* представио се 2009. године делима цез композитора Стенлија Кларка (Stanley Clarke) и Тибора Маркуша (Tibor Márkus), док је Мокрањчево *Тебе појем* извео у стандардном, 'нецезираном' тумачењу (Чоловић Васић 2009: 34).²³³ Овде треба поменути и ансамбле који нису специјализовани за извођење хорских аранжмана популарне музике, али су у свој репертоар уврстили неку такву композицију. На пример, немачки хор

²³¹ Мокрањчева *Литургија* је први пут у целини изведена на поменутом концерту *Колегијум музикума* 1978. године, а затим и 1980, 1981, 1982, 1984, и 1988. године. Изводила се и деведесетих година, а у периоду после 2000. године чула се на фестивалу 2005. и 2011. године (оба пута у интерпретацији хора *Обилић* са диригентом Даринком Матић-Маровић). Засебни ставови из Мокрањчеве *Литургије* били су део репертоара великог броја концерата током читавог историјата фестивала.

²³² У овом истраживању, црквена музика схваћена је као вид традиционалне фолклорне музике, а духовна музика као њена уметничка интерпретација. О разлици између црквене и духовне музике видети у: Перковић-Радак 2008; Сарајлић 2012.

²³³ Према замисли Програмског одбора и програмског селектора, сви учесници фестивала су 2009. године имали обавезу да у свој репертоар уврсте и неко Мокрањчево дело, или неку савремену композицију инспирисану Мокрањцем.

Илцен (Ilzen) је на фестивалу 2003. године извео песму *Мишел (Michelle)* групе *Битлси (The Beatles)*, а хрватски хор *Рондо Хистрије (Rondo Histriae)* (2009) је програм састављен из духовних дела Баха (J. S. Bach), Брукнера (A. Bruckner), Форea (G. Faugé) и аранжмана народних међумурских и далматинских песама, употпунио обрадама популарних мелодија из америчких филмских хитова (*Мисија* и *Чаробњак из Оза*).

Поред хорске музике, на *Мокрањчевим данима* изводе се и оркестарска и вокално-инструментална музика, камерна и солистичка музика, музичко-сценска дела. Композиције писане за оркестар или хор и оркестар никад нису биле честе на *Мокрањчевим данима*.²³⁴ Стога извођење таквих дела обично представља једно од тежишта фестивала, нарочито ако су у питању премијере. У првој деценији 21. века издвајају се два премијерна извођења: *Реквијема за Николу Теслу* Ксеније Зечевић (мешовити хор, дечји хор и симфонијски оркестар РТС-а са солистима, 2007), и концертне верзије балета *Охридска легенда* Стевана Христића (мешовити хор и симфонијски оркестар РТС-а, 2008). Ове премијере су *Мокрањчевим данима* донели ексклузивност која иначе углавном карактерише само српску престоницу.²³⁵ Премијерно су изведена и дела Константина Бабића на концерту којим је обележено 60 година његовог уметничког рада (Нишки симфонијски оркестар, 2008), као и оркестарско дело *Кршине гране бадема* аматерског композитора из Неготина Властимира Станисављевића-Шаркаменца (симфонијски оркестар Војске Србије *Станислав Бинички*, 2007). Приликом селекције оркестарских и вокално-инструменталних дела водило се рачуна о централној идеји *Мокрањчевих дана*. Константин Бабић

²³⁴ Пре завршетка изградње Дома културе 1995. године у Неготину није постојала концертна сала нити неки други простор адекватан за наступе већих извођачких ансамбала. Занимљив је податак да је 1986. године Орфова (Carl Orff) *Кармина Бурана* изведена у хали предузећа *Крајина Вино* где је публика седела на винарској амбалажи (*Мокрањчеви дани*, Фестивал кроз време). Деведесетих година поново се изводи *Кармина Бурана*, као и Моцартов *Реквијем*. Ово Моцартово дело чуло се на *Мокрањчевим данима* и 2006. године (хор *Обилић* и оркестар Заједнице музичких и балетских школа Србије). Оркестарска и вокално-инструментална дела углавном су изводили ансамбли РТБ-а/РТС-а и Београдска филхармонија.

²³⁵ Премијера *Реквијема за Николу Теслу*, иначе првог музичког дела инспирисаног Теслом, „дала је фестивалу, али и граду Неготину значај који је иначе резервисан за велике музичке центре, док су посетиоци, свесни да присуствују једном несвакидашњем догађају, *Реквијем* наградили овацијама“ (Чоловић Васић 2007: 57). Премијерно извођење концертне верзије *Охридске легенде*, којим се Неготин укључио у обележавање 50 година од Христићеве смрти, протумачено је као „догађај који престоница [...] због важности коју овакав програм има, ретко препушта градовима у унутрашњости“ (Чоловић Васић 2008: 43). Непуних месец дана после премијере у Неготину, *Охридска легенда* изведена је на затварању *Бемуса*, употпуњена пројекцијом филма снимљеног специјално за ту прилику.

је један од оснивача фестивала, *Реквијем за Николу Теслу* је омаж још једном великану српске историје, а *Кршине гране бадема* је дело инспирисано Мокрањцем. *Охридска легенда* је, како указује Маја Чоловић Васић, први српски целовечерњи балет који је при том заснован „управо на мотивима песама [...] које је сам Мокрањац искористио у својој *Десетој руковети*“²³⁶. *Охридска легенда*, као дело Мокрањчевог следбеника, „представља једну од најуспелијих потврда идеје о стварању музике инспирисане фолклорним музичким наслеђем“ (Чоловић Васић 2008: 43), те стога и пример композиције у којој се одвијају дијалози уметничке и традиционалне фолклорне музике.

Солистички реситали на *Мокрањчевим данима* били су током читаве деценије готово у потпуности занемарени.²³⁶ Међутим, камерна музика је редовно присутна, у извођењу разноликих састава.²³⁷ Нарочито се издвајају концерти *Вече српске соло песме* (2001) и *Антологија српске соло песме* (2010), реализовани у сарадњи *Мокрањчевих дана* са фестивалом *Обзорја на Тиси* из Новог Бечеја, односно са Удружењем композитора Србије.²³⁸ Сарадња *Мокрањчевих дана* са другим културним институцијама остварена је и приликом обележавања стогодишњице рођења Љубице Марић (2009) (концерт камерне музике), и двестогодишњице рођења Шопена (Frederic Chopin) и Шумана (Robert Schumann) (изведене су композиције за клавир и камерна

²³⁶ У првој деценији 21. века солистичке концерте одржали су само чембалисткиња Смиљка Исаковић (2002) и виолиниста Јован Колунџија (2002). Тек после 2010. године запажа се изразитија тенденција ка довођењу истакнутих домаћих и иностраних солиста (виолинисти Стефан Миленковић 2011. и Роман Симовић 2012. године).

²³⁷ Дуо флаута – гитара (2001), дуо виолине и виолончела *Јелена* (2002), *Краљевски гудачи Светог Ђорђа* (2003), ансамбл гудачких и дувачких инструмената *Балканска камерна академија* (2004), Српски гудачки квартет *Мокрањац* (2005), камерни вокални ансамбл Павла Аксентијевића (2005), Ансамбл за рану музику *Ренесанс* (2005), гудачки квартет *ТАЈ* из Новог Сада (2006), гудачки камерни оркестар ученика музичке школе *Мокрањац* из Београда (2006), дувачки квинтет Београдске филхармоније (2009). Музика за глас и клавир чула се на два концерта оперских арија у извођењу Драгане Југовић дел Монако (2002, 2004) и на три концерта соло-песама: *Вече српске соло песме* (2001), ауторско вече Константина Бабића (2003), *Антологија српске соло песме* (2010). После 2010. године учествују и неки инострани камерни ансамбли: 2012. године су наступили лондонски *Бродски квартет (The Brodsky Quartet)* и словеначки квинтет контрабаса *Бас Хорус (Bass Chorus)*, познат по обрадама фолклорних мелодија из *Мокрањчевих Руковети*.

²³⁸ *Вече српске соло песме* је уприличено поводом обележавања 150 година рођења и 70 година смрти Јосифа Маринковића. Концерт *Антологија српске соло песме* био је део циклуса концерата на којима је широм Србије промовисана истоимена збирка Ане Стефановић. Том приликом су се на *Мокрањчевим данима* чуле соло-песме Маринковића, Христића, Милојевића, Коњовића, Херцигоње, Деспића, Максимовића, Жебељан, Бркљачића, у интерпретацији вокалних солиста Анете Илић, Драгане Југовић дел Монако и Владимира Андрића.

музика).²³⁹ Важно је истаћи да се и на концертима камерне музике могу запазити дијалози уметничке и традиционалне фолклорне музике. То се пре свега односи на премијерно извођење композиције за дувачки квинтет *Петнаест руковата по Стевану* (2009), које је по наруџбини фестивала компоновао Зоран Христић. Композиција је заснована на одабраним фолклорним мелодијама из Мокрањчевих *Руковети*, а занимљиво је да се и сам Христић појавио на сцени, подражавајући Мокрањца, и звиждуком извео тему из *Пете руковети*.²⁴⁰ Уметничка интерпретација фолклора чула се и на концерту солиста новосадске Филхармоније младих *Борислав Пашићан* (2001), посвећеном српским композиторима који се у свом стваралаштву инспиришу традиционалном фолклорном музиком.²⁴¹

Извођење музичко-сценских дела није било карактеристично за претходне фазе *Мокрањчевих дана* (изузетак је само поставка опере *На уранку* Станислава Биничког 1999. године). Стога је жанровском обогаћењу фестивала умногоме допринело успостављање сарадње са камерном опером *Мадленијанум* 2002. године, која је резултирала извођењем музичко-сценских дела у њеној продукцији. Тако је већ те 2002. године први пут у историји *Мокрањчевих дана* изведен један балет (Офенбахов [J. Offenbach] *Орфеј у подземљу*), а за њим су уследиле и две опере (Росинијев [G. Rossini] *Сињор Брускино*, 2003 и Орфова *Мудрица*, 2004).²⁴² Године 2005. изведен је и балет *Ко то тамо пева* (инспирисан истоименим домаћим филмом) у продукцији београдског Народног позоришта. Одлука Програмског одбора *Мокрањчевих дана* да у програм готово сваке године уврсти и неко музичко-сценско дело, важна је из неколико разлога.²⁴³ На овај начин користи се предност коју фестивал има у односу на

²³⁹ Концерт посвећен Шуману реализован је у сарадњи са Удружењем музичких умјетника Републике Српске, а концерт Шопенове музике у сарадњи са београдском концертном агенцијом Југоконцерт.

²⁴⁰ Христић је цитате фолклорних мелодија из Мокрањчевих *Руковети* изменио „на нивоу појединих музичких компоненти“ и преобликовао их карактерно и жанровски у марш, валцер или коло. У складу са поднебљем из којег фолклорни цитат потиче, појединим 'руковатима' додао је и инструменте нетипичне за камерни састав (даире, звончићи, тарабука) (Чоловић Васић 2009: 35).

²⁴¹ Симптоматично је да је и овај концерт реализован према замисли Зорана Христића, који је извођењем и дириговао.

²⁴² И после 2010. године настављена је сарадња са *Мадленијанумом*, те је 2011. године изведена опера *Мандрагола* Ивана Јевтића, а 2012. године балети *Собарева метла* (Милоје Милојевић) и *Балада о месецу луталици* (Душан Радић).

²⁴³ У музичко-сценска дела спадају и мјузикли, али ће о њима бити речи у одељку посвећеном популарној музици.

концерт – а то је да публици понуди дела најразноврснијих жанрова која се у редовној сезони изводе у различитим институцијама. Као синкретичке, интердисциплинарне форме, музичко-сценска дела имају потенцијал да привуку разноврсну публику, међу њима и оне који можда немају навику да редовно посећују музичке догађаје, али су љубитељи позоришне или плесне уметности. Фестивалски програми који поред музике укључују и сценографију, костимографију, али и 'живу реч', атрактивни су и за посетиоце који нису познаваоци уметничке музике. На тај начин, на фестивалу се креирају предуслови за развијање дијалога између припадника различитих културних модела. Посебан значај у том погледу имају фестивали који се одржавају у мањим градовима, какав је Неготин. Јер, за локалну публику фестивал је углавном једина прилика да уживо види и чује неко музичко-сценско дело. Такви фестивалски догађаји у Неготину имају значај сензације, и наилазе на „велику пријемчивост код публике“ (Радовић 2008: 37).

Статус ексклузивног догађаја имала су и премијерна извођења дела, нарочито ако су у питању биле фестивалске наруџбине. За мању средину, какав је Неготин, ексклузивни су и наступи камерних ансамбала нестандартног састава (рецимо Ансамбл за рану музику *Ренесанс*), извођења монументалних вокално-инструменталних дела, ауторске вечери домаћих савремених композитора. Маја Чоловић Васић је запазила да су 2007. године на *Мокрањчевим данима* најпосећенији били они концерти који су посетиоцима пружили прилику да се упознају са новим ауторима и делима, и ансамблима који у Неготину нису тако често виђени. „Није ли то добар путоказ да решење за бољу посећеност треба тражити у бескомпромисном избору квалитетних извођача и аутора чије присуство не доживљавамо као обавезно и стално и које посетиоци фестивала ипак немају прилике да гледају и слушају већ годинама уназад?“ (Чоловић Васић 2007: 58).

Међутим, поједини музички догађаји који се сматрају ексклузивним и неопходним за угледни фестивал уметничке музике, нису изазвали веће интересовање публике. Као парадигматичан пример може да послужи концерт камерне музике Љубице Марић одржан 2009. године. Према речима Маје Чоловић Васић, овом концерту је присуствовало „тек неколико радозналаца, неколико професионалаца и део организационог тима *Мокрањчевих дана*“.

Ауторка узрок слабе посете види у томе што стваралаштво Љубице Марић (а нарочито њена камерна музика) „свакако не представља музику за 'широке народне масе“ (Чоловић Васић 2009: 34, 35).²⁴⁴ Међутим, концерти попут поменутог су веома важни за *Мокрањчеве дане*. Фестивал који примарно припада домену уметничке музике мора имати и садржаје који се у свету елитне културе сматрају посебно вредним. У супротном се може свести на манифестацију забавног и тривијалног карактера, која се прилагођава музички необразованој публици, уместо да је едукује. Укусима (масовне) публике може се понекад изаћи у сусрет, али истовремено морају бити присутни и садржаји који су намењени елитном културном моделу и који потенцијално могу да допринесу едукацији ('култивисању', 'одгоју') шире публике.²⁴⁵

Традиционална фолклорна музика у дијалозима са уметничком музиком

Фестивал *Мокрањчеви дани* разликује се од већине других фестивала уметничке музике у Србији по континуираној присутности традиционалне фолклорне музике. Узрок томе су некадашња снажна веза неготинског фестивала са традиционалном фолклорном културом, као и околност да неговање фолклорног

²⁴⁴ Дисбаланс између настојања организатора да 'едукују' публику, и незаинтересованости публике да у томе учествује, очигледан је био седамдесетих година, када су *Мокрањчеви дани* трансформисани из фолклорног сабора у фестивал уметничке музике. У првим годинама *Мокрањчевих дана* фолклорни програми повезани са неготинским вашаром привлачили су најмасовнију публику. Када су током седамдесетих година они ишчезли са фестивала, дошло је и до поделе публике на 'вашарску' и 'фестивалску', при чему је ова друга била неупоредиво мања. Како уочава Мирјана Николић 1979. године, „појавио се страх да вашар не 'прогута' *Дане*, или страх да ће се – како се то дешавало у низу других случајева – манифестација 'посељачити', у оном најпезоративнијем смислу те речи. И уместо да се [...] публика – вашарска – ненавикнута на уметничку музику, постепено упознаје с њом, дошло је до раскида. Из програма су искључени дувачки оркестри, искључена је поворка, искључено је све оно што је представљало веома атрактивну форму за окупљање широке публике. Последњих година у Неготину се, у ствари, одржавају паралелно две манифестације; једна народна – вашар – где трешти новокомпонована народна музика, и где око 50.000 људи тражи и налази забаву (уз обавезну трговину, наравно), и друга – *Мокрањчеви дани*, на којој се певају Мокрањчеве руковети, свирају Бах и Јевтић, где пева Мирослав Чангаловић и хор *Бранко Крсмановић*. Приредбе на овој другој манифестацији су добре, квалитетне, на веома високом нивоу, али њих прати сотитнак, највише двеста људи. Вашар не зна за *Мокрањчеве дане*. Раскол је потпун. *Мокрањчеви дани* знају за вашар и волели би да имају макар десети део публике који има вашар“ (нав. према: Деспић 1990: 70, 71) Тада се „одустало од илузије да би се она масовна 'вашарска' [публика] могла придобити и за културније видове „провода“, док је она малобројна, фестивалска имала све мање интереса за вашар, такав какав је постајао“ (Деспић 1990: 70).

²⁴⁵ У другом делу дисертације је поменуто да су интеркултурни дијалози на фестивалима најефикаснији уколико се развијају дугорочно и ако су усмерени на едукацију деце и младих. Стога би на *Мокрањчевим данима* убудуће требало организовати групне посете ученика основних и средњих школа, нарочито када су у питању елитни догађаји, попут концерта посвећеног Љубици Марић.

наслеђа и даље чини важан део културног и свакодневног живота у Неготинској крајини.²⁴⁶ Током прве деценије 21. века, фолклорни програми су, у већој или мањој мери, заступљени на сваком издању *Мокрањчевих дана*. 'Најизворнији' фолклорни програм је *Нити традиције*, који се од 2006. године одржава у оближњем селу Мокрање.²⁴⁷ Његова основна намена је да се традиционални обичаји Неготинске крајине сачувају од заборавља у свом *изворном* облику. Програм чине наступи вокалних, инструменталних и плесних фолклорних група и културно-уметничких друштава из Неготинске крајине, одевених у народне ношње специфичне за тај крај.²⁴⁸ Извођачи наступају на отвореном простору, на малој сцени у порти цркве. Испред сцене постављено је неколико редова столица за публику, која је тиме од извођача одвојена и просторно и концептуално. Публика не учествује у збивању на сцени, што представља конвенцију концерта и отклон од традиционалне фолклорне парадигме. Међутим, публика је слободна да води разговоре и креће се по порти цркве, па чак и (бесплатно) конзумира храну коју поред сцене припремају сеоски мештани. Све те активности одвијају се *за време* наступа фолклорних група, што је и уобичајено за традиционална фолклорна окупљања. По завршетку фолклорне приредбе, извођачи, мештани, организатори и гости фестивала настављају заједничко весеље у свечаној сали Мокрања, уз гастрономску гозбу и игру уз фолклорну музику.

Те нити, остаци традиције, који се овде тако брижљиво чувају, комбиновани су у оквиру истог програмског сегмента с другачијом врстом програма. Наиме, *Нити традиције* обухватају и концерт у мокрањској цркви

²⁴⁶ Неготинска крајина је специфична по томе што у њој постоји чак 17 културно-уметничких друштава и неколико манифестација фолклорног карактера (између осталог и *Фестивал влашке музике*, специфичан за то поднебље, у којем живи доста Влаха).

²⁴⁷ Фолклорни програми су и пре 2006. године одржавани у Мокрању или на Рајачким и Рогљевачким пивницама за време трајања фестивала, али нису сматрани његовим званичним делом. За увођење *Нити традиције* у званични фестивалски програм, заслуге се приписују Миломирки Јововић. Житељи Мокрања су јој у знак захвалности доделили признање Почасног грађанина у селу Мокрању (*Дом културе „Стеван Мокрањац“ Неготин*, „Нити традиције у Мокрању“, 2010).

²⁴⁸ На вебсајту фестивала, програм *Нити традиције* описан је на следећи начин: „Традиционални излет у село Мокрање, одакле потичу сви најближи преци Стевана Стојановића Мокрањаца, пружио је прилику посетиоцима да присуствују и народном изворном програму, под називом *Нити традиције*, које симболично чине четири изворна сегмента традиције у Неготинској Крајини: надигравање фолклорних група, натпевавање најбољих крајинских певача, надсвиравање кроз презентацију свих у Крајини сачуваних изворних инструмената и презентација традиционалне народне кухиње“ (*Мокрањчеви дани*, „Фестивал кроз време“).

који се одржава пре наступа фолклорних група. На таквим концертима најчешће се изводи православна духовна музика (као на пример на концерту *Првог београдског певачког друштва* 2010. године), што у принципу одговара карактеру и намени ове приредбе (чување српске фолклорне традиције од заборава). Међутим, 2007. године у Мокрању је наступио швајцарски хор кантоналне школе *Олтен* са шароликим световним програмом. Поред тога реализована је и једна књижевна промоција, те су у програмској књижици фестивала *Нити традиције* најављене као 'мултимедијални програм'. Дакле, *Нити традиције* повремено обухватају и садржаје који немају везе са традиционалном фолклорном културом, али имају са централном идејом фестивала. Без обзира на такве 'излете', програм *Нити традиције* је најјача спона како са традиционалном фолклорном културом Неготинске крајине, тако и са почетном фазом *Мокрањчевих дана*.

Друга врста фолклорних програма су концерти плесних фолклорних ансамбала културно-уметничких друштава из Србије и неких других земаља, који се одржавају на концертном подијуму Дома културе. Од домаћих фолклорних плесних група на *Мокрањчевим данима* су наступили *Коло* (2004) и *Ансамбл народних игара и песама 'Бранко Крмановић'* (2007), а од иностраних – мађарски ансамбл *Apte Folk Dance Ensambl* (2008) и румунски *Romafest Gypsy Dance Theatre* (2009). Ови наступи делимично излазе из оквира традиционалне фолклорне културе јер се одржавају на концертној сцени, а не у 'изворном' амбијенту.²⁴⁹ И наступ певачке групе *Мариника* 2009. године може се протумачити на сличан начин. Традиционално једногласну влашку музику ова група изводи у аранжманима за двоглас и троглас, односно у 'уметничкој обради'. На *Мокрањчевим данима* *Мариника* је наступила у Музичком павиљону градског парка, чиме је традиционална фолклорна пракса (поново) измештена из свог оригиналног контекста. Важно је приметити да се концерти фолклорних плесних ансамбала на *Мокрањчевим данима* у првој деценији 21. века одржавају у оквиру церемоније затварања фестивала. Завршетак фестивала је углавном резервисан за најатрактивније фестивалске догађаје који привлаче масовну

²⁴⁹ Дејан Деспић сматра да се у таквим случајевима може говорити о стилизацији традиционалне фолклорне културе „и извесној уметничкој надградњи – што, уосталом, чини својеврстан пандан Мокрањчевом стваралаштву у области хорске музике“ (Деспић 1990: 72).

публику, а плесни фолклорни ансамбли одувек су привлачили публику на *Мокрањчеве дане*, као и на друге музичке фестивале.²⁵⁰

На *Мокрањчевим данима* су се током прве деценије 21. века могла чути и извођења композиција у којима је традиционална фолклорна мелодија уклопљена у потпуно нов музички контекст, те се у њима манифестују дијалози традиционалне фолклорне и уметничке музике. У таквим композицијама, појединац или група људи који не припадају колективу сеоске заједнице третирају фолклорну мелодију на начин непримерен фолклорној пракси (спроводе мотивски рад, хармонизацију и ритмичке измене карактеристичне за дела уметничке музике). Композиције настају за потребе концертног извођења и изводе их ансамбли који не постоје у фолклорној пракси већ су типични за уметничку музику. На *Мокрањчевим данима* су се таква музичка остварења чула на концерту *Цвеће цафнало* из 2008. године, када су мелодије из Мокрањчевих *Руковети* изведене у аранжману за Народни оркестар и мешовити хор РТС-а, и на концерту састава *Дуо модерато* (2005), карактеристичном по аранжманима 'народних мелодија са Балкана' за дуо гитаре и виолончела.

Посебан случај представљају дела у којима се традиционална фолклорна музика симулира (компонују се мелодије које наликују традиционалним, и изводе на инструментима специфичним за традиционалну фолклорну праксу). То се могло чути на концертима фрулаша Боре Дугића, одржаним 2001. и 2010. године на *Мокрањчевим данима*. Бора Дугић је 2001. године са оркестром културно-уметничког друштва *Абрашевић* и женском вокалном групом *Смиље* одржао концерт под називом *Балканска сета*, а 2010. је са ансамблом *Ветрови Балкана*, хором *Колегијум музикум*, групом *Смиље* и солисткињом Јеленом Томашевић приредио концерт *Симфонија духа и даха* на којем су изведене неке његове композиције и дела македонских и румунских аутора. Одступања од традиционалне фолклорне праксе запажају се у томе да на концертима учествује

²⁵⁰ Деспић указује да су плесни фолклорни ансамбли културно-уметничких друштава привлачили бројну и разноврсну публику на *Мокрањчеве дане* још у периоду СФРЈ. Захваљујући етномузикологу Драгославу Девићу, који је био надлежан за фолклорни програм на *Мокрањчевим данима*, ове приредбе су биле толико успешне да су током осамдесетих година репризиране и на *Бемусу*. И на београдском фестивалу наилазиле су на одличан пријем и код публике и код критике (Деспић 1990: 72). Фолклорне игре биле су заступљене на *Мокрањчевим данима* и током деведесетих година.

ансамбл уметничке музике (хор), те у извођењу дела у којима се симулира фолклор различитих националних култура.²⁵¹

Занимљив је био и један музички догађај који је *Мокрањчеве дане* тематски повезао са фестивалом *Гуча*. Приликом промоције књиге *Српска труба* 2003. године,²⁵² центром Неготина је прошетао трубачки оркестар Драгана Игњића који је те године у Гучи проглашен за најбољег трубача у јуниорској категорији. Оркестар је свирао на путу ка Мокрањчевој кући, да би под дрветом бадема завршио свој наступ „читавом плејадом старих изворних српских песама, па и оном о Хајдук-Велку, којом Мокрањац почиње Шесту руковет“ (Јовановић 2003б).²⁵³ Посредством заједничке фолклорне основе – дефилеа трубачких оркестара (који је на фестивалу *Гуча* и данас део програма), успостављен је и својеврстан дијалог између ова два фестивала.

Популарна музика у дијалозима са фолклорном или уметничком музиком

На фестивалу *Мокрањчеви дани* популарна музика никада није била заступљена у 'чистом' виду – у смислу да су испоштоване све конвенције карактеристичне за концерте популарне музике – већ само у дијалозима са традиционалном фолклорном, или уметничком музиком. Узрок томе треба тражити у недоумици организатора фестивала у периоду СФРЈ да ли је адекватно да се у програм уврсте 'лакши' музички жанрови. „С једне стране, тежња да се и шира публика привуче на фестивал, тиме што би јој се пружио и нешто приступачније, популарније – са друге, настојање да фестивал има озбиљну културну основу, па да њоме и дејствује на ту исту публику, васпитавајући је и за разумевање и

²⁵¹ Наведени примери различитог односа извођача и композитора према традиционалној фолклорној музици и пракси, могу се класификовати у складу са моделом Ингрид Екесон, који је поменут у другом поглављу другог дела рада. Концепту ре-креације би одговарао фолклорни део програма *Нити традиције*, али и концерти плесних фолклорних група културно-уметничких друштава и концерт групе *Мариника*. Са концептом ре-обликовања/трансформације могли би се повезати наступи Народног оркестра РТС-а и *Два умерато*, док би концерти Боре Дугића одговарали концепту обнављања/иновације. Класификација би можда могла бити спроведена и на другачији начин, али за ово истраживање је превасходно важна као показатељ разноликих односа према фолклорној традицији, те различитих видова дијалога традиционалне фолклорне и уметничке музике.

²⁵² Аутори књиге су Драган Бабић и Крста Миловановић, а на промоцији су говорили Светислав Божић и Драгослав Девић. И наредне, 2004. године, на *Мокрањчевим данима* је одржана промоција књиге Драгана Бабића о *Гучи*, под називом *Прича о српској труби*.

²⁵³ Ово није први пут у новијој историји *Мокрањчевих дана* да је у програму учествовао и неки трубачки оркестар. Рецимо, 1999. године је у оквиру церемоније затварања фестивала наступио трубачки оркестар *Олуја* Синеше Станковића из Врања.

прихватање прaviх и високих уметничких вредности, за развијање укуса и наклоности за њих“ (Деспих 1990: 55). Деспих је уочио да „и добра забавна музика, а поготову разни гранични случајеви“ могу да се уклопе у програм, „без опасности да ће нарушити основни смисао, обележје и културну мисију *Мокрањчевих дана*“ (исто: 56).²⁵⁴ Током деведесетих година популарна музика уопште се није могла чути на *Мокрањчевим данима*, али су у наредној деценији у програм уведени жанрови који су на граници између уметничке и популарне музике, односно традиционалне фолклорне и популарне музике: мјузикли, филмска музика и разне врсте етно музике.

Мјузикли се на *Мокрањчевим данима* изводе почевши од 2008. године: *Маратонци трче почасни круг* (2008), *Цигани лете у небо* (2009), *Коса* (2010).²⁵⁵ Жанр мјузикла се може схватити као резултат и манифестација дијалога уметничке и популарне музике. Наиме, 'сонгови' у мјузиклима припадају домену популарне музике (рецимо *Коса* је позната као рок-мјузикл),²⁵⁶ док су неке друге конвенције преузете са концерата уметничке музике (мјузикли се изводе у позориштима и другим институцијама елитне културе, публика их гледа/слуша у тишини, а инструменталну музику изводи оркестар са музичарима одевеним у свечану, концертну гардеробу). Дијалози популарне и уметничке музике одвијали су се и на концерту филмске музике *Београдског ревијског оркестра*, хора и солиста РТС-а, одржаном на *Мокрањчевим данима* 2009. године. Оркестар је извео музичке теме из америчких филмова *Њујорк, Њујорк*, *Официр и џентлмен*, *Доручак код Тифанија*, и домаћих остварења *Отписани*, *Љубав и мода*. Повод за реализовање овог концерта био је јубилеј

²⁵⁴ Деспих у примере 'лакше' музике изведене на *Мокрањчевим данима* убраја хорске аранжмане популарне музике (концерти хора *Колибри* 1989. и 1990. године и хора *Иво Лола Рибар* 1966. и 1987. године), и концерте ансамбала посвећених извођењу цез или забавне музике (Цез оркестар РТБ-а 1983, Велики забавни оркестар РТБ-а 1977, заједнички концерт цез ансамбла Лале Ковачева, дувачког оркестра Феата Сејдића и вокалног састава *Паганке* 1987. године). Он, међутим, критикује наступ *Седморице младих* 1988. године јер је њихов „забављачки репертоар испао непримерен оквиру фестивала“ (Деспих 1990: 56).

²⁵⁵ На *Мокрањчевим данима* мјузикл је поново изведен 2013. године (*Зона Замфирова* у продукцији *Позоришта на Теразијама*). Мјузикли нису били заступљени на овом фестивалу пре 2008. године. Изузетак је мјузикл за децу *Торта са пет спратова* Добрице Ерића и Константина Бабића, који је 1972. године на *Мокрањчевим данима* извело београдско позориште *Бошко Буха* (Деспих 1990: 85).

²⁵⁶ На *Мокрањчевим данима* изведена је *Коса* у продукцији позоришта *Атеље 212*. Оригинална музика из бродвејске *Косе (Hair)* представљена је у аранжманима рок групе *Врум (Vroom)*. Мјузикл је режирао Кокан Младеновић а главне улоге играли су познати глумци Бранислав Трифуновић, Гордан Кичић, Катарина Жугић.

Југословенске кинотеке, што је добар пример како се прослава неког јубилеја може искористити за програмске искораке, и представљање неких остварења која нису директно повезана уз основну идеју фестивала.²⁵⁷

Засебан пример представљају концерти на којима се изводи *world music*/етно музика. Таква музика је резултат и манифестација дијалога популарне и традиционалне фолклорне музике, а уједно и дијалога националних и етничких култура, те је њена присутност на музичким фестивалима предуслов за покретање интеркултурних дијалога међу фестивалским посетиоцима. Етно музика чула се на *Мокрањчевим данима* на концертима групе *Бистрик* (2002) и *Балканика* (2011).²⁵⁸ Цитати традиционалних фолклорних мелодија или мелодије компоноване у духу 'изворног' фолклора, аранжирани су на начин специфичан за поп и рок музику (користе се електричне клавијатуре, гитара и бубњеви). И *Бистрик* и *Балканика* одржали су концерте пред многобројном публиком у амбијенту карактеристичном за концерте популарне музике (постављена је велика сцена на градском неготинском тргу). Дијалози традиционалне фолклорне музике и популарне музике могли су се чути и 2010. године на концерту норвешке групе *Ракија*, одржаном у Музичком павиљону градског парка. Том приликом је састав типичан за рок музику (вокали, гитара, бас гитара и бубњеви), обогаћен виолином и трубом, извео обраде фолклорних песама из Србије, Бугарске, Русије и Норвешке.²⁵⁹

За *Мокрањчеве дане* у првој деценији 21. века нарочито су карактеристични дијалози традиционалне фолклорне и џез музике, у оквиру такозваног 'етно-џез' жанра. Први 'етно-џез' концерт на неготинском фестивалу одржао је ансамбл Владимира Маричића 2005. године, а посебну пажњу публике привукао је џез квартет Васиља Хациманова 2009. године. Као што је приметила Маја Чоловић Васић, у питању је „састав који по својој жанровској припадности не бисте (вероватно) очекивали на фестивалу *Мокрањчеви дани* – онаквом какав је до сада био“ (Чоловић Васић 2009: 34). Ансамбл је поред

²⁵⁷ Према мишљењу Маје Чоловић Васић, *Београдски ревијски оркестар* се у Неготину „представио као ансамбл који и у извођачком и у репертоарском смислу може да буде право освежење на нашој музичкој сцени“ (Чоловић Васић 2009: 33).

²⁵⁸ Концерт *Балканике* излази из временског периода који се у раду посматра, али је наведен због компарације са концертом групе *Бистрик*.

²⁵⁹ На сличан начин дијалози се одвијају и у музици групе *Врело*, која је на *Мокрањчевим данима* наступила 2012. године.

одабраних цез нумера са својих албума извео, на предлог фестивала, и обраде *Седме и Девете Руковети* у цез стилу.²⁶⁰ На тај начин направљена је адекватна спона између цез музике с једне стране, и основне идеје овог фестивала, с друге стране. Исто се може рећи и за концерт *Биг бенда* РТС-а из 2007. Године, који је био посвећен цез аранжманима фолклорних цитата из Мокрањчевих композиција. У репертоару *Биг бенда* често се налазе цез обраде фолклорних мелодија (видети: Arnautović 2012a), и можда је баш због тога ово био један од ретких популарних ансамбала који је наступио на *Мокрањчевим данима* пре 2001. године. На концерту из 1983. године *Биг бенд* (тада под именом Цез оркестар РТБ-а), извео је мелодије из Мокрањчевих *Руковети* и *Козара* које су Војислав Симић и Звонимир Скерл аранжирани у цез стилу (Деспих 1990: 56).

Дакле, дијалози Мокрањчеве музике са цез музиком постојали су и раније на *Мокрањчевим данима*, али су у првој деценији 21. заступљени у знатно већој мери.²⁶¹ То је превасходно последица настојања програмске селекторке Бранке Радовић да фестивал обогати програмима који приказују „сталну комуникацију са савременошћу“ и делима која настављају „мокрањчевску линију“. На *Мокрањчевим данима* потребне су и „друге врсте музике“ „у циљу постизања транспарентности и жанровске шароликости“, а фолклор „мора бити присутан у сталном истраживању, не само конзервирању постојећег наслеђа“ (Радовић 2008: 36, 37).²⁶² Такве концерте је на

²⁶⁰ Наручбине фестивала захтевају и додатна финансијска средства која организатори углавном нису у могућности да издвоје. Према изјави селекторке Бранке Радовић, Хаџиманов је овај позив прихватио, јер је био њен некадашњи ученик (Интервју са Бранком Радовић, 2013).

²⁶¹ Подсетила бих да су се фолклорни цитати из Мокрањчевих дела чули и у дијалогу са уметничком музиком (Христићевих *Петнаест руковаца по Стевану*, 2009), и са уметничком и фолклорном музиком (концерт *Цвеће цафнало*, 2008). Године 2012. на фестивалу је гостовао још један састав који је донео ново 'читање' Мокрањца. У питању је словеначки квинтет контрабаса *Бас Хорус*, који је приредио концерт под називом *Почасница Стевану Мокрањцу*. Уочава се да у наведеним случајевима музичари са фолклором поступају на сличан начин као и Мокрањац: док је он фолклорне мелодије хармонизовао за хорски састав, они то чине за оркестарски или камерни ансамбл. Међутим, композиције у којима су фолклорне мелодије обрађене у цез маниру сврставају се у популарну музику, превасходно због тога што их компонују и изводе личности из света популарне музике (Васил Хаџиманов, Владимир Маричић). Питање ко ствара и изводи неко музичко дело је од великог значаја за одређење припадности неком типу музичке културе. Јер, као што је раније истакнуто, институције културе на основу уговорних правила повлаче дистинкцију између тога шта припада области елитне уметности.

²⁶² Увођење концерата у којима се одвијају дијалози музичких култура наишло је на одобравање и код музичких критичара. Маја Чоловић Васић сматра да је „народна музичка традиција нешто чему се мора дати места било да је реч о организовању програма у коме учествују аутентичне изворне извођаче групе, о представљању најразличитијих начина стилизације музичког фолклора почевши од композиција домаћих и страних аутора, преко гостовања културно уметничких ансамбала, или о представљању уметника који својим специфичним приступом

Мокрањчевим данима и публика одушевљено прихватила (Чоловић Васић 2007: 58).

На основу доступних података о посећености *Мокрањчевих дана* током прве деценије 21. века, увиђа се да су највећи одзив и одушевљење посетилаца изазивали управо музички догађаји у којима се одвијају дијалози типова музичких култура, и да је број посетилаца био знатно већи крајем деценије него на њеном почетку.²⁶³ Улазнице за мјузикле су се увек најбрже продавале, и недостајало је места за све оне који би желели да им присуствују.²⁶⁴ Мјузикл *Маратонци трче почасни круг* имао је за неготинску публику значај ексклузивног догађаја, како због тога што је то био први мјузикл изведен у Неготину, тако и због прилике да уживо види популарне глумце који су тумачили главне улоге (Иван Босиљчић, Иван Јефтовић и Марко Живић).²⁶⁵ За мјузикл *Коса* све карте су распродате за само неколико дана након што су пуштене у продају, а публика је у препуној сали Дома културе била одушевљена овим догађајем као једним од најатрактивнијих програма (Чоловић Васић 2010: 24; *Дом културе „Стеван Мокрањац“ Неготин*, „'Коса' распродата“, 2010; Исто, „Уручене плакете 45. Мокрањчевих дана“, 2010). Иако мјузикли немају тематске везе са централном идејом *Мокрањчевих дана* (Мокрањцем и хорском музиком), они су важни у привлачењу разноврсније и бројније публике на

музичком фолклору бришу, или макар замагљују границе између музичких жанрова, праваца и стилова“ (Чоловић Васић 2007: 58).

²⁶³ О структури и бројности публике и рецепцији *Мокрањчевих дана* у периоду 2001–2010. године, сазнаје се на основу медијских извештаја, музиколошких критика и приказа и разговора са организаторима и редовним посетиоцима фестивала. У већини извештаја о *Мокрањчевим данима* који се могу пронаћи у дневној штампи, часопису *Мокрањац* и на сајтовима неготинског Дома културе и *Мокрањчевих дана*, запажа се тенденција да се о фестивалу говори искључиво на позитиван начин. Тако се без обзира на то о којем је програму реч, констатује да је сала била препуна, публика одушевљена, а извођење одлично. Објективније критике се могу пронаћи у написима музиколога, који аргументују и позитивне и негативне аспекте фестивала. На пример, у текстовима Бранке Радовић, Гордане Крајачић, Марије Адамов, Маје Чоловић Васић, указује се и да је неко извођење било лошијег квалитета, да избор репертоара није био адекватан, или да одзив публике није био очекиван. У овом истраживању узете су у обзир све врсте дискурса о *Мокрањчевим данима*, као и лични утисак приликом посета фестивалу.

²⁶⁴ Овај закључак изведен је на основу разговора са Миланом Радосављевићем, Ренатом Ђурђевић-Станковић, Маријом Адамов и становницима Неготина.

²⁶⁵ Маја Чоловић Васић надахнуто пише о овом догађају, који с правом сматра „значајним програмским искорак у правцу нових жанрова“ на *Мокрањчевим данима*. „Представа чија три сата протекну у незаустављиво снажном и брзом темпу, која доноси онај драгоцен осећај добре и квалитетне забаве, која вас преплави оном необјашњивом енергијом, насталом као резултат стварања нечег посебног, која вас суочи са разиграним, и 'без остатка' посвећеним целокупним ансамблом и вансеријским бравурама главних протагониста, пружила је одушевљеној неготинској публици огромно задовољство и вече које ће дуго памтити“ (Чоловић Васић 2008: 42).

фестивал.²⁶⁶ Знатно је повољније купити пакет карата за цео фестивал него за појединачне догађаје, што може да стимулише један део публике да због жеље да погледа мјузикл, посети и друге фестивалске догађаје. Веома су били посећени и сви концерти етно, или 'етно-цез' музике (Чоловић Васић 2009: 34), а концерт *Балканике* на Градском тргу 2011. године окупио је до тада незапамћен број Неготинаца.²⁶⁷ Овде треба имати у виду да локалну публику на фестивал привлачи долазак личности које су популарне у широј јавности и често присутне у медијима, а ретко се срећу у Неготину (Бора Дугић, Васил Хаџиманов, *Бистрик* и *Балканика*, али и глумци попут Ивана Босиљчића, Катарине Жутић, и министри који отварају фестивал). Непосредно физичко присуство музичких и других звезда доприносе утиску да је у питању специјални догађај, те становници мањих места не желе да пропусте прилику да буду његов део.

Занимљиво је поменути да је у јулу 2013. године у Рогљевачким пивницама први пут одржан неки цез концерт. Концерт није био део *Мокрањчевих дана*, али га је могуће схватити као својеврсни 'одјек' фестивала. Интересовање да се у руралној средини одржи цез концерт, разумљиво је ако имамо у виду да су на истом месту претходно одржани многи програми *Мокрањчевих дана*, и да су на фестивалу током последњих неколико година заступљени концерти цез музике. Наведени пример показује на који начин фестивал може иницирати интересовање припадника неког културног модела (у овом случају, претпоставимо, традиционалног фолклорног), за уметничке садржаје који им до тада нису били блиски.

²⁶⁶ Почетком претходне деценије дешавало се да су неки програми *Мокрањчевих дана* протicali готово без публике. „На једном од програма било је нас троје у публици, и сво троје смо били из Београда“ (Интервју са Бранком Радовић 2013). Стога Бранка Радовић тврди да је „враћање публике у сале“ био њен основни циљ када је дошла на место програмског селектора 2007. године. Испитала је грађане Неготина шта би желели да виде и чују на *Мокрањчевим данима*, и потом се обавезала да изађе у сусрет жељама публике, „макар то било од стране стручњака и критичара идентификовано као нека врста популизма“. Поставка мјузикла *Коса* је један од таквих примера који је привукао велику пажњу публике али и изазвао критике музичких стручњака. Они су селекторки замерали да је увела програм који нема никакве везе са Мокрањцем и који је „скрнављење“ фестивала (Интервју са Бранком Радовић, 2013). Ипак, управо је 'спорни' мјузикл *Коса* био један од програма који је изазвао највеће интересовање публике за *Мокрањчеве дане* у првој деценији 21. века.

²⁶⁷ Ово запажање пренели су ми кустос Музеја Крајина и грађани Неготина, са којима сам обавила разговоре у септембру 2011. године.

Дијалози уметничких дисциплина

Разноврсни уметнички садржаји окупиће на једном месту (фестивалу) ствараоце и извођаче из различитих уметничких дисциплина, а привући ће и део публике који је заинтересован не само за музичке, већ и за друге уметничке догађаје. На тај начин, на фестивалу се креирају предуслови за размене укуса и ставова, то јест за дијалоге између припадника различитих културних модела. На *Мокрањчевим данима* у првој деценији 21. века заступљени су различити пратећи програми са разноврсним уметничким садржајима, што фестивалу даје мултидисциплинарни карактер. Ликовна уметност чини важан део фестивала, те је на сваком издању постављена барем једна самостална изложба неког српског визуелног уметника.²⁶⁸ Од групних изложби издваја се *Вратна/Ехо музике* на којој се сваке године излажу радови учесника истоимене ликовне колоније.²⁶⁹ Позоришне представе и документарни филмови били су заступљени до 2007. године. Приликом обележавања 150 година од рођења Стевана Мокрањаца (2006), премијерно су приказана два остварења у продукцији Дома културе: монодрама *Последња Руковет* у режији Ферифа Карајица, и филм *Мокрањац заувек* у режији Миомира Стаменковића. Мокрањцу је био посвећен и драмолет Константина Бабића *Стеван Ст. Мокрањац* (2002), а теме осталих позоришних и кинематографских остварења биле су везане за Неготинску крајину, српску музичку традицију, или неке личности из српске историје.²⁷⁰

²⁶⁸ Преовлађују изложбе ликовних уметника из Неготина (Драгољуба Стајковића [2001] Милана Радосављевића [2002], Радислава Тркуље [2003]), али приређене су и изложбе чувених сликарки Милене Павловић Барили (2006) и Оље Ивањицки (2009).

²⁶⁹ Дом културе *Стеван Мокрањац* од 1999. године организује ликовну колонију *Вратна*, која окупља професионалне уметнике из различитих области визуелних уметности. Колонија је добила име по месту на којем се одржавала до 2010. године – у природном резервату *Вратна*. „У жељи да се промовисање Мокрањчевог дела и популарисање хорске музике и фестивала *Мокрањчеви дани*, догоди и кроз друге видове уметности, ликовна колонија 2006. године добија назив *Ехо музике* и постаје обавезни пратећи програм овог традиционалног музичког фестивала“ (*Дом културе „Стеван Мокрањац“ Неготин*, „Отворена фестивалска изложба 'Ехо музике!'“, 2010). Колонија се одржава два месеца пре почетка фестивала и траје седам дана.

²⁷⁰ Поводом обележавања јубилеја Првог српског устанка (2004) приказан је филм из 1911. године *Живот и дела бесмртног Војска Карађорђа*, у сарадњи са Југословенском кинотеком. На фестивалу су приказани и документарни филмови *Свирала од 11 педаља* (Зденка Голубовић, 2001) и *На истоку Србије* (Миомир Стаменковић, 2003). Године 2002. изведена је монодрама *Житије Господина Светог Симеона*, а поводом шест деценија од смрти Николе Тесле (2003) одржана је представа београдског Народног позоришта *Тесла или прилагођавање анђела*.

Књижевна уметност и издаваштво су на *Мокрањчевим данима* 2001–2010. године заступљени у виду беседа,²⁷¹ поетских и песничких вечери,²⁷² те промоција књига српских аутора²⁷³ и локалних часописа, међу којима је најважнији часопис *Мокрањац*.²⁷⁴ Фестивалски програм је у почетку деценије био оптерећен бројним предавањима нејасног концепта – 'уметнички портрет', 'књижевни портрет', 'тематски сусрети', 'предавања', 'казивања', округли сто о вину.²⁷⁵ Године 2007. прибегло се адекватнијем решењу: предавања се избацују из програма, а на њихово место се уводи научна трибина (предавање одабраног стручњака на тему која је посредно или непосредно везана за Стевана

²⁷¹ У периоду 2001–2010. године беседници су били композитори, диригенти, инструментални солисти, књижевници (Зоран Христић, Светислав Божић, Младен Јагушт, Вида Огњановић, Иван Тасовац, Бора Дугић, Миодраг Матицки, Милован Николић, Видосав Стевановић).

²⁷² На пример „Вече винске поезије“ 2004, вече неготинских песника „Композитору и фестивалу“ 2006, 'поетско предвече', „Посвета Мокрањцу“ 2009. године.

²⁷³ У првој деценији 21. века одржано је преко 20 промоција књига. Неколико издања било је посвећено Мокрањцу или *Мокрањчевим данима*: *Мокрањчеви дани песмом пребирани* В.С.Шаркаменца (2002), друго издање књиге Константина Бабића *На маргинама Мокрањчевих дана* (2005), књига Стане Ђурић-Клајн *Млади дани Стевана Мокрањца* (2007) и публикација *Мокрањчеви следбеници* (2010), посвећена младим професионалним музичким извођачима који су пореклом из Неготина. Остале књиге биле су посвећене некој другој теми из области музике (три књиге Бранке Радовић *Његош и музика* [2001], *Ксенија Зечевих* [2007] и *Партитура* [2010], затим *Музички настели* Гордане Крајачић [2009], и књиге Драгана Бабића *Српска труба* [2003] и *Прича о српској труби* [2004]), или традицији Неготинске крајине (збирка записа Вука Караџића о Неготинској крајини [2001], књига о великанима Неготинске и Тимочке крајине [2002], *Грошће и вино* М. Милосављевића и С. Јовића [2004], монографија о Неготину В. Ђуричића и Д. Илића [2004], и слично).

²⁷⁴ Промоције часописа *Мокрањац* одржавале су се до 2007. године на фестивалу, а потом су постале део најважнијег ванфестивалског програма – прославе Мокрањчевог рођендана. На *Мокрањчевим данима* промовисано је и специјално издање годишњака Историјског архива Неготина *Баштиник*, у којем су објављене фестивалске беседе и родослов Мокрањчеве породице (2006), а у оквиру прославе јубилеја Даворина Јенка промовисан 26. број часописа *Буктиња*, посвећен Јенку и Мокрањцу (2010).

²⁷⁵ 'Књижевни портрети' били су заступљени до 2004. године и углавном фокусирани на стваралаштво књижевника од локалног значаја. Током 2002. и 2003. године одржан је и низ 'тематских сусрета' на којима су се представили књижевници, академици, композитори, глумци, те принцеза Јелисавете Карађорђевић која је говорила о свом књижевном стваралаштву за децу. У оквиру тематских сусрета одржана су и предавања на неку специфичну тему (нпр. предавање архитекте Божидара Петровића „Стара српска кућа“, музиколога Данице Петровић „Савременици и српско музичко наслеђе“, програм посвећен Милошу Црњанском и Јовану Дучићу, обележавање 100 година од оснивања *Политике* итд.). Од 2004. године 'тематски сусрети' замењени су 'предавањима' или 'казивањима' (на пример предавања етномузиколога Димитрија Големовића и пијанисте Ненада Радића 2004, или 'казивање' Константина Бабића „Моцарт, Мокрањац и ми“ 2006. године). У просторијама неготинске винарске куће *Крајина вино* организовани су округли столови на тему „Вино као стратешки производ“ 2002. године, и „Тенденције винарства у Европи“ 2003. године. У приказу *Мокрањчевих дана* 2000. године, Бранка Радовић је указала да су у програму доминирале песничке вечери локалних књижевника, док је музички део фестивалског програма био стављен у други план. Музички програм те године није донео ништа ново и интересантно – сви концерти били су 'већ виђени' у Београду и Новом Саду, као и по унутрашњости Србије. „Нисмо доживели да се тражи 'карта више', да сала буде пуна, чак ни за отварање, све то сведочи о извесном 'повлачењу' музике“ (Радовић 2000).

Мокрањца).²⁷⁶ Увођењем научне трибине надомештен је и изостанак научних скупова музиколога и етномузиколога који су некада редовно одржавани, а у првој деценији 21. века само једном – приликом обележавања 150 година од рођења Мокрањца.²⁷⁷

На *Мокрањчевим данима* заступљени су и неки интердисциплинарни програми, то јест програми у којима се одвија дијалог уметничких дисциплина. Такви су концерти на којима се изводе музичко-сценска дела (опере, балети, мјузикли), а који постају специфични управо за прву деценију 21. века. Занимљива је и композиција *Петнаест рукохвата по Стевану* Зорана Христића, у којој је камерни инструментални састав обogaћен певањем, тапшањем, играњем, па и глумом (композитор Христић који имитира Мокрањца). О интеруметничким дијалозима може се говорити и када сами извођачи неко вокално, инструментално или вокално-инструментално дело, за потребе концертног извођења допуне сценским покретом, глумом или рецитовањем. На премијери *Реквијема за Николу Теслу* Ксеније Зечевић у музички догађај укључени су и дизајн светла, сценографија и костимографија, а наступ хора *Колегијум музикум* 2010. године био је обogaћен сценским покретима. Интересантан је био и концерт хора *Лицеум* 2008. године, назван „Музичко-поетска руковет“. Диригент Милоје Николић је хорска дела српских композитора и одломке из поезије српских књижевника (поверене рецитатору) повезао у драматуршки смислену целину, схвативши целокупан концерт као једну велику 'музичко-поетску руковет'.²⁷⁸ „Увевши и сценски покрет [...] аутор програма је желео и да динамизира прилично уједначен музички израз изабраних дела, лаганих токова и сетних атмосфера“, те да укаже на „не тако присутну креативност и разноврсност у креирању концертног репертоара“ (Чоловић Васић 2008: 43). Повезивање музичких и поетских дела остварено је

²⁷⁶ Од 2007. до 2010. године на научној трибини обрађене су следеће теме: „Мокрањац: јуче, данас, сутра“ (Димитрије Големовић), „Изазови и проблеми анализе Мокрањчевих руковети“ (Милоје Николић), „Стогодишњица филмске музике“ (са посебним освртом на Мокрањчева дела присутна у српским филмовима) (Марија Ћирић), „Духовна музика Мокрањца“ (Ивана Перковић). Модератор научне трибине је Соња Маринковић.

²⁷⁷ На научном скупу из 2006. године учествовало је једанаест музиколога и етномузиколога, а радови са скупа објављени су у публикацији *Мокрањцу на дар* (2006) (видети: Перковић-Радак 2006). Научни симпозијум о Мокрањцу планира се и за 2014. годину када ће цело издање фестивала бити посвећено обележавању 100 година од Мокрањчеве смрти.

²⁷⁸ *Лицеум* је публици први пут представио овај концепт на *Међународном фестивалу камерних хорова* у Крагујевцу 2008. године.

на занимљив начин и у 'музичко-поетском кабареу' *Да, то су били дани* (2010). Глумци београдског Народног позоришта казивали су стихове одабраних српских песника и анегдоте из живота српских писаца и глумаца, и певали нумере разних жанрова популарне музике уз пратњу бас гитаристе (*Дом културе „Стеван Мокрањац“ Неготин*, „Кабаре на малој сцени“, 2010).²⁷⁹ Ово је и први пример да је популарна музика била део концепта 'музичко-поетских вечери', који је на *Мокрањчевим данима* заступљен још од 1971. године.

Интеруметнички дијалози одвијају се и у оквиру ванфестивалског програма, ликовне колоније *Ехо музике*. Назив имплицира да визуелни уметници стварају дела која су инспирисана другом уметничком дисциплином – музиком. Циљ колоније је, како је истакнуто на вебсајту Дома културе, да омогући „уметницима различитих профила да прикажу своје виђење стваралаштва Стевана Мокрањаца и његовог значајног дела и да такву врсту докумената оставе у аналима и историји фестивала и града Неготина. На овај начин подстиче се и корелација између ликовне и музичке уметности јер се музика у ширем смислу користи као тема и основа за креирање ликовног дела“ (*Дом културе „Стеван Мокрањац“ Неготин*, „Отворена фестивалска изложба 'Ехо музике!'“, 2010). Дијалози између уметничких дисциплина нарочито су покренути када су организатори ликовне колоније (Милан Радосављевић и Душанка Ботуњац) дошли на идеју да ангажују музиколога, који ће учесницима колоније одржати циклус предавања о повезаности и преплитању музике и визуелних уметности. Будући да сам позвана да прихватим овај, на музичким фестивалима несвакидашњи ангажман, настојала сам да уметницима теоријски 'приближим' дијалоге између музике и визуелних уметности, и да их мотивишем да наведу примере интеруметничких дијалога из својих дела, и из дела других уметника. Због интерактивног и партиципативног карактера, одредила сам овај пројекат као 'музиколошку радионицу и насловила је *Музика и визуелне уметности у различитим историјским епохама*.²⁸⁰

²⁷⁹ Извели су песме Ерика Клептона (Eric Clapton), Ваје кон Диос (Vaya Con Dios), *Бијелог дугмета*, Ђорђа Балашевића, *Азре*, Јосипе Лисац, итд. (*Дом културе „Стеван Мокрањац“ Неготин*, „Кабаре на малој сцени“, 2010).

²⁸⁰ Одлучила сам се за наслов који је довољно широк да обухвати различите теме, јер је замисла организатора колоније да предавања музиколога сваке године буду другачија. Проблематика односа између музике и визуелних уметности изузетно је комплексна, те сам у музиколошкој радионици издвојила неке интересантне примере дијалога уметничких дисциплина из различитих уметничких стилова и праваца, и тиме показала како се кроз историју мењао однос

Поједини програми на *Мокрањчевим данима* намењени су специфичним генерацијским групама, што је у другом делу рада одређено као важан предуслов за покретање интеркултурних дијалога. *Мокрањчеви дани* специфични су по дугогодишњој сарадњи са музичким школама из Србије које носе Мокрањчево име, те је готово сваке године на фестивалу одржан 'Традиционални концерт ученика музичких школа Мокрањац'.²⁸¹ Треба поменути и два концерта дечјих хорова (*Колибри* 2005. и Дечији хор РТС-а 2009. године), и ванфестивалски програм *Звуци Мокрањчевих следбеника* посвећен младим Неготинцима који се професионално баве музиком. Учесће деце и младих у фестивалским програмима потенцијално ће привући и нову младу публику на фестивал, и у том погледу *Мокрањчеви дани* имају изражену едукативну улогу.²⁸² Фестивал је остварио успешне сарадње и с важним културним институцијама из Србије: Удружењем композитора Србије, Југоконцертом, Југословенском кинотеком, БЕЛЕФ центром, *Вуковим сабором*, *Мадленијанумом*, Народним позориштем у Београду и Позориштем на Теразијама, издавачком кућом *Центер бук (Zepher Book)*, београдском галеријом *Радионица душе*, итд. У већини случајева повод за успостављање сарадње била је прослава неког јубилеја, што је, како је поменуто, погодна прилика за 'отварање' фестивалског програма ка другим уметностима и шириј публици.

На *Мокрањчевим данима* никада нису били заступљени програми који проблематизују или укључују маргиналне и депривилеговане друштвене групе, нити програми у којима се непосредно подстиче партиципација публике. Предавања у пратећим програмима била су једносмерна (у смеру од предавача

уметника према интердисциплинарности. Музиколошку радионицу сам до сада одржала два пута: 28.6.–5.8.2012. и 27.7.–3.8.2013. године. Видети у: Арнаутовић: 2012г.

²⁸¹ Сарадња је почела 1997. године када су све музичке школе које носе име Стевана Мокрањаца потписале *Свечану повељу о братимљењу* (у питању су музичке школе из Неготина, Београда, Зајечара, Пожаревца, Краљева, Врања, Сенте, Новог Пазара и Приштине). Потписивањем *Повеље*, школе су се обавезале да ће сваке године њихови најталентованији ученици наступити на *Мокрањчевим данима*. Временом се број школа које су учествовале умањивао, и углавном свео на школе из Неготина и Београда (са изузетком јубилеја Стевана Мокрањаца 2006. године када су наступили ученици из 7 школа). Године 2009. и 2010. концерт ученика музичких школа није ни одржан.

²⁸² Едукативна улога *Мокрањчевих дана* била је већа у периоду СФРЈ, када је фестивал имао континуирану сарадњу са Музичком омладином, и реализовао бројне концерте студената Факултета музичке уметности у Београду, ученика музичких школа и лауреата музичких такмичења (видети у: Деспих 1990).

ка публици), те је корисно што су 2007. године замењена научном трибином у којој публика, на позив модератора, поставља питања предавачу и укључује се у дискусију. Подстакнута истраживањем којим се бавим у докторској дијертацији, у ликовну колонију *Ехо музике* увела сам управо форму (музиколошке) радионице. Учесницима колоније сам пружила могућност да се укључе у дебату о темама које сам претходно изложила у предавању, али и да усмере и модификују ток самих предавања, у складу са својим личним интересовањима. Уместо да само слушају, учесници су били подстакнути да размене лична стваралачка искуства и изложе своја виђења о дијалозима музике и визуелних уметности (између осталог, и на фестивалима). Трансформацијом 'публике' (уметници који слушају предавања) у 'учеснике' (уметнике који дискутују задате теме и иницирају нове), на музиколошкој радионици постигнута је партиципација и интеракција, која је потом утицала и на сам стваралачки процес уметника на ликовној колонији.²⁸³

Партиципација публике могућа је и у оквиру концерта уметничке музике. Као пример може да послужи концерт који је Стефан Миленковић одржао на *Мокрањчевим данима* 2011. године.²⁸⁴ Конвенционални модел извођења уметничке музике Миленковић је допунио спонтаним и неформалним обраћањем публици, чиме је креирао атмосферу сличну оној у цез клубовима. У паузи између извођења композиција, виолиниста је публици на занимљив начин предочио занимљивости о композиторима и делима, и објаснио неке особености свог интерпретативног стила. По завршетку концерта Миленковић је подстакао

²⁸³ Из разговора са појединим учесницима ликовне колоније 2013. године, сазнала сам да их је музиколошка радионица инспирисала у стварању ликовних дела. Било би корисно да се сличне радионице организују и у току фестивала *Мокрањчеви дани* (а не само у ванфестивалском програму), на пример у виду програмског сегмента *Work in progress (Дело у настајању)*. У оквиру музичких, ликовних, књижевних, позоришних или филмских радионица за децу и младе, могла би се спровести креативна истраживања на неке од следећих тема: Мокрањчево дело, културна традиција Србије и Неготинске крајине, поређења Мокрањца са другим музичким великанима, савремене интерпретације фолклорних пракси, и слично. Тиме би фестивал *Мокрањчеви дани* добио и истраживачку (а не само 'представљачку') димензију, а млађи чланови локалне заједнице били би мотивисани да се опробају као уметнички ствараоци, и да учествују у интеркултурним дијалозима. Ове предлоге изложила сам и у раду *Интеркултурни дијалози на Мокрањчевим данима* (Арнаутовић 2011).

²⁸⁴ Миленковићев концерт и музиколошка радионица не спадају у временски период који се у овом раду обрађује, али су важни јер показују да се на *Мокрањчевим данима* и у другој деценији 21. века уводе нека програмска решења која сматрам важним за покретање интеркултурних дијалога.

публику да му постави питања и изложи коментаре на његов наступ, и тиме је 'активирао' да узме учешће у музичком догађају, на начин нетипичан за концерте уметничке музике. Стефан Миленковић је тиме у пракси применио своје виђење уметничке музике, које је дан пре тога изнео на фестивалској беседи: „На мојим концертима, ја гледам себе као да сам део публике [...] Приступам томе да не свирам ЗА публику, већ да стварам СА публиком. Из истог разлога волим и да кажем нешто пре него што почнем да свирам [...] Волим да остварим контакт са публиком и да јој ставим до знања да их ВИДИМ, да знам да су ту, и да очекујем од њих да учествују на концерту, не само да присуствују“ (Миленковић 2011: 33).

Коначно, важно је узети у обзир и да се програми *Мокрањчевих дана* одржавају на различитим локацијама, између осталог и на јавним, отвореним просторима. Публика фестивала је тиме подстакнута на шетњу Неготином и његовом околином. Шетњом *кроз* фестивал, посетиоци трансформишу Неготин у град-фестивал, и у крајњој линији у приврмени интеркултурни град. Важно је узети у обзир и да се структура публике *Мокрањчевих дана* разликује се од публике фестивала уметничке музике који се одржавају у Београду. У метрополама какав је Београд, публика уметничких догађаја је масовнија и више издиференцирана, јер је и културна понуда знатно разноврснија и богатија. Зато ће фестивал уметничке музике у Београду превасходно посетити само они које такав садржај заиста занима (најпре припадници 'елитног културног модела'). С друге стране, фестивал уметничке музике који се одржава у малом месту посетиће припадници свих културних модела. Рецимо, на *Мокрањчевим данима* присуствују припадници различитих културних модела и друштвених група: од професионалних уметника, наставника и ученика музичке школе, преко општинских функционера и свештених лица, до 'обичних' грађана свих генерација и различитих културних преференција. Кључни узрок шароликости публике *Мокрањчевих дана* је чињеница да је ово најважнији уметнички и културни догађај Неготинске крајине, те да га један део публике посећује из жеље за сензацијом која у тој средини није честа. Други узрок је чињеница да овај фестивал нуди хетероген програм (разни музички жанрови, пратећи програми који обухватају и друге уметности), те да може бити интересантан и делу публике који није навикнут да посећује концерте и друге

фестивале уметничке музике. Карактеристичан је програм *Нити традиције* јер се обраћа превасходно сеоском становништву старијих генерација (становницима села Мокрање и других околних села), док су неки други фестивалски програми привлачни млађим генерацијама из града које воле популарну музику (*world music* концерти). Фестивал *Мокрањчеви дани* у првој деценији 21. није намењен само припадницима елитног културног модела и познаваоцима уметничке музике, већ је у питању фестивал 'за народ', то јест за све љубитеље културе у ширем смислу.

Елементи празника и карневала

'Најсвечарскији' делови програма *Мокрањчевих дана* су церемоније отварања и затварања. На церемонији отварања успостављен је својеврстан ритуал који се из године у годину понавља. Елементи тог ритуала су певање химне фестивала, а од 2005. године и државне химна *Боже правде*, као и говори и беседе и полагање цвећа на Мокрањчев споменик. 'Ритуални елемент' затварања фестивала је додела захвалница покровитељима фестивала, па и неким учесницима који се сматрају нарочито важним (рецимо руском хору *Глинка*). Публика у овим церемонијама не учествује, али је увек присутна у великом броју, будући да се догађа нешто што заједница сматра посебно важним и свечаним.

Карактер 'посебне свечаности' могу имати и фестивалски програми посвећени прослави неког јубилеја. У том смислу нарочито се издвајају издања фестивала која су у целини посвећена јубилеју *Мокрањчевих дана* или Стевана Мокрањца. Публика доживљава нарочито свечаним и оне концерте који су, из неког разлога, ексклузивни за Неготин. Рецимо, Дејан Деспић се присећа концерта духовне музике који је хор *Бранко Крсмановић* одржао 1984. године у Цркви Свете Тројице, као једног од најлепших доживљаја у дотадашњој историји фестивала. То је била „права музичка светковина и можда први, по свим компонентама, прави фестивалски тренутак Неготина.“ Такав утисак произашао је „не само из лепоте музике и извођења“ него и из укупне

атмосфере, јер је број посетилаца био већи него што је за *Мокрањчеве дане* уобичајено (Деспић 1990: 46). Одржавање духовних концерата у православним црквама било је забрањено у периоду СФРЈ, те је поменути изузетак имао значај посебног догађаја. Концерти духовне музике више нису изузетак на *Мокрањчевим данима*, те су у првој деценији 21. века 'посебно свечани' концерти на којима наступају познати, и у Неготину ретко виђени уметници.

Реакције публике на поједине програме *Мокрањчевих дана* доприносе стварању атмосфере која би се, условно речено, могла описати као карневалска. То је приметно на проглашењу победника Натпевавања хорова, када публика наглас бодри своје фаворите, а чланови победничког хора егзалтирано испољавају своје емоције. Стога не изненађује да Бранка Радовић има у плану да такмичаре Натпевавања хорова 'изведе' у јавни простор. Тако би хорови постали „живи део Неготина“ и могли би да их чују сви грађани, а не само они који су дошли у концертну дворану (Интервју са Бранком Радовић 2013.). Јавни, отворени постори погодни су за стварање карневалске атмосфере, поготово када се ту одржавају концерти популарне музике. Такви су на *Мокрањчевим данима* били концерти група *Балканика* и *Бистрик*, одржани на градском тргу пред многобројном и бучном публиком. У Музичком павиљону градског парка приређен је концерт групе *Ракија*, а посетиоци су „у веселој атмосфери аплаузима поздравили кладе извођаче, као и [...] идеју организатора да се програми фестивала преселе и на улице Мокрањчевог града и тиме постану још доступнији, али и посећенији“ (Чоловић Васић 2010: 23). Карневалска, или прецизније саборска атмосфера, карактеристична је нарочито за фолклорне програме који се одржавају на отвореном простору (у Мокрању или пивницама).²⁸⁵

Фестивал *Мокрањчеви дани* за своју редовну публику има значење посебног друштвеног догађаја. У многим живописним описима, протканим анегдотама, неготински фестивал је представљен као празник музике, место

²⁸⁵ И у периоду СФРЈ излети су били повод за дружење у веселој, неформалној атмосфери, јер се ту одвијао „својеврстан народни сабор“. Догађало се да уметнички ансамбли након одржаног концерта на *Мокрањчевим данима* дођу на излет у Рајачке пивнице, и да, попут хора РТБ-а, „спонтано запевају [...] „уз обавезне гозбе, које чине важан део амбијента и 'ритуала““ (Деспић 1990: 74).

сусрета и специфично искуство, а не само као скуп уметничких програма. Карактеристични су описи Гордане Крајачић, попут следећег: „Када крећем у Неготин, полазим као на ходочашће, да са љубављу и поштовањем запишем по коју реч о највећем српском композитору“ (Крајачић 2011: 263).²⁸⁶ Ко је имао прилику да више пута присуствује *Мокрањчевим данима*, приметитиће да тада у Неготину заиста влада свечарска атмосфера. По граду се вијоре заставе са Мокрањчевим ликом, из звучника испред Општине током целог дана чују се звуци Мокрањчевих *Руковети*, кафићи и ресторани су посећенији него иначе, Неготинци и гости из других градова шетају се од једне до друге локације на којој се одржавају фестивалски програми, а домаћини (организатори фестивала) чине све да би се и учесници и гости фестивала осећали што угодније. Неготин у време *Мокрањчевих дана* заиста постаје нека врста 'ходочасног места' на којем се окупљају и друже љубитељи музике, и имају прилику да се у потпуности препусте уживању у 'уметнутом', фестивалском времену. Фестивал због тога редовно посећују и музички стручњаци и љубитељи музике из Београда и других градова, иако немају ангажман на фестивалу. Разлог томе је дугогодишња 'традиција' да присуствују *Мокрањчевим данима* и да се на фестивалу *сретну* са колегама и пријатељима, нарочито онима из Неготина, које иначе немају прилике да виде. Гордана Крајачић сматра да је Неготин „увек нудио не само изврсне музичке сусрете него и сусрете са срдачним и драгим његовим житељима“ (Крајачић 2011: 258). „Сваке године, средином септембра, крену му у походе музичари различитих профила, из разних крајева и претворе тај мали град у праву музичку метрополу“ (Крајачић 2003а). *Мокрањчеви дани* су место сусрета и за диригента македонског хора Љубомира Трифуновског: „Прихватио сам да дођем у Неготин не само зато што се овде осећамо много добро, већ и зато што је то прилика да видимо много добрих пријатеља, са којима ћемо се дружити, али и разменити мишљења и искуства“ (нав. према: Чоловић Васић 2010б: 38).

²⁸⁶ Примере таквих описа могуће је пронаћи и у другим текстовима Гордане Крајачић, као и у *Споменици Мокрањчевих дана* Константина Бабића, часопису *Мокрањац* и фестивалским беседама.

ДИЈАЛОЗИ НАЦИОНАЛНИХ И ЕТНИЧКИХ КУЛТУРА НА ФЕСТИВАЛУ МОКРАЊЧЕВИ ДАНИ

Фестивал као место сусрета уметника из различитих националних и етничких култура

Да би се установило да ли на музичком фестивалу постоје предуслови за покретање интеркултурних дијалога, потребно је уочити да ли фестивал има међународни карактер (да ли учесници долазе из различитих земаља, и које земље су у питању), и на који начин инострани учесници функционишу као репрезенти 'својих' култура.

Натпевавање хорова је најважније место сусрета извођача који долазе из различитих земаља. Као учесници међународног такмичења, хорски ансамбли репрезентују одређену земљу, и изводе барем једну композицију која је карактеристична за њену музичку културу и традицију. Инострани учесници Натпевавања у периоду 2001–2010. године су, изузев мађарског ансамбла *Мечек (Mecsek)* (2009), искључиво били хорски ансамбли из бивших југословенских република. Године 2001. и 2006. такмичили су се по један хор из Републике Српске (из Бања Луке, односно Приједора), 2007. словеначки хор *Храст* из Италије, а почевши од 2008. године, чак три (од укупно пет) такмичарских ансамбала дошло је из бивших југословенских република (Словеније, Хрватске и Македоније 2008. и 2009, односно Црне Горе, Хрватске и Македоније 2010. године). Имајући у виду да је у периоду СФРЈ међурејубличка сарадња била уобичајена и редовна појава на свим угледнијим фестивалима, те да је Натпевавање хорова (и фестивал у целини) имало југословенски карактер знатно пре него што су *Мокрањчеви дани* добили статус југословенске манифестације 1985. године,²⁸⁷ може се на први поглед учинити да се у 21. веку није десило ништа ново. Међутим, учешће хорова из бившег југословенског региона данас има потпуно другачији значај. Пре свега, у питању су ансамбли

²⁸⁷ У периоду СФРЈ, на Натпевавању хорова сваке године су учествовали ансамбли из различитих југословенских република. Југословенски карактер испољавао се и у саставу жирија (за чланове жирија бирани су музички стручњаци из различитих република). У првој деценији 21. века то није случај, јер жири чине само стручњаци из Србије (са изузетком 2009. године када су два члана била из Подгорице и Сарајева). С друге стране, Натпевавање хорова у периоду СФРЈ није имало међународни карактер: за 20 година учествовала су само два инострана хора (из Румуније и Бугарске).

који долазе из иностраних земаља (бивши југословенски простор), а не из других република исте државе (југословенски простор). Нарочито је важно имати у виду да деведесетих година ансамбли из других југословенских република/држава нису учествовали на Натпевавању хорова.²⁸⁸ Сходно томе, обнова сарадње фестивала *Мокрањчеви дани* са хорским ансамблима из других бивших југословенских република током прве деценије 21. века, има смисао превазилажења регионалног конфликта, и поновног успостављања интеркултурних дијалога.²⁸⁹ Јер, такви хорови са собом доносе део културе своје земље која нам је истовремено и другачија, различита, али и позната и блиска.²⁹⁰ Натпевавање хорова може се тумачити као обнова 'југословенског духа' на неготинском фестивалу, а ансамбли из бивших југословенских република као репрезенти културе своје државе (Словеније, Хрватске, итд.), али и, некада заједничке, југословенске културе.

Хорови са бившег југословенског простора наступали су и у ревијалном делу фестивала. Неки од њих су победом на Натпевавању хорова стекли право да на наредном издању фестивала одрже целовечерњи концерт (словеначки хорови *Храст* 2008. и *Инавска* 2010. године, и хрватски хор *Рондо Хистри* [*Rondo Histrie*] 2009. године), а концерте су одржали и Академски хор из Копера и *Нонет брда* из Нове Горице 2007. године. На фестивалу су наступили и неки хорски ансамбли српских православних цркава у иностранству: хор Српске саборне цркве из Темишвара (2003, 2006) и хор *Свети Василије Острошки* при цркви Светог Луке у Франкфурту (2008).²⁹¹ Највећа новина у односу на

²⁸⁸ Деведесетих година Натпевавање хорова се одржавало нередовно (изостало је 1995, 1998, 1999. и 2000. године), а и тада су на њему учествовали само хорови из Србије.

²⁸⁹ То је нарочито приметно када је у питању 'повратак' појединих ансамбала (пре свега словеначких) који су у периоду СФРЈ више пута били учесници *Мокрањчевих дана*. Они су у првој деценији 21. века с ентузијазмом прихватили позиве организатора да поново дођу на овај фестивал (Разговор са Миланом Радосављевићем, 2013). Бранка Радовић такође истиче да је веома важно подржати повратак некадашњих победника фестивала који нису дуго наступали (нав. према: Чоловић Васић 2010б: 39).

²⁹⁰ Учешће хорова из бивших југословенских република на Натпевавању хорова 2010. године, Бранка Радовић тумачи као прилику „да се чују различити аутори из различитих средина; да се подсетимо неких композитора које смо некада слушали много више и много чешће, а који су са ових наших простора. Свако је донео део своје културе и своје музике, и то је нешто због чега сам ја такође врло задовољна“ (нав. према: Чоловић Васић 2010б: 35, 39). Истог је мишљења био и члан жирија, Немања Савић: „Све су ово хорови са простора бивше Југославије који су нама по звуку и по начину (приступу) хорском изразу блиски“ (нав. према: Чоловић Васић 2010б: 37).

²⁹¹ Франкфуртски хор је мултикултурног састава (Срби који живе у Немачкој, Немци, Холанђани, Французи и Бугари). По мишљењу Маје Чоловић Васић, оно што повезује чланове овог хора је „љубав према музици и православлу“ (Чоловић Васић 2008: 42).

претходне фазе фестивала је континуирано гостовање хорских ансамбала из земаља које нису бивше југословенске републике. Док је у периоду СФРЈ за 24 године одржало концерт само пет иностраних хорских ансамбала, а деведесетих година два,²⁹² у првој деценији 21. века концерте је уприличило седам хорова из шест различитих земаља. У питању су аустријски *Amadeus Knabenchor* (Хор бечких дечака) (2002), Академски хор из Братиславе (2003), Камерни хор *Илцен* из Немачке (2003), швајцарски ансамбли Хор Кантоналне школе Олтен (2007) и 'византијски хор' из Роршаха (2008), мађарски хор *Jazz voices* (2009), руски хор *Глинка* (2010). Учесће ансамбала из земаља које до тада нису имале никакву видљивост на *Мокрањчевим данима*, указује да организатори настоје да фестивалу дају шири, међународни значај и 'про-европски' карактер. Тиме су створени предуслови за дијалоге српске културе с културама које на фестивалу до тада нису биле присутне.

Са изузетком швајцарског хора посвећеног извођењу византијске музике (која није репрезент швајцарске културе), инострани хорски ансамбли су на *Мокрањчевим данима* функционисали као репрезенти културе 'своје' земље.²⁹³ На пример, *Хор бечких дечака* доживљава се као један од карактеристичних репрезентата аустријске културе, а његов долазак у Неготин је био продукт међународне сарадње, то јест Центра за културу и пословну сарадњу Југославије и Аустрије.²⁹⁴ Хор *Глинка* је у Неготину 2010. године дочекан као радо виђен и познат гост, будући да му је то био трећи по реду наступ на *Мокрањчевим данима*.²⁹⁵ На вебсајту неготинског Дома културе, хор је 2010. године најављен као „један од најбољих промотера Мокрањчеве музике у свету“, а диригент Владислав Чернушенко (Владислав А. Чернушенко) описан

²⁹² Од 1966. до 1990. године на *Мокрањчевим данима* су одржали концерте руски хор *Глинка* (хор Државне академске капеле из Санкт Петербурга), два хора из Румуније и један из Бугарске, као и гимназијски хор из Немачке. У периоду 1991–2000. поново је гостовао *Глинка* (1998), као и хор *Велики гласови Бугарске* из Софије (1995).

²⁹³ У трећем поглављу другог дела рада истакла сам да се учесници фестивала могу сматрати репрезентима неке националне културе уколико на фестивалу изведу дела која се сматрају специфичним за ту националну културу и традицију, и да је при том важно узети у обзир да ли су у питању врхунски уметници који на одговарајући начин репрезентују културу своје земље, да ли је њихов концерт део већег међународног пројекта или продукт партнерства између две државе, и да ли су њихово гостовање на фестивалу публика и медији протумачили као репрезентацију друге културе.

²⁹⁴ У Неготину је 2002. године отворена канцеларија Центра за културу и пословну сарадњу Југославије и Аустрије, а концерт *Хора бечких дечака* требало је да озваничи овај догађај. Даље активности Центра су непознате.

²⁹⁵ Деспих је 1990. године забележио да је *Глинка* био најславнији инострани гост у дотадашњој историји *Мокрањчевих дана* (Деспих 1990: 51).

је као „музички чаробњак“ (*Дом културе „Стеван Мокрањца“ Неготин*, „Музика Мокрањца путује светом“, 2010; исто: „Затворени 45. Мокрањчеви дани“, 2010). На концерту *Глинке* руска култура је репрезентована духовним и световним делима руских романтичарских композитора, али и присуством тадашњег амбасадора Руске Федерације у Србији, Александра Конузина (Александр В. Конузин). Колико је овај наступ био важан за *Мокрањчеве дане*, указује и чињеница да је, први пут у историји фестивала, церемонија затварања одложена за месец дана, јер хор *Глинка* није био у могућности да одржи концерт у предвиђеном термину.²⁹⁶ По завршетку концерта уследило је Конузиново обраћање публици, „у којем је очекивано било речи о братској и пре свега културној сарадњи Русије и Србије“ (*Дом културе „Стеван Мокрањца“ Неготин*, „Затворени 45. Мокрањчеви дани“, 2010). Публика је руске госте испратила „огромним аплаузима и узвицима одобравања“ (Чоловић Васић 2010а: 26).

Порука руског амбасадора о 'братству' између Русије и Србије, и најава *Глинке* као највећег промотера Мокрањчеве музике у свету, имплицирају да репрезенти обе културе (руске и српске) желе да ступе у дијалоге, јер се, по њиховом мишљењу, дијалози руске и српске културе одвијају већ дужи период. Парадигматичан пример је белешка диригента хора *Глинка* у Књизи утисака о *Мокрањчевим данима*. Владислав Чернушенко је Мокрањца протумачио као симбол српског националног идентитета, и као важно средство у развијању дијалога између српске и руске културе:

„Отаџбина Стевана Мокрањца – свето место. Овде живи музичка душа српског народа. Руска душа кроз музику Мокрањца сједињује се са душама Срба. И сваки пут кад капела *Глинка* посећује Србију ми се не осећамо гостима већ браћом. Наша вера је једна. Наше судбине су сличне. Наше недаће и радости су заједничке и зато ми имамо једно заједничко велико срце. Нека живи у вековима велико братство Србије и Русије. Огромно признање организаторима фестивала за интересовање и љубав

²⁹⁶ Сви остали програми одржани су у уобичајеном термину фестивала (од 9. до 15. септембра), а концерт *Глинке* и церемонија затварања приређени су тек месец дана касније (14. октобра).

према руској култури, музици и песми. Колико много заједничког имамо. Драго ми је што је руска култура традиционални део српске културе. И српски уметници су увек били најомиљенији у СССР-у а сада у Русији. Хвала вам Срби за верност и љубав“ (нав. према: Јововић 2010: 30)

Након што је фестивал завршен, хор *Глинка* и представници неготинске градске управе засадили су у дворишту Мокрањчеве куће младицу бадем дрвета „која ће убудуће бити знак дугогодишњег пријатељства овог града и великог руског хора“ (*Дом културе „Стеван Мокрањац“ Неготин*, „Неготину – ново дрво бадема“, 2010). Тиме је симболички наговештено да репрезенти руске и српске културе имају намеру да дијалоге успешно наставе и у будућности.

Гостовање оркестарских, вокално-инструменталних и камерних ансамбала из других земаља, на *Мокрањчевим данима* је одувек било нередовно и изузетно.²⁹⁷ У првој деценији 21. века наступили су један инострани оркестарски ансамбл (Видинска филхармонија [2002]) и један инострани диригент (вијетнамски диригент Ле Фи Фи [Le Phi Phi] руководио је Нишким симфонијским оркестром [2010]). Одржан је и један концерт солистичке и камерне музике извођача из Републике српске (2010).²⁹⁸ На *Мокрањчевим данима* је, први пут у историји фестивала, наступио и неки ансамбл из Норвешке – група *Ракија*. Она се не може сматрати репрезентом норвешке културе, будући да су у њеном саставу српски музичари који живе у Норвешкој и њихови пријатељи Норвежани, те да њихов репертоар чине рок аранжмани фолклорних песама из разних земаља. Ипак, *Ракија* је занимљива као један од ретких ансамбала мултикултурног састава који је наступио на *Мокрањчевим данима*.

²⁹⁷ У периоду СФРЈ гостовао је само један инострани оркестар (из Румуније). Деведесетих година је на једном фестивалском издању (1991) одржано чак три концерта иностраних ансамбала (Симфонијски оркестар и мушки хор, односно Женски гудачки ансамбл из Софије, и Ансамбл за стару музику из Атине), али на наредним издањима није било иностраних инструменталних састава.

²⁹⁸ Реситала иностраних извођача није било на *Мокрањчевим данима* у првој деценији 21. века. У периоду СФРЈ солистичке концерте одржало је неколико иностраних пијаниста или виолиниста, углавном пореклом из Русије или Румуније.

Ретка су била и гостовања иностраних фолклорних ансамбала. На затварању фестивала 2008. и 2009. године, публици су представљена два фолклорна плесна ансамбла, из Мађарске (*The Apte Folk Dance Ansamble*)²⁹⁹ и из Румуније (*Romafest Gipsy Dance Theatre*). Извођењем фолклорне музике Мађара, односно румунских Рома, ови ансамбли наступили су као репрезенти 'своје' традицијске културе. Иностранци музичари који изводе традиционалну фолклорну музику или неки вид њене обраде, могу подстаћи локалну публику да упозна и разуме друге културе. Фолклор других народа публика може доживети као близак, разумљив, и у неким елементима сличан српском фолклору, што потом може променити и њену перцепцију култура 'других'. Стога су наступи иностраних фолклорних ансамбала један од предуслова за развијање интеркултурних дијалога на фестивалу.³⁰⁰ На исти начин се може схватити и присуство традицијске културе мањинских етничких група које живе у Србији (на пример, концерт *Маринике*, фолклорне групе посвећене извођењу влашке музике). Интересантно је да после 1990. године на *Мокрањчевим данима* није учествовао ниједан фолклорни ансамбл из других бивших југословенских република. У томе се уочава разлика у односу на период СФРЈ, када је на *Мокрањчевим данима*, као и на многим другим фестивалима у Србији, гостовање фолклорних ансамбала из свих југословенских република било редовно и, у суштини, обавезно.³⁰¹

У пратећим програмима *Мокрањчевих дана* учествују само уметници и теоретичари из Србије, што није одувек био случај. Пре 1990. године су на научним скуповима и предавањима учествовали не само научници и теоретичари из целе Југославије него и из Совјетског Савеза, Пољске, Чехословачке, Румуније, Бугарске, Италије. Неки од њих су за ту прилику спровели истраживање о српским композиторима, што је „обећавало да Неготин постане стециште научних радника са ширег простора, самим тим и ширег

²⁹⁹ Ово је и први пут у историји фестивала да је на њему наступио неки мађарски фолклорни ансамбл.

³⁰⁰ У том смислу треба схватити и став селекторке Бранке Радовић да је на *Мокрањчевим данима* важно присуство фолклора Балкана и суседних земаља (Радовић 2008: 37).

³⁰¹ Поред редовних наступа културно-уметничких друштава из свих југословенских република, 1983. године је уведен и засебан програм под називом *Музика народа Југославије*. Године 1983. представљена је музика Босне и Херцеговине, а наредних година музика Македоније, Словеније, Хрватске. На овај начин *Мокрањчеви дани* су настојали да „на још један начин искажу своје југословенско обележје“ (Деспић 1990: 58).

значаја; са друге стране, сам боравак угледних гостију из света науке, нашег и иностраног, подизао је културни значај целом фестивалу“ (Деспих 1990: 80). Учешће научника из различитих земаља, а нарочито интересовање неких од њих да, за ту прилику, спроведу истраживање о српским композиторима, важни су покретачи интеркултурних дијалога у пратећим програмима фестивала. На *Мокрањчевим данима* је то реализовано тек 2012. и 2013. године, у оквиру ликовне колоније *Ехо музике*. Пример је веома занимљив, те ћу га размотрити иако излази из оквира временског периода који у раду посматрам.

На *Еху музике* су 2012. и 2013. године први пут учествовали визуелни уметници који су репрезентовали неку 'другу' културу (сликар из Мексика 2012, и сликари из Румуније 2013).³⁰² *Ехо музике* обично траје 7 дана, што је довољно за упознавање и размену искуства, мишљења, ставова, укуса и погледа на свет.³⁰³ Као модератор музиколошке радионице, била сам у прилици да подстакнем дијалоге међу домаћим и иностраним учесницима, а потом и да их посматрам и интерпретирам. Радионица је потом изазвала интересовање код иностраних уметника да се ближе упознају са културним наслеђем Неготинске крајине, и нарочито са музиком Стевана Мокрањца и савремених српских композитора, која им је до тада била непозната. Иностранци уметници су својим колегама из Србије приближили 'своју' културу одабиром музике која репрезентује мексичку, односно румунску културу и традицију. У дискусијама које су вођене на радионици, заједно смо, између осталог, установили да постоји доста сличности између српске и румунске културе, како због сличних друштвено-политичких околности, тако и због дијалога који се одвијају између ове две културе.

³⁰² Мексички сликар Пабло Муњоз (Pablo Munoz) је први учесник *Мокрањчевих дана* који је дошао са неког другог континента. Његов долазак није био резултат неке специјалне стратегије организатора фестивала већ околности да је Муњозов професор на ликовној академији у Мексику, српског порекла. Он је свом студенту препоручио учешће на *Еху музике* и још неким ликовним колонијама које су се тога лета одржавале у Србији.

Као и у случају неких других иностраних уметника, његов долазак је реализован случајно, захваљујући личном познанству (на иницијативу последица иницијативе појединца, конкретно његовог професора у Мексику који је српског порекла.

³⁰³ Колонија се одржава на изолованом месту (*Дуњин конак* у селу Рогљево), те су уметници све време заједно, и воде разговоре како током стваралачког процеса, тако и у слободном времену. У том смислу, ликовна колонија *Ехо музике* представља одличан пример концепта 'уметничког боравака' ('artist in residence') који је у другом делу рада окарактерисан као важан предуслов за развијање интеркултурних дијалога.

На основу спроведене анализе, може се закључити да се на *Мокрањчевим данима* у првој деценији 21. века предуслови за покретање интеркултурних дијалога испољавају највише у такмичарском делу Натпевавање хорова и на хорским концертима, што је и логично будући да су у питању најважнији програми фестивала. Инострани хорски ансамбли у већини случајева су репрезентовали културу земље из које долазе, а дијалози су били покренути између српске и руске културе у оквиру гостовања хора *Глинка*. Међутим, на *Мокрањчевим данима* још увек не постоји јасно осмишљења стратегија за међународне сусрете и размене. Долазак странаца (нарочито већих ансамбала попут хорских и оркестарских) захтева и веће финансијске трошкове које фестивал не може да приушти. Стога је критеријум селекције иностраних учесника *Мокрањчевих дана* често доступност, а не квалитет. Из истих разлога, фестивал није у могућности да реализује међународне ко-продукције.³⁰⁴

Гостовања иностраних уметника на *Мокрањчевим данима* важна су као изузетна прилика да се локална, неготинска публика упозна са неким 'другим' културама. Културни живот у Неготину и Неготинској крајини уобичајено чине манифестације посвећене традиционалној фолклорној култури (*Фестивал влашке музике*, *Чучук-Станини дани*, *Крајински обичаји*), вашари и сајмови (Неготински вашар, *Међународни сајам меда и вина*), прославе и јубилеји од локалног значаја (*Неготинске мајске свечаности*, јубилеји школа), и концерти, изложбе и позоришне представе на којима учествују углавном локални уметници, а ређе и неки уметници из других градова Србије. Дакле, фестивал *Мокрањчеви дани* је једини културни догађај у Неготинској крајини који је превазишао локални значај, и на којем гостују престижни музички уметници из других делова Србије и иностранства. Као такав, фестивал има изузетан значај за локалну заједницу. Становници Неготина и Неготинске крајине (па и целе Источне Србије) који не посећују културне догађаје у другим градовима Србије или иностранству, једино се на *Мокрањчевим данима* могу сусрести са другим националним културама. Фестивал стога може утицати на локалну публику да промени перцепцију према 'другим' културама и развије интеркултурну

³⁰⁴ У овом тренутку је сувише амбициозно предлагати да се наруџбине и продукције дела прошире и изван граница Србије, али у будућности би то могао да буде један од битних корака у развијању интеркултурних дијалога и 'изласка' *Мокрањчевих дана* на међународну културну позорницу. У плану организатора за јубиларно 50. издање фестивала је покретање интернационалног конкурса за нова дела инспирисана Мокрањцем, као и компоновање балета на Мокрањчеву музику и снимање играног филма о Мокрањчевом животу (Јововић 2010: 29).

компетенцију. Коначно, може је подстаћи да ступи у интеркултурне дијалоге. Међутим, на самом фестивалу не постоје предуслови за дијалоге националних и етничких култура међу посетиоцима. Највећи део публике *Мокрањчевих дана* чине становници Неготина и његове околине, а мањи део музички образована публика из других делова Србије, док иностране публике уопште нема.³⁰⁵

Националне и етничке културе у програму фестивала

У програму *Мокрањчевих дана* у првој деценији 21. века, разлите културе су репрезентоване музичким делима која се изводе на концертима или у такмичарском делу фестивала. Солисти и ансамбли изводе дела која репрезентују културу националне заједнице из које долазе, али и композиције које потичу из неких других култура. Српска култура је на *Мокрањчевим данима* најчешће репрезентована музиком Стевана Мокрањца, што је и логично с обзиром на основну идеју и намену фестивала. Готово сви хорски ансамбли, без обзира на то одакле долазе, уврстили су у свој концертни репертоар барем једну Мокрањчеву композицију, пропозиције Натпевавања хорова налажу да сваки такмичар мора да изведе задато Мокрањчево дело, а на отварању фестивала сви такмичари заједно певају *Шесту руковат*. Музика Стевана Мокрањца функционише као репрезент српске културе и када је изводе инострани хорски ансамбли, који јој приступају као 'други'. Њихово разумевање и интерпретација српске музике могу се у неким аспектима разликовати од интерпретације домаћих хорова (поготово ако пре тога нису имали контакт са српском музиком). Такво искуство је драгоцено, јер може осветлити неке аспекте Мокрањчевих дела на које у домаћем хорском извођаштву није

³⁰⁵ Изузетак су Неготинци који бораве у иностранству и долазе у Неготин у време одржавања фестивала, али они се у већини случајева не могу сматрати репрезентима 'друге' културе. Овај закључак сам извела из бројних разговора које сам обавила с организаторима фестивала, програмском селекторком, новинарима и музиколозима који сваке године извештавају о фестивалу, и становницима Неготина.

обраћана већа пажња, и понудити неочекивано тумачење, нама добро познатих композиција.³⁰⁶

На пример, када је на отварању *Мокрањчевих дана* 2008. године немачки тенор извео солистичку деоницу из *Шесте руковети*, критичари су приметили да је његово извођење било „лирскије него што смо то навикли од домаћих певача“ (нав.према: Чоловић Васић 2008: 40). Маја Чоловић је на Натпевавању хорова 2009. године запазила да је занимљиво било чути како Мокрањчево задато дело, *Петнаеста руковет*, звучи у интерпретацији пет различитих хорова, од којих је чак четири дошло из других земаља.³⁰⁷ При том је, по њеном мишљењу, *Петнаеста руковет* најбоље звучала у интерпретацији мађарског хора, јер су је његови чланови извели „на начин који би могао да буде узор и неким српским хоровима, показавши пре свега изузетну дикцију и одличан осећај за метар.“ Исти хор је у свој репертоар уврстио и слично замишљену композицију мађарског композитора Золтана Кодаја (Zoltán Kodály) засновану на фолклорној музици, а сви такмичари су показали „жељу за истраживањем“, и извођењем неуобичајених и нестандартних хорских дела (Чоловић Васић 2009: 33). Дакле, инострани хорови на Натпевавању хорова не само да су у обавези да изводе Мокрањчева дела, већ их такав задатак потенцијално мотивише да Мокрањца повежу са композиторима из неких других земаља који су имали сличан однос према фолклору, те да у том смислу успоставе латентну комуникацију између различитих култура.

Подстицањем иностраних хорских ансамбала да изводе Мокрањчева дела, отвара се могућност да они уврсте неко такво дело и у свој редовни репертоар, те да га изводе на концертима у земљи из које долазе. Карактеристична је у том смислу изјава диригенткиње хрватског хора *Јосип Штолцер Славенски* који је учествовао на Натпевавању хорова 2010. године. „То је за нас једно ново искуство, прилика да чујемо ваше хорове, да се мало

³⁰⁶ Управо из овог разлога, Бранка Радовић планира да се у оквиру обележавања 100-годишњице Мокрањчеве смрти 2014. године на *Мокрањчевим данима* изведе његов комплетан опус, при чему би се међу извођачима нашли и неки од најбољих иностраних хорова. Селекторка је већ успоставила контакте са хоровима из Чешке, Пољске, Румуније, Бугарске, Немачке, Русије, Украјине, Белорусије. Међутим, реализација ове идеје зависиће превасходно од буџета који ће фестивал имати на располагању (Интервју са Бранком Радовић, 2013).

³⁰⁷ У питању су *Јека Приморја* из Ријеке, *Вардар* из Скопља, *Мечек* из Печуја, *Ипавска* из Словеније и *Кантикум Новум* из Београда.

боље упознамо. [...] Оно што морам да кажем је да ће у склопу сталног репертоара мог хора следећих неколико година бити *Трећа статуја*. [...] Певачима се много свиђа, они то обожавају, а мени је драго што су заволели Мокрањца. Претпостављам да то неће бити једина композиција овог аутора“ (нав. према: Чоловић Васић 2010б: 35). Изјава диригента војвођанског хора из Аде сведочи да за Мокрањца постоји интерес и у Мађарској: „У последње време смо почели да изводимо и Мокрањчеве композиције, неке сам партитуре послао и мађарским хорovima, пошто се и њима свиђа Мокрањчева музика“ (нав. према: Чоловић Васић 2010б: 35).

Обавеза такмичара да у репертоар уврсте задато Мокрањчево дело, омогућава хорovima из других земаља да се, посредством музике српског композитора, упознају и са културом и традицијом земље коју он репрезентује. Међутим, углавном се занемарује чињеница да је Мокрањац у својим световним хорским композицијама био инспирисан не само српским фолклором, него и традиционалном фолклорном музиком из Македоније, Босне, Хрватске, Бугарске, Турске. Уметницима који долазе из бивших југословенских република и познаваоцима Мокрањчевог опуса, ова разлика може нешто да значи, али за све друге госте и за ширу публику фестивала, Мокрањчеве композиције функционишу као репрезенти српске културе и традиције. Оне су на тај начин представљене и у фестивалским беседама и говорима на церемонији отварања.³⁰⁸ Међутим, до пре три деценије, Мокрањац је био симбол југословенства, то јест репрезент 'југословенске културе'.³⁰⁹

³⁰⁸ На пример, Милован Николић је у беседи из 2005. године нагласио да је Мокрањац утро пут генерацијама музичара које ће „на темељима постојећег градити ново чувајући идентитет душе српског народа“ (Николић 2006: 146). Слично је интониран говор на *Мокрањчевим данима* 2010. године, којим је тадашњи министар културе Небојша Брадић отворио фестивал. Брадић је истакао да је „наша привилегија у томе што за Мокрањца знамо откако знамо за себе саме,“ јер он „пева из главе и срца народа“ (Брадић 2010).

³⁰⁹ Пример такве интерпретације је беседа Стане Ђурић-Клајн из 1981. године. У њој је истакнуто да је Мокрањац компоновао „у духу југословенском, инспиришући се и обухватајући у својим блиставим руковима народне напеве Србије, Македоније, Црне Горе, Босне и Хрватске, па је у томе његов општејугословенски значај“ (нав. према: Деспић 1990: 125). Исто је примећено и у документарној емисији РТВ-а *Неготин и Неготинска крајина* из 1983. године. Приликом представљања Мокрањчеве куће, наратор је за Мокрањца рекао: „изванредним осећањем за народни дух и мелос, створио је појам српске националне музике. Напајао се мелосом из скоро свих крајева наше земље, осећајући дубоко заједништво југословенских народа“ (*Неготин и Неготинска крајина* 1983: 14' 53"–15' 07").

Мокрањац је репрезент српске културе и у композицијама уметничке или без музике заснованим на фолклорним мелодијама из његових *Руковети*, као и у пратећим програмима који су њим инспирисани (представе, филмови, књиге и часописи, трибине и предавања). Култура Србије је на *Мокрањчевим данима* репрезентована и делима домаћих српских композитора и уметника, и обележавањем јубилеја од националног значаја.³¹⁰ На концертним репертоарима су у великој мери заступљена дела домаћих композитора, пре свега оних који имају неких додирних тачака са Мокрањцем (или су његови савременици, или компонују музику инспирисану традиционалним фолклором). Такве композиторе Бранка Радовић назива настављачима „мокрањчевске линије“ (Радовић 2008: 36).³¹¹ На *Мокрањчевим данима* је одувек било уобичајено и обележавање разних јубилеја.³¹² У првој деценији 21. века су, осим 150 година од рођења Стевана Мокрањца (2006), обележени и јубилеји композитора Јосифа Маринковића (2001), Стевана Христића (2008), Константина Бабића (2008), Љубице Марић (2009), као и 100 година *Политике* (2003), 60 година од смрти Николе Тесле (2003), 200 година од Првог српског устанка (2004) итд.³¹³

³¹⁰ Културу могу да репрезентују и дела уметничке музике која се сматрају вредним делом традиције и културног наслеђа неке земље, уколико их на фестивалу изводе музичари који припадају истој култури и традицији и сматрају се њеним репрезентима. Чак ни тада композиција уметничке музике (на пример нека Бетовенова клавирска соната или Бахова fuga) неће увек бити перципирана као 'прави' репрезент одређене културе (вероватно због тога што је изводе музичари свих земаља света, и што су дела уметничке музике временом постала 'глобално' музичко наслеђе). Међутим, уколико је композиција заснована на фолклору неке земље или њим инспирисана, веза са културом одређене заједнице се много лакше успоставља. Узрок томе је вероватно чињеница да је традиционална фолклорна музика чврсто везана за средину у којој је настала. Наравно, постоје и бројни случајеви да је композитор инспирисан фолклором културе којој не припада, и тада се његова 'културна припадност' одређује начином на који композитора и његова дела тумачи нека заједница. Такав је поменути случај са Мокрањчевим хорским делима која се схватају репрезентом српске културе, иако су нека од њих заснована на фолклору других култура, док су у СФРЈ интерпретирана као репрезент југословенске културе. Јер, праксе репрезентације конструисане су у одређеном друштвено-политичком контексту, и као такве подложне променама. Да ли је нека музика репрезент одређене заједнице и које, утврђује се на основу тога како је нека заједница тумачи у одређеном временском периоду, а не на основу својстава саме музике.

³¹¹ Њима се превасходно сматрају композитори који компонују (хорска) дела инспирисана фолклором. На пример, Гордана Крајачић у чланку о *Мокрањчевим данима* из 2002. године види Светислава Божића и Миодрага Говедарицу као „духовне потомке и последнике Мокрањца“ (Крајачић 2002б).

³¹² Од деведесетих година из програма су одстрањени јубилеји слављени у СФРЈ, а уводе се прославе посвећене личностима, догађајима и институцијама које се сматрају важним за српску културу и традицију.

³¹³ Из анализе фестивалских беседа се такође може закључити које личности се сматрају репрезентима српске културе. Беседници Мокрањца често упоређују са Вуком Караџићем и називају га „Вуком народног мелоса“, како би истакли да је његов допринос српској музици

Стеван Мокрањац на фестивалу репрезентује и локалну културу (културу Неготинске крајине). То је нарочито приметно када се у први план поставља његова веза са Неготином, а карактеристичан пример је извођење *Шесте руковети* на церемонији отварања.³¹⁴ Хајдук Вељко Петровић, коме је ова руковет и посвећена, је други кључни репрезент и локалне и националне културе. Локални карактер фестивала подвучен је и континуираним учешћем композитора, музичких ансамбала,³¹⁵ сликара и књижевника из Неготинске крајине. Уметници су на фестивалу репрезентовани као „настављачи Мокрањца“, само због тога што потичу из истог поднебља као и он,³¹⁶ а на исти начин се схватају и ученици музичких школа које носе Мокрањчево име. Особеност Неготинске крајине представљене су и локалним фолклорним групама које учествују у програму *Нити традиције*, изложбама народних рукотворина, као и садржајима који су повезани уз производњу вина, по чему је овај крај познат (излети у пивнице, округли столови на тему вина).

Традиционална фолклорна култура је на *Мокрањчевим данима* репрезент различитих националних и етничких култура. Фолклором су, осим српске културе, на фестивалу представљене и културе румунских Рома, Мађара, Влаха. Фолклор је репрезент неке културе и када је део композиција уметничке музике, као што је случај са хорским композицијама Стевана Мокрањца. То је најочигледније на Натпевавању хорова, где такмичари у свој репертоар готово увек уврсте неко дело засновано на фолклору поднебља из којег долазе. Репертоар хорског концерта може бити састављен из композиција које су инспирисане фолклором различитих земаља, то јест делима која репрезентују различите културе. У том случају може се говорити о латентном

еквивалентан доприносу Вука Караџића српском језику (видети у: Николић 2006: 146; Матицки, 2006: 141; Пуслојић 2013: 20) Мокрањац се пореди и са другим српским великанима попут Карађорђа, Светог Саве, Доситеја Обрадовића, Његоша, Николе Тесле. На пример, Бора Дугић у беседи из 2010. године износи мишљење да то што су Мокрањац и Никола Тесла, „два велика ума, два велика Србина“ рођени исте године, није пуки случај већ „Божији разлог“, јер су обојица „заувек својим делом задужили пре свега човечанство, а онда и српски народ“ (Дугић 2010).

³¹⁴ *Шеста руковет* је репрезент Мокрањца и фестивала, као и Хајдук Вељка Петровића, Неготинске крајине, а у ширем смислу и целокупне српске јуначке прошлости.

³¹⁵ Сваке године на церемонији отварања фестивала учествују хорски ансамбли из Неготина (црквени хор, гимназијски хор и хор музичке школе). Неки од њих учествују и у другим програмима фестивала.

³¹⁶ Томе у прилог говори и пракса Дома културе да сваке године у ванфестивалском програму организује концерт *Звуци Мокрањчевих следбеника*, у којем наступају млади музичари пореклом из Неготина. На фестивалу је 2010. године промовисана књига са њиховим биографијама.

интеркултурном дијалогу у програму фестивала. Као пример могу да послуже концерти неких домаћих и иностраних хорова. Године 2004. на *Мокрањчевим данима Колегијум музикум* се представио концертом *Песме света*, а на репертоару су се, осим православне духовне музике из Србије, Русије и Бугарске, нашле и композиције грчких аутора, и традиционална мексичка песма.³¹⁷ Ансамбл *Лола* је 2008. године извео аранжмане народних песама Србије, Македоније, Бразила, Русије. Репертоар овог типа карактерише и концерте српских хорова из иностранства, али и неких ансамбала из других земаља. Хор Кантоналне школе Олтен из Швајцарске извео је 2007. године аранжмане народних песама из осам различитих земаља (Србије, Швајцарске, Македоније, Хрватске, Бугарске, Словачке, Чешке, Мађарске).

Из анализе репертора хорских концерата на *Мокрањчевим данима* закључује се и да хорови из земаља (или делова земаља) у којима је православље доминантна религија (Србије, Македоније, Црне Горе, Републике Српске, Русије), као и ансамбли српских цркава у иностранству, репрезентују 'своју' културу посредством православне духовне музике. Њихови репертоари састављени су из духовних композиција српских и руских аутора, као и традиционални напеви грчке и бугарске цркве.³¹⁸ Повезујући фактор између тих дела, али и између хорова који их изводе, јесте православна духовна музика. Она на *Мокрањчевим данима* функционише као репрезент култура различитих националних и етничких заједница, и као комуникациони код између тих култура. Другим речима, посредством православне духовне музике, па и

³¹⁷ Као некадашњи члан хора *Колегијум Музикум*, приметила сам да диригенткиња Даринка Матић-Маровић репертоар континуирано обогаћује композицијама специфичним за земљу у коју хор треба да путује и одржи концерт (што је, уосталом, пракса и других хорских ансамбала). Те, 2004. године, непосредно пред гостовање на *Мокрањчевим данима*, *Колегијум музикум* је био на турнеји у Мексику и у Грчкој, а нова 'музичка искуства' је потом донео и у Неготин.

³¹⁸ На духовним концертима српских хорова најчешће су извођена дела Рахмањинова Чеснокова [П. Чесноков], Чајковског [П. Чайковски], Архангелског [А. Архангелски], Бортњанског [Д. Бортњански], Тањејева [А. Танеев], понекад уз старе духовне напеве из Грчке или Бугарске. У репертоару хора *Глинка* 2010. године била су присутна дела руских и српских композитора заснована на световној или црквеној фолклорној музици (Мокрањчева *Друге руковети* и став *Њест свјат* из *Опела*, духовне композиције Светислава Божића и Чеснокова, сплет руских народних песама). Занимљив пример представља концерт *Београдског камерног хора* 2011. године на којем је изведена *Литургија Светог Јована Златоустог* састављена из делова литургија различитих композитора (Мокрањца, Христова, Чајковског, Чеснокова, Кабалевског [Д. Кабалевски], итд.).

православне вере, успостављају се дијалози између националних и етничких култура. Такав вид дијалога на *Мокрањчевим данима* је успостављен деведесетих година прошлог века,³¹⁹ и надоместио је дијалоге који су се у СФРЈ водили посредством 'југословенске културе'. У првој деценији 21. века, одвијају се обе врсте дијалога (и дијалози југословенских земаља, и дијалози православних земаља). Православље је репрезент српске културе и у другим деловима фестивала. Свештена лица редовно присуствују церемонији отварања *Мокрањчевих дана*, и заједно с представницима општинске власти и Министарства културе, седе у почасном првом реду. Појединим црквеним хорovima који су учествовали на фестивалу додељене су иконе 2001. и 2002. године, а 2003. године је као део програма одржан научни скуп на тему „Српска државност и православна црква у 19.веку“ (Јовановић 2003а).

Иностранци хорови нису приредили духовне концерте, с изузетком швајцарског хора из Роршаха, који је посвећен извођењу византијске духовне музике. Таквим репертоаром швајцарски хор се представио и на *Мокрањчевим данима* 2008. године, а занимљиво је запажање Маје Чоловић Васић да је византијску музику извео „изненађујуће меко, заобљено, духовно“ (Чоловић Васић 2008: 41). Изненађење је вероватно настало због тога што посетиоци *Мокрањчевих дана* нису раније имали прилику да чују такву музику у извођењу ансамбла који не долази из неке православне земље (пре свега Србије и Русије). Може се претпоставити да се од швајцарског хора очекивало неадекватно тумачење византијске музике, те је овај пример занимљив као показатељ неодрживости одређених предрасуда које Срби имају према другим народима (рецимо предрасуде да су становници германских и скандинавских земаља 'хладни' и да не могу да разумеју традицију и културу земаља са Југа Европе).³²⁰

Из анализе програма *Мокрањчевих дана* може се закључити да је фолклор један од кључних комуникационих кодова у дијалогу између

³¹⁹ Занимљиво је да су деведесетих година на *Мокрањчевим данима* сви иностранци извођачи били из земаља у којима је православље доминантна религија (Русија, Грчка, Бугарска, Румунија).

³²⁰ Још један такав пример је концерт православне музике финског хора *Златоуст* (*Chrusostomus*) на *Међународном фестивалу камерних хорова* у Крагујевцу 2008. године. Хор је одушевио и публику и музичке критичаре импресивним извођењем духовних композиција заснованих на мотивима из православних (превасходно руских) духовних напева, које је компоновао диригент овог хора Мико Сидороф (Mikko Sidoroff).

националних и етничких култура. На исти начин функционишу и хорски аранжмани фолклорне музике, попут Мокрањчевих композиција. Мокрањцу је посвећен цео фестивал, те су његова дела превасходно из тог разлога кључни код комуникације између различитих култура. Може се закључити и да се дијалози националних и етничких култура на *Мокрањчевим данима* покрећу и реализују превасходно посредством хорске и фолклорне музике, што је уједно и програмска основа овог фестивала.

Фестивалски туризам и имиџ фестивала

На примеру *Мокрањчевих дана* могу се сагледати проблеми карактеристични и за већину других уметничких фестивала који се одржавају у Србији: 1) недовољна финансијска улагања државе у културне институције и манифестације и непостојање јасне стратегије развоја и умрежавања културних институција у Србији; 2) недостатак маркетиншке кампање и веће видљивости у медијима; 3) уверење да само догађаји забавног карактера имају туристички потенцијал, због чега се уопште не улаже у развој културног туризма; 4) недовољан капацитет смештаја у мањим градовима и лоше саобраћајне везе са другим градовима у Србији и иностранству.

Највећи проблем фестивала *Мокрањчеви дани* су нестабилни извори финансирања и недовољна финансијска средства. Иако је у питању фестивал од националног значаја, дуге и богате традиције, и квалитетног програма, *Мокрањчеви дани* су тек 2010. године увршћени на листу приоритетних културних манифестација Министарства културе Републике Србије, и то само у периоду од две године.³²¹ Други проблем је што медији извештавају о фестивалу у тренутку када је већ почео, и након што се завршио. Промоција фестивала требало би да се одвија неколико месеци *пре* његовог почетка, како би потенцијална нова публика на време била информисана и заинтересована да посети Неготин. У другим земљама *Мокрањчеви дани* уопште немају

³²¹ Ако се има у виду да Министарство финансира и комерцијалне масовне манифестације (као што су фестивали *Гуча* и *Егзит*) које већ имају значајан део прихода од бројних спонзора и продаје карата, очигледно је да се фестивали уметничке музике налазе на последњем месту државних приоритета.

промоцију. Јединственост фестивала *Мокрањчеви дани*, и у Србији и у свету, је у томе што је посвећен Стевану Мокрањцу, једном од најзначајнијих српских композитора. Специфичност фестивала је и неговање (традиционалне) фолклорне културе (неготинске Крајине, Србије, али и других земаља). Због тога не би требало настојати да се фестивал *Мокрањчеви дани* 'елитизује' и буде реплика, на пример *Бемуса*, јер тада не би постојао разлог да неко дође у Неготин, кад већ има сличну или бољу понуду у Београду. Програм фестивала има потенцијал да заинтересује и иностране посетиоце, јер нуди уметничке садржаје каквих нема у другим земљама. Странцима би могло бити интересантно да чују хорску и популарну музику инспирисану традиционалним фолклором Србије и других балканских земаља, али и да се у сеоском амбијенту на непосредан начин упознају са традиционалном фолклорном културом Неготинске крајине (*Нити традиције*). Промоција фестивала у другој земљи може да се оствари посредством интернета на једноставан начин и уз мало финансијских средстава (на пример, дистрибуцијом електронских издања програмских књижица фестивала културним и образовним институцијама).

Привлачење нове публике и проналажење нових извора финансирања, могли би бити решени када би фестивал чвршће био повезан са сектором туризма, то јест када би посета фестивалу и обилазак атрактивних дестинација Неготинске крајине били део исте туристичке понуде. Туристичка организација општине Неготин, која би требало да промовише културне манифестације Неготинске крајине, основана је тек 2006. године, а њена сарадња са *Мокрањчевим данима* до сада је била готово занемарљива.³²² Иако се неки програми фестивала одржавају на локацијама које имају туристички потенцијал, а сваки посетилац фестивала може самостално да обиђе и друге занимљиве дестинације, још увек не постоји јединствена туристичка понуда за домаће и страно тржиште.³²³ „Фестивал, нажалост, још увек нема могућности да привуче

³²² У ретке примере сарадње фестивала и Туристичке организације општине Неготин спадају организација свакодневних излета по Неготинској крајини за посетиоце и учеснике *Мокрањчевих дана* 2010. године, постављање штанда са сувенирима у градском парку за време трајања фестивала исте године, организовање *Неготин Опена* – тениског турнира новинара и учесника фестивала 2011. године (Разговор са директором Туристичке организације општине Неготин, 2011).

³²³ Туристички потенцијал имају институције и излетишта од културно-историјског значаја: музејски комплекс Неготинске крајине (у који спадају Мокрањчева родна кућа, Музеј Хајдук Вељка и Музеј Крајина), Црква Пресвете Богородице, пивнице у Рогљеву и Рајцу, Мокрање, Вратна, Шаркамен, Гамзиград итд. Поменуте локације Туристичка организација општине

велики број не-локалне публике само својим редовним, музичким програмом. Управо зато, важно је скренути пажњу потенцијалних посетилаца на специфичности и богатства краја“ (Gnjatović, Isaković, Gavrić 2010: 215).³²⁴

Музејски комплекс Неготинске крајине са експонатима из живота Мокрањца и Хајдук Вељка и богатом археолошком збирком, нуди одличну прилику за организовање 'туристичке шетње' у којој домаћи и инострани посетиоци *Мокрањчевих дана* могу бити упознати са специфичним делом културног наслеђа Србије. Боравак на фестивалу могао би да се повеже са винским, сеоским и еко-туризмом, који спадају у најпопуларније новије облике културног туризма.³²⁵ Јер, све већи број градског становништва одлучује се за „неконвенционалне аранжмане и неуобичајене дестинације, тражећи скривена, туризмом 'неискварена' богатства природне и културне баштине“ (Gnjatović, Isaković, Gavrić 2010: 214, 215). Атрактивност Рајачких пивница већ је привукла неке филмске екипе у тај крај (снимане су сцене за филмове *Чарлстон за Огњенку* и *Енклава*), а у УНЕСКО-вом Светском центру за заштиту наслеђа (UNESCO World Heritage Center) пивнице су уврштене у културна добра светске баштине.

Млади људи који се школују за музичке професионалце, треба да буду циљна група у развијању фестивалског туризма. Туристичке организације би, у сарадњи са школама и факултетима у Србији, могле да организују екскурзије у Неготинску крајину у време одржавања *Мокрањчевих дана*, које би обухватиле и посету фестивалу. На исти начин, на фестивал се могу довести и студенти музичких академија из бивших југословенских република и Бугарске и Румуније, чиме би се искористила предност географског положаја Неготина.³²⁶

Неготин је представила у проспектима *Неготинска крајина, Неготин, Пивнице, Царевина, Пут вина Неготинске крајине, Музеј Неготинске крајине, Каталог сеоског туристичког смештаја*. Међутим, туристички проспекти нису благовремено дистрибуирани, и доступни су тек по доласку у Неготин.

³²⁴ Бранка Радовић је такође указала да је за *Мокрањчеве дане* важна „туристичка нота“, „не само у ревитализацији села из околине, како је то случај са Мокрањем [...] већ и са свим другим објектима и локацијама везаним за историју и традицију Крајине“ (Радовић 2008: 37).

³²⁵ У Србији већ постоје туристичке понуде „Пут вина“ и „Путем римских царева“.

³²⁶ Проблеми у развоју културног туризма Неготинске крајине су мали капацитет смештаја и лош међуградски саобраћај. Међутим, то се може решити организовањем кампова у околини Неготина, нарочито на обали Дунава. За време трајања фестивала Туристичка организација општине Неготин може да организује аутобуски превоз од Неготина до оближњих места, као и да понуди изнајмљивање бицикала. Младим посетиоцима (и домаћим и иностраним) фестивала

На међународном културном тржишту обилазак Неготинске крајине се може представити као специфичан вид егзотике,³²⁷ а *Мокрањчеви дани* не само као уметнички фестивал, већ и као прилика за дружење и стицање новог искуства. Другим речима, *Мокрањчеве дане* треба брендирати као специфичан и јединствен српски културни производ.³²⁸ Тада би фестивал иницирао развој културног и привредног живота у Неготинској крајини, привремено изместио средиште музичког живота из Београда у Неготин,³²⁹ и покренуо развијање дијалога националних и етничких култура.

У разматрању позиције неког музичког фестивала у културном туризму и његовог потенцијала да постане национални бренд, важно је анализирати медијске наративе о фестивалу, као и вербалне наративе изречене у току самог фестивала (говори, беседе, и друге врсте јавног обраћања) који се потом преносе у медијима. На тај начин је могуће установити какав имиџ фестивал има у својој земљи и у иностранству. Будући да *Мокрањчеви дани* до сада нису привлачили пажњу иностране јавности, у анализи је потребно одговорити на следећа питања: како се фестивал доживљава у Србији, на који начин се, када се говори о фестивалу, говори и о култури коју фестивал репрезентује, и да ли такви наративи доприносе покретању интеркултурних дијалога.

свакако би било занимљиво да упознају и природне лепоте и археолошке и етнолошке збирке Неготинске крајине, и посете пивнице у којима се може дегустирати и купити домаће вино.

³²⁷ У раду је раније поменуто да начин на који ће се у неком тексту представити национални идентитети зависи од тога да ли су они намењени за пласирање само на националном или и на интернационалном тржишту (Higson 2005: 617). Уколико би *Мокрањчеви дани* били намењени и иностраној публици, неки фестивалски програми би могли бити промовисани на начин који би таквој публици био интересант. На пример, Неготинска крајина је на занимљив начин представљена у туристичком проспекту *Неготин*. „Негде у Источној Србији, где је све могуће, где су бајке о вилама и вилењацима стварност...где вино живи и тече у потоцима, где се музика слави...где постоји оаза чисте и нетакнуте природе, традиција чува од заборавља, а живи у корак с временом...До овог места можете доћи ако следите стазе римских царева, пратите путеве вина, или пут радозналих и жељних откривања лепота и мистерија истока“ (Turistička organizacija opštine Negotin, *Negotin*, н. д.). На иностраним културним тржиштима Неготин треба представити као град музике, богате историје и љубазних домаћина, а Неготинску крајину као поднебље укусне хране и доброг вина. Корисна би била и дистрибуција сувенира са Мокрањчевим ликом и другим симболима Неготинске крајине (у Неготину се производе и продају сувенири, у оквиру фирме „Етно-арт“, али се не дистрибуирају изван Неготина).

³²⁸ Америчка маркетиншка асоцијација (American Marketing Association) дефинише бренд као „име, израз, дизајн, симбол или било коју другу карактеристику која представља добро или услугу продавца и оно што га издваја из групе других продаваца“ (нав. према: Berns 2009: 466). У случају културних организација, бренд подразумева репутацију коју та културна организација има у одређеној заједници. „Бренд се обично повезује са запаженим квалитетом рада који организација обавља“ (Berns 2009: 466). Видети и: Kolber 2010.

³²⁹ Услед велике диспропорције културног развоја између Београда и других градова Србије, последњих година се незванично употребљава термин 'Београдизација' (Janković 2006: 14).

На *Мокрањчевим данима* током прве деценије 21. века преовлађују наративи у којима се посредством романтичарског идеала оригиналног уметника – генија спроводи својеврсна митологизација Мокрањца.³³⁰ О њему се говори као о „недокучивом генију из Неготина“ и „нашем последњем аутентичном великану“, који је стварао мотивисан „исконским талентом који је носио у себи“ (видети: Адамов 2001; Николић 2006: 144). Митологизација Мокрањца најочигледнија је у фестивалским беседама. Сама чињеница да до данас задржан овај архаични облик усменог обраћања, нетипичан за савремене фестивале, указује на потребу да се Мокрањцу прида значај традиционалног, историјски веома значајног, и готово легендарног и митолошког феномена.³³¹ Он је у беседама представљен као чудо, медијум између људи, овоземаљског и нечег недокучивог и натприродног, чијем лику и делу морамо приступати са страхопоштовањем.³³² Митологизација Мокрањца потом се дифузно шири и на цео фестивал и место у којем се одржава. У штампи и у беседама *Мокрањчеви дани* описују се као „светковина музике“ и „истински празник културе и уметности“, а Неготин носи називе „музичка метропола“, „место ходочашћа“, „храм културе“, „свето место за српску културу“ (Христић 2006: 132–134; Крајачић 2011: 263). На сличан начин говори се и о Мокрању, селу из којег

³³⁰ Тијана Поповић-Млађеновић је анализом научних дискурса о Мокрањцу закључила да је романтичарски 'мит о не/оригиналности' био базични критеријум на основу којег се готово до краја 20. века вредновало његово стваралаштво. Будући да је засновано на фолклору, сматрано је 'неоригиналним' (видети: Поповић-Млађеновић 2011: 2–20). Парадоксално је што се исти мит ревитализује у савременим не-научним наративима о Мокрањцу, и то управо у циљу глорификације његове 'оригиналности'. Весна Микић је писала о савременим позицијама и интерпретацијама Мокрањца у српској култури и образовању, те је указала и на проблематичност наратива на фестивалу *Мокрањчеви дани* (видети: Микић 2012: 2–12).

³³¹ Међу ретким фестивалима у Србији на којима је задржана беседа је и *Драгачевски сабор трубача* у Гучи. Карактер беседа је сличан беседама *Мокрањчевих дана*, с тим да је у Гучи објекат митологизације – труба. Будући да оба ова фестивала имају корен у традиционалним фолклорним свечаностима, те да су у почетним фазама развоја били веома слични, може се претпоставити да је управо та чврста веза са фолклором утицала на увођење и задржавање беседништва као редовног дела фестивалског програма.

³³² Као пример може да послужи беседа Боре Дугића из 2010. године, у којој се Мокрањчевој биографији приступа на начин који готово да асоцира на описе Христовог рођења. „Налазимо се на месту где је те, 1856. године, трећег дана Божића, светлост сунца угледао мушкарчић ни по чему различит од новорођене деце тога доба.“ Међутим он је „својим генијалним талентом несебично уздигао српски световни и музички опус у невиђене висине“ и достигао славу која га је „сврстала га у класике и бесмртнике.“ Већ после школовања у иностранству, Мокрањац је започео „велику мисију уздизања народног стваралаштва до нечутих и непојмљивих висина“ јер сва његова хорска дела „одишу висоном, дубином и ширином духа“. Мит постаје уверљивији када му се додају и неке црте обичног и нама блиског, те је тако тај „истински геније“ имао и особине веселог, духовитог, човека, „народног у души, са градским отменим рухом, али и строгим, достојанственим лицем“ (Дугић 2010).

потиче Мокрањчева породица. Тако је на пример забележено да је на издању фестивала 2010. године *Прво београдско певачко друштво* „стигло у Мокрање на поклоњење исходишту великог мага српске музике“ (*Дом културе „Стеван Мокрањац“ Неготин*, „Нити традиције у Мокрању“, 2010).

Најефикасније средство у глорификацији српске нације посредством Мокрањца је српски фолклор, који се тумачи као 'права', 'оригинална', 'изворна' српска култура и кључни фактор у јачању српског идентитета. Повратак 'изворима' и 'коренима' је уједно и повратак Мокрањцу, као композитору чија су дела била заснована на српској фолклорној музици, што се тумачи као 'лек' за лоше стање у којем се налази српска култура, а потенцијално и као средство за 'национални препород'. Мокрањац, као 'чувар' српског фолклора, у наративима постаје носилац 'аутентичног' српског културног и националног идентитета, есенција српске традиције, а у крајњој линији и средство глорификације националне моћи.³³³ Такве интерпретације засноване су на механизму који Слободан Наумовић назива употреба или инструментализација традиције. У питању је „политичка стратегија која одређене елементе традиције неке групе издваја из њиховог првобитног контекста и користи их за сврхе које им нису иманентне“ Тиме се прикривају „стварни мотиви неке политичке акције или идеје, док се оне истовремено представљају као легитимне путем успостављања везе са 'ауrom свете прошлости'“ (Naumović 2008: 19, 20).³³⁴ У наративима на

³³³ На пример, Зоран Христић у беседи из 2003. године указује да је „у минулим годинама, цео српски народ присуствовао демонстрацији музичког бесчашћа музике власти, која је допринела да *Руковети* буду повремена изненађења осуђена на скрајнуто постојање, јер је наметнут харемски звук Шумадији која ће, уместо да игра коло, вртети куковима и махати рукама. Заслепљена полумесецом, неће видети сопствени крст“ (Христић 2006: 132–134). До сличног запажања долази и беседник Бора Дугић, када у замишљеном разговору поставља Мокрањцу питање како тумачи „естетско посрнуће српског народа“. Јер „данас у Србији влада нека друга музика, странци нас по песми мешају са Арапима и Турцима. Када би странац дошао у Србију са задатком да по музици препозна где се налази, мислио би да је било где само не у Србији“. А на то Мокрањац наводно одговара: „Изгубили смо и песму и идентитет. Ако после песме изгубимо и језик, изгубили смо нацију. [...] Избришите оно што није достојно српског јуначког, Вељковог и Обилићевог, нађите тачку где је народни певач и играч стао. Певајте српску песму на српском језику, то је једино богоугодно. Скаредно је и рогобатно кад на свом језику певате туђе мелодије. Волети друге не значи пустити их у свој ум даље него што би вас пустили; ако ви запевате једну њихову, нека они запевају једну нашу. То једино има смисла“ (Дугић 2010). У замишљеним Мокрањчевим одговорима одсликава се не само Дугићево виђење Мокрањца, већ и своје улоге као музичара и потенцијалног „наследника“ Мокрањца. И друге беседе се могу посматрати на такав начин, као вишеструке идентитетске игре.

³³⁴ „Заузимајући став према традицији као врховној вредности једне заједнице, политички актери у ствари заузимају став према слици коју о себи има, или жели да има, заједница којом намеравају да управљају. На тај начин они чине важан, а у неким историјским тренуцима и

Мокрањчевим данима инструментализује се специфични сегмент музичке традиције Србије – Стеван Мокрањац и традиционална фолклорна музика. Мокрањац „служи као инструмент за разноврсне идеолошке борбе које заправо и постоје у српском друштву“ (Микић 2012: 5), те мит о Мокрањцу добија карактеристике политичког мита.³³⁵

На исти начин може се схватити тенденција беседника да успоставе континуитет између Мокрањца и неких других личности које се сматрају важним за српску културу и историју. Мокрањац се пореди с Хајдук Вељком Петровићем, Вуком Караџићем, Његошем, Доситејем Обрадовићем, Николом Теслом, Карађорђем, Светим Савом, као и с појединим композиторима и извођачима савременог доба. У неким наративима овог типа може се латентно уочити настојање да се Мокрањац представи као 'праизвор' српске музике из којег је на неки начин потекло све оно што је 'вредно' у српској музици 20. и 21. века.³³⁶ Успостављање (фиктивног) континуитета са пожељном историјском прошлошћу доприноси конструкцији представе о националном идентитету као хомогеном, затвореном, монолитном, непроменљивом ентитету, који опстаје вековима.³³⁷ Такви наративи засновани су на механизмима замишљања нације и измишљања традиције.³³⁸

пресудан корак према остваривању својих циљева.“ Различити сегменти традиције погодни су за употребу у оквиру политичке реторике у циљу утицања на политичко понашање бирача, јер традиција нуди „скуп веома моћних симбола које групе с разноликим па чак и међусобно супротстављеним интересима могу да инструментализују.“ Традиција функционише као „користан медијум легитимизације стварних или фиктивних намера политичких актера“ и ствара симболичку везу између политичког актера, прошлости групе која се по правилу замишља као „света“ и „славна“, и осећаја идентитета групе. „Такав потенцијал претвара традицију схваћену као вредност, али и сам појам традиције, у пробни камен сваког политичког дискурса“ (Naumović 2008: 14, 39, 214).

³³⁵ Наумовић је политичке митове одредио као „посебну врсту митске приче у којој се нуде одговарајућа сећања на измишљену или стварну прошлост и слике пожељне будућности у циљу објашњавања и оправдавања политичке садашњости, и изазивања колективних осећања и акција“ (Naumović 2009: 97).

³³⁶ „Уметничко-културно-идеолошке „борбе“ воде се сада у односу на то ко је ближи Мокрањцу, ко га више поштује, ко на правилан начин цени вредности које је наводно он установио, или нам пак, његово име, као симбол свих поменутих идеолошких претпоставки служи као њихов заступник, онај који покрива, удахњује вредност и оправдава различите аспекте живота савременог света музике“ (Микић 2012: 7).

³³⁷ У том погледу нарочито се издваја беседа Миодрага Матицког из 2004. године у којој је Мокрањац представљен као један од „дивова, стожера континуитета“ који су „у самом средишту памћења нашега народа“ и „на које се ослањају протекли векови наше прошлости“. „То је оно што вековима живи у нама, што нас чини јединственим и међусобно блиским.“ А управо та „снага континуитета српске културне и политичке прошлости [...] помогла је српском народу да вековима опстојава на овим просторима као јединствени идентитет“. Јер „постоји заједничка језгра, општа, делатна и бременита, спремна да се развија и умножава, да богати и уздиже

Наративи о Мокрањцу кореспондирају са наративима о самом фестивалу. *Мокрањчеви дани* су 2008. године одржани под геслом 'повратак изворима', при чему се под изворима подразумевала фолклорна традиција и хорска музика Мокрањца и других аутора (Чоловић Васић 2008: 40). На Трибини одржаној у оквиру *Мокрањчевих дана* 2003. године, Константин Бабић је издвојио овај фестивал као један од ретких који негују „нашу, више него угрожену националну културу“, за разлику од рецимо репертоарске политике Београдске филхармоније која „иде путем глобализације“ (нав. према: Тодоровић 2003). Поједине беседе и говори на *Мокрањчевим данима* нису имали никакве везе са фестивалом, Мокрањцем па ни музиком, него су били посвећени православљу.³³⁹ Дискурси о православљу имају исту функцију као дискурси о фолклору: они су позив на 'повратак коренима' који би требало да постане кључно средство за 'национални препород'. Када се у фестивалским наративима говори о 'култури српског народа', заправо се мисли на идеализовану, митску представу културе из удаљене прошлости, која би требало да постане узор за изградњу савремене 'националне културе'. Нарочито се митологизује период 19. века, представљен као време 'чисте', 'изворне', 'неискварене' културе српског народа, што се аргументује чињеницом да је тада живео и сам Мокрањац. Тај период је у колективном сећању обележила борба српског народа за независност, што у фестивалским наративима постаје поука за стање у којем се

васколики српски народ. До те језгре се долази само ако се прате континуитети. Само се тако може допрети до саме матице која је српски народ пронела кроз три миленија“ (Матицки 2006: 140–143).

³³⁸ Према Ерику Хобсбауму (Eric Hobsbawm), 'измишљене' или 'изумљене' традиције су „свесно створени облици понашања ритуалне или симболичке природе, који захваљујући својој понављајућој природи успевају да усаде одређене вредности и норме, истовремено упостављајући фиктиван континуитет са пожељном историјском прошлошћу“ (нав. према: Naumović 2009: 13, 27).

³³⁹ Дејан Медаковић 2002. године посвећује своју беседу недавном јубилеју манастира *Хиландар*, и поручује да је наш задатак данас да „покушамо да успоставимо духовну везу са трајним вредностима о којима нас је учио Свети Сава“, и „да се окренемо својем националном препороду“ (Медаковић 2006: 125–131). Светислав Божић је беседу коју је држао 2001. године завршио покликом: „Верујмо у Бога и у Српство!“ (Божић 2006а: 124), а као програмски селектор на затварању *Мокрањчевих дана* 2003. године одржао је говор посвећен јубилеју неготинске Цркве Пресвете Богородице. Архаичним начином говора који подсећа на црквене проповеди, селектор каже: „*Мокрањчеви дани*, не само ови, у ноћи Рождества окончани, не већ следећи, од овог тренутка зачети, рођени, немају права на духовне, моралне, струковне грешке. Превида је било исувише и више их не сме бити. [...] *Мокрањчеви дани* и Неготин морају бити светлост Таворска, а не Цариград подно Карпата, жишка умашћеног агарјанског фењера на Босфору, нити од зала, кишом и самоћом отежала капуцинерска мегаломанија царствујушче Вијене. Изнад чекића и наковња, изнад сваког зла, изнад Истока и Запада“ (Божић 2006б: 136, 137).

српски народ тренутно налази. У томе се препознаје одјек народских митова о 'златном добу српског народа'.³⁴⁰

Истовремено, неке друге етапе српске историје бришу се из сећања као непожељне или неадекватне. Приметна је тенденција да се повуче оштра линија у односу на деведесете године и 'почне испочетка',³⁴¹ иако сам фестивалски програм то оповргава. Занимљиво је и да се значај Мокрањца и *Мокрањчевих дана* у СФРЈ готово уопште не помиње. Ако и постоји сећање на ту фазу историјата фестивала, оно је углавном у негативном контексту.³⁴² Нарочито оштре критике упућиване су на рачун тадашњих забрана одржавања концерата православне музике у црквама. Један од таквих примера је беседа Зорана Христића из 2003. године: „Читаве генерације у титоистичким школама васпитаване су масовним песмама, без шансе да чују макар један такт, генијалне, Мокрањчеве литургије!“ (Христић 2006: 132). Извођење Мокрањчеве *Литургије* је тако постало симбол ослобођења српског народа од 'гладитеља'.³⁴³ Настојање да се у наративима на *Мокрањчевим данима* селективно приступи сећању на одређене догађаје из прошлости, може се тумачити на начин на који Тодор Куљић дефинише културу сећања и културу заборављања. „Памћење склапа

³⁴⁰ Према Слободану Наумовићу, мит о српском златном добу подразумева да је у давна (или скорија) времена Србија била јединствена и моћна, далеко испред, или барем равноправна са својим суседима и/или цивилизацијским узорима (Душаново царство/крај 19. века/, итд.). Златно доба расточено је када су Срби, често због издаје или наговештаја да ће до ње доћи, почели међусобно да се сумњиче, разједињују, што је довело до потпуне неслоге и нејединства, а потом и до историјског пада Србије (под Турке/Тита/Милошевића, итд.). Мит даље каже да ће Србија поново устати из „понора пакла“ када се појави спаситељ-ујединитељ (Карађорђе/ Милош Обреновић/ Тито/Милошевић/Ђинђић, итд.), који ће умети да успостави изгубљено јединство у народу и поведе га у нове победе (отерати Турке/ повратити Косово/спасти Југославију, окупити све Србе у једну државу/ући у Европу). Тада ће доћи до дуго очекиване обнове Србије и поновне славе кроз успостављање јединства њеног народа. На основу овог мита, који постоји у различитим верзијама, у зависности од тога шта се сматра златним добом и ко приповеда мит, политичари у Србији су развили бројне политичке митове (Наумовић 2009: 97, 209–211).

³⁴¹ Рецимо, *Мокрањчеви дани* су 2001. године у *Политици експрес* најављени као „први након рушења комунизма у Србији“ (*Политика експрес* 2001). С тим у вези је и околност да о *Мокрањчевим данима* из периода деведесетих година не постоје писани извори.

³⁴² Један од ретких изузетака је Трибина посвећена Натпевавању хорова 2010. године, на којој је Бранка Радовић истакла управо Мокрањчеву везу са фолклором суседних земаља. Те године на Натпевавању су учествовали хорови из Београда, Аде, Подгорице, Чаковца и Битоља, чиме су, како је изјавила селекторка, обухваћени крајеви које је и сам Мокрањац обишао (нав. према: Чоловић Васић 2010б: 39).

³⁴³ Светислав Божић у беседи из 2001. године Мокрањчеву музику презначава у „симбол вечне патње српског народа“, јер „многи протерани великани, истински родољуби проглашени народним непријатељима патили су и ридали за Стевановом и са Стевановом песмом“, а и сам Мокрањац је „делио судбину своје браће по Вери и духу“. Беседник потом ову симболику повезује са забраном извођења православне музике у СФРЈ: „Дуго је ћутала његова песма, дуго су цркве чекале српски род, крила се Литургија Златоустог од нас“ (Божић 2006а:123).

селективне садржаје прошлости у смисаони поредак, успоставља склад у прихватању и тумачењу света, али наравно не само чувањем одређених садржаја, већ и заборавом других. [...] Сећање је захват у прошло увек из нове садашњице“ (Kuljić 2006: 8).

Поједини наративи засновани су на визији будућности. Најупечатљивији пример су наративи у којима се Неготин, родно место Мокрањца, пореди са Салцбургом, Бајројтом, и другим европским градовима, познатим по томе што су родна места композитора. Ову компарацију је још 2001. године употребила хроничарка фестивала Гордана Крајачић: „Салцбург се поноси Моцартом, Бон Бетовеном, Варшава Шопеном, а Неготин – највећим српским композитором – Стеваном Мокрањцем“ (Крајачић 2001). Иста ауторка 2003. године позиционира *Мокрањчеве дане* у европске оквире, јер су понудили „сјај светских фестивала“, а 2010. године констатује да Неготин „из године у годину све више тежи да постане наш Салцбург“ (Крајачић 2003б; Крајачић 2011: 38). Поређење Неготина са Салцбургом постало је карактеристично и за наративе Бранке Радовић, од тренутка када је постала програмски селектор фестивала. Она у тексту *Мој селекторски кредо* то и експлицитно наглашава: „Неготин треба да постане наш Салцбург и наш Бајројт, светилиште српске музике и културе“ (Радовић 2008: 37).³⁴⁴ Када је 2010. године са Министарством културе потписан Протокол о суфинансирању *Мокрањчевих дана* као приоритетне културне манифестације, ово партнерство је симболично названо 'Са Мокрањцем у свет'. Тиме је, по мишљењу тадашње директорке фестивала Миломирке Јововић, оправдан став организатора и селектора да је „сазрело време у коме Неготин мора постати светски, музички, културни и туристички центар“. Потписивање Протокола је важан корак ка томе да Мокрањчева дела почну да се „пронесе светом“ и да постану „заједничко културно наслеђе југоисточне Европе“. Јер, његов опус је „чуван и развијан“ „баш са тим циљем да нас препозна и препоручи свету“ (Јововић 2010: 28, 29).³⁴⁵

³⁴⁴ Исто тврди и две године касније: „Салцбург је мало место које је захваљујући Моцарту данас један од светских фестивалских центара – такав мора постати и Неготин у коме је рођен Стеван Стојановић Мокрањац“ (нав. према: Јововић 2010: 29). Компарације овог типа усвојили су и организатори и хроничари фестивала (видети: Чоловић Васић 2009: 36; Чоловић-Васић 2010б: 38).

³⁴⁵ Колико је наведена изјава претерана и неутемељена у реалности, јасно је када се узме у обзир да је Протокол с Министарством потписан на само две године, те да средства која *Мокрањчеви*

Дакле, у наративима с краја прве деценије 21. века, Мокрањац и *Мокрањчеви дани* постају српски бренд и својеврсна 'карта за улазак у Европу'. Као пример може да послужи и беседа Ивана Тасовца из 2008. године. За разлику од већине претходних беседника који су континуитет између Мокрањца и данашњег доба видели у очувању српског фолклора и српског националног идентитета, Тасовац тај континуитет сагледава у комуникацији са европским земљама. За њега је Мокрањац битан пре свега као човек „који је пре више од сто година разрешио питање о сопственој уметничкој егзистенцији у европском контексту знања, искустава и вредности, [...] који нас је својим талентом уписао на светску музичку мапу, који нам је задао стандарде и потврдио да историја не познаје категорију нереализованог талента“ (Тасовац 2008: 38). Мокрањац се поново схвата као узор, добар пример из прошлости и путоказ за будућност српске културе, али је аспект на који би требало да се угледамо другачији. Код других беседника тај аспект се тиче окренутости ка српском културном наслеђу, које у интерпретацији постаје 'неокаљани извор' и парадигма 'истинских вредности српске културе', док је у Тасовчевом наративу акценат на Мокрањчевом космополитизму, и вештини да на најбољи могући начин искористи свој таленат, и представи га изван граница тадашње Србије.³⁴⁶ И у овом наративу може се препознати процес употребе традиције, али у другачије сврхе. Дикурс о Мокрањцу који више није ни Југословен, ни 'велики Србин', него космополита и Европејац, представља одраз актуелне идеологије о нужности уласка Србије у Европску унију.

дани добијају из државних фондова (у просеку три милиона динара за свако издање), ни близу нису довољна за трансформацију Неготина у светски музички, културни и туристички центар.

³⁴⁶ Попут других беседника, и Тасовац говорећи о Мокрањцу, говори и о себи. Њега фасцинирају Мокрањчеве менаџерске способности, у смислу да се, упркос материјалним тешкоћама школовао у иностранству, да је прагматично одабрао да се посвети жанру хорске музике знајући да је то сигуран начин да је чује у живом извођењу у Србији, да је успео да уговори и реализује турнеје са Београдским певачким друштвом по другим земљама, и оснује прву музичку школу и први гудачки квартет. „Због свега тога мислим да је Мокрањац не само оригиналан савремени уметник ренесансног типа који је у малу средину донео дух европских вредности већ га можемо сматрати и првим успешним менаџером у нашој музичкој култури који нам је оставио могућност да је, уколико имамо визију и преузмемо на себе одговорност, могуће сањати и српски сан о успеху, ма колико нам полазна тачка деловала безизлазно.“ Стога је, по мишљењу беседника, Мокрањчево искуство за нас данас битно јер и ми, попут њега тада, крећемо „из неке врсте историјског минуса“ и зато драгоцену време треба да трошимо „на акцију чији циљ је укључење у магистралне токове светске културне историје, којој, конечно, припадамо“ (Тасовац 2008: 39). Штавише, Тасовац себе сврстава у 'Мокрањчеве следбенике' када каже да је Мокрањац зачетник идеје стварања школованих музичара, а самим тим и „српског оркестарског свирања“, те да у том смислу и Београдска филхармонија „стоји на Мокрањчевом путу“ (исто).

Свим наведеним, наизглед опречним наративима, заједничко је да је Мокрањац третиран као својеврсно 'место колективног памћења' помоћу којег се одређује културни и национални идентитет. Фестивал постаје место на којем се, посредством дискурса о Мокрањцу, конструишу различите представе о српској култури: као делу југословенске културе, као култури 'златног доба српског народа', или као делу европске културе. Која представа је доминантна, зависи од друштвено-политичког контекста, и личног политичког опредељења (па и интереса) оних који конструишу представе.

Фестивалске беседе имају тежину и значај будући да су изречене на јавном, свечаном скупу, којем присуствује доста људи, и да потичу од личности које у јавности имају изванредан кредибилитет. Беседе се чувају од заборављања објављивањем у часопису *Мокрањац* и на вебсајтовима. Тиме се сваком ко присуствује овом фестивалу или се информише у медијима о њему, одашиље порука да би Мокрањац и фестивал у његову част требало схватити на одређени начин (јер беседник је својеврсни 'гласник народа' и 'гласник фестивала'). Беседе, као и медијски извештаји о *Мокрањчевим данима*, граде имиџ фестивала, и стога могу позитивно или негативно утицати на одлуку публике да га посети, или уметника да учествују у његовом програму.

Наративи у којима се заговара повратак идеализованој српској прошлости ('коренима' и 'изворима' српске културе) и српска култура, посредством Мокрањца као њеног репрезента, тумачи као боља од других, опозитни су свему што подразумевају интеркултурни дијалози. *Мокрањчеви дани* су, имплицитно или експлицитно, представљени као 'фестивал српског народа', и не узима се у обзир у њему учествују и припадници других нација и етничких група.³⁴⁷ С друге стране, наративи у којима се потенцира потреба да се српска култура, посредством Мокрањца и *Мокрањчевих дана*, позиционира у шири, међународни контекст и укључи у дијалоге с другим европским

³⁴⁷ Симптоматично је да су на фестивалу сва јавна обраћања (беседе, говори, најаве програма, саопштења о победнику такмичења) само на српском језику. Иностранци учесници, као и евентуални посетиоци из других земаља, не могу да разумеју о чему се на фестивалу прича. То је с једне стране добро, када се имају у виду националистички обојени наративи појединих беседника, али с друге стране показује одсуство бриге, намере или жеље да *Мокрањчеви дани* постану фестивал који се обраћа и другим националним и етничким културама, а не само српској. Превод на енглески језик би, за почетак, био сасвим довољан, као што је у последњих пар година учињено са програмским књижицама фестивала.

културама, утичу на стварање имица који може бити адекватан и за домаћу и за инострану јавност.

IV

ФЕСТИВАЛИ *БЕМУС*, *ГИТАР АРТ*, *ЕГЗИТ* И *ГУЧА* КАО МЕСТА ИНТЕРКУЛТУРНИХ ДИЈАЛОГА

ДИЈАЛОЗИ ТИПОВА КУЛТУРА НА ФЕСТИВАЛИМА БЕМУС, ГИТАР АРТ, ЕГЗИТ И ГУЧА

Дијалози уметничке, популарне и традиционалне фолклорне музике

Фестивали *Бемус*, *Гитар арт*, *Егзит* и *Гуча* међусобно се разликују по основном програмском усмерењу, међународном значају, временском периоду и контексту настанка, месту и времену одржавања, врсти финансирања.³⁴⁸ Према типу културе којем примарно припадају, ова четири фестивала могу се разврстати у две групе. Прву групу чине фестивали који су готово у потпуности посвећени једном типу културе, и у којима су дијалози типова култура од споредног или занемарљивог значаја. Ту спадају фестивал уметничке музике *Бемус*, и фестивал популарне музике *Егзит*. У другу групу сврстани су фестивали у којима су дијалози типова култура веома изражени и испољавају се на различитим нивоима (концертни репертоар, локације на којима се одржавају фестивалски програми, начин на који публика перципира музички догађај и учествује у њему). Такви фестивали налазе се између два типа културе: *Гитар арт* између елитне и популарне, а *Гуча* између традиционалне фолклорне и популарне културе.

Бемус и Егзит – фестивали посвећени једном типу културе

Бемус је парадигматичан пример фестивала елитне културе и уметничке музике. Концерти се одржавају у београдским институцијама елитне културе

³⁴⁸ *Бемус* је међународни фестивал уметничке музике покренут 1969. године у Београду. Одржава се у првој половини октобра, и траје у просеку између 10 и 14 дана. Оснивач и главни покровитељ фестивала је Скупштина града Београда, а организатор и извршни продуцент фестивала је Југоконцерт. Највећи удео у финансирању фестивала имају приходи из државног буџета. *Гитар арт* је међународни фестивал гитарске музике покренут 2000. године у Београду. До 2005. године одржан је у априлу, а потом у другој недељи фебруара, и траје од 6 до 8 дана. Оснивач, уметнички директор и генерални менаџер фестивала је приватно лице, гитариста Бошко Радојковић, а фестивал се највећим делом финансира из приватних извора. *Егзит* је међународни фестивал популарне музике покренут у Новом Саду 2000. године, као део масовних протеста против режима Слободана Милошевића. Прво званично издање фестивала организовано је 2001. године, и од тада се *Егзит* одржава на Петроварадинској тврђави у првој или другој недељи јула, и траје 9, односно 4 дана. *Exit team* је организатор фестивала, а разне комерцијалне компаније и невладине организације су његови главни финансијери. *Драгачевски сабор трубача/Гуча* је фестивал трубачких фолклорних оркестара покренут 1961. године у варошници Гуча (општина Лучани, Централна Србија). Одржава се почетком августа и најчешће траје четири дана. Главни део програма је такмичење трубачких фолклорних оркестара из Србије, а присутни су и разни други садржаји фолклорног карактера. Организатори фестивала су Општина Лучани и Центар за културу, спорт и туризам *Драгачево* у Гучи, а фестивал финансирају и бројни комерцијални спонзори.

(концертним и позоришним салама и музејима), а понашање публике и извођача у складу је са конвенцијама карактеристичним за концерте уметничке музике. Извођачи који наступају на *Бемусу* су академски образовани солисти и ансамбли, специјализовани за извођење уметничке музике. Селекција извођача и репертоара руковођена је критеријумима својственим институцијама елитне културе и уметничке музике. У питању су извођачи и дела који се у музичкој академској заједници у Србији и у свету, генерално сматрају вредним, квалитетним и изузетним. *Бемус* функционише као место на којем се потврђују вредности и канони света уметничке музике,³⁴⁹ те се уобичајено схвата као врхунац музичке сезоне и најпрестижнији музички фестивал у Србији (видети у: Bebler 2008).³⁵⁰ Стога учешће у програму *Бемуса* подразумева 'уписивање' у канон света уметничке музике у Србији.

Бемус је покренут у време 'фестиваломаније' у Југославији, када су се у многим градовима организовале разне врсте „културно-уметничких окупљања и светковања“ (Деспих 2000: 147).³⁵¹ Већ на првом издању наступили су неки врло угледни уметници из Југославије и других земаља, и стекао се утисак да су организатори „желели да 'изложе' све што имамо и можемо“ (исто: 149).³⁵² Тако

³⁴⁹ Канон се схвата као „институционално прописан скуп одређених заједничких имена културе које одређена друштвена заједница, најчешће национална држава, постулира као пример оног најбољег што је друштво створило“ (Ђорђевић 2009: 254).

³⁵⁰ У публикацији Неде Беблер објављени су одговори 34 учесника анкете о *Бемусу*, коју су организатори спровели поводом јубиларног 40. издања фестивала 2008. године. Приликом цитирања или парафразирања одговора неких од испитаника, наводићу извор на следећи начин: из: Bebler 2008.

³⁵¹ Повод за оснивање *Бемуса* било је обележавање 25 година од ослобођења Београда (20.10.1944), што је одредило и термин одржавања фестивала – од 7. до 19. октобра.

³⁵² Већ је репертоар првог издања *Бемуса* 1969. године био импресиван. Изведена су нека 'канонска' дела европских композитора (симфонијско стваралаштво Хајдна, Бетовена, Брамса, Шуберта, Штрауса, Дебисија), али и композиције домаћих аутора које се данас ретко могу чути (опере *Кнез од Зете* Петра Коњовића и *Симонида* Станојла Рајичића, Христићев балет *Охридска легенда*, *Симфонијски триптихон* по музици из Коњовићеве *Коштане*). Одржана су два премијерна извођења (дела Василија Мокрањца и Рајка Максимовића), неколико клавирских реситала и концерата камерних састава, међу којима је био и чувени италијански ансамбл *I musicisti*. Учествовали су најважнији београдски ансамбли али и Симфонијски оркестар Холандског радија, Словачка фихармонија, оперски ансамбл из Букурешта. Константин Бабић сматра да су пионирска заслуге за овако успешан и свечан почетак *Бемуса* имали тада млади музичари који су кроз *Бемус* градили и своју каријеру: Живојин Здравковић, Драгутин Гостушки, Драгиша Савић, Душан Трбојевић, Срђан Барић и многи други (из: Bebler 2008: 9). Музиколог Даница Петровић је запазила да дела домаћих композитора која су изведена на првом *Бемусу*, данашњи студенти музике или љубитељи музике немају прилике да виде ни на фестивалу ни у редовној сезони (из: Bebler 2008: 46). Константин Бабић се присећа некадашњег *Бемуса* као 'музичког Београда', лепог и свечаног музичког фестивала на којем су 'велики мајстори' изводили најзначајнија дела из музичке историје. „Било је, наравно, ту и домаће музике и извођача у храброј и часној такмичарској конфронтацији са највећим светским дOMETИМА, али постојала је и честа пракса да се домаћа дела поверавају иностраним уметницима

је на самом почетку постављена програмска оријентација коју је *Бемус* задржао до данас: представљање дела уметничке музике свих жанрова и стилова, чиме се сврстава у фестивал уметничке музике 'општег типа'.³⁵³ Као што је истакла Ивана Стефановић 2005. године,³⁵⁴ *Бемус* припада „типу фестивала широког опсега“ и стога програм обухвата од музике антике до савремених дела, од опере до цеза, од плеса до радионица за децу (нав. према: Janković 2006: 46–61).³⁵⁵

Ексклузивност *Бемуса* у односу на друге фестивале уметничке музике у Србији испољава се у учешћу бројних познатих солиста и ансамбала са међународном каријером.³⁵⁶ Концертни репертоар *Бемуса* чинили су, као и у претходним фазама фестивала, солистички реситали (најчешће пијаниста, виолиниста, виолончелиста и флаутиста), дела писана за разноврсне камерне саставе, оркестарска и вокално-инструментална дела (симфоније, ораторијуми), музичко-сценска дела (балети, опере, мјузикл), и, сасвим спорадично, световна и духовна хорска музика. Изведене композиције највећим делом припадају стандардном репертоару концерата уметничке музике ('канонска' дела западноевропских композитора од ренесансе до 20. века), али су присутне и савремене поставке и адаптације опера и балета (неколико адаптација за

и обрнуто“ (из: Bebler 2008: 9). Деспић тврди да је у почетку постојао извесни отпор организатора савременим музичким остварењима, нарочито домаћим, али да је тај отпор јењавао и губио се „ширењем рецептивних видика и откривањем да се и у тим просторима могу наћи лепа, занимљива и упечатљива уметничка достигнућа, која пружају доживљаје неке нове, другачије врсте“ (Деспић 2000: 168, 169).

³⁵³ По томе је сродан фестивалима *Номус* и *Нимус*.

³⁵⁴ Композитор Ивана Стефановић била је уметнички директор *Бемуса* од 2001. до 2006. године. Од 2007. до 2009. године уметнички директор је виолиниста Сретен Крстић, а потом Зоран Ерић (2010–2013).

³⁵⁵ *Бемусу* су од самог оснивања упућиване замерке да је програм превише широко постављен, без јасног усмерења, а позната је и опаска Константина Бабића да фестивал због концепције „од свега помало – за сваког по нешто“, подсећа на драгстор (нав. према: Деспић 2000: 149, 150). Организатори *Бемуса* су с времена на време настојали да успоставе конкретнији програмски профил којим би се чвршће повезали разнолики садржаји. У томе су ретко успевали јер их је, по њиховом мишљењу, ограничени финансијски буџет онемогућавао да на време планирају програм и ангажују све извођаче које би хтели (Деспић 2000: 150).

³⁵⁶ Да би се то увидело, довољно је поменути само неке од прослављених извођача који су наступили на *Бемусу* у првој деценији 21. века: пијанисти Марта Аргерич (Martha Argerich), Борис Березовски, Александар Мацар, виолинисти Јулијан Рахлин (Julian Rachlin), Немања Радуловић, виолончелисти Миша Мајски (Mischa Maisky), Ксенија Јанковић, вокални солисти Мередит Монк (Meredith Monk), Анета Илић, диригенти Зубин Мехта (Zubin Mehta), Данијел Хардинг (Daniel Harding), Даринка Матић-Маровић, Бојан Суђић и многи други. Одржана је и традиција *Бемуса* да публику изненади доласком чувених светских оркестара и камерних ансамбала, као што су Њујоршка филхармонија (The New York Philharmonic), Берлинска филхармонија (Berliner Philharmoniker), *Кронос квартет* (*Kronos Quartet*), *Камерата Салцбург* (*Camerata Salzburg*), ансамбл Пекиншке опере (Beijing opera) итд.

луткарско позориште.³⁵⁷ Куриозитет и својеврсни искорак из уобичајене репертоарске политике *Бемуса* чинили су наступ вокалног ансамбла Мередит Монк, гостовање иностраних балетских трупа специјализоване за савремену игру,³⁵⁸ и четири концерта иностраних перкусионистичких ансамбала.³⁵⁹ За *Бемус* је карактеристично да се на сваком издању премијерно изведе барем једно дело домаћег композитора, углавном компоновано по поруџбини фестивала.³⁶⁰ Попут фестивала *Мокрањчеви дани*, *Бемус* се често укључује у обележавање јубилеја српских и иностраних композитора и домаћих извођачких ансамбала.³⁶¹

Селекција музичких садржаја који не спадају у уметничку музику, на *Бемусу* је пажљива, и у складу са доминантним концептом елитне културе. Традиционална фолклорна музика је деценијама била присутна у програму *Бемуса*, будући да је у академским круговима схваћена као вредан део српске традиције који треба очувати и проучавати (за разлику од новијих музичких трендова у којима је фолклор симулиран и/или комбинован са популарном музиком) (видети у: Arnautović 2012a: 183–187).³⁶² У првој деценији 21. века

³⁵⁷ Глукова [Christoph Willibald Gluck] опера *Орфеј и Еуридика* у режији Бојане Цвејић [2005], концертно извођење Христићеве *Охридске легенде* са филмом [2008], итд.).

³⁵⁸ У питању су балетске трупе Виктора Уљатеа (Victor Ullate) из Мадрида (2004), Бежара (Maurice Bejar) из Лозане (2006), Бориса Ејфмана, (Boris Eifman) из Санкт Петербурга (2008).

³⁵⁹ Ансамбл ударалки *Амадинда (Amadinda)* (2003), *Перкусионисти из Стразбура (Les Percussions de Strasbourg)* (2004), *Peter Saldo & Via Nova Percussion Group* (2007), *Стопм (Stomp)* (2009).

³⁶⁰ У првој деценији 21. века премијерно су изведени *Калеидоскоп* за дувачки квинтет Милане Стојадиновић-Милић (2001), *Повратак* за виолончело и оркестар Милана Михајловића (2002), камерна опера *Нарцис и Ехо* Ање Ђорђевић (2002), *Свечана увертира* Ивана Јевтића (2003), *Ревезије* за нонет Светлане Савић (2004), итд. Године 2007. приређен је 'фестивалски мултимедијални пројекат са премијерама', посвећен делима савремених српских композиторки (Милице Параносић, Наташе Богојевић, Катарине Миљковић, Ане Михајловић, Дијане Бошковић...), а 2005. су премијерно изведене композиције написане за трио *Donne di Belgrado*. Српске премијере имале су две опере Исидоре Жебељан, реализоване у међународној ко-продукцији (*Зора Д*, 2004, *Маратонци*, 2008), као и клавирска дела домаћих и иностраних композитора на концерту *Валцери 20. и 21. века* из 2005. године.

³⁶¹ Обележени су јубилеји Стевана Мокрањца, Љубице Марић, Стевана Христића, Георга Фридриха Хендла, Хектора Берлиоза, ансамбла *Ренесанс*, дечјег хора *Колибри*, *Првог београдског певачког друштва*, итд.

³⁶² На *Бемусу* се редовно присуство традиционалне фолклорне музике никада није доводило у питање. Публика је толико била одушевљена овим програмима да се 1982. године *Бемусов* концерт традиционалне фолклорне музике 'наставио' играњем кола на Тргу Републике (Деспић 2000: 52, 153). Међутим, „покушај да се у програм укључи и 'професионална' народна музика (1979) показао се, и поред ангажовања најеминентнијих извођача, као промашај, па је и само Уметничко веће [...] практично од тога одустало“ (исто: 153). Том приликом је на *Бемусу* наступио Народни оркестар РТБ-а с групом певача *Шумадија* и тада популарним вокалним солистима (Предраг Гојковић-Цуне, Василија Радојчић, Браћа Бајић). Концерт је био веома лоше прихваћен, и оцењено је да таквој музици није место на програму једног 'озбиљног' фестивала. Уметничко веће изнело је следеће мишљење: „Уверили смо се, нажалост, да је стање

традиционална фолклорна музика изведена је на концертима *Изворна народна музика – Балкан између истока и запада* (2004), *Етномузикологија и извођаштво: Словени, Балтик, Балкан* (2008), *Бемус бонус* (концерт етномузиколошког одсека музичке школе *Мокрањац*) (2010). Дијалози уметничке и традиционалне фолклорне музике на *Бемусу* су ретки, те је обележавање јубилеја Стевана Мокрањца 2006. године била једна од ретких прилика да се чују.³⁶³

Популарна музика никада није била део *Бемуса* јер се не уклапа у његов основни програмски профил, али су у 21. веку заживели цез концерти.³⁶⁴ На фестивалу су наступили цез квинтет Душка Гојковића (2005), *Самит Октет* (*Summit Octet*) (2008), и амерички цез ансамбл *Џејмс Картер оргуљски трио* (*James Carter Organ Trio*) (2007), а први пут у историји *Бемуса* одржана је и цез радионица (2006). У радионици су учествовали ученици цез одсека београдске музичке школе *Станковић*, а водио ју је литвански перкусиониста и композитор Владимир Тарасов (Владимир Тарасов). Цез музика је на *Бемусу* прихваћена као популарни жанр који је временом 'елитизован', у смислу да је постао честа инспирација композиторима уметничке музике, део репертоара академски школованих извођача, и део образовног система (цез одсек у музичкој школи *Станковић*, а од 2012. године и на Факултету музичке уметности) (видети: Vuksanović 2006; Arnautović 2012a).

Популарна музика чула се и у дијалозима са уметничком музиком: у оквиру мјузикла *Јадници* (2007), реситала Едина Карамазова који је изводио композиције за лауту и електричну гитару (2007), у наступу балетске трупе Мориса Бежара уз музику Моцарта и рок групе *Квин* (*Queen*) (2006). Нарочито

у нашој 'професионалној' народној музици (и њеној публици) већ толико запуштено да тражи специјалну негу и пажњу како би се очувало оно што је најбоље у њој“ (нав. према: Деспић 2000: 52).

³⁶³ На концерту *Мокрањац – нова акција* је осам хорских ансамбала извело одабрана Мокрањчева дела, као и две поруџбине *Бемуса* (*Бог града*, *хор душа* за мешовити хор и гудаче, Ање Ђорђевић, и *Ромар* за женски хор и клавир, Божидара Обрадовића).

³⁶⁴ Дејан Деспић наводи да су у периоду СФРЈ Београђани често приговарали што се цез „као вредан и равноправан део наше музичке савремености“ не налази и у садржају *Бемуса*. Године 1984. начињен је покушај да се изађе у сусрет 'плурализму укуса' па је уприличен солистички концерт знаменитог цез пијанисте Џона Луиса (John Lewis). Он је привукао бројну публику, већином младу, међу којом се могло чути мишљење да је то био 'највећи хит' или 'највећи догађај' тог издања *Бемуса*. Ипак, сличан концерт после тога није поновљен, а цез се чуо само у цез-импровизацијама Милоша Петровића на *Бемусу* 1985. године (и то део његовог реситала „у основи другачије садржине“) (Деспић 2000: 153, 154).

су интересантни били концерти америчких састава *Кронос квинтет* и *Стомп*. *Кронос квинтет* се представио веома занимљивим и разноврсним репертоаром, какав се у Србији ретко чује: амерички (пост)минималистички композитори, дела српских, исландских и мексичких композитора у стилу *world music* (Свејић 2002). Плесно-перкусионистичка група *Стомп*, карактеристична по коришћењу предмета из окружења као ударачких инструмената, донела је на *Бемус* дух популарне, 'уличне' културе.

Концерти на којима се представљају постмодерна дела, неретко прожета дијалозима уметничке и популарне музике, унели су у фестивалски програм дух провокације и изазова. По мишљењу музиколога Ксеније Стевановић, таквих остварења је на *Бемусу* још увек мало, јер данас је „поље музике проширено у односу на оно што је под музиком сврставано пре тридесет година и ту лежи потенцијал за нову поставку фестивала уметничке музике“ (из: *Bebler* 2008: 56). Уместо да само потврђује каноне, *Бемус* би требало да каноне и преиспита, као што то чине фестивали *Битеф* и *Фест*, с којим га многи често пореде. Како увиђа музиколог Мелита Милин, за разлику од *Битефа* који је усмерен на нове, савремене тенденције у свету театра,³⁶⁵ „програмска основа *Бемуса* много шира, традиционалнија, концентрисана на проверена, изузетна, 'канонска' дела светског репертоара, у извођењу угледних иностраних и српских уметника“ (из: *Bebler* 2008: 37). Другим речима, *Бемус* не тежи ка томе да представи оно што је тренутно најинтересантније на домаћој и светској музичкој сцени него оно што је општеприхваћено и што се не доводи у питање.³⁶⁶

Као такав, *Бемус* нема веће предуслове за привлачење припадника различитих културних модела и покретање дијалога међу њима. Широко постављена концепција фестивала отвара могућности за бројније и разноврсније програмске искораке, то јест већу заступљеност концерата заснованих на

³⁶⁵ Неки од најзанимљивијих догађаја на *Бемусу* реализовани су управо у сарадњи са позоришним фестивалом *Битеф* (концерти вокалног ансамбла Мередит Монк и оперског ансамбла Пекиншке опере, без радионица).

³⁶⁶ Штавише, и поједини афирмисани домаћи композитори и извођачи који завређују своје место на *Бемусу*, у потпуности су изостављени, док су неки други мање–више редовни учесници. Ово су *Бемусу* замерили и многи композитори и музички критичари. Рецимо, композитор Властимир Трајковић сматра да је *Бемус* промоција извођаштва а не музичког стваралаштва, и да би критеријуми састава репертоара с којим се представљају позвани извођачи, требало да буду „знатно оштрији, поштенији, и не би требало да одвећ често зависе од тога шта поједини интерпретатор има на програму“ (из: *Bebler* 2008: 58). Сличне замерке проналазе се и у збирци музичких критика Смиљке Исаковић *Bemus preletum mobile* (Isaković 2012).

дијалозима уметничке и популарне музике. Публика је, судећи по реакцији медија, најзанимљивијим деловима програма сматрала управо такве концерте (*Кронос квартет*, *Стомп*), као и оперу Исидоре Жебељан *Маратонци*, инспирисану истоименим домаћим филмом, и адаптацију Глукове опере *Орфеј и Еуридика* у режији Бојане Цвејић (видети: Свејић 2002; Milovanović К. 2010; Janković 2006: 53).

О структури публике *Бемуса* сазнаје се из малобројних извора.³⁶⁷ Циљне групе публике *Бемуса* су, према Ивани Стефановић, музичке школе, млади људи који су оријентисани ка другим музичким жанровима и који се не баве професионално музиком, као и публика која је више склона другим уметничким дисциплинама (нав. према: Janković 2006: 59) Мелита Милин сматра да је *Бемус* привлачан како за 'стручну публику', тако и за љубитеље уметничке музике „којих код нас има више него што се некада мисли“, и верује да је *Бемус* током деценија „успео да веже за себе велики број заинтересованих образованих људи за које је он догађај који се не пропушта“ (из: Веблер 2008: 37). С друге стране, музиколог Даница Петровић мишљења је да *Бемус* има своју стандардну публику, али да постоји велики раскорак између броја становника у граду и посећености фестивала. *Бемус* се не посвећује довољно младој популацији, а требало би „збивања у време и око *Бемуса* активирати од вртића до факултета“ (из: Веблер 2008: 46). Потенцијал *Бемуса* за привлачење нове, разноврсније публике почива највише у деловима програма у којима се манифестују дијалози уметничке и популарне музике, и у којима се публици представљају постмодерна дела и праксе. Уколико би тај потенцијал био боље искоришћен, *Бемус* би имао веће предуслове за покретање интеркултурних дијалога, уместо да остане један у низу, прилично конзервативних, фестивала уметничке музике у Србији, чији је опстанак данас доведен у питање.³⁶⁸

³⁶⁷ Структура публике *Бемуса*, као и других фестивала уметничке музике, још увек није била предмет социолошких истраживања, а јавности нису доступни ни подаци о броју посетилаца појединачних издања фестивала или одређених концерата.

³⁶⁸ *Бемус* 2014. године први пут у својој историји није добио финансијску подршку од Министарства културе и информисања, те се неће ни одржати. Опстанак фестивала је доведен у питање, јер су недавно утврђене проневере новца у Југоконцерту (концертној агенцији која је извршни продуцент *Бемуса*). Видети детаљније у текстовима *Политике*: Sretenović 2013a; Sretenović 2013b; Sretenović 2014.

За разлику од *Бемуса*, фестивал популарне музике *Егзит* развио се у претходној деценији у највећи музички фестивал на подручју Југоисточне Европе, који годишње окупи готово 200.000 домаћих и иностраних посетилаца.³⁶⁹ Идеја из које је потекао *Егзит* била је део политичке кампање опозиционих партија и покрета *Отпор* против тадашњег председника Федеративне републике Југославије, Слободана Милошевића. Године 2000. група студената новосадског универзитета, предвођена Душаном Ковачевићем, Бојаном Бошковићем, Иваном Миливојевим, организовала је 'нулто' издање *Егзита*, с циљем да мотивише младе грађане Србије, односно Југославије, да изађу на Државне председничке изборе 24. септембра и гласају за опозициону странку ДОС (Демократска опозиција Србије).³⁷⁰ Излазак на изборе представљао је наду и за излазак Србије из деценијске изолације и блокаде, што је условило одабир имена фестивала (енглеска реч '*Exit*' значи 'излаз').³⁷¹ *Егзит* је и у наредним годинама остао симбол политичког и друштвеног активизма, демократских вредности, 'урбаног духа' и отворености ка другим, пре свега европским културама.

Прво званично издање *Егзита* одржано је 2001. године, и тада су постављене програмске основе на којим фестивал и данас почива. *Егзит* је направљен по првереном и успешном моделу европских *open-air* фестивала популарне музике (британски *Гластонбури* и *Ридинг фестивал*, мађарски *Зигет*,

³⁶⁹ На *Егзиту* је 2001. године било 250.000 посетилаца, 2002. године 400.000, 2003. и 2004. године по 140.000, а 2005. и 2006. године око 150.000. људи. Године 2007. на фестивал је дошло 190.000, а 2008, 2009. и 2010. по 170.000 посетилаца (Лукић-Крстановић 2007: 288; *Wikipedia*, „Exit (festival)“).

³⁷⁰ 'Нулти' *Егзит* трајао је 100 дана, и обухватио је низ концерата домаћих рок музичара, као и бројне друге уметничке програме. Одржан је под слоганима „Готов је“ (чувени слоган *Отпора* а затим и свих других противника Милошевићевог режима), и „Наљути се човече, изађи и гласај“.

³⁷¹ На вебсајту туристичког сервиса фестивала написано је: „Након изолованости од остатка културног и музичког света, ЕГЗИТ је младим људима у Србији али и у региону, понудио ИЗЛАЗ у виду музичког фестивала. Основна идеја је била да се утоли глад за омиљеним музичким бендовима и врати осећај припадности остатку света након 90-их. Сматрамо да је сада дошло право време да одемо и корак даље“ (*Exit trip*, „О папа“). Теофил Панчић је, сходно томе, на фестивалској трибини *Петроварадинско племе* 2005. године изнео мишљење да је *Егзит* „одраз жеље, амбиције и очајничке потребе скупине људи да промовишу вредности отворене културе и друштва“, то јест све оне вредности које су у време Милошевићевог режима биле потиснуте (из: Pintarić 2005: 20). Разговори вођени на трибини *Петроварадинско племе* објављени су у истоименој публикацији коју је приредио Драго Пинтарич (модератор трибине), те ћу приликом цитирања или парафразирања учесника трибине наводити извор као у претходном случају (из: Pintarić). О овом пројекту биће више речи касније.

итд.).³⁷² Такви фестивали одржавају се у отвореном простору, који има капацитет да прими масовну публику (посетиоци су највећим делом млади људи). Сврставају се у фестивале популарне музике 'општег типа', јер су на њима заступљени сви жанрови популарне музике.³⁷³ За *open-air* фестивале популарне музике карактеристичне су 'глобалне' музичке звезде, којима наступ на фестивалу представља само део светске турнеје.³⁷⁴ На *Егзиту* су током претходне деценије наступиле неке од највећих светских звезда популарне музике (Иги Поп [Iggy Pop], Били Ајдол [Billy Idol], *Фетбој Слим* [Fatboy Slim], Ману Чао [Manu Chao], Дејвид Гета [David Guetta], итд), али и многи, мање познати, музичари који припадају алтернативнијим правцима популарне музике, и у круговима својих обожавалица се сматрају оригиналним и иновативним. Чињеница да на фестивалу има места како за припаднике музичког мејнстрима (mainstream), тако и за алтернативније извођаче и музичке правце, чини *Егзит* местом сусрета и потенцијалних дијалога различитих поткултура.³⁷⁵ *Егзит* је, попут других европских *open-air* фестивала, карактеристичан и по томе што има велики број бина/стејдева (stages) (преко 20).³⁷⁶ То омогућава да се око 20

³⁷² *Егзиту* је по концепцији најсличнији *Зигет* фестивал (одржава се на дунавском острву надомак Будимпеште), као што сам се уверила приликом посете *Зигета* у августу 2006. године. Видети: Zoghaib 2006.

³⁷³ Мирјана Лукић-Крстановић их назива 'фестивалима фузије' ('fusion festivals') (Лукић-Крстановић 2007: 276).

³⁷⁴ „Последње две деценије музички промотери су поново открили велику комерцијалну оазу у организовању музичких фестивала и мега-концерата на отвореним просторима. [...] Реч је о контролисаном тржишту фестивала које функционише на микро и макро плану, односно од фестивалског пословања и тржишног понашања до привредног развоја и економија на државном нивоу. Музички фестивали формирају модерну мејнстрим економију што значи да имају посебан утилитарни карактер у производњи и потрошњи“ (Лукић-Крстановић 2007: 274–276).

³⁷⁵ *Егзит* је у почетку био преваходно оријентисан ка рок музици (са различитим поджанровима попут хард-рока, глем-рока, панк-рока итд.), а крајем прве деценије 21. века стекао је репутацију фестивала електронске музике (техно, тренс, електро, електро-поп, гоа, денс, итд.). Поред ова два основна жанра, *Егзит* обухвата читав дијапазон других жанрова, поджанрова и жанровских фузија из различитих историјских фаза популарне музике: поп музику, хип-хоп, реге, ска, џез, блуз, латино музику, панк, хард-кор, хеви-метал, готик-метал, и разне варијанте које се могу подвести под категорију *world music*.

³⁷⁶ Највећа, централна бина назива се *Main Stage* и на њој наступају музичке звезде различитих жанрова које су главна атракција програма (хедлајнери [headliners]). Следећа сцена по величини и посећености је *Dance Arena*, резервисана за познате ди-џејеве и разне врсте електронске музике. Остали мањи или већи стејдеви предвиђени су за неки специфичан жанр (*Reggae Stage*, *Latino Stage*, *Silent Disco*, *Chill Zone*, *Elektrana Stage* итд.), музику одређеног географског простора (*Fusion Stage* намењен је домаћим и регионалним рок саставима, *Happyvisad Stage* новосадским бендовима), или емитовању музике медијске куће која је медијски покровитељ фестивала (*Radio AS FM Stage*, 2004. године *MTV Stage*). Број и називи стејдева мењали су се из године у годину, а многи од њих понели су име неког од великих спонзора фестивала (на пример *Coca Cola Rock Stage*, *Guarana Afro Reggae Stage*, *Jelen Fusion Stage*, *mt:s Dance Arena* итд.) Сцене су просторно и звучно одвојене једна од друге на такав начин да публика испред једног стејда чује само музику која одатле допире.

концерата на фестивалу одржава у исто време.³⁷⁷ Посетилац фестивала је тако у прилици да слободно бира који музички жанр ће када и колико слушати.

С обзиром на наведене одлике, *Егзиту* представља парадигматичан пример популарног фестивала, и на њему се потврђују вредности и канони света популарне музике и културе. Присуство друга два типа култура на *Егзиту* је веома ретко и изузетно. Као у случају *Бемуса*, 'друге' културе уклопљене су у доминантни културни концепт. Уметничка музика се на *Егзиту* чула само на концерту из 2006. године, који је реализовала пијанисткиња Бранка Парлић са 30 студената клавира Академије уметности у Новом Саду. Том приликом изведено је дело Ерика Сатија *Вексејинс (Vexations)*³⁷⁸ (Лукић-Крстановић 2007: 286). Важно је приметити да је том приликом уметничка музика на *Егзиту* репрезентована експерименталним делом композитора који је балансирао на граници између елитне и популарне културе. Такав избор је логичан, јер неки други, 'класичнији' уметнички садржаји, вероватно не би били довољно атрактивни за просечну публику фестивала популарне музике. Дакле, као што је на *Бемусу* популарна музика присутна само у дијалозима са уметничком музиком, или у виду 'елитизованог' жанра, цеза, тако је на *Егзиту* уметничка музика представљена, за њу, нетипичним делом, насталим под утицајем популарне културе.³⁷⁹

Традиционална фолклорна музика не уклапа се у концепцију *Егзита* као фестивала популарне, урбане, омладинске културе. Стога се у програму чула само у дијалозима са популарном музиком, то јест у оквиру концерата на којима се изводила *world music*. У концепт *world music*/етно музике уклопљени су и музичари из Србије који изводе дела заснована на дијалозима популарне и новије или традиционалне фолклорне музике (Борис Ковач [2006], Бобан Марковић [2011]).³⁸⁰ Изненађење у програму био је наступ хрватског певача Звонка Богдана (2004), који уз пратњу тамбурашког оркестра изводи музику

³⁷⁷ Ако имамо у виду да се сваког дана званични фестивалски програм одржава од 18 часова до јутра, те да један наступ на фестивалу у просеку траје од 60 до 90 минута, произлази да се сваког фестивалског дана у просеку одржи преко 200 концерата.

³⁷⁸ Реч 'vexations' је тешко превести на српски језик (најближе одређење би било 'иритантности').

³⁷⁹ Дело *Вексејинс* је један од резултата Сатијевих експеримената са 'музиком намештаја', о којој је раније било речи.

³⁸⁰ Бобан Марковић са својим оркестром изводи трубачку фолклорну музику, а прославио се по аранжманима мелодија из популарне музике и филмова. На фестивалима и концертима широм света наступа као репрезент *world music*. Одржао је концерте и на фестивалима који су по концепцији веома слични *Егзиту* (*Зигет* 2000, дански фестивал *Роскилд* 2010).

новије фолклорне традиције ('староградске' песме Војводине и Славоније). Тамбурашка музика је специфична за Војводину и Нови Сад, у којем се *Егзита* одржава. Дакле, једина веза *Егзита* са традиционалном фолклорном културом успостављена је посредством тамбурашке музике, као локално специфичне музичке традиције. Занимљиво је да у вечерњим сатима, за време трајања *Егзита*, свирају тамбурашки оркестри у ресторанима на Петроварадинској тврђави, који се налази непосредно уз 'фестивалску зону'.³⁸¹ Позиционирањем тамбурашких оркестара код самог уласка у простор фестивала, направљена је и дистанца између популарне културе којој је посвећен *Егзит*, и традиционалне фолклорне културе која је део *Егзитовог* окружења, али му, у суштини, ипак не припада.

Из претходног разматрања може се закључити да је *Егзит* у мањој мери од *Бемуса* отворен за дијалоге типова култура, и да је у потпуности посвећен популарној култури и музици. Стога и његову публику чине љубитељи популарне музике, пре свега млади људи који студирају и живе у већим градовима, и нису нарочито заинтересовани за традиционалну фолклорну и елитну културу.³⁸² Међутим, посебност *Егзита* је у томе што, захваљујући жанровски разноврсном програму, на једном месту окупља припаднике најразличитијих поткултура, са широким дијапазоном имиџа и животних стилова.³⁸³ Према мишљењу словеначког професора Рајка Муршича, на *Егзиту* се ни не може видети нека јасна подела на поткултуре већ „мешање, микс свега“. „Не требаш бити или рокер или, рецимо 'техничар', можеш бити и једно

³⁸¹ Отворени простор на којем се одржавају фестивалски програми је, за време фестивала, ограђен и издвојен од осталог простора, како на фестивал не би могли да уђу они који немају улазницу.

³⁸² Резултати истраживања која је спровео социолог Жолт Лазар у периоду 2001–2004. године показују да у публици *Егзита* убедљиво преовлађују млади људи просечне старости између 22 и 23 године. Преко 50% публике чине посетиоци старости између 19 и 24 године, око 27% старости 25–30 година, око 15% публике има између 16 и 18, око 5% преко 31 годину, а 1% чине посетиоци са мање од 15 година (из: Pintarič 2005: 9, 10). На *Егзиту* се не изводе уметничка и традиционална фолклорна музика, као ни данас најслушанији жанрови у Србији – новокомпонована народна и турбо-фолк музика, те се може претпоставити да је знатан део популације у Србији у старту незаинтересован за посету овом фестивалу.

³⁸³ Жолт Лазар установио је да су на *Егзиту* до 2004. године најбројнији били љубитељи неке врсте рок или електронске музике (техно, драменбејс, хаус, тренс, денс итд.), док преостали део публике чине љубитељи неког од других жанрова популарне музике (хип-хоп, реге, блуз, џез итд.). Године 2001. чак 56,4% публике *Егзита* чинили су 'рокери', а наредних година тај проценат се смањивао (2004. било их је 33,7%) док се број фанова електронске музике постепено повећавао (из: Pintarič 2005: 12).

и друго“ (из: Pintarić 2005: 44).³⁸⁴ Ту слободу избора коју нуди *Егзит*, која је уједно и његова најпривлачнија одлика, као и покретач интеркултурних дијалога, можда је најбоље дефинисала Бара Коленц, једна од учесница *Егзитовог* пројекта *Петроварадинско племе*:

„А *Егзит* изнутра, на крају догађаја, без дистанце рефлексije, јесте леп, миран, позитиван фестивал, где може свако да нађе и одабере начин како ће уживати у њему: уз чашу домаћег вина поред малог сликарског атељеа са погледом на звездано небо и мостове преко Дунава, у највећој гужви испод главног стејца, где може уживо видети и чути оно што је обично доступно само преко ТВ екрана, у радосном блату испред реге стејца, у друштву црних металаца, између индијанских шатора уз звукове домаћих тамбураша или још на хиљаду и један начин: избор је разноврстан“ (из: Pintarić 2005: 52).

Гитар арт и Гуча: фестивали између два типа културе

Гитар арт је прва значајна међународна манифестација посвећена професионалним гитаристима на просторима бивше Југославије, и један од најпрестижнијих фестивала гитарске музике у Европи (Matijević 2010: 47).³⁸⁵ Програм чине концертни (ревијални) део, такмичарски део, мајсторски курсеви и неколико пратећих програма. Извођачи, педагози и чланови жирија на фестивалу су еминентни домаћи и инострани гитаристи, међу којима се

³⁸⁴ Мирослава Лукић-Крстановић исправно запажа да су поткултурни стандарди „прича из прошлог миленијума“, јер данас важе нека нова правила у прегруписавању (Лукић-Крстановић 2007: 307). Поткултуре су, као и културе, у 21. веку у сталном процесу размена и мешања. *Егзит* је у том смислу одличан полигон за истраживање старих и нових поткултурних стилова, и њихових хибридних форми.

³⁸⁵ Фестивали посвећени професионалним извођачима гитарске музике ни у Европи нису чести, и углавном се не одржавају у престоницама. Међу њима треба истаћи: *Гитарски фестивал у Изерлону (Guitar Festival in Iserlohn)* (Немачка), *Међународни гитарски фестивал у Микулову (The International Guitar Festival in Mikulov)* (Чешка), *Гитарски фестивал града Деррија (The City of Derry Guitar Festival)* (Северна Ирска), *Међународни гитарски фестивал у Брну (International Guitar Festival in Brno)* (Чешка), *Хелсинки универзални гитарски фестивал (Helsinki Universal Guitar Festival)* (Финска).

издвајају Пако де Лусија (Paco de Lucía), Висенте Амиго (Visente Amigo), Роберто Аусел (Roberto Aussel), Влатко Стефановски, и други. *Гитар арт* се сврстава у фестивале уметничке музике, јер је посвећен извођаштву композиција уметничке музике за класичну гитару. Међутим, како тврди оснивач и уметнички директор фестивала, Бошко Радојковић, сваке године је барем 20–30% програма посвећено промоцији популарне музике компоноване за акустичну и електричну гитару (нав. према: Janković 2006: 53).

Од популарних жанрова гитаристи најчешће изводе рок, блуз или џез музику, а најчешће је репертоар састављен из одабраних композиција уметничке и популарне музике, или из дела у којима се одвијају дијалози сва три типа музичких култура (нпр. концерти Пака де Лусије). Интересантан је био концерт одржан 2009. године на којем су наступили Римски симфонијски оркестар (Roma sinfonietta), познати италијански гитаристи и београдски хор *Крсманац*, са диригентима Ењом Мориконеом (Ennio Moricone) и Даринком Матић-Маровић. Репертоар концерта био је показатељ дијалога популарне и уметничке музике, јер су га чиниле неке од најпознатијих Мориконеових нумера из вестерн-филмова, али и дела уметничке музике за класичну гитару. Године 2010. на *Гитар арту* су, први пут у његовој историји, концерте одржали музичари који су у свету познати као извођачи популарне музике: британски рок и поп певач и гитариста Стинг (2009), и француска електро-рок група *Ејр (Air)* (2010). Поједини извођачи представили су се композицијама у којима је уметничка музика у дијалогу са традиционалном фолклорном музиком. Карактеристични су у том смислу шпански гитаристи, а нарочито македонски виртуоз Влатко Стефановски. Он је на *Гитар арту* често наступао било као солиста, или као члан камерног ансамбла (нпр. 'етно-триа' који је 2009. године одржао концерт посвећен фолклорној музици балканских земаља).

Један од најзанимљивијих примера дијалога типова култура на *Гитар арту* је концерт на којем су Стинг и босанскохерцеговачки лаутиста Един Карамазов представили заједнички албум *Песме из лавиринта (Songs from the Labyrinth)* (2009). Песме за глас и лауту енглеског ренесансног композитора Џона Дауленда (John Dowland), они су извели у аранжману за глас, лауту и гитару. „Два наизглед потпуно другачија музичара, које бисте можда и тешко

склопили у дует, нашла су се у заједничкој љубави према лаути и ренесансном звуку“ (Zdravković LJ. 2009). Концерт је завршен извођењем Стингових поп хитова (*Fields of Gold, Message in the Bottle, Every Breath You Take, Roxane, Fragile*), у 'уметничкој' обради, то јест у аранжману за глас, гитару и лауту. Занимљива је и реакција новинара на овај концерт, јер наглашавају управо нову улогу у којој се Стинг представио београдској публици.

„То је тај познати и толико специфичан вокал, али толико другачије 'упакован' да вам је потребно неко време да се навикнете на чињеницу да он на том месту, у том тренутку, није 'онај' Стинг, и није део групе *Полис (Police)*, већ човек који слави дела Џона Дауленда и модерној публици преноси његове поруке. [...] Они који мало боље познају Стингов рад и интересовања могли су очекивати да ће се отиснути у овакве воде, али је ипак многе изненадила информација да ће овај познати поп/рок певач и гитариста овог пута у Београду представити потпуно другачију страну своје 'музичке личности'. [...] Његово име, само по себи, сигурно је било довољан разлог да Центар Сава буде препун [...] Постављало се додуше још у холу питање колико заправо људи у публици зна шта да очекује, и колико њих је дошло само зато што је то Стинг“ (Zdravković LJ. 2009).

Може се претпоставити да је један део публике на концерт дошао привучен именом велике звезде, при том ни не знајући да је тај догађај део фестивала *Гитар арт*.³⁸⁶ Међутим, долазак Стинга је широј публици барем скренуо пажњу

³⁸⁶ На пример, од пријатељице која је велики фан Стинга сазнала сам да је поменути концерт посетила зато што је на њему наступио Стинг (јер његове концерте у Београду редовно посећује), а не зато што је у питању био фестивал *Гитар арт* (за који иначе није заинтересована).

на овај фестивал, а неке посетиоце је можда подстакао да испрате и друге фестивалске програме.³⁸⁷

Популарна култура је на *Guitar artu* нарочито присутна у пратећим програмима кроз концерте и такмичења у извођењу рок, џез или блуз музике. Музички програми се одржавају на локацијама карактеристичним за популарну културу, а публика их прати у складу са конвенцијама типичним за догађаје који припадају сфери забаве. Наиме, у пратећем програму фестивала одржавају се такмичења младих гитариста у извођењу рок и џез музике (*Guitar Player Free Style* [*Гитариста слободног стила*], *Jazz Guitar Player* [*Џез гитариста*]), или рок и џез музике инспирисане фолклорном музиком (*Etno Guitar* [*Етно гитара*]). Занимљив је и пратећи програм *Midnight Guitar Art Cafe Club* (*Поноћни Гитар арт кафе клуб*), јер је конципиран по моделу клупских рок свирки. Сваке фестивалске вечери, по завршетку главног програма, у клубу Дома омладине смењују се различити рок бендови и ди-џејеви. Публика музику прати уз испијање пића и необавезне разговоре. Основна намена програма *Midnight Guitar Art Cafe Club* јесте да учесницима фестивала пружи прилику за упознавање и дружење.

Најпосећенији програми *Гитар арта* били су концерти на којима су наступиле светске музичке звезде, Стинг и Мориконе (Matijević 2010: 58), а иновације увођене у програм *Гитар арта* током претходне деценије (довођење „све звучнијих имена“, већа разноврсност пратећих програма и локација на којима се одржавају) резултирале и све већим бројем посетилаца (видети у: Reljić 2010). Када је у питању структура фестивалске публике, могуће је извести неке парцијалне закључке на основу доступних извора. Уметнички директор *Гитар арта* Бошко Радојковић је 2006. године у упитнику Јелене Јанковић навео да публику фестивала 'развијају' и задржавају професионалним и оригиналним програмом, те да су им циљне групе школе, локалне заједнице и шира београдска публика (нав. према: Janковић 2006: 59). Миленија Релјић је на

³⁸⁷ За музичке фестивале је уобичајено да је цена комплета улазница за све фестивалске програме знатно повољнија од цене појединачних улазница, нарочито од улазница за концерте веома популарних музичара (какав је Стинг). Тиме је потенцијална публика мотивисана да купи комплет улазница и испрати све фестивалске програме, иако за неке од њих није ни заинтересована.

основу истраживања издања *Гитар арта* из 2009. године закључила да његову публику чине три циљне групе. У прву, најбројнију групу, спада „професионална публика гитаристичког профила, коју чине ученици гитаре нижих и средњих музичких школа (којих има око 500 само у Београду), затим студенти и професори гитаре из Београда, целе Србије, региона, и шире“. Другу групу чини „професионална публика негитаристичког профила: професори других инструмената, колеге – музичари, њихови пратиоци као и пратиоци ученика музичких школа“. У трећу, најмање бројну групу, спадају „љубитељи гитаре и музике уопште“ (Reljić 2010: 42). На основу наведеног, може се претпоставити да публику *Гитар арта* највећим делом чине музички професионалци (ученици, студенти, наставници и професори музичких школа и академија), а да у другу, мању групу спадају љубитељи уметничке музике који имају навику да посећују такву врсту догађаја, као и друге догађаје из елитне културе. Вероватно је да мали проценат публике чине и посетиоци који немају навику да посећују *Гитар арт*, нити концерте уметничке музике у редовној сезони, али су на фестивал дошли привучени неким специфичним концертном популарне или традиционалне фолклорне музике (као што су новинари запазили у случају Стинговог концерта 2009. године).³⁸⁸ Тај део публике је изузетно важан, и њега би требали задржати а уједно и повећати бројност таквих 'случајних' посетилаца, јер ће интеркултурни дијалози међу фестивалском публиком бити могући само уколико се међу њима налазе припадници различитих културних модела и друштвених група.

Фестивал *Гитар арт* је знатно занимљивији за анализу дијалога типова култура него *Бемус*, а нарочито *Егзит*. По примарном одређењу *Гитар арт* је

³⁸⁸ Моја претпоставка да је проценат 'случајних' посетилаца фестивала уметничке музике прилично мали, и да се односи превасходно на концерте на којима наступају веома популарни музичари, изведена је на основу резултата истраживања културних пракси грађана Србије које су спровели социолози Предраг Цветинчанин и Маријана Миланков 2010. године. Анкетирањем узорка од 1.500 људи, аутори су закључили да грађани Србије веома слабо познају елитну културу (већина није знала да наведе име неког композитора, ликовног уметника или редитеља), и да само 3% грађана конзумира 'елитне културне праксе'. Резултати су показали и да највећи број испитаника посећује концерте популарне и традиционалне фолклорне музике и да је опера најмање слушан музички жанр. Омиљени музички жанрови испитаника из Београда су новокомпонована народна и уметничка музика, у Шумадији се највише слуша традиционална фолклорна музика, рок и цез а у Јужној и Источној Србији турбо-фолк, док Војвођани најрадије слушају забавну и поп музику. Већина испитаника није знала да одговори ко су Давид Албахари и Марина Абрамовић, док готово да није било испитаника који није знао да наведе ко су Лепа Лукић, Гоца Тржан, Цеца, Карлеуша и Жељко Јоксимовић (Cvetičanin, Milankov 2011).

фестивал уметничке музике, јер највећи део концертног репертоара, као и целокупан садржај такмичарског дела и мајсторских курсава, чине композиције уметничке музике, написане за класичну гитару. Међутим, неке од тих композиција су засноване на елементима популарне или традиционалне фолклорне музике, а неретко репертоар неког извођача чине дела која припадају и једном и другом типу музичке културе. Док се у овим случајевима може говорити о дијалозима уметничке музике са популарном, односно традиционално фолклорном музиком, у пратећим програмима популарна музика и култура представљене су у 'чистом' виду. Наведене карактеристике, а нарочито чињеница да је фестивал крајем претходне деценије, угостио и иностране звезде рок музике, позиционирају *Guitar art* на границу између елитне и популарне културе. Гитарска музика је комуникациони код свих учесника и посетилаца на фестивалу, без обзира на културно окружење из којег долазе.³⁸⁹ *Guitar art* стога може бити интересантан припадницима различитих културних модела, а предуслови за покретање дијалога међу њима постоје у програму *Midnight Guitar Art Cafe Club*, који је томе и намењен.

Интеркултурни дијалози на фестивалу *Гуча* развијали су се на другачији начин, и под утицајем другачијих околности. Године 1961. у варошици Гуча је покренут локални сабор традиционалне фолклорне културе драгачевског краја, под називом *Драгачевски сабор трубача*. Пораст популарности код домаће, а затим и међународне публике, повезан уз све приметније утицаје популарне културе, трансформисао је сабор од локалног значаја у међународни музички фестивал и највећу туристичку манифестацију у Србији, познату под именом *Гуча*. Да би ова промена могла бити схваћена на адекватан начин, неопходно је уочити како је до ње дошло; јер, у основи трансформације *Драгачевског сабора трубача* у фестивал *Гуча*, налазе се дијалози традиционалне фолклорне и популарне културе.³⁹⁰

³⁸⁹ Томе, наравно, доприноси и чињеница да је гитара од педесетих година прошлог века налазила примену у разним жанровима популарне музике, те да је временом постала изузетно популаран инструмент, нарочито међу музичким аматерима.

³⁹⁰ Због наведене трансформације, користићу назив *Драгачевски сабор трубача* и одредницу 'сабор' за његове историјске фазе у 20. веку, а назив *Гуча* и одредницу 'фестивал' за фазу ове манифестације у 21. веку.

Драгачевски сабор трубача покренут је услед потребе за „ревитализацијом народног трубаштва, које је препознато као репрезентативни, али и угрожени сегмент сеоске музичке праксе средином 20. века“ (Лајић-Михајловић, Закић 2013: 203).³⁹¹ Такмичење трубачких фолклорних оркестара из Драгачева, а потом и других делова Србије, било је и остало најважнији део сабора.³⁹² Жири, у чијем саставу су редовно били и етномузиколози,³⁹³ додељивао је награде за најбољи оркестар, најбољег солисту ('Прва труба'), и за 'најизворније музицирање оркестра' (награда 'Професор Миодраг Васиљевић', уведена 1964. године).³⁹⁴ Драгослав Девић је о значају овог такмичења записао: „Гуча је надалеко познато стециште најбољих трубача, који само ту потврђују своје мајсторство. У њој је утемељена и својеврсна 'висока школа' наших народних дувача, коју ауторитативно потврђује диплома најбољим дувачким оркестрима и открива талентоване младе трубаче“ (нав. према: Славковић, Стојић 2010: 6).

Прво издање *Драгачевског сабора трубача* одржано је у порти цркве у Гучи 14.10.1961. године, на верски празник Покров Пресвете Богородице, и у

³⁹¹ Трубачки оркестри били су популарни у Србији и у Драгачевском крају почетком 20. века (Лајић-Михајловић, Закић 2012: 226). Труба је била инструмент који се у српском народу 'одомаћио' после масовног учествовања мушкараца у Првом светском рату, а у Драгачеву је 1912. године први пут уврштена труба у један сеоски оркестар. Популарност трубачке музике је потом опала, те је приликом првог издања *Драгачевског сабора* једва пронађено четири трубачка оркестра који ће учествовати на такмичењу (Тимотијевић 2005: 16, 27, 156).

³⁹² У 21. веку такмичарски део *Гуче* обухвата следеће категорије: полуфинално и финално такмичење сениора трубачких оркестара (преко 50 оркестара из целе Србије такмичи се за пласман у финале), такмичење омладинских оркестара (уведено 1997. године) и такмичење пионирских оркестара (уведено 2005. године). Године 2010. године уведено је и међународно такмичење трубачких оркестара (Лајић-Михајловић, Закић 2013: 204).

³⁹³ Миодраг Васиљевић био је председник жирија на првом издању сабора, а Драгослав Девић је дуги низ година био у саставу жирија (Тимотијевић 2005: 138, 160, 227). Последњих дванаест година чланови или председници жирија су Мирјана Закић и Данка Лајић-Михајловић. Поред поменутих етномузиколога, у жирију су неко време били и Димитрије Големовић, Младен Марковић, и други.

³⁹⁴ Најпрестижније звање за учесника такмичења у Гучи је 'мајстор драгачевске трубе' (уведено 1991. године). Добијају га трубачи који су на финалном такмичењу три пута освојили неку од великих награда (награда стручног жирија за најбољег трубача, најбољи оркестар, најизворније музицирање, награда публике за најпопуларнијег трубача) (Лајић-Михајловић, Закић 2013: 205). Након финалног такмичења проглашавају се нови мајстори трубе којима се додељују 'Мајсторско писмо', пригодна саборска значка и награда, а имена добитника уписују се на мермерној плочи Дома културе у Гучи. Досадашњи мајстори трубе наступали су „на највећим светским фестивалима и програмима од Гуче до Токија, Њујорка, Лодона, Лисабона, Хаване, Атиуне, Рима, Москве, Берлина, Прага, Малмеа, Мелбурн.“ (Славковић, Стојић 2010: 7). Такмичарски карактер манифестације одређује да се ауторитет трубача „гради пре свега преко освојених награда“ (Лајић-Михајловић, Закић 2012: 232). „Сама плоча на којој су уписана имена Мајстора трубе изазива велико интересовање сабораша који често стану испред плоче и поклоне се Мајсторима трубе“ (Славковић, Стојић 2010: 10).

време вашара.³⁹⁵ Циљна група публике били су старији житељи села и мањих вароши из Драгачева и Западне Србије, и процењује се да је сабор тада посетило око 10.000 људи (Timotijević 2005: 23). Програм првих издања сабора био је типичан за сеоске саборе тога доба. Чинили су га следећи сегменти: подизање државне заставе уз војничке покличе, пуцање 'саборске прангије' и свирање химне сабора (народне песме *Са Овчара и Каблара*), дефиле трубача у народној ношњи, такмичење сеоских трубачких ансамбала, саборске спортске игре (момачко надметање у традиционалним сеоским спортовима), коло старца (такмичење за људе у поодмаклим годинама у игрању кола), разбој и преслица (изложба народних везова и рукотворина), традиционално одевање (награда за старца и старицу, а касније за младића и девојку са најлепшим народним ношњама), реконструкција традиционалне драгачевске свадбе, изложба драгачевских пољопривредних производа, 'народно весеље' (у вечерњим сатима) у којем учествују и мушкарци и жене свих старосних доби и социјалних слојева. „Уз мале измене, ова 'формула' и данас је срж званичног програма Сабора“ (Timotijević 2005: 20, 155, 156).

Књижевник Бранко В. Радичевић, један од идејних твораца и организатора првог издања *Драгачевског сабора трубача*, замислио га је у складу са сопственим виђењем српске традиције.³⁹⁶ Слављењем српског сељака и сеоских обичаја у Западној Србији стварана је слика „јаке, активне мушке заједнице са села, којом доминирају мушкарци ратници“, а „снажни, весели и крепки људи из Драгачева, приказивани су као национални идеал мушкарца“

³⁹⁵ Црквена порта је у то време била место, а вашар повод за окупљање сеоског становништва (Timotijević 2005: 23). Треба се подсетити да је и прво издање *Мокрањчевих дана* организовано у црквеној порти, на верски празник, и у време вашара.

³⁹⁶ „Његови надахнути, песнички узлети у слављењу села, сељака и његове културе живљења, окупљања – ритуала, слављења живота, изобиља и плодности, били су подстрек да се дође у Драгачево“ (Timotijević 2005: 154, 291). Јовиша Славковић тврди да је Радичевић и 'крстио' сабор, предложио његову химну (песму *Са Овчара и Каблара*), као и званични програм (нав. према: Timotijević 2005: 154). Важну улогу у промовисању сабора имали су новинари, и етномузиколози укључени у његову организацију (пре свега Драгослав Девић и Миодраг Васиљевић). „Они су пронели вест о Сабору, стварајући од њега својеврсну 'легенду', у надахнутим извештајима који су подстицали на 'ходочашћа' у Драгачево, као једино преостало извориште народне-сеоске традиције“ (исто: 157). Исту улогу имао је и часопис сабора *Драгачевски трубач*, који је од 1967. године „више промовисао народну-сеоску традицију у свим видовима, него музику трубача“ (исто: 167).

(исто: 156, 157, 159).³⁹⁷ Символика коју је носио *Драгачевски сабор трубача*, заснована на троуглу 'труба – село – српски ратник', није се укапала у систем вредности који је после Другог светског рата успоставио комунистички режим у Југославији. Сабор је био „својеврсна демонстрација националног духа, према којем су комунисти били веома сумњичави, а посебно је 'сумњиво' било Драгачево јер је за време и после Другог светског рата било без резерве наклоњено четничком покрету“ (исто: 161, 162). Шездесетих година је за организовање великих јавних свечаности, или било каквог великог окупљања у СФРЈ неопходна била политичка подршка, те се проблем појавио када су сабору 1965. године упућене критике да је 'превише српски'.³⁹⁸ Да би *Драгачевски сабор трубача* могао опстати, наредних година уведени су политички 'подобни' програми, те је постао „национална светковина заоденута у идеолошки 'плашт' комунизма (исто: 163, 164).³⁹⁹

Истовремено, *Драгачевски сабор трубача* је за одређени део српског становништва представљао важно средство идентификације, и успостављање везе са оним делом српске историје и традиције који је комунистички режим у

³⁹⁷ Богосав Марјановић у тексту *Ватрено криштење* пише: „Труба као инструмент [...] вероватно је увек задивљавала сељаке, јер подсећа на војску, на маршове, на јурише. А српски сељак воли војнички да се понаша и у цивили“ (нав. према: Timotijević 2005: 154).

³⁹⁸ Прва оштра критика упућена је сабору 1965. године. У *Политици* је написано да сабор можда не би требало више да се одржава, јер је читав програм обојен 'србовањем', чиме се „дире у тековине братства и јединства“ (нав. према Timotijević 2005: 165). Организатори сабора су позвани на информативни разговор у Културно-просветну заједницу Србије у Београду, а они су тада, као своју 'одбрану', пустили магнетофонску траку са снимком Секретара за просвету СР Словеније који је хвалио сабор. „Након аргумента да Словенцима не смета иконографија и атмосфера у Гучи, настала је опуштенија клима, па је одлучено да се Сабор и даље одржава уз неке 'корекције“ (Timotijević 2005: 165, 166). Сабор је критикован и 20 година касније због недовољног присуства партизанских песама: „Као што народноослободилачка борба није била случајна, тако и музичке садржаје Сабора не би требало препуштати случају, ни самовољи капелника“ (нав. према: исто: 170).

³⁹⁹ Нови програми обухватили су славење годишњица из традиције револуционарног и партизанског покрета, изложбе посвећене партизанима, гостовање фолклорних ансамбала из других делова Југославије. Од 1980. до 1989. године редовно је одржаван програм *Друже Тито ми ти се кунемо*. Сабор је 1977. направио самоуправни споразум којим је регулисан статус манифестације. У њему је наведено да су основни циљеви Сабора у „подстицању и развијању изворног народног стваралаштва у области музике, фолклора, сликарства, вајарства, књижевности, домаће радиности, као и у неговању слободарских традиција и развијању братства и јединства свих југословенских народа и народности“ (нав. према: Timotijević 2005: 163, 164, 168). Тако се у прве три деценије сабора одвијала „својеврсна борба између званичне идеологије комунизма, партизанског покрета, и народно-сеоске-српске традиције, која је била основа сабора у Гучи (Timotijević 2005: 357).

СФРЈ потиснуо.⁴⁰⁰ Сабор је од самог почетка постао омиљено место окупљања локалног становништва, јер је сједињавао народну и војну традицију и био идеалан повод за окупљање и „трошење народне енергије“ (Тимотијевић 2005: 161). Веома брзо привукао је пажњу и публике и музичара из других делова Србије, па и осталих југословенских република. На трећем издању сабора први пут учествују оркестри из североисточне и југоисточне Србије, а сабор из локалне манифестације прераста у републичку. Пето издање сабора било је изузетно успешно и посећено, наговештавајући да може постати највећа народна манифестација у земљи, а јубиларно десето издање је, према процени новинара, посетило више од 200.000 људи (Тимотијевић 2005: 23, 165; Лајић-Михајловић, Закић 2013: 203, 204).

Интересовање публике и медија за *Драгачевски сабор трубача*,⁴⁰¹ условило је појаву првих модификованих облика традиционалне фолклорне културе. Свирање на позорници, на дистанци од публике, било је ново искуство за трубачке фолклорне оркестре, а репертоар који су изводили обликован је према правилима организатора, такмичарском карактеру фестивала, актуелној политичкој идеологији и укусима све масовније публике (Zakić, Lajić-Mihajlović 2012: 66). Уводе се нови програмски садржаји, попут промоција књига и изложби радова самоуких сеоских сликара и вајара. Постављају се нови објекти – луна-парк, шатре, и тезге на којима се продавала разноврсна роба, те сабор постаје велики вашар (Тимотијевић 2005: 357, 359). Мења се и начин на који публика ужива у музици трубачких оркестара, нарочито у не-такмичарским деловима програма. Према Милошу Тимотијевићу, на сабор су током седамдесетих и осамдесетих година почели да пристижу људи из градова који

⁴⁰⁰ Никола Стојић је забележио шта је први *Драгачевски сабор трубача* значио за становнике тога краја: „Тога дана, по први пут после Другог светског рата, ношена је масовно српска народна ношња, извађена из старих шкриња и сандука. Носили су је и стари и млади – с поносом“ (нав. према: Тимотијевић 2005: 162). Сличан је и опис Драгољуба Јовашевића у часопису *Драгачевски трубач* 1969. године. „Сваког учесника сабора у Драгачеву обузима потресно патриотско осећање. [...] Драгачево у та два саборска дана постаје огроман храм у коме се обилно приносе жртве култу чувања нашег народног музичког стваралаштва и успомени на храбре српске ратнике–ослободиоце“ (нав. према: исто: 166, 167).

⁴⁰¹ Већ 1961. године снимљен је први документарни филм о сабору у Гучи (*Трубе Драгачева* у режији Младомира Пурише Ђорђевића). О сабору су редовно извештавали новинари *Вечерњих новости* и *Илустроване политике*, а Телевизија Београд је емитовала у директном преносу најзанимљивије делове манифестације, или снимала специјалне емисије о сабору. Интересовање медија за сабор у Гучи интензивирано је од средине осамдесетих година (видети у: Тимотијевић 2005: 313–316).

су некада живели на селу и који су са собом донели у Гучу хибридни облик 'урбано-сеоске' културе. Они су се под шатрама веселили уз музику на начин карактеристичан за свадбе и испраћаје у војску, а плаћањем трубачима за песме показивали су околина своју куповну моћ.⁴⁰² „Уживање у јелу и пићу са повременим устајањем са столице и подигнутим рукама, док би нека жена играла на столу, постао је једини начин изражавања весела, и то готово искључиво под шатрама, под којима се служила храна“ (Timotijević 2005: 292).⁴⁰³ Трансформација облика забаве на *Драгачевском сабору трубача* временски се поклопила с порастом популарности новокомпоноване народне музике у Србији. Она је, као специфични хибридни облик фолклорне и популарне музике, представљала културни образац 'новоурбаних слојева' (Timotijević 2005: 293), односно љубитеља 'неофолк културе' (видети: Dragičević-Šešić 1994; Arnautović 2012a: 188–194).⁴⁰⁴

Популарност *Драгачевског сабора трубача* достиже своју прву кулминацију деведесетих година прошлог века. У новом политичком контексту, сабор као промоција српског идентитета и традиције више није потенцијално

⁴⁰² „Недостатак сопственог статуса слоја људи који су живели у раскораку између града, који их не прихвата, и села одакле су отишли у потрази за исправним вредностима, испољавао се и у 'уживању' под шатрама. [...] Уживање у музици, са подигнутим рукама увис, или игра уз хватање руку саиграча, постала је уобичајена појава на свим весељима, а нарочито свадбама у Србији. То је постала својеврсна мода, која је одређивала знакове друштвеног статуса“ (Timotijević 2005: 293).

⁴⁰³ „Највећи новац ипак је зарађиван испод многобројних шатри где се неумерено јело прасеће и јагњеће печење, кувани свадбарски купус, а све заливало огромним количинама пива и вина. Веселе које је настајало после обилних обеда на првим саборима личило је на уобичајене светковине које су се организовале код сеоског становништва, превасходно свадбе, а исказивање материјалне моћи и уживање у повећаном друштвеном угледу при разбацивању новца, постали су уобичајена пракса понашања и у Гучи. [...] Али оно што је почело да се посебно цени, представља еротика коју су слободно почеле да испољавају жене у својим плесовима на столовима, за којима су седели њихови партнери. Временом то је постала мода, а газде шатри су почеле да ангажују и професионалне играчице, како би побољшали промет (Timotijević 2005: 359, 360).

⁴⁰⁴ Многи аутори покушали су да одговоре на питање због чега је новокомпонована народна музика постала толико популарна седамдесетих и осамдесетих година у селима и у градовима широм Србије. Објашњење овог феномена углавном се налази у миграцијама становника из провинција у Београд, услед чега је дошло до снажног таласа мешања културе града и села. Димитрије Големовић сматра да се након Титове смрти, када је држава почела да запада у кризу, „слабост 'државног организма' највише испољила у граду, што је резултирало тиме да село на неки начин постане 'сигурније' и 'јаче'. [...] Изгубивши свој пређашњи однос према граду, село је у њега 'дошло' намећући му облике свога понашања и мерила вредности која су се већ променила и у њему самом, а која су у граду неретко попримала карикатуралне облике“ (Golemović 2002: 24, 25). Велики број досељеника који „нису били урбаног карактера“ и који су остали неинтегрисани у културу града (такозвани 'урбани сељаци'), популаризовало је новокомпоновану народну музику која је, као хибридна форма 'традиционалног' и 'урбаног' највише одговарала њиховим укусима (Gordy 2001: 118, 119).

субверзиван већ сасвим прихватљив и пожељан.⁴⁰⁵ Истовремено, „сужавање могућности за путовања и потреба за забавом“, условили су повећавање интересовања домаће публике за долазак у Гучу (Timotijević 2005: 206, 207). То је потом привукло и високе државне функционере и естрадне личности, што је сабору донело статус престижног и 'тренд' места.⁴⁰⁶ Највећу сензацију у Гучи изазвала је звезда новокомпоноване народне музике Лепа Брена, која је 1993. године у Гучу слетела хеликоптером. Ово је оставило снажан утисак на посетиоце који су тада први пут на овој народно-сеоској манифестацији видели значајнијег госта из света популарне културе. „Након овог догађаја појављивање људи из света индустрије масовне културе, било је на неки начин и обавеза“ (исто: 209).

Деведесетих година на сабору је први пут забележен масовнији долазак млађих посетилаца, што не изненађује ако се има у виду да у то време трубачки фолклорни оркестри постају популарни и у другим земљама, као део *world music* тренда.⁴⁰⁷ Сматра се да су популарности трубачке фолклорне музике нарочито допринели филмови редитеља Емира Кустурице у којима Роми играју главне улоге, а ромски трубачки оркестри изводе музику коју је компоновао Горан Бреговић (*Дом за вешање* [1989], *Arisona dream* [1993], *Underground*

⁴⁰⁵ Са Драгачевског сабора трубача уклања се све што је подсећало на Тита и СФРЈ, а уводи се обележавање јубилеја који су погодвали новом, Милошевићевом режиму (јубилеј Вука Караџића, јубилеј Косовске битке, јубилеј Сеобе Срба и слично) (Timotijević 2005: 171). Поједини припадници СПС-а (Социјалистичка партија Србије) и ЈУЛ-а (Југословенска левица) били су главни покровитељи сабора до 2001. године (исто: 122). С друге стране, породица Карић је 1998. године одлучила да у Гучи подигне споменик трубачу, што није посматрано „са благонаклоношћу власти СПС-а и ЈУЛ-а“ (исто: 122, 171, 211). По мишљењу Тимотијевића, владајућа партија СПС ипак „није успела да се наметне као организација која ће задржати монопол над 'употребом' традиција које су се презентирале у Гучи“ (исто: 220).

⁴⁰⁶ Тимотијевић указује да је деведесетих година Гуча постала „позорница на којој су се поред трубача ређали и политичари из свих партија, валадајуће и опозиционих“. Њихов долазак постао је „традиционалан део политичког маркетинга, јер је и краткотрајан боравак на Сабору постала ствар престижа и својеврсно обележје и доказ присности са народом – бирачима“ (Timotijević 2005: 207, 214).

⁴⁰⁷ „Популарност коју су задобили ромски свирачи на основу Сабора отворила је нове могућности за њихову промоцију ван граница Србије. Многи оркестри узимали су учешћа на иностраним фестивалима и догађајима различитих профила [...] где су извођења 'локалног' реперотара у трубачком дијалекту добијала националну конотацију и градила појам 'српског трубаштва'“ (Лајић-Михајловић, Закић 2012: 232). Учесници, а нарочито победници Драгачевског сабора трубача, били су и његови промотери на бројним концертима широм света (нарочито чувени ромски трубач Бобан Марковић који је због тога добио титулу 'амбасадор Гуче').

[1995]).⁴⁰⁸ Сарадња са Кустурицом и Бреговићем је Бобана Марковића, и друге трубаче 'поникле' на сабору у Гучи, учинила „звездама и идолима многих трубача“ (Лајић-Михајловић, Закић 2012: 232). У претходним деценијама млађе генерације нису се идентификовале са трубачком музиком, јер је она схватана „као део укуса старијих генерација које не хватају корак са модерним временом“ (Тимотијевић 2005: 314).⁴⁰⁹ Међутим, када је ова врста музике у свету постала тренд и део популарне културе, за њу се заинтересовала и млада популација. Тимотијевић описује на који начин је тиме промењен карактер сабора у Гучи.

„Поред љубитеља турбо-фолка, почела [је] да долази млада рокенрол публика, која је у својој основи имала дух побуне, отпора владајућим вредностима. [...] Недостатак новца да би се седело под шатрама, које су увек биле скупе, али и сасвим други осећај за забаву, који је пренет са рок концерта и спортских стадиона, променили су имиџ Сабора. Веселе на улицама и главном тргу код споменика у Гучи постали су оно што је највише упадало у очи. [...] Оно што се тренутно одиграва на улицама у Гучи је мешавина класичних образаца масовних хепенинга везаних за рокенрол и екстазе карактеристичне за турбо-фолк, све заједно уклопљених у модернизовану музичку народну традицију српских и ромских трубачких оркестара, што је

⁴⁰⁸ Овог мишљења су Милош Тимотијевић, Данка Лајић-Михајловић и Мирјана Закић. Бреговић је привукао пажњу европске јавности и *Оркестром за свадбе и сахране*, нарочито после великог концерта у Солуну 1997. године. Оркестар изводи Бреговићеву музику коју он означава као 'балканску', а трубачки састав има кључну улогу у оркестру (Тимотијевић 2005: 326, 328). С друге стране, Зоран Богавац је мишљења да је „продор српске трубе из драгачевског атара у свет“ везан превасходно уз трубача Фејата Сејдића. У Енглеској је свирао са групом *Gipsy Kings*, у Бордоу је пратио првака опере на отварању једног француског фестивала, у Ростову свирао са Ростовском филхармонијом, а на репертоару је имао све: од традиционалне српске музике до познате нумере из перуанског музичког комада *Кондорев лет* (Богавац 2007: 121, 122).

⁴⁰⁹ Трубаачи су ангажовани у играним филмовима и пре деведесетих година (*Боксери иду у рај* [1967], *Кад будем мртав и бео* [1967], *Ужичка република* [1974], *Сок од шљива* [1981], *Лагер Ниш* [1987], *Хајде да се волимо* [1987]). Иако су неки од ових филмова били веома гледани, музика трубачких оркестара је у њима углавном представљена као „назадна“, и стога још увек није могла постати део „пожељног музичког укуса младих генерација“. Трубаачи су остали део традиционалне културе села западне Србије и Цигана (Рома) из Јужне Србије, и као такви нису имали довољно препознатљивости код свих друштвених слојева у Србији. Тек са филмовима Емира Кустурице трубаачи постају популарни, али у светским размерама“ (Тимотијевић 2005: 175, 313–316).

потпуно страно и непознато старијим генерацијама. [...] Званични програми су постали 'окамењени' у својем инсистирању на народно-сеоском фолклорном стваралаштву, које не комуницира са урбаном омладином, стасалом у временима ратова и изолације, која је свој образац уживања стварала на великим концертима турбо-фолка, где су масовно испољаване колективне емоције везане за своју нацију, али уз оријенталне звуке обогаћене техно ритмовима са Запада“ (Timotijević 2005: 175, 190, 294, 296).

Из осврта на историјат *Драгачевског сабора трубача* до 2001. године, може се закључити да је сабор привукао масовнију пажњу публике и медија од тренутка када је традиционална фолклорна култура ступила у дијалоге са популарном културом. То је прво била 'неофолк култура' (настала као резултат дијалога [традиционалне] фолклорне и популарне културе). Елементи 'неофолк културе' уочавају се у забављању публике под шатрама на начин карактеристичан за догађаје са новокомпонованом народном музиком, а потом и у доласцима певача новокомпоноване народне музике на сабор. Деведесетих година је трубачка фолклорна музика у свету промовисана у контексту популарне културе, као део *world music*, што је утицало да се за њу заинтересују и младе генерације. Масовни долазак младих на *Драгачевски сабор* крајем деведесетих година, а нарочито у првој деценији 21. века, уноси у сабор вид забаве карактеристичне за рок концерте, или догађаје са турбо-фолк музиком. Млада публика је центар саборских дешавања изместила на улице Гуче, и фолклорни сабор трансформисала у *open-air* фестивал са елементима карневала. Стога и не чуди да је у првој деценији 21. века оригинални назив *Драгачевски сабор трубача* потиснут у корист атрактивнијег, и за масовну, међународну публику прихватљивијег назива – *Гуча*.

Утицај популарне културе испољио се, коначно, и у самој музици која се изводила на *Драгачевском сабору трубача*, сада већ трансформисаном у фестивал *Гуча*. Трубачки фолклорни оркестри најпре су изван сабора изводили мелодије из популарне музике, а у првој деценији 21. века део 'популарног' репертоара изводе и у Гучи. „Свирање мелодија као што су *Калашињиков*,

*Месечина, Ђурђевдан*⁴¹⁰ и сличних чак и у оквирима такмичења индикација је њиховог 'понародњавања' (узимајући у обзир пропозиције) и уграђивања тог жанра у национални трубачки миље“ (Лајић-Михајловић, Закић 2012: 232). „Као музичари који удовољавају жељама гостију и прате шта је тренутно популарно“, трубачи су свирали ове и друге мелодије из филмова и популарне музике, које у оригиналној верзији нису биле предвиђене за дувачке инструменте (Timotijević 2005: 316, 317). Бобан Марковић је први трубач који је у такмичарском делу фестивала извео неку популарну мелодију, и тиме прекршио пропозиције такмичења. На предтакмичењу у Сурдулици стручни жири му је скренуо пажњу да, уколико жели да се такмичи у Гучи, мора из репертоара избацити чочек *Отписани* (аранжман мелодије из истоимене српске серије). Међутим, он то није учинио, јер је желео „да свира атрактивну музику која прати светски етно-тренд“. Упркос претњама да ће бити дисквалификован, Марковић не само да је учествовао на такмичењу, већ је и победио (Timotijević 2005: 129).

Флексибилнији однос према музичкој традицији, и традицији самог сабора, постао је карактеристичан и за друге учеснике такмичења. Мирјана Закић и Данка Лајић-Михајловић сматрају јубиларно 50. издање парадигмом „савременог третмана фолклорне музичке традиције на Сабору“ (Zakić, Lajić-Mihajlović 2012: 61). Песме које су трубачи извели на такмичењу 2010. године углавном припадају „компонованој народној музици градског порекла“, које се у поређењу са старијим сеоским песмама могу интерпретирати као 'иновација традиције'.⁴¹¹ Извођач их бира јер сматра да оне заслужују поштовање садашњих генерација, као и очување за будућност. На нов начин третиране су и народне игре, јер извођачи нове музичке садржаје заснивају на идеал-типској категорији кола или чочека (Zakić, Lajić-Mihajlović 2012: 76).⁴¹² На

⁴¹⁰ У питању су песме које је компоновао Горан Бреговић, инспирисан (традиционалном) фолклорном музиком.

⁴¹¹ Данка Лајић-Михајловић и Мирјана Закић се овде позивају на модел Ингрид Екесон, о којем је претходно у раду било речи.

⁴¹² Некадашње пропозиције такмичења у Гучи налагале су извођење две обавезне композиције (*Са Овчара и Каблара, Бледи месец загрлио звезду Даницу*), два народна кола и један марш по избору. Како се повећавао број такмичара, смањивао се обим репертоара, те се 1993. године усталила одредба да сваки оркестар изводи мелодију песме и игре из краја из којег долази (Лајић-Михајловић, Закић 2012: 229). У трубачкој фолклорној музичкој праски у Србији разликују се следећи 'трубачки дијалекти': српски у Западној Србији, ромски на југоистоку, и специфични мозаик српског, влашког и ромског фолклора на (северо)истоку (настао као последица заједничког музицирања српских, ромских и влашких музичара). Чочек се усталио као симбол ромске музичко-играчке традиције, и опозиција колу као симболу српске игре (исто:

међународном такмичењу у Гучи 2010. године, у репертоару неких иностраних оркестара нашле су се и мелодије из уметничке музике (Лајић-Михајловић, Закић 2012: 231). Задатак жирија је нарочито тежак када треба да долели награду у категорији за најизворније музицирање. Будући да оркестри који изводе 'аутентичан' репертоар често не поседују потребне извођачке квалитете, жири понекад мора да направи компромис и награди оркестар чији репертоар припада новијој продукцији, али је боље изведен (Zakić, Lajić-Mihajlović 2012: 74).

Извођење композиција које припадају жанру популарне или филмске музике, нарочито је карактеристично за ревијални део програма. Парадигматичан пример је *Поноћни концерт*, који је 2001. године уврштен у ревијални програм фестивала.⁴¹³ Чине га наступи домаћих трубачких фолклорних оркестара, груписаних у 'ривалске парове' (по два оркестра из различитих делова Србије). Сваки 'ривалски пар' се 'надсвирава', што целом догађају даје такмичарски карактер и чини га веома атрактивним за публику (Лајић-Михајловић, Закић 2013: 204). Извођачи су слободни у одабиру музике којом ће се представити на *Поноћном концерту*, те се у жељи да импресионирају публику и 'надсвирају' противника у дуелу, често опредељују за мелодије из популарне музике. Мирјана Закић и Данка Лајић-Михајловић анализирале су дуел оркестра Дејана Петровића и оркестра Елвиса Ајдановића на *Поноћном концерту* 2006. године. Петровић је, према њиховом мишљењу, својим наступом демонстрирао да може да „спаја неспојиво“ јер је извео традиционална фолклорна кола, песме које припадају новијој фолклорној традицији (кафанске песме *Да ти играм чочек, чичо, чичо* и *Гледај мајко како знаш*), али и рефрен америчке кантри песме *О, Сузана (Oh Susana, do not cry for me)*. Извођењем песме *Акверијус (Aquarius)* из америчког филмског мјузикла *Коса*, оркестар Дејана Петровића проширио је своју циљну групу, будући да је привукао пажњу љубитеља рок музике, као и бројних иностраних посетилаца којима је ова нумера позната. Највеће одушевљење публике изазвало је извођење навијачке химне *Дај гол* рок групе *Розе позе*. Чланови Петровићевог

228). У радовима Мирјане Закић и Данке Лајић-Михајловић детаљније су описане музичке карактеристике кола и чочека који се изводе у Гучи.

⁴¹³ Програм почиње у поноћ па је због тога назван *Поноћни концерт*. Траје неколико сати и одржава се на фудбалском стадиону (Лајић-Михајловић, Закић 2013: 204).

оркестра изазвали су ефекат изненађења и остварили „успешан интеркултурни дијалог са публиком“, која је живо реаговала покретима и паљењем 'навијачких' бакљи (Лајић-Михајловић, Закић 2013: 207–210).⁴¹⁴ Ауторке су запазиле дијалоге популарне и традиционалне фолклорне музике и у наступу оркестра Елвиса Ајдановића. У извођењу *Чочека среће*, једног од традиционалних ромских чочека, Ајдановић је соло импровизацију „на фону убрзане румбе“, прожео елементима цеза (исто: 208). У првој деценији 21. века, ревијални део фестивала *Гуча* чине и концерти познатих музичара који изводе новокомпоновану народну музику (Мирослав Илић, Драган Којић-Кеба) или етно музику (*Балканика*, Горан Бреговић).

Гуча је у првој деценији 21. века фестивал хибридних култура који се тумачи на различите начине. У Србији се схвата као „највећи и најпосећенији национални фестивал народне музике“ (Лајић-Михајловић, Закић 2013: 203), али и као „народни карневал српског цеза“ (Богвац 2007: 83), док се у другим земљама сврстава у групу *world music* фестивала и назива 'српским Вудстоком' (видети: Cartwright 2009; *Western Balkans Geotourism Mapguide*, „Guča Trumpet Festival (Dragačevo Assembly)“; *Wikipedia*, „Guča Trumpet Festival“). Фолклорни сабор је изашао из „окриља паланачке творевине“ и постао „уносан бизнис“ (Лукић-Крстановић 2006: 202), јер глобализација је донела „космополитски културни модел“ заснован на „интеркултурној комуникацији и размени културних добара (Тимотијевић 2005: 351, 190, 175).

Драгачевски сабор трубача је привлачио све више посетилаца из земље а потом и иностранства, од тренутка када су на њему почели упливи популарне културе. То недвосмислено показују статистички подаци: док је на првом издању *Драгачевског сабора трубача* било присутно око 10.000 људи, седамдесетих и осамдесетих година никада није било мање од 100.000

⁴¹⁴ Оркестар Дејана Петровића иначе је познат по сарадњи са музичарима који изводе различите музичке жанрове (Лајић-Михајловић, Закић 2013: 206). У његовом репертоару налазе се и песме америчке поп певачице Тине Тарнер (Tina Turner) коју изводи у ритму српског кола. Петровић поводом тога каже: „То кад се упакује невероватно звучи. Где год да смо то до сада свирали, код нас или на фестивалима у иностранству, наишло је на одушевљење“ (нав. према: *Вечерње новости* 2010: 54). Посезање за мелодијама из популарне музике Петровић образлаже ставом да у данашњој тржишној конкуренцији „'махер' мора да зна да свира и чочек, и коло, и песму, из различитих крајева и земаља, као и различите музичке правце – рок, поп, цез, блуз, латино“ (нав. према: Лајић-Михајловић, Закић 2012: 230).

посетилаца годишње, а број гостију нагло расте после 1995. године (Timotijević 2005: 356). У првој години новог миленијума Гучу је посетило 400.000 људи, 2004. године дошло је рекордних пола милиона посетилаца, а 2010. године чак двоструко више (*Вечерње новости* 2010: 59, 66; Лајић-Михајловић, Закић 2012: 226). Дакле, Гучу у првој деценији 21. века годишње у просеку посети око пола милиона посетилаца из Србије и разних земаља света, што је чини најмасовнијим и најатрактивнијим фестивалом у Србији.⁴¹⁵

Посебност фестивала Гуча је и у томе да га посећују све генерације и припадници свих културних модела. „На Сабор долазе све социјалне групе, жељне провода и забаве, а њихова измешаност у невероватној гужви је једна од 'чаролија' Гуче (Timotijević 2005: 303). Старије, локално становништво се окупља из навике и због програма у којима је очувана традиционална фолклорна култура, људи средњих година долазе ради веселја под шатрама и вахарске понуде, а млади људи хрле у Гучу да би искусили незаборавну забаву на улицама и *Поноћном концерту*.⁴¹⁶ Фестивал посећују млади који слушају турбо-фолк и новокомпоновану музику, али и љубитељи других врста музике, па чак и редовни посетиоци *Егзита*. Ту су и жене у народним ношњама, разголићене лепотице које играју на кафанском столу, али и девојке 'урбаног' имица које у веселју уживају на начин типичан за мушкарце.⁴¹⁷ Гуча због

⁴¹⁵ Занимљиво је да, како се закључује из доступних података, Гуча сваке године има знатно већи број посетилаца него *Егзит*. Међутим, треба имати у виду да је улаз на фестивал Гуча бесплатан, док улазнице за *Егзит* коштају око 50 еура ако се купе у претпродаји. Цена улазнице за један фестивалски дан *Егзита*, уколико се купи за време фестивала, у просеку кошта чак 30 еура. Постоје и посебни попусти за студенте, али и поред тога за младе људе у Србији, који су махом незапослени, одлазак на *Егзит* често није могућ управо из финансијских разлога. С друге стране, посетиоцима из Велике Британије, који су сваке године све бројнији, куповина улазница за *Егзит* не представља проблем, јер су цене знатно ниже него на британским фестивалима. Посета фестивалима *Егзит* и Гуча изискује и додатне финансијске трошкове јер су цене услуга на фестивалу (храна, пиће, смештај, паркинг) знатно више од уобичајених цена. Од других музичких фестивала у Србији, велику посећеност има још само нишки цез фестивал *Нишвил*, али тек у последњих неколико година (рецимо 2014. године га је посетило 100.000 људи) (*Via Serbia*, „Nišville jazz festival videlo 100.000 posetilaca“). С друге стране, укупан број посетилаца *Guitar art* фестивала за 15 година мањи је од просечног броја посетилаца једног издања *Егзита* или Гуче (јер, на вебсајту *Guitar arta* је истакнуто да је за то време одржано 240 концерата које је посетило преко 128.000 посетилаца) (*Guitar art festival*, „Улазнице“).

⁴¹⁶ Адам Тадић, који је део организационог тима Гуче, изјавио је 2010. године да млади људи чине већину посетилаца фестивала, и да ће организатори стога настојати да програм наредних издања још више прилагоде младим људима (нав. према: Милоновић В. 2010).

⁴¹⁷ Резултате истраживања родних идентитета на фестивалу Гуча у првој деценији 21. века изложила сам на конференцијама *Жене у музици* (Крагујевац, 4–5.12.2011.) и *Music, Gender, Difference: Intersectional and postcolonial perspectives on musical fields* (Беч, 10–12.10.2013.). Основно полазиште у истраживању било је да се на фестивалу Гуча, а нарочито у медијским приказима фестивала, могу идентификовати три основна модела женског идентитета: патријархална жена са села, промискуитетна жена – играчица чија је функција да забави

наведених карактеристика представља идеално место за развијање интеркултурних дијалога између припадника различитих културних модела, друштвених група и националних и етничких култура, при чему трубачка музика чини основни комуникациони код.

Дијалози уметничких дисциплина

Са експанзијом популарности *Гуче* током претходних деценија, дошло је и до просторног и програмског 'ширења' фестивала. Пратећи програми који обухватају друге уметничке дисциплине, утемељени су у традиционалној фолклорној култури (реконструкција старе драгачевске свадбе, изложбе 'народне радиности', избор за најлепшу народну ношњу, итд.), или у елитној култури (изложбе сликара и вајара, промоције књига, пројекције документарних филмова, стална музејска поставка у Музеју трубе, отвореном 2010. године.⁴¹⁸ Бројни су и пратећи програми *Гуче* у којима учествује публика: играње *Великог саборског кола* (на церемонији затварања), народни спортски вишебој, такмичење здравичара. Дефилеи трубачких оркестара и чланова културно-уметничких друштава одвијају се на улицама *Гуче*, уоквиреним шатрама под којим се припремају и продају гурмански специјалитети. На бројним вашарским тезгама је, како сликовито дочарава Милош Тимотијевић, могуће купити најразличитије ствари: од фабрички произведене гардеробе и одеће коју ручно израђују драгачевске ткаље, преко аудио и видео издања фестивала и разних 'народних' музичара, до најразличитијих сувенира. Редовни део вашарске понуде представљају „национални амблеми, симболи најразличитијих врста, урађени у кич маниру“ (Тимотијевић 2005: 306).⁴¹⁹ Фестивал *Гуча* трансформише

мушкарца ('спонзоруша'), и модерна, самостална, успешна ('европска') жена, једнака са мушкарцем.

⁴¹⁸ Књиге и филмови који се представљају на фестивалу углавном су њему и посвећени, а на изложбама су обично представљени радови самоуких уметника из народа. У Музеју трубе историјат фестивала *Гуча* документован је фотографијама, приказима из штампе, народним ношњама и трубама победника са првог такмичења.

⁴¹⁹ Новинар Зоран Шапоњић писао је у *Гласу јавности* 2002. године да посетиоци *Гуче* могу купити „миришљаву икону, оригинални сат на коме казаљке иду преко лица светог Петра или Николе, ракију у којој је потпопљена икона“ (нав. према Тимотијевић 2005: 307).

место на којем се одржава у специјални фестивалски простор. Публика 'окупира' не само локације на којима се одржава фестивалски програм (Дом културе и позорница испред Дома културе, фудбалски стадион, шатре, црквена порта), него и кафиће и барове, улице Гуче и читаво окружење варошице (обале реке Бјелице, пољане на којима туристи кампују).

Место на којем се одржава *Егзит* је само по себи специфично, будући да је у питању локалитет од културно-историјског значаја, Петроварадинска тврђава из 18. века. За време фестивала, изглед, функција и значења тврђаве се мењају, јер се она претвара у сложени комплекс од преко 20 стејцева и разноврсних продајних и рекламних пунктова. Тврђава постаје мали музички, интеркултурни град, чији 'главни трг' је *Main Stage*. Крећући се кроз фестивал, публика се уједно креће и између различитих жанрова популарне музике. Како је запазила Мирослава Лукић-Крстановић, пратећи програми фестивала понекад се одвијају се и изван 'зоне фестивала': у центру Новог Сада, на Штранду (дунавској плажи) и поред 'Егзит-кампа' у којем су смештени туристи. „Свако брдашце, клупа, зидић, дрво и зелене површине јесу места која чине својеврсне друштвене оазе за одмор и дружење“. Локације на којима се фестивал одржава трансформишу се у „друштвени простор ритуализован са функционалним намерама“, а „ритуализоване смернице су тачке ослонца у комуникацијама односно груписањима и идентификацијама“ (Лукић-Крстановић 2007: 284, 285, 309). Другим речима, *Егзит* постаје један посебан град са својом мапом, распоредом кретања и дешавања, у којима се одвијају комуникација, сусрети и размена, то јест интеркултурни дијалози. *Егзит* има и бројне ванфестивалске програме (рок концерти, трибине и семинари), који се током целе године одржавају у другим земљама и разним градовима Србије.

На *Егзиту* су музика и друге уметности заступљени у разноврсним пратећим програмима. Већ на 'нултом' издању из 2000. године, одржано је 34 концерта, 12 представа, преко 120 пројекција филмова, 20 трибина, 40 великих журки и 11 перформанса. У наредним годинама усталили су се следећи пратећи програми: позоришне представе (изводе их позоришне трупе из региона), пројекције филмова (у сарадњи са домаћим и страним дистрибутерима), хепенинзи, перформанси и инсталације које реализују уметници из разних

европских земаља (Лукић-Крстановић 2007: 281, 283). Организациони тим *Egzum* расписује разне конкурсе за стручњаке из области урбанизма и маркетинга, а најбољи међу њима ангажовани су у пројектима фестивала (на пример за дизајн стејцева, ВИП кафеа, Инфо деска итд.) (исто: 295). *Egzum* је једини музички фестивал који додељује стипендије студентима из Србије за студијски боравак и усавршавање у иностранству.⁴²⁰ Студенти су често ангажовани као модератори радионица, у којима учествује и публика.⁴²¹ Пројекти *Egzum* у којима се на креативан и забаван начин млада публика едукује и подстиче на учешће у стваралачком чину, могу бити ефикасно средство у развијању интеркултурних дијалога.

У покретању интеркултурних дијалога међу учесницима и публиком фестивала, велику улогу имају партиципативни програми: трибине, семинари, округли столови и радионице у којима се дебатује о актуелним друштвено-политичким темама.⁴²² Најчешће су заступљене теме које су у непосредној вези са проблематиком интеркултурних дијалога: мултикултуралност, људска права, положај мањинских и депривилегованих група и њихово укључивање у друштвену заједницу, решавање међуетничких конфликта у региону, трговина људима, заштита животне средине, и слично (видети у: Pintarić 2005; Мирослава Лукић-Крстановић 2007; *Wikipedia*, „Exit (festival)“). *Egzum* је и једини музички фестивал у Србији који је континуирано посвећен промоцији и заштити права ЛГБТ (лезбејске, геј, бисексуалне и трансродне) популације. Године 2009. *Egzum* је са организаторима *Параде поноса* (параде ЛГБТ популације) у Београду потписао меморандум о сарадњи, и редовно учествује у (до сада неуспелој) кампањи да се парада одржи у Београду. У сарадњи *Egzum* са мисијом ОЕБС-а

⁴²⁰ Фондација *State of Exit* је у сарадњи са компанијом *Carlsberg* 2011. године по други пут доделила 25 стипендија у износу од 500 еура студентима основних, мастер и докторских студија Универзитета у Новом Саду. Фондација је и даље активна, и покретач је и реализатор различитих пројката у области креативне индустрије, заштите животне средине, и слично (видети вебсајт: *State of Exit Fondacija*).

⁴²¹ На пример, активисти Студентске уније Академије уметности у Новом Саду су 2010. године организовали радионицу израде мурала. У најави овог програма стоји следеће: „Ове године ћемо писати поруке, играти икс-окс, цртати и осликавати *body-paint*, делити карневалске маске, кувати кафу, правити коктеле и као и увек до сада приредити добру журку“ (*Exit Festival*, „Student Doncafé Stage“, 2010).

⁴²² Милена Драгићевић Шеших и Сањин Драгојевић наглашавају да су у интеркултурној медијацији веома важни уметнички и друштвени пројекти који уносе дух провокације и изазова (Dragičević Šešić, Dragojević 2004: 122).

(Организација за европску безбедност и сарадњу) у Србији, 2010. године су организовани трибина „ЛГБТ излази у јавност“ и 'журка подршке' најављеној *Паради поноса*. ЛГБТ заједници био је посвећен и део филмског програма, реализован у сарадњи са међународним фестивалом квир (queer) филма *Мерлинка*. Због таквих активности, *Егзита* је почетком 2011. године *Лауд енд Квир колектив (Loud & Queer kolektiv)* доделио награду за институционалну подршку ЛГБТ популацији (*Exit Festival*, „LGBT zajednica odala priznanje Exitu“, 2011).⁴²³ Важно је имати свест о томе да друштвени ангажман *Егзита* усмеравају домаће и иностране невладине организације, будући да учествују у финансирању фестивала.

Интеркултурни дијалози одвијају се и у организационом тиму *Егзита* током припреме и реализације фестивала. Људи који припадају различитим културним моделима, друштвеним групама, националним и етничким заједницама, заједнички раде на истом задатку, и у том процесу размењују своја искуства, вредности, погледе на свет. Они се тада понашају другачије него у 'ванфестивалском' времену, и пролазе кроз лиминалну фазу ритуала. Како уочава Мирослава Лукић-Крстановић, у таквој „ритуалној зони организације“ долази до промена друштвених статуса и улога. „Фестивалска зона успоставља нови вид радне свакодневнице која у потпуности потискује уобичајену свакодневницу. Улоге и статуси актера било да су то промотери, волонтери и други постају друштвено користан рад који преовладава над свакодневним животом и обавезама. Фестивалски простор и време представљају једну врсту друштвеног тоталитета односно потпуне преданости тој зони деловања.“ У томе учествује не само организациони тим фестивала, већ и цела градска инфраструктура. Упостављају се посебан режим услуга, појачана дежурства и мере обезбеђења, а таква мрежа интеракција успоставља нове услуге и односе, надлежности и хијерархије. „Када се фестивал заврши произвођачи музичког спектакла се поново реинтегришу у свакодневнице са додатним искуствима и

⁴²³ Друштвени ангажман *Егзита* условљен је и чињеницом да фестивал одређени део прихода добија од домаћих и иностраних невладиних организација, од којих су многе посвећене борби против дискриминације мањинских и депривилегованих група.

праксама. Њихов улазак из свакодневнице и излазак из фестивалског друштва у свакодневницу више није исти“ (Лукић-Крстановић 2007: 296–299).⁴²⁴

Фестивал *Гитар арт*, попут *Егзита*, знатан део програма посвећује млађим генерацијама. Специфичност *Гитар арта* је такмичење ученика основних и средњих музичких школа и студената музичких академија, у извођењу композиција написаних за класичну гитару. Такмичари су разврстани у шест категорија према годинама старости, а свака категорија има две етапе – елиминацију и финале. Најбољи такмичари, по одлуци жирија, добијају вредне награде.⁴²⁵ Нарочито је важна награда која се додељује лауреатима четврте, пете и шесте категорије: бесплатно учешће на такмичењу младих гитариста које се одржава у некој другој земљи (*Сарајевски међународни фестивал гитаре* [*Sarajevo International Guitar festival*], *Трансилванијски међународни фестивал гитаре* [*Transilvania International Guitar Festival*]). Дакле, учешће на такмичењу *Гитар арта* за младе гитаристе из Србије представља не само прилику да се у најбољем светлу представе у својој средини, добију вредне награде и упознају чувене домаће и иностране гитаристе, већ и могућност да оду на такмичења у другим земљама. *Гитар арт* на тај начин подстиче интеркултурне дијалоге међу младим извођачима, и има важну едукативну улогу. У том смислу важни су и мајсторски курсеви/мастер-класови, на којима млади гитаристи имају прилику да неколико дана раде са еминентним светским стручњацима, слушају једни друге и размењују музичка искуства. Попут *Егзита*, *Гитар арт* може да буде 'одскачна даска' у каријери младих музичара, јер је јединствена прилика за сусрете и комуникацију са водећим светским гитаристима. Тиме уметничка (гитарска) музика постаје кључно средство у покретању дијалога између припадника различитих генерацијских група и националних и етничких култура (будући да мајсторске курсеви воде предавачи из разних земаља).

Младима су посвећени и сви пратећи фестивали *Гитар арта*, који су се у претходној деценији одржавали у Зрењанину, Пожаревцу, Лесковцу, Херцег

⁴²⁴ Мирослава Лукић-Крстановић посматра *Егзит* и друге музичке фестивале као место спектакла, и у тој тачки се њен приступ разликује од приступа у овој дисертацији.

⁴²⁵ Најуспешнији такмичари добијају на поклон инструменте и/или новчане награде, као и могућност да наредне године наступе на пратећем фестивалу *Гитар арт* у Зрењанину – *Гитар арт лауреати*. Такође, девет одабраних такмичара из различитих категорија добијају бесплатан час код неког од престижних иностраних професора гитаре.

Новом. На пример, на зрењанинском фестивалу *Guitar art laureati (Guitar Art Laureati)* (одржава се од 2008. године) учествују гитаристи који су добили прву награду на такмичењу београдског *Guitar arta*, али и многи други млади извођачи из Србије и иностранства. Организатори *Guitar arta* су о зрењанинском фестивалу написали: „Све је више младих у Зрењанину заинтересованих за класичну гитару, јер између осталог и ми им пружамо прилику“ (*Guitar art festival, „Guitar Art Laureati“*). Пратећи фестивал у Пожаревцу назван *Меморијал "Милош Ђорђевић"*, важан је као подршка локалним младим талентима, то јест ученицима гитаре ниже и средње музичке школе *Стеван Мокрањац* из Пожаревца.⁴²⁶ У основи фестивала је такмичење, на којем жири чине еминентни домаћи али и инострани гитаристи (Вера Огризовић, Зоран Крајишник, Срђан Тошић, Дарко Карајић, Александар Хаџи Ђорђевић, Огњен Грчак, израелски извођачи Тал Хурвиц [Tal Hurwitz] и Шири Конне [Shiri Coneh]). У ревијалном делу пожаревачког фестивала наступили су неки од учесника београдског *Guitar arta* (Зоран Анић, трио *Балканске жице*, Сабрина Влашкалић, Огњен Грчак) (*Завод за проучавање културног развитка, „Агенда манифестација: Меморијал 'Милош Ђорђевић'“*). Пратећи фестивали *Guitar arta* подстичу професионално усавршавање младих гитариста, развој музичког живота у мањим градовима Србије, успостављање комуникације и сарадње између гитариста из разних земаља, и долазак нове публике, те се могу сматрати важним местом интеркултурних дијалога.

Пратећи програми *Guitar arta* обухватају, раније поменута такмичења у извођењу рок и џез музике и вечерње рок 'свирке' у оквиру пратећег програма *Midnight Guitar Art Cafe Club*. Њему је сличан не-музички пратећи програм *Daily Coffee with...(Дневна кафа са...)*. У оквиру овог програма, сваког дана у термину од 12 до 13 часова у Дому омладине предвиђено је неформално дружење и разговор публике са учесницима фестивала. *Daily Coffee with* тако постаје место на којем се успостављају дијалози између љубитеља гитарске музике и чувених домаћих и иностраних гитариста. На *Guitar artu* одржавају се и изложбе. Од 2006. године у просторијама београдских галерија *Прогрес* и *Блок* одржава се

⁴²⁶ Фестивал је меморијалног карактера и основан је 2008. године у знак сећања на трагично преминулог ученика гитаре пожаревачке средње музичке школе, Милоша Ђорђевића (*Завод за проучавање културног развитка, „Агенда манифестација: Меморијал 'Милош Ђорђевић'“*).

ликовна изложба под називом *Guitar Visual Art* (*Гитарска визуелна уметност*), у којој се могу уочити дијалози уметничких дисциплина. Изложбу чине слике визуелних уметника који се баве и музиком, или су музиком инспирисани приликом стварања (што се може упоредити са изложбом *Ехо музике* на *Мокрањчевим данима*). Уобичајено је да се изложба *Guitar Visual Art* отвори концертом гитариста који су награђени на фестивалу. Сликарка Стојанка Ђорђевић Николић је 2011. године запазила да је „подухват ликовних уметника да покажу различитости и сличности између визуелног и звучног“, а њихова дела се излажу „у тежњи да се употпуни магијски доживљај звука гитаре и да ову свечаност музике обогати још једним визуелним, али и другим доживљајима“ (*Archive, Guitar art festival*). Друга изложба *Guitar art* је *Guitar Art Expo* (*Гитара арт сајам*), која се у претходној деценији одржавала у различитим београдским просторима (Дом омладине, галерија *Artgет*, хотел *Континентал*). Изложба је својеврсна 'комерцијална зона' фестивала јер су на њој представљени артефакти намењени продаји (класичне и електричне гитаре, сувенири, музичка издања и партитуре).⁴²⁷ Она је место на којем се сусрећу потенцијални купци, произвођачи гитара, спонзори и донатори фестивала, и представници медија.

Локације које користи *Guitar art* разликују се у зависности од врсте фестивалског програма. Концерти се углавном одржавају у салама Коларчевог народног универзитета и Сава центра, а у Београдској арени одвијају се наступи највећих музичких звезда за које је заинтересована масовнија публика. Такмичарски програм и мајсторски курсеви реализују се на Факултету музичке уметности и у музичкој школи *Војислав Вучковић*, а за свечану доделу награда предвиђена је велика сала Коларчевог народног универзитета. Године 2006. поједини фестивалски програми одржали су се и у Руском дому и Опери и театру *Мадленијанум*. Примећује се да су у питању институције у којима се обично одржавају концерти уметничке музике, са изузетком Сава центра и Београдске арене који представљају вишенаменске (мултифункционалне)

⁴²⁷ *Guitar art* има своју издавачку делатност – сваке године објављује компакт диск са снимцима најуспелијих концерата са последњег издања фестивала.

просторе.⁴²⁸ Пратећи програми *Гитар арта* одржавају се у галеријама, културним центрима (Културни центар Београда), али и у просторима карактеристичним за популарну културу (кафићи и клубови Дома омладине). Доживљај концерта зависи у извесној мери и од места на којем се одржава. Стога одабир локација карактеристичних за популарну културу, може подстаћи публику на неформалнији вид понашања и лакше успостављање комуникације.

Едукативни и партиципативни пратећи програми у којима су заступљене разне уметничке дисциплине, организовани су и на појединим издањима фестивала *Бемус*. У време када је функцију уметничког директора вршила Ивана Стефановић, уведени су програми намењени специфичној генерацијској групи – деци. Године 2003. и 2004. у Уметничком павиљону *Цвијета Зузорић* организована је *Бемусова дечја радионица*, која се састојала из предавања и пројекције документарног филма о деци на *Бемусу*. Чланови париске балетске труппе Жоржа Момбаја (*La Compagnie Georges Momboye*) одржали су 2005. године плесну радионицу за децу са Дауновим синдромом, а наредне године приређене су две радионице, од којих је једна била за децу са посебним потребама (Janković 2006: 122). Програми намењени млађим генерацијама и програми у којима учествују деца или млади, важни су из више разлога. Дечје радионице подстичу децу на креативност и стварање навике да редовно посећују музичке фестивале и концерте. *Бемус* је једини музички фестивал у Србији који је имао програм намењен деци са посебним потребама, што представља специфичну врсту интеркултурне медијације.⁴²⁹

Дечјем узрасту били су намењени и поједини програми *Бемуса* који нису партиципативног карактера. У претходној деценији, три инострана и једно

⁴²⁸ Свечана сала Коларчевог народног универзитета је место на којем се најчешће одржавају концерти уметничке музике. У великој сали Сава центра одржавају се концерти свих врста музике, као и пројекције филмова (на пример у оквиру *Феста*). Београдска арена (од недавно Комбанк арена) је предвиђена пре свега за спортске догађаје, али се због великог капацитета седишта изнајмљује и за најразличитије врсте концерата: од Бориса Березовског, преко Еминема (Eminem) и Рамштајна (Rammstein), до Аце Лукаса и Драгане Мирковић.

⁴²⁹ Према Милени Драгићевић Шешић и Сањину Драгојевићу, медијација везана за групе са посебним потребама има за циљ да групе са физичким или психичким хендикепом (које су у Југоисточној Европи обично изузетно маргинализоване и невидљиве), интегрише кроз процесе социокултурне анимације у локалну заједницу, и да им постепено омогући да се укључе у шире друштвено деловање. Нарочито је важно омогућити групама са посебним потребама да активно учествују у стваралачком процесу, тако што ће у сарадњи са професионалним уметницима реализовати неке уметничке пројекте (Dragičević Šešić, Dragojević 2004: 58).

домаће луткарско позориште извели су познате опере и балете адаптиране у форму луткарске представе.⁴³⁰ Године 2009. представио се један необичан, и за српску средину нетипичан ансамбл – пољски састав *Scholares Minores Pro Musica Antiqua*. Чине га деца и неколико професионалних музичара који изводе музику средњег века, барока и ренесансе, одевени у костиме специфичне за те епохе. У наведеним примерима испољавају се дијалози музичке и позоришне уметности. Дијалоге примећујемо и у неким другим програмима *Бемуса*: концертима Мередит Монк и групе *Stomp*, као и у класичним и савременим поставкама музичко-сценских дела.

Филмска уметност је на *Бемусу* у претходној деценији била спорадично присутна, иако је програм *Музика на екрану* из 2002. године публика веома добро прихватила (Јанковић 2006: 122). Овај програм је одличан пример дијалога филмске и музичке уметности, јер се састојао од пројекција филмских адаптација опера и ораторијума, и филма Дерека Џармана (Derek Jarman) *Ратни реквијем*, заснованог на истоименом Бритновом (Benjamin Britten) делу. Дијалози филмске и музике уметности одвијају се и у делима која су инспирисана филмом (опера *Маратонци* Исидоре Жебељан) или употпуњена медијом филма (концертно извођење *Охридске легенде* са филмом Милоша Ђукелића, снимљеним специјално за ту прилику). Филмска уметност је поново била заступљена још само 2008. године, када је у контексту обележавања јубилеја фестивала приказан документарни филм Србољуба Божиновића и Марине Николић *Четрдесет година Бемуса*. Истим поводом приређена је изложба фотографија *Бемуса* (аутора Велимира Саватића), и промовисана монографија фестивала (уредник Неда Беблер).

Када се у целини сагледају програми *Бемуса* у првој деценији 21. века, уочава се да су друге уметничке дисциплине на фестивалу присутне само у изузетним приликама, као што је обележавање јубилеја фестивала, или у чврстом споју са музиком. По томе се *Бемус* разликује од других фестивала који

⁴³⁰ Године 2002. године је луткарско позориште из Будимпеште извело балете Стравинског (*Петрушка*), Бартока (Béla Bartók) (*Дрвени принц*) и Чајковског (Пётр Ильич Чайковский) (*Крцко Орашчић*). Луткарско позориште из Братиславе је 2007. године извело Моцартову оперу *Чаробна фрула*, а наредне године је земунско позориште *Линокио* представило Моцартову оперу *Бастијен и Бастијена*. Национално луткарско позориште из Прага је 2010. године извело Моцартову оперу *Дон Ђовани*.

се у овом раду анализирају. Такође, за разлику од *Гитар арта* и *Егзита* (па и *Мокрањчевих дана*), *Бемус* не пружа подршку младим извођачима и композиторима. Некадашња добра пракса да се на *Бемусу* сваке године одржавају концерти талентованих, награђиваних ученика музичких школа, у првој деценији 21. века је изостала.⁴³¹ Стиче се утисак да на *Бемусу* у претходној деценији није било довољно простора ни за студенте музичких академија.⁴³² У програму *Бемуса* има простора да се, на пример, организују тривине, радионице за децу, или 'семинари музичке критике' (по узору на семинар позоришне критике одржан на *Битефу*), у којима би учествовали студенти музикологије, етномузикологије, музичке педагогије и теорије.⁴³³

Из анализе програма примећује се и да је већину програмских решења која су *Бемус* у првој деценији 21. века учинила атрактивнијим фестивалом, увела уметничка директорка Ивана Стефановић. Како сама тврди, била је вођена идејом да креира савремени фестивал по узору на велика светска музичка догађања, и да понуди неконвенционално и неконзервативно тумачење музике и приближавање жанрова (из: *Veblér 2008: 53*). Према мишљењу Јелене Јанковић, тежња Иване Стефановић ка 'модернизацији' и 'подмлађивању' фестивала се „огледала у иновативним фестивалским продукцијама, већој заступљености савремене музике и савременог музичко-сценског израза (уз плодну сарадњу са *Битефом*), освајању нових простора за извођење концерата и представа, увођењу нових садржаја (изложба-медијатека, филмски програм, креативне радионице за децу и младе) и другим активностима.“ Упркос томе што је овакав

⁴³¹ Дејан Деспић је утврдио да је у периоду од 1969. до 1998. године 'музички подмладак' на *Бемусу* био присутан кроз наступе 150 појединаца и 5 ансамбала. Сваке године одржавани су концерти лауреата међународног такмичења Музичке омладине, од 1996. до 1998. године и концерти лауреата међународног такмичења *Петар Коњовић*, а од 1988. до 1990. године приређивани су концерти под називом *Ревизија младих талената Југославије* (видети у: Деспић 2000: 177, 228–231).

⁴³² Изузетак је био наступ симфонијског оркестра студената Факултета музичке уметности на *Бемусу* 2002. године. Колико је то било необично, указује и питање које је новинар *Блиц* упутио Ивани Стефановић: „Како ћете тај корак оправдати конзервативним суграђанима?“ Уметничка директорка *Бемуса* је на то одговорила да одабир студентског оркестра сматра добрим потезом, будући да ће сарађивати са мађарским диригентом Јаношом Фирстом (János Fürst), и имати прилику да се сретну са разним иностраним уметницима (Pavlović 2002).

⁴³³ Једини облик сарадње младих стручњака на *Бемусу* током прве деценије 21. века, била је Међународна конференција за младе менаџере у извођачким уметностима, под називом *New Art Net*. Конференција је била заједнички пројекат *Бемуса*, *Битефа*, Универзитета уметности у Београду и неки невладиних организација. По мишљењу Јелене Јанковић, овакве сарадње могу имати значајан утицај на 'локалну' заједницу (Janković 2006: 134).

програмски заокрет донео углавном позитивне резултате, следећи уметнички директор *Бемуса*, Сретен Крстић није остао веран таквом усмерењу (Јанковић 2008: 33).

У првој деценији 21. века програми *Бемуса* одржавали су се у готово свим важнијим институцијама елитне културе у Београду: концертним салама Коларчевог народног универзитета и Београдске филхармоније, бројним позоришним салама (Битеф театра, Народног позоришта, Југословенског драмског позоришта, Београдског драмског позоришта, *Мадленијанума*, Позоришта *Атеље 212*, Дечјег позоришта *Бошко Буха*, Позоришта лутака *Линокио*), Атријуму народног музеја и Музеју *25. мај*, дворани Културног центра Београда, Уметничком павиљону *Цвијета Зузорић*. Поједини концерти одржани су и у свечаној сали Скупштине града и у Сава центру. Постављањем програма на различите локације по граду, *Бемус* је показао да јесте *београдски* фестивал. Међутим, *Бемус* не испуњава у потпуности улогу коју би требало да има савремени градски фестивал, а то је да одражава и конструише 'политике' идентитета града, и трага за специфичним јавним просторима (Драгићевић Шешић 2008: 15).⁴³⁴ Ниједан програм *Бемуса* не одржава се на отвореном, јавном простору или некој неуобичајеној локацији већ само у институцијама елитне културе, које обично посећују само припадници елитног културног модела.

Будући 'затворен' у институције елитне културе, *Бемус* не утиче ни на 'фестивализацију' града. У великом граду, са богатом концертном сезоном, не стиче се утисак да се одржава неки посебно важан фестивал него низ концерата лабаво повезаних у целину под именом *Бемус*. Такав утисак је стекао и Властимир Трајковић: „Образовани странац који би октобра (било које године), али само у том периоду, боравио у Београду, закључио би да, када је реч о

⁴³⁴ Милена Драгићевић Шешић сматра да је добар пример савременог градског фестивала *Белеф* (*Београдски летњи фестивал*). Од тренутка када је покренут (1997. године), *Белеф* је 'урбаним провокацијама' правио посебну мапу града, нове идентитете, сучељавао културе и сећања, прошлост и будућност. За програме фестивала често се не користи посебна сценографија него оно што пружа сам амбијент и директно и симболичко значење сваког простора. Град тада постаје „средиште у коме се преламају истинска животна питања“, а фестивал „пројекат одређене културолошке, уметничке и менаџерске (продуцентске етике и става“ (Драгићевић Шешић 2008: 22–24).

уметничкој музици, концертни живот Београда, по количини занимљивих догађаја и с обзиром на учешће добрих и/или признатих уметника те ансамбала, једва премаша онај у некој већој западноевропској (или источноевропској) метрополи. [...] Ни по чему не би могао помислити да је реч о некаквом 'фестивалу'“ (из: Bebler 2008: 58). Такав фестивал не доприноси укључивању шире друштвене заједнице у фестивалске догађаје, и не подстиче дијалоге различитих културних модела и друштвених група.

Елементи празника и карневала

Бемус је, за публику која га посећује годинама, па и деценијама, ипак много више од пуког низа концерата. Попут *Мокрањчевих дана*, *Бемус* се доживљава као место сусрета са пријатељима и колегама, на којем се евоцирају заједничке успомене. На пример, позоришни продуцент Јасна Димитријевић написала је 2008. године да већ 20 година посећује *Бемус* из следећих разлога: „да видим шта има ново у музици, да сретнем старе пријатеље (неке од њих виђам само на *Бемусу*), да чујем извођаче које можда нећу више никад видети и чути, да препознам коме од учесника предстоји светла будућност, да схватим у чему је разлика у поимању и интерпретирању музике код нас и код других, ван наше земље“ (из: Bebler 2008: 14). За неке млађе генерације, *Бемус* је био фестивал уз који су одрастали. Анета Илић пише: „То је догађај уз који је моја генерација из године у годину одрастала и сазрела, догађај за који су везане прве расправе и дилеме о музици, прва разочарења и узбуђења (из: Bebler 2008: 18). Фестивал *Гитар арт* још увек нема такав значај за своју публику, јер постоји тек од 2000. године. Он ипак може имати значење посебне свечаности за младе људе, нарочито на церемонији доделе награда најбољим учесницима такмичења.

Као и на *Мокрањчевим данима*, карактер 'посебне свечаности' на *Бемусу* имају церемоније отварања и затварања, прославе јубилеја, и поједини концерти који се доживљавају као посебно значајни (премијерна извођења, наступи познатих и ретко виђених иностраних извођача).⁴³⁵ За отварање *Бемуса* увек је

⁴³⁵ Не треба заборавити да је сам настанак *Бемуса* повезан уз прославу (некада) важног јубилеја (Дан ослобођења Београда), и да је 1969. године заиста био схваћен као празник музике и музичка 'слава' Београђана. Деспих се присећа да је први *Бемус* имао је велики значај за престоницу, и све београдске новине објавиле су вест о његовом почетку (Деспих 2000: 6). О

било уобичајено да се уприличи концерт који је „достојан почетак Свечаности, било по карактеру и димензијама дела, било по атрактивном страном ансамблу“ (Деспих 2000: 149). У првој деценији 21. века *Бемус* је отворен премијерним извођењима дела српских композитора, концертом неког атрактивног иностраног ансамбла (рецимо, *Кронос квартета*), или извођењем монументалног дела (Малерове *Друге симфоније* 2007. године). Одувек се настојало и да завршно вече *Бемуса* „добе посебну 'тежину', како по значају извођеног програма, тако и по димензијама извођачког ансамбла, а да музички садржај буде свечаног и упечатљивог, евентуално и асоцијативног, епско-хероичног карактера“ (Деспих 2000: 148). Такав карактер завршне вечери *Бемуса* задржан је и у првој деценији 21. века, те је последњи концерт обично поверен симфонијском оркестру (на пример, извођење Бетовенове *Девете симфоније* и *Виолинског концерта* 2003. године, или концертне верзије Христићеве *Охридске легенде* 2008. године).

Кључна разлика између фестивала уметничке музике и фестивала популарне музике, почива у начину на који публика прати фестивалске догађаје и учествује у њима. У популарној музици време фестивала постаје време празника и карневала, када се одбацују ограничења и норме које важне у 'нормалном' времену. Фестивал популарне музике је за своју публику слављење живота, претеривање у јелу, пићу и игри, дружење са непознатим људима, без обзира на то одакле долазе. Публика ступа у вербалну и невербалну комуникацију *за време* концерта, и тиме постаје актер интеркултурних дијалога. То се може сагледати на примеру фестивала *Егзит*. Мирослава Лукић-Крстановић је, на основу испитивања посетилаца *Егзита* закључила да они фестивал схватају као „прибежиште у светковању“. Томе доприносе бука, јака светла, и гужва на фестивалу, што публику узбуђује и одушевљава, и подстиче на интеракцију са другим посетиоцима, али и са самом музиком. „Чулни осети подстичу емоције и телесну динамику и тако се успоставља дијалог са музичком буком, не као са звуком него као са смислом“ (јер звуци за реципијенте постају

почетку *Бемуса* и у 21. веку извештавају медији, али у 'мору' музичких и других културних догађаја који се одржавају у Београду та вест нема толико значај као раније.

смислена порука) (Лукић-Крстановић 2007: 310, 311).⁴³⁶ Доживљај музике и понашање зависе и од места на којем се посетиоци налазе у односу на концертну сцену. Места испред бине су 'усијана' зона, а фанови који се ту налазе постају актери концерта и саставни део сценске слике. Жариште интензитета је „у средишту збијене масе“, а кретање кроз масу између стејцева је „трансмисија порука“, „проточна инфо-станица“. „На тај начин функционише интерактивна мрежа изван регистроване монолитне слике масе“ (исто: 311, 312).

Ауторка је приметила и да понашање посетилаца на *Егзиту* зависи од поткултурне групе којој припадају. Већина гледалаца на рок, панк, ска и реге концертима држи се згуснуто, збијених тела и блиских контаката. С друге стране, на техно или рејв концертима, са „ласерско-електронским дигиталним виртуализмом“, перцепција публике „распршује се на безброј индивидуалних тачака“. „Уместо збијене групе у заједничком доживљају, на стотине појединаца се препушта самосвојном доживљају. Сцена је свуда и нигде, јер простором доминирају инсталације које стварају привид сваком-своје-средиште. Инсталација је изнад колективног тела и буке“ (исто: 312). Локације *Егзита* постају означене зоне „груписаног просторног искуства“, места окупљања и посебног облика људске интеракције. Посредством таквих места, свакодневне активности и афинитети повезују се с несвакидашњим музичким догађајем (исто: 299, 300).

Посебно искуство заједнице представља 'Егзит камп', који је епицентар упознавања и дружења посредством музике. Ту се спонтано успостављају односи солидарности, узајамног разумевања и помоћи, и јавља осећање заједништва и блискости. „Сви који желе да се својим очима увере да су на једном месту смештени Мађари, Канађани, Чачани, Нишлије, Кикинђани, Никшићани, Словенци и други, могу да прошетају кампом као 'резерватом различитости'. Овакво дизајнирање камперског живота (уз радионице, панел дискусије о људским правима и мултикултурализму) представља другу страну

⁴³⁶ „Одвајање од друштвене свакодневнице и улазак у музички простор представља згуснуто искуство у којем се успостављају нове ритуализоване активности. То подразумева одређену врсту конвенција и формалног понашања, али и одступања од форми контроле ка претпостављеној слободи“ (Лукић-Крстановић 2007: 300). Стога су уобичајене изјаве посетилаца попут следеће: „Осећам се као да идем на Вудсток“ (нав. према: исто: 302).

друштвене реалности, потиснуте из деценијског поретка ксенофобије, национализма и криминала“ (исто: 303, 304). Дакле, 'Егзит камп' постаје место на којем се успостављају и развијају дијалози националних и етничких култура. Дијалози се шире на цео град, који се за време *Егзита* трансформише у велики празник, са преко 100.000 посетилаца из Србије и других земаља. „*Егзит* светковина је закупила Нови Сад – у масовности, бучности, различитости, другости“ (исто: 304).

Карневалска атмосфера, дружење, комуникација и забава су најважнији разлози доласка публике на *Егзит*. Према резултатима истраживања Жолта Лазара, млади су посећивали фестивал од 2001. до 2004. године због провода, музике и дружења (из: Pintarič 2005: 12),⁴³⁷ а антрополог Сенка Ковач је 2006. године установила да млади Београђани одлазе на *Егзит* првенствено због „доброг провода“ и „позитивне енергије“ (Ковач 2006: 18–21). Драго Пинтарич схвата улогу *Егзита* као места на којем је могуће успоставити непосредну комуникацију са другима. То је посебно важно за нове генерације које одрастају уз дигиталну технологију и у свету са све мање директног контакта са другим људима и непосредног упознавања другачијих култура, навика и размишљања. *Егзит* омогућава младима да буду део „великог позитивног неопаганског племена, који дозвољава и стимулише различитост и креативни индивидуализам“ (из: Pintarič 2005: 32). Када се узме у обзир контекст у којем је *Егзит* настао, може се претпоставити да је он за публику из Србије и Црне Горе имао и значај својеврсног обреда прелаза из једног политичког система у други. Фестивал за своју публику има смисао специјалног места, на којем важе другачија правила од уобичајених, те је могуће ступити у дијалог са припадницима било које културе. Све посетиоце *Егзита*, без обзира на националну или етничку припадност, повезује потреба за дружењем, забавом и карневалским уживањем у музици, али и за осећајем заједништва и блискости.

⁴³⁷ На прва два издања због провода је дошло 29,4% публике, а због музике (односно ивођача који наступају на фестивалу) 24,4%. Године 2004. више посетилаца је навело да је главни мотивациони фактор доласка била музика (29,7%) него провод (26,1%). Дружење је најважнији секундарни чинилац доласка на *Егзит* (из: Pintarič 2005: 12, 14).

Из истих разлога публика долази и на фестивал *Гуча*. У понашању публике на овом фестивалу запажају се елементи карактеристични за карневале. Милош Тимотијевић описује карневалску атмосферу у Гучи на следећи начин:⁴³⁸

Драгачевски сабор трубача постао је догађај који "невидљивом магијом" редовно, сваке године, привуче више стотина хиљада људи, мушкараца и жена свих доба, који се у карневалској атмосфери веселе најмање три дана. Влада свеопшта "распојасаност", претеривање у јелу, пићу, лумповању, игри, уживању у музици трубача, сусретима између полова. [...] Уобичајеном коришћењу алкохола придружени су и други опијати, а весеље је све више претварено у космополитску оргијастичку свечаност, препуну свих телесних задовољстава. [...] Сабор је постао место одушка, вентил за многа притајена незадовољства, а Гуча место где је све дозвољено. Све генерације, све старосне групе, оба пола, богате и сиромашне, сељаци и грађани, Србе и Роме, житеље Србије и странце, из Европе и целог света, за само три летња дана, узнесе карневалско расположење, музика трубача, храна, пиће, игра, ознојена тела, вашар, спектакл у коме уживају са паганском преданошћу и у неумереној еуфорији који повезују естетска осећања за музику и примитивизам, у паничном бегу од застрашујућег сивила ритма свакодневице (Тимотијевић 2005: 13, 360–362).

О карневалској атмосфери *Гуче* писале су и Мирјана Закић и Данка Лајић-Михајловић. Оне на фестивалу уочавају „елементе карневала уз који иде страст, хедонизам, слобода, темперамент, као и једну вашарску атмосферу“ (*Политика online*, 2010). У вечерњим сатима, када је публика и најбројнија, „највише долази до изражаја живописна и темпераментна атмосфера Сабора, обележена карневалским расположењем неспутаности у бегу од урбаног ритма свакодневнице“ (Лајић-Михајловић, Закић 2013: 204). У првој деценији 21. века,

⁴³⁸ Симптоматично је да је Тимотијевић монографију фестивала насловио *Карневал у Гучи*.

фестивал је познат више по уживању публике у музици него по самом програму. Главни програм и основна идеја фестивала (такмичење трубачких фолклорних оркестара и очување традиције драгачевског краја) прелазе у други план, јер посетиоцима и новинарима најјачи утисак оставља 'масовно лудило' на улицама и под шатрама Гуче. Карактеристични су необуздано играње до изнемоглости и падање у делиријум и транс, уз звуке неколико трубачких оркестара који окружују посетиоце на улици или под шатром, еротични плес обнажених лепотица на кафанским столовима, разметање новцем под шатрама (стављање новчаница на чело трубачима или у деколте играчицама), конзумација велике количине алкохола и хране, шаренило вашарске понуде, специфична мода да се урбани имиџ употпуни шајкачама, опанцима, четничким симболима и мајицама с ласцивним или националистичким натписима, и једна свеопшта гужва, бука, конфузија, у којој се сви осећају срећно и усхићено, јер су због тога и дошли.⁴³⁹

У понашању публике на фестивалу *Гуча* у првој деценији 21. века уочавају се елементи карневала и празника о којима су писали Михаил Бахтин и Роже Кајао. За посетиоце *Гуче* карактеристични су смех, глупост и лудило, претеривање у јелу и пићу, као начин доказивања 'мушкости',⁴⁴⁰ ласцивност,

⁴³⁹ Као илустрација могу да послуже одломци из текстова америчког, француског и немачког новинара који су *Гучу* посетили 2001, односно 2003. године. Новинар листа *Њујорк Тајмс* (*New York Times*) пише: „Током 4 дана посетиоци пију огромне количине алкохола, једу јагњетину и прасетину са ражња и играју око столова и на њима, док неких 40 заглушујућих лимених оркестара прави хаос до раног јутра.“ Приметио је и да пијани гости „лепе новчанице на мокра и знојава чела музичара или их убацујући у њихове гладне трубе“. На столове се пењу и 'подивљали музичари'. Бобан Марковић је то учинио када је 2001. године проглашен за добитника 'Златне трубе'. „Скочио је на сто, подерао своју кошуљу и почео да труби нешто најдивљије и најекстатичније што сам икад чуо. Гомила око њега цепала је његову кошуљу на комадиће и махала њима изнад глава“ (нав. према: Ćolović 2006: 234, 235). Сличне утиске понела је и новинарка француског листа *Л'уманите* (*L'Humanite*): „Кроз дим ражњева на којима се окрећу прасићи и јагњићи, назире се људи голи до паса који су се попели на столове. С новчаницама у једној руци и чашом пива у другој, они су у трансу“ (нав. према: исто: 233, 234). Новинара немачког листа *Ди Цајм* (*Die Zeit*) импресионирао је што на малом простору, под истом шатром, гостима у исто време свира неколико трубачких оркестара. „Онда почиње права олуја, четрдесет сантиметара од левог уха оглашава се труба, а бубањ грми иза леђа.“ [...] „Живци? Бубне опне? Ко те пита, само једном се живи“ (нав. према: исто: 237).

⁴⁴⁰ Кајао помиње да је на античким светковинама у част бога Диониса постојао турнир на којем су се мушкарци надметали ко ће први испразнити мешину са вином. Овај вид обредних неумерености представљао је „битку хвалисања и разметања која прати траћење нагомиланог богатства, жртвованог богатства“ (Кајао 1986: 53). На то подсећа понашање посетилаца *Гуче*, које описује Милош Тимотијевић. „Јавно и неспутано, потпуно друштвено дозвољено испољавање пијанства, раскалашности, претеривања свих врста и облика, у исказивању своје материјалне и друштвене моћи, испољавало се на свим весељима под шатрама. То је била и прилика да се омладина, пре свега млади мушкарци, уведе у свет одраслих, где уз подршку старијих, младићи испијају своје прво 'јавно' пиво, и исто тако јавно показују своје пијанство“ (Timotijević 2005: 293).

вулгарност и раскалашност у стилу одевања, понашања, плеса и говора,⁴⁴¹ разни видови пародије, гротеске, деградирања, политичке провокације.⁴⁴² На фестивалу у Гучи присутан је и карактеристични карневалски елемент – прерушавање и симболичка трансгресија у другу личност. Многи посетиоци, чак и странци, носе шајкачу, показују три прста (гест који је деведесетих година постао симбол 'српства'), огрћу се српском заставом, играју српско коло. На фестивалу у Гучи то је препознатљив модел понашања, те га многи посетиоци прихватају како би постали део 'карневалске игре'. Улоге из ванфестивалског живота се одбацују, а усвајају се нове, јер тако налажу правила игре у Гучи.

Фестивал *Гуча* је, изнад свега, празник музике. И у музици има претеривања: неколико оркестара истовремено свирају под шатрама, трубачи се надмећу у виртуозности и јачини звука. Као и на *Егзиту*, посетиоци уживају у буци, и комуницирају посредством телесних реакција на звуке. Што је музика гласнија и бржа, лудило је веће. Атмосфера у *Гучи* подсећа на Бахтиново тумачење карневала као света посебних правила и закона, најчешће обрнутих у односу на 'нормално време', у којем потлачени слојеви друштва извргавају руглу правила и друштвене хијерархије 'званичног света'. Јер фестивали, као и карневали, имају способност да привремено измене друштвене конвенције и наметну одређени утопијски програм друштвеног 'ескапизма' и колективног уживања (Ђорђевић 1997: 5, 6). Посебан „осећај среће“ који преплављује посетиоце *Гуче*, „у поновном за кратко стеченом искуству свеопште људске једнакости“, заправо је реакција на песимизам и „осећај несреће у друштву разорених вредности“ (Тимотијевић 2005: 270).

⁴⁴¹ Празник не подразумева само „потрошачки разврат, непца и полног чула, већ и разврат изражавања у речи и покрету“ (узвици, псовке, силовите гестикулације, лажне или стварне борбе). „Игра се до потпуне исцрпљености, врти се до вртоглавице“ (Кајао 1986: 54).

⁴⁴² На пример, у кадру из документарног филма *Киерина четири дана у Гучи (Kiera's 4 Days in Gucha)*, приказан је плишани медвед са именом Веља, испод којег је постављен натпис: „Ко каже да меда не игра у Гучи?“ Очигледна је алузија на министра Велимира Илића који је у претходној деценији био редовни посетилац и промотер *Гуче*. У *Гучи* су током целе прве деценије 21. века продаване и ношене мајице са ликом осуђеника Хашког трибунала, Ратка Младића и Радована Караџића. На вашару се могу купити и сувенири са комунистичким симболима, мајице са ликом Тита или Драже Михаиловића, компакт дискови са музиком Баје Малог Книнце (познатог по експлицитно националистичким текстовима песама). „Потпуно помешани вредносни судови, натопљени дневном политиком, можда и срачуната тиха политичка кампања одређених партија и интересних група, помешана са осећајем за брзу зараду на највећем вашару у Србији, стварали су најневероватније спојеве и симболику која би тешко опстала изван оквира Гуче, као карневала у коме на тренутак све постаје могуће, а појединци се уживљавају у улогу другог или нечега наизглед политички (не)пожељног и забрањеног“ (Тимотијевић 2005: 182).

ДИЈАЛОЗИ НАЦИОНАЛНИХ И ЕТНИЧКИХ КУЛТУРА НА ФЕСТИВАЛИМА *БЕМУС, ГИТАР АРТ, ЕГЗИТ И ГУЧА*

Фестивал као место сусрета уметника из различитих националних и етничких култура

Међународне звезде популарне музике које гостују на *Егзиту*, атракција су чак и за дуговечније европске фестивале, те њихов наступ представља и основни мотив доласка масовне публике на фестивал.⁴⁴³ Извођачи углавном долазе из САД и Велике Британије, земаља које су извориште и епицентар популарне културе и музике. Они репрезентују популарну културу тих земаља, коју поједини аутори називају 'глобалном културом'.⁴⁴⁴ Извођачи који не долазе из САД и Велике Британије могу се, условно, схватити као репрезенти културе земље у којој живе, уколико изводе жанр или поджанр популарне музике специфичан за популарну културу те земље, или неког њеног подручја (локалне заједнице). На пример, реге музичари који долазе са Јамајке, на *Егзиту* су репрезенти јамајчанске популарне културе (јер је реге потекао са Јамајке), док су реге музичари из других земаља репрезенти 'своје' популарне културе

⁴⁴³ Међу хедлајнерима (headliners), то јест главним звездама фестивала, могу се издвојити: Иги Поп, Били Ајдол, *Фетбој Слим*, Ману Чао, *Пет Шоп Бојс* (*Pet Shop Boys*), *Франц Фердинанд* (*Franz Ferdinand*), *Гарбиџи* (*Garbage*), Кошин (*Kosheen*), *Калт* (*The Cult*), *Сајнрес Хил* (*Cypress Hill*), Карл Кокс (*Carl Cox*), *Хим* (*HIM*), *Меднес* (*Madness*), *Андврлџ* (*Underworld*), Снуп Доги Дог (*Snoop Doggy Dog*), Дејвид Гета, *Секс Пистолс* (*Sex Pistols*), Ник Кејв (*Nick Cave*), Рони Сајз (*Roni Size*), Ерик Морилџо (*Erik Morillo*), Молоко (*Moloko*), Стерео ЕмСи (*Stereo MCs*), Дарен Емерсон (*Darren Emerson*), *Месив Атак* (*Massive Attack*), Слејер (*Slayer*), *Апокалиптика* (*Apocalyptica*), *Кемикал Браџз* (*The Chemical Brothers*), Ерик Приџ (*Eric Prytz*), *Продиги* (*The Prodigy*), *Грув Армада* (*Groove Armada*), Дајнамајт ЕмСи (*Dynamite MC*), *Ву-Тенг Клан* (*Wu-Tang Clan*), Тига (*Tiga*), Моби (*Moby*), *Крафтверк* (*Kraftwerk*) *Корн* (*Korn*), *Пласибо* (*Placebo*), Миси Елиот (*Missy Elliot*), Мика (*Mika*), Боб Синклер (*Bob Sinclair*), итд. За сваког ко прати новије трендове у популарној музици, ова листа јасан је показатељ да на *Егзиту* гостују највеће музичке звезде рок, хип-хоп и електронске музике.

⁴⁴⁴ Популарна култура САД-а и Велике Британије назива се 'глобалном', јер је прихваћена у целом свету, као и због тога што је популарна култура која се развила у другим земаљама света, заснована на стандардима доминантне, америчке и британске културе. Јелена Ђорђевић је приметила да такво гледиште долази од теоретичара који критикују глобализацију и поистовећују је са 'западном културом' (пре свега америчком). Према мишљењу таквих теоретичара, глобална доминација културе западних земаља оличена је извозом њихових културних и других производа на сва тржишта света. Америка нарочито преплављује све културе тако што посредством „медиског империјализма“ намеће своје вредности, идеје и поглед на свет. На тај начин долази до интернационализације културе и поставља се питање да ли је у медиској индустрији уопште више могуће „да се буде самосвојан, 'локалан', другачији“ (Ђорђевић 2009: 374, 378–380). Џорџ Ритцер (*George Ritzer*) увео је појам 'мекдоналдизација', као метафору за принципе ефикасности, исплативости, предвидљивости и контроле који данас владају у свим пољима. На тај начин желео је да укаже да модел империјалистичког ланца брзе хране, *Мекдоналдса* (*McDonald's*), истовремено постаје и модел друштвеног и културног живота савременог доба (исто: 377).

уколико негују неки специфични вид реге музике, певају је на свом језику и проблематизују у тексту теме које су везане за њихову заједницу (рецимо, српске групе *Дел Арно бенд*, *Канда*, *Коџа* и *Небојша*, *С.А.Р.С.*). Немачка група *Крафтверк*, која је на *Егзиту* одржала концерт 2009. године, репрезент је немачке популарне културе, будући да је творац специфичног жанра електронске музике, карактеристичног за немачку сцену популарне музике, који се потом проширио и у англо-саксонске земље. Фински метал бенд *Апокалиптика* на *Егзиту* је 2005. године за неке посетиоце био репрезент финске популарне културе, будући да су разни поджанрови хеви-метал музике, које *Апокалиптика* изводи, у 21. веку најзаступљенији управо у Финској.

Егзит су почетком прве деценије 21. века посећивали млади људи из Србије и других бивших југословенских република.⁴⁴⁵ За већи део такве публике, која деведесетих година није могла да путује у друге земље и посећује иностране фесетивале,⁴⁴⁶ *Егзит* је био прва прилика да се уживо чују неки од најпознатијих иностраних извођача различитих жанрова популарне музике. Сходно томе, *Егзит* је у почетку имао функцију 'прозора у свет', 'изласка из провинције',⁴⁴⁷ а сви инострани извођачи су за домаћу публику више били репрезент културе 'Запада' него неке културе неке одређене земље. *Егзит* је од самог почетка био и место на којем су обнављани дијалози између популарних музичара са простора бивше Југославије, нарочито између Србије и Хрватске.⁴⁴⁸

⁴⁴⁵ Према резултатима истраживања које је спровео Жолт Лазар, *Егзит* је почео Установио је да су 2001. године апсолутну већину чинили посетиоци из Новог Сада (38%) и Београда (27%), а у значајнијој мери били су присутни још једино млади из разних делова Војводине (22%). Наредних година број Новосађана и Београђана је варирао, а најпостојанији је остао проценат посетилаца из централне Србије (2002: 12,4%, 2004: 13, 4%). На првом званичном издању фестивала 2001. године стране госте чинили су углавном млади из Македоније и Републике Српске (до 5% укучно), а 2004. године број иностраних посетилаца био је 11,5% (од тога је преко 7% долазило из бивших југословенских земаља) (из: Pintarić 2005: 8). Треба имати у виду да је аутор посетиоце из Црне Горе рачунао као домаће, јер су у време истраживања Србија и Црна Гора биле део исте државе.

⁴⁴⁶ Резултати истраживања Жолта Лазара показују да преко 71% публике *Егзита* која живи на простору бивше СФРЈ, није посетило ниједан фестивал популарне музике у другој земљи (из: Pintarić: 16).

⁴⁴⁷ У трећем поглављу другог дела рада изложила сам мишљење Срђана Вучинића да фестивали могу, као нека експериментална верзија читавог друштва, допринети „изласку из провинције“ и уласку у „велики развијени свет“ (Вучинић 2008: 56).

⁴⁴⁸ За извођаче популарне музике у СФРЈ, уобичајено је било гостовање у свим републикама, као и објављивање музичких издања у дискографским кућама било које републике (рецимо, већина рок музичара из Србије објавило је су своје албуме и синглове у загребачком Југотону и љубљанској продукцији плоча и касета) (видети у: Arnautović 2012a). Од краја осамдесетих година, услед заоштравања међурепубличких односа, али и националистички обојених инцидената на самим концертима, извођачи забавне и рок музике све ређе гостују у Хрватској, и

Публика из Србије је на *Егзиту*, после више од деценије, поново могла да присуствује концертима Дарка Рундека, *КУД Идијота*, *Лажбаха* [*Laibach*], али и да упозна нове извођаче из Хрватске (*Лолобриђида* [*Lollobrigida*]), Словеније *Сидарта* [*Siddharta*], Босне и Херцеговине (Едо Мајка, *Дубиоза колектив*), Македоније (Кирил Џајковски). Током прве деценије, гостовања музичара из бивших југословенских република и других земаља постепено су почела да се доживљавају као 'нормална', како због временске дистанце у односу на деведесете године, тако и због наглог развоја концертне сцене у Београду.⁴⁴⁹ Може се претпоставити да је крајем прве деценије 21. века домаћа публика на *Егзиту* према иностраним извођачима имала другачији однос него у почетној фази фестивала, те да је почела да их доживљава као репрезенте неких специфичних култура, а не само као репрезенте културе Запада.

Да би на музичком фестивалу постојали предуслови за развијање интеркултурних дијалога, потребно је дау програму учествују и домаћи извођачи. На *Егзиту* су у претходној деценији одржали један или више концерата готово све познате рок, хип-хоп, реге, хеви-метал и панк групе из Србије, као и најпознатији домаћи ди-џејеви.⁴⁵⁰ Посебно обележје *Егзита* је што сваке године пружа прилику за наступ и неафирмисаним рок групама из Србије, од којих неке немају ниједан објављен албум (тзв. 'демо бендови'). Рецимо, 2003. године 'демо бендови' су на конкурс *Егзита* послали свој необјављени музички материјал, а најбољи међу њима награђени су наступом на сцени *Future shock stage*. Будући да је *Егзит* већ у то време изазивао велико интересовање публике и медија из Србије, али и других земаља, те да су на

обрнуто (видети у: Luković 1989; Жикић: 1999). Деведесетих година, у Србији су гостовања популарних музичара из Хрватске, али и Босне и Херцеговине и Словеније, била прави изузетак. Рок музика, која је до скоро повезивала музичаре из целе Југославије, деведесетих година постаје медијатор националистичких порука и мржње према другим југословенским народима (карактеристичне су песме српске групе *Рибља чорба* и хрватског певача Томпсона [Thompson]) (видети у: Јањатовић 2001).

⁴⁴⁹ После 2002. године све су чешћи концерти иностраних музичких звезда у Београду, а донекле и у Новом Саду, што је представљало важан корак „стратешког позиционирања државе на светском музичком тржишту“. „Угошћавање чувених музичких звезда постало је исто толико важно и престижно колико и долазак страних државника. Увоз музичке робе за естаблишмент представља алиби да се нешто покреће у отварању државе према свету“ (Лукић-Крстановић 2007: 262)

⁴⁵⁰ *Партибејкерс*, *Ортодокс Келтс*, *Дарквуд Даб* (*Darkwood Dub*), *Блок Аут* (*Block Out*), *Рамбо Амадеус*, *Дисциплина кичме*, *Ван Гог*, *Лав Хантерс* (*Love Hunters*), *Обојени програм*, *Канда*, *Коџа и Небојша*, *Деца лоших музичара*, *Атеист рен* (*Atheist Rap*), *Саншајн* [*Sunshine*], Марко Настић, Дејан Милићевић, итд.

њему гостовале велике светске звезде, за неафирмисане рок групе је учешће на *Егзиту* значило велики успех и 'одскочну даску' у каријери.⁴⁵¹ Може се закључити да је *Егзит* у првој деценији 21. века функционисао као место сусрета и дијалога не само домаћих и иностраних извођача већ и алтернативних и мејнстрим музичара.

Егзит је и место интеркултурних дијалога међу посетиоцима фестивала. Број иностране публике сваке године се увећавао: већ 2002. године *Егзит* су посетили млади људи из европских земаља, Канаде и Израела, а 2004. године забележен је својеврсни 'бум' иностраних посетилаца (из: Pintarić 2005: 8). Године 2006. чак 27% публике чинили су посетиоци из Велике Британије, Ирске и Немачке, а наредне године је било више посетилаца из других земаља него из Србије (51% публике чинили су посетиоци из 52 различите земље) (*Wikipedia*, „Exit (festival)“; *B92.net*, „Foreigners outnumbered locals at EXIT“, 2007). Публика *Егзита* је шаролика и у погледу етничке и верске припадности.⁴⁵² Према Жолту Лазару, *Егзит* има шири друштвени значај јер се „фестивал од стране младих муслимана, припадника различитих протестантских и осталих културно далеких верских заједница (нпр. будиста), очигледно доживљава као толерантно окружење, које омогућава комуникацију и непосредне контакте припадника најразличитијих конфесија“ (из: Pintarić 2005: 12). Тиме су остварени и кључни предуслови за развијање интеркултурних дијалога међу посетиоцима фестивала.

Уз долазак иностране публике директно су повезани међународна репутација *Егзита* као једног од најбољих музичких фестивала у Европи и на свету, и признања и награде које су му за то додељена.⁴⁵³ *Егзит* је током

⁴⁵¹ То су ми потврдили чланови београдске рок групе *Агенда* која је изабрана на *Егзитовом* конкурс у 2003. године. Подршка фестивала *Егзит* локалној, алтернативној сцени нарочито је важна ако се има у виду да је рок музика у Србији, почевши од деведесетих година, сведена на маргине медијске, па и фестивалске културе (видети у: Gordy 2001; Arnautović 2012a; Лукић-Крстановић 2007).

⁴⁵² Жолт Лазар тврди да су у периоду до 2004. године највећи проценат публике чинили Срби (65–75%), а поред њих присутни су биле и етничке мањине из Србије: војвођански Мађари (2,5–3%), Црногорци, Хрвати, Словаци, Румуни, Русини и Буњевци (укупно до 5%). Укупан број посетилаца који припадају народима и националним/етничким заједницама из бивших југословенских република (пре свега Македонаца, Муслимана/Бошњака и Словенаца) на фестивалу 2004. године износио је 6,7%. У погледу верске припадности публике *Егзита*, највећи број чине хришћани (православни и католички), али су присутни и муслимани, протестанти и будисти (из: Pintarić 2005: 10, 12).

⁴⁵³ Године 2007. *Егзит* је на основу гласова интернет корисника из целог света изабран за најбољи европски музички фестивал (*UK Festival Award*), а за исто признање био је номинован и наредне три године. *Егзит* је више пута био на листама најатрактивнијих *open-air* музичких

претходне деценије ушао у „сферу интереса и профита, па тиме загарантовао себи статус угледа, моћи и престижа на културној, политичкој и економској сцени“ (Лукић-Крстановић 2007: 299). Међународни карактер *Egzita* потврђује се и кроз континуиране сарадње са огранцима фестивала у иностранству (*Exit* центрима) и међународним омладинским организацијама као што су Млади европски федералисти (Young European Federalists – JEF) и Удружење студената Европе (Association des États Généraux des Étudiants de l'Europe – AEGEE). Фестивал подржавају европске институције као што су Савет Европе и Европска студентска унија (European Student Information Bureau – ESIB) (исто: 282).

Фестивал *Egzit* испуњава све критеријуме који су у другом делу дисертације одређени као неопходни за развијање дијалога националних и етничких култура. *Egzit* има велики број иностраних учесника који спадају у најпопуларније музичке извођаче на свету. На фестивалу наступају и многи домаћи извођачи чија музика представља локалну варијанту глобално распрострањених жанрова популарне музике. Фестивал је члан међународних мрежа, реализује међународне пројекте са угледним институцијама и удружењима из других земаља, и годинама се налази на престижним листама најатрактивнијих музичких фестивала у Европи и свету. Гостовање иностраних извођача има највећи значај за публику из Србије и бивших југословенских земаља, али на *Egzit* долазе и туристи из других земаља Европе и света. *Egzit* је, сходно томе, место за изразитим потенцијалом за развијање интеркултурних дијалога.

Фестивал *Гитар арт* је, попут *Egzita*, публици интересантан као прилика да на једном месту чује бројне иностране извођаче који, иначе, ретко гостују у Србији, и да се, посредством таквих концерата, упозна са другим културама. Уметнички директор *Гитар арта*, Бошко Радојковић, 2005. године је у упитнику Јелене Јанковић написао да чак 90% учесника фестивала чине иностранци уметници (из: Јанковић 2006: 55). Извођачи долазе из бројних земаља Европе и са других континената.⁴⁵⁴ На фестивалу су сваке године учествовали и

фестивала. На пример, на листи Си-Ен-Ена [CNN] *Egzit* је 2011. године уврштен је у девет најбољих музичких фестивала на свету (Thompson 2011).

⁴⁵⁴ Међу иностраним музичким извођачима који су у претходној деценији одржали концерт на *Гитар арту*, могу се издвојити следећи: Стинг (Велика Британија), Ењо Мориконе и Римски симфонијски оркестар (Италија), Пако де Лусија (Шпанија), рок бенд *Ејп* (Француска),

најпознатији гитаристи из република бивше Југославије (међу њима се нарочито издвајају Влатко Стефановски [Македонија], и Един Карамазов [Босна и Херцеговина]). Занимљиво је и да се један од ванфестивалских програма, *Guitar Art Summer Fest (Гитар арт летњи фестивал)*, од 2006. године одржава сваког лета у Црној Гори (у Херцег Новом).⁴⁵⁵ Део програма из Херцег Новог је 2010. године представљен и на београдском *Гитар арту*,⁴⁵⁶ чиме је реализована размена уметничког програма и уметника из две суседне државе. На *Гитар арту* редовно наступају бројни извођачи који, на овом међународном фестивалу, репрезентују српску музичку сцену.⁴⁵⁷

Домаћи и инострани извођачи репрезентују културу земље из које долазе, уколико на репертоару имају композиције које су карактеристичне за ту културу, а нарочито ако су те композиције инспирисане фолклором. То је, на пример, карактеристично за Пака де Лусију (шпанска фламенко музика), Маризу (португалска фадо музика), Влатка Стефановског (фолклорна музика

Розенберг Трио (Rosenberg Trio) (Холандија), Роберто Аусел (Roberto Aussel) (Аргентина), Шири Коне (Израел), Томи Емануел (Tommy Emmanuel) (Аустрија), Тилман Хопшток (Tilman Hopstock) (Немачка), Серђо и Одер Асад (Sergio and Odair Assad) (Бразил), Џон Етериџ (John Etheridge) (Велика Британија), Мануел Барекo (Manuel Barrueco) (САД), Костас Коциолис (Costas Cotsiolis) (Грчка), Владимир Горбач (Vladimir Gorbach) (Русија), Антонио Чаинхо (Antonio Chainho) (Португалија), *Шакухачи квинтет (Shakuhachi Quintet)* (Јапан), *Каган Корад дуо (Kagan Korad duo)* (Турска), Рафаела Смитс (Raphaella Smits) (Белгија), Лео Браувер (Leo Brouwer) (Куба), Теодосије Спасов (Бугарска), Пабло Маркез (Pablo Marquez) (Аргентина), Рафаел Андиа (Rafael Andia) (Француска), Карло Маркионе (Carlo Marchione) (Италија), *Дуо Катона (Duo Katona)* (Мађарска), Шуко Шибата (Shuko Shibata) (Јапан), *Јанг-Сторм дуо (Young-Storm duo)* (Норвешка), Лора Јанг (Laura Young) (Канада), итд. Инострани извођачи гостовали су на Гитар арту и у овој деценији. Године 2011. наступила је чувена фадо певачица из Португала Мариза (Mariza), а 2012. главни догађај фестивала био је концерт гитарског трија *Кингс оф Стрингс (Kings of Strings)* (чине га Томи Емануел, Сточело Розенберг (Stochelo Rosenberg) и Влатко Стефановски. Списак свих музичара који суодржали концерт на *Гитар арту* доступан је на вебсајту фестивала.

⁴⁵⁵ „*Guitar Art Summer Fest* представља професионалну и стручну манифестацију која сваког лета окупља класичне (и остале) гитаристе свих профила, од ђака основних и средњих школа, преко студената, до њихових професора и еминентних гостију, водећих светских гитариста. Размена знања, праксе и искустава, као и упознавање са домаћим и светским токовима у савременој гитаристичкој педагогији и концертној пракси, као неопходна наградња едукативној основи, примарни је циљ овог пројекта. Истовремено, током шест радних дана и кроз разноврсне програмске активности, по први пут код нас остварује се понуда и концепт радног летевања“ (*Guitar Art Festival*, „*Guitar Art Summer Fest*“).

⁴⁵⁶ У оквиру пратећег програма *Гитар арта*, *Midnight Guitar Art Cafe Club*, организована је *Herceg Novi Guitar Art Summer Fest party (Херцег Нови Гитар арт летња фестивалска забава)*, где су наступили одабрани црногорски ди-џејеви.

⁴⁵⁷ Концерте су одржали реномирани гитаристи Вера Огризовић, Срђан Тошић, Огњен Грчак, Златко Манојловић, Зоран Анић, Дарко Карајић, Војин Коцић, Зоран Крајишник итд, затим камерни ансамбли *Камерата Србика (Camerata Serbica)*, *Балканске жице*, *Ренесанс*, као и хор Колегијум музикум, Симфонијски оркестар РТС-а.

Македоније и Србије). Неки од домаћих уметника реализовали су концерт са иностраним извођачима. На пример, диригенти Ељо Мориконе и Даринка Матић-Маровић су заједно наступили на концерту 2009. године (Мориконе је дириговао Римским симфонијским оркестром, а Даринка Матић-Маровић хором *Колегијум Музикум*). Сарадња уметника из различитих земаља на истом уметничком пројекту (у овом случају заједничком концерту) је предуслов за развијање интеркултурних дијалога између учесника. На појединим концертима не само да су наступили уметници из различитих земаља већ су се и у самом репертоару одвијали дијалози. Рецимо, на концерту 'етно-трија' 2009. године, на којем су гитаристи Влатко Стефановски и Мирослав Тадић с бугарским кавалистом Теодосијем Спасовим (Теодосий Спасов) изводили музику инспирисану фолклором балканских земаља.

Предуслови за покретање дијалога између учесника фестивала нарочито су приметни у деловима програма посвећеним мастер-класовима и такмичењу младих гитариста. Мастер-класове, које похађају ученици гитаре из Србије и суседних земаља, претежно воде реномирани инострани гитаристи,⁴⁵⁸ жири такмичења младих гитариста је мултикултурног састава (чинили су га чланови из Србије, Хрватске Македоније, Италије, Аустрије, Немачке, Велике Британије, Аргентине, итд.), а у такмичењу учествују извођачи из Србије и неких других земаља. И пратећи фестивал *Гитар арта* који се одржава у Зрењанину (*Гитар арт лауреати*), окупља младе гитаристе из разних земаља (Србије, Босне и Херцеговине, Пољске, Румуније) и неке од иностраних гитариста који су били гости и на београдском фестивалу. Интеркултурни дијалози који се потенцијално одвијају између учесника мастер-класова и такмичења, имају изражену едукативну улогу, а реализују се посредством гитарске музике, као комуникационог кода. То је и на вебсајту фестивала истакнуто као његов основни циљ: „размене знања, праксе и искуства, као и упознавање са домаћим и светским токовима у савременој гитаристичкој педагогији и концертној пракси, као неопходна надградња едукативној основи. Дугогодишња изолација

⁴⁵⁸ На пример, 2009. године мастер-класове су водили Бади Асад (Badi Assad) из Бразила и Казухито Јамашита (Kazuhito Yamashita) из Јапана, а 2010. године амерички *Каватина Дуо* (*Cavatina Duo*), Влатко Стефановски и Един Карамазов.

и социјална угроженост родитеља наших ђака довели су до тога да су многе генерације класичних гитариста завршиле своје основно, средње и високо образовање без икаквих искустава и стимулација овог типа. Сходно томе, велики едукативни, културни, медијски и психосоцијални значај фестивала чине основу да наше жеље и потребе кроз његову реализацију, уз уложу енергију и ентузијазам, постану стварне“ (*Guitar Art Festival*, „Festivali“). Дакле, на вебсајту је *Гитар арту* приписана улога коју је и *Егзит* имао почетком претходне деценије: 'прозора према свету' и 'изласка из провинције'. Ова улога је, у случају оба фестивала, превасходно важна за едукацију и 'проширење видика' младих генерација из Србије, чиме се утиче и на развој њихове интеркултурне компетенције и подстиче укључивање у интеркултурне дијалога.

Када се сагледају активности *Гитар арта* у целој претходној деценији, уочава се да је, од момента оснивања 2000. године, фестивал постепено умножавао своје активности, и доводио све већи број познатих гитариста и предавача из разних земаља света. Наведене тврдње могу се доказати ако се упореде прво и десето издање *Гитар арта*. На првом издању, већина учесника били су музичари из Србије и Црне Горе, а од иностраних музичара наступили су македонски гитариста Влатко Стефановски, један италијански и један грчки гитариста и двоје извођача српског порекла из САД-а. Већ следеће године забележен је већи број учесника из других земаља, а на сваком наредном издању број се повећавао. *Гитар арт* је достигао свој први врхунац 2009. године, када је угостио преко 30 чувених извођача уметничке гитарске музике из 14 различитих земаља, као и велике светске звезде познате широј популацији (Стинг, Пако де Лусиа, Ењо Мориконе). Паралелно с тим, фестивал је проширивао и обим програма. Јелена Јанковић је 2008. године запазила да је *Гитар арт* доживео велику експанзију, „како у географском смислу [...] тако и у смислу ширења активности фестивала на читаву годину. [...] Присутна је и тенденција ка освајању све већих концертних простора, и довођењу све значајнијих имена из света музике“ (Јанковић 2008: 35). Слично тврди и Ивана Матијевић 2010. године: „Током девет година постојања Фестивал је израстао у интернационалну манифестацију и настоји да сваке године уведе новитете у погледу активности, било главних или пратећих“ (Матијевић 2010: 48). Сходно томе, може се закључити да је током прве деценије 21. века прогресивно расла

'отвореност' *Гитар арта* према другим националним културама, као и новим програмским садржајима, те да су стварани све већи предуслови за покретање интеркултурних дијалога.

Фестивал *Бемус* је међу фестивалима уметничке музике у Србији, једно од најважнијих места сусрета и сарадње уметника из различитих земаља. По мишљењу Иване Стефановић, „међународни елемент“ представља важан део *Бемуса* у 21. веку, и функционише на неколико нивоа: представљање великих међународних звезда (које чине око 50% учесника фестивала), сарадња и креирање заједничких пројеката домаћих и иностраних уметника, увођење „уметничке дијаспоре“ (домаћих уметника који живе у иностранству), упознавање домаће публике са светским музичким трендовима (нав. према: Јанковић 2006: 55, 56).⁴⁵⁹ Анализа програма *Бемуса* у првој деценији 21. века показује да су, како је и навела Ивана Стефановић, инострани и домаћи извођачи били заступљени отприлике у подједнакој мери. Бројни угледни инострани извођачи одржали су солистичке реситале или наступили са оркестром.⁴⁶⁰ *Бемус* је угостио и разноврсне ансамбле из различитих земаља.⁴⁶¹ Српску сцену уметничке музике репрезентовали су извођачи изграђене

⁴⁵⁹ Ивана Стефановић је ову процену изнела у мају 2006. године (у упитнику Јелене Јанковић), као уметнички директор *Бемуса*.

⁴⁶⁰ Пијанисти Марга Аргерич (Аргентина, Швајцарска) (2002), Елизабет Леонскаја (Elisabeth Leonskaја) (Русија, Аустрија) (2003), Мелвин Тан (Melvyn Tan) (Кина, Велика Британија) (2003), Итамар Голан (Itamar Golan) (Израел, САД) (2004), Стивен Хаф (Stephen Hough) (Велика Британија) (2005), Нелсон Фреире (Nelson Freire) (Бразил) (2006); виолинисти Јин Ким (Jin Kim) (Јужна Кореја) (2003), Максим Венгеров (Русија) (2004), Роман Симовић (Велика Британија) (2004), Јулијан Рахлин (Литванија, Аустрија) (2005), Инголф Турбан (Ingolf Turban) (Немачка) (2008), Дејвид Герет (David Garrett) (Немачка) (2008); виолончелисти Миша Мајски (Летонија, Белгија) (2001), Стивен Исерлис (Steven Isserlis) (Велика Британија) (2005); флаутисти Еманијел Паји (Emanuel Pai) (Швајцарска, Француска) (2003), Ирена Графенауер (Irena Grafenauer) (Словенија, Аустрија) (2004), сопран Карен Вурш (Karen Vourc'h) (Француска) (2010), итд.

⁴⁶¹ Међу њима се могу издвојити следећи: Гудачки секстет Минхенске филхармоније (2001), Гудачки квартет *Kodaj* (*The Kodály Quartet*) из Будимпеште (2001), амерички *Кронос квартет* (2002), оперски ансамбл Пекиншке опере (2002), Берлинска филхармонија са Зубином Мехтом (2003), италијански ансамбл *Ил ђардино армонико* (*Il Giardino armonico*) (2003), *Кремерата Балтика* (*Kremerata Baltica*) (Летонија) (2003), *Перкусионисти из Стразбура* (2004), јапански клавијирски трио *Фуџита* (*The Fujita Piano Trio*) (2004), Оркестар РАИ (Orchestra RAI) из Торина (2004), балетска трупа Виктора Уљатеа (Шпанија) (2004), *Камерата Салцбург* (2005), вокални ансамбл Мередит Монк (САД) (2006), балетска трупа Мориса Бежара из Лозане (2006), руски хор *Глинка* (2007), балетска трупа Бориса Ејфмана (Русија) (2008), *Краљевски Концертхебау оркестар* (*Royal Concertgebouw Orchestra*) са Данијелом Хардингом (Холандија) (2009), перкусионистичка група *Столп* (САД) (2009), Њујоршка филхармонија са Аланом Гилбертом (Alan Gilbert) (2010), итд.

репутације и дуже, домаће и међународне уметничке каријере, као и музички ансамбли елитних институција.⁴⁶²

Поједини концерти су на *Бемусу* реализовани у сарадњи фестивала са иностраним културним институцијама. Као међународне ко-продукције, могу се сматрати резултатом и манифестацијом дијалога између уметника који припадају различитим националним културама. Рецимо, опера *Зора Д Исидоре Жебељан* реализована је у ко-продукцији *Бемуса* и аустријско-холандских камерних позоришта са солистима из Србије, Холандије и Естоније, а фестивалска продукција опере *Орфеј и Еуридика* продукт је сарадње између српских и иностраних уметника. Концерт *Маратон камерне музике* је плод партнерства фестивала са лондонском Гилдхол школом музике и драме (Gildhall School of Music and Drama), а на њему су се представили камерни ансамбли из Србије и Велике Британије. Одржани су и бројни концерти на којима су одабрана дела заједнички изводили домаћи и инострани извођачи.⁴⁶³

На основу увида у програме *Бемуса* у првој деценији 21. века, закључује се да је његов статус међународног фестивала уметничке музике сасвим оправдан. Гостовања бројних и престижних иностраних музичких извођача из различитих земаља, омогућавају публици *Бемуса* да упозна извођачке стилове уметника из целог света и разноврсне концепције концертног репертоара, те да их упореди са домаћим музичким извођаштвом. Извођачи на *Бемусу* репрезентују културу земље из које долазе, нарочито када су у питању ансамбли државних институција са дугом традицијом, које су језгро културног и уметничког живота неке земље (на пример, Берлинска филхармонија, Пекиншка опера, Њујоршка филхармонија, РТС, и слично). На фестивалу постоје предуслови за интеркултурне дијалоге између учесника који долазе из

⁴⁶² Неки од извођача су пијанисти Александар Маџар, Александар Сердар, Наташа Вељковић, Дејан Синадиновић, Владимир Милошевић, Нада Колунџија, виолиниста Немања Радуловић, виолончелисткиња Ксенија Јанковић, сопрани Анета Илић и Катарина Јовановић, диригенти Даринка Матић-Маровић, Бојан Суђић, Премил Петровић, ансамбли РТС-а, ФМУ-а, *Мадленијанума*, новосадског Српског народног позоришта, Београдска филхармонија, *Гудачи Светог Ђорђа*, Београдски гудачки оркестар *Душан Сковран*, ансамбл *Ренесанс*, итд.

⁴⁶³ Концерти ансамбла *Душан Сковран* са енглеским диригентом Кристијаном Кернином (Christian Curnyn) (2009), Београдске филхармоније и словеначког диригента Уроша Лајовица са немачким хорнистом Херманом Бауманом (Hermann Baumann) (2003), клавирског дуа Александра Маџара и немачког пијанисте Андреаса Штајера (Andreas Staier) (2003), београдских хорских и оркестарских ансамбала са Симфонијским оркестром Бугарског националног радија у извођењу Бетовенове *Девете симфоније* (2003), итд.

различитих земаља, поготово ако заједнички припремају и реализују неки концертни програм. *Бемус* је и једини музички фестивал из Србије који је члан ЕФА-е (од 2002. године) и потписник *Декларације уметничких фестивала о интеркултурном дијалогу*. *Бемус* је, уз *Гитар арт* и још неке музичке и друге уметничке фестивале, члан српског огранка ЕФА-е, Савеза међународних фестивала Србије (СЕФА), основаног у фебруару 2011. године.⁴⁶⁴

Могао би се стећи погрешан утисак да је 'отвореност' *Бемуса* ка 'другим' културама тековина 21. века, као што је, на пример, случај с фестивалом *Мокрањчеви дани*. Наиме, *Бемус* је, као и неготински фестивал, у зависности од промена у друштвено-политичком контексту мењао однос према програмској концепцији, одабиру извођача из страних земаља и бивших југословенских република и заступљености домаћег стваралаштва. У периоду СФРЈ подстицао је гостовање иностраних уметника, а нарочито размена уметника из различитих југословенских република, деведесетих година фестивал је, као и цела држава, упао у период изолације, да би после 2000. године започео интензивно обнављање међународне сарадње и увођење нових пратећих програма (видети: Вуксановић 2009; Малешкић 2011).⁴⁶⁵ Међутим, анализа програма *Бемуса* од тренутка његовог оснивања до данас, показала је да је пре 1990. године *Бемус* имао израженији међународни карактер, и веће предуслове за развој дијалога

⁴⁶⁴ Чланови СЕФА-е су и *Међународна трибина композитора, Номус, Београдски џез фестивал, Џез и импровизирана музика, Битеф, Стеријино позорје*, итд. У саопштењу приликом оснивања Савеза 2011. године, истакнути су његови основни циљеви. „Фестивали су се окупили око јединствене идеје да су манифестације овог типа генератори повезивања, мултикултуралности, сарадње, мобилности идеја, стваралаца и људи који се баве културом уопште. Они су мост који спаја државе и народе, али и креативне појединце који су одавно прекорачили границе својих домовина. [...] СЕФА је основана са циљем стварања моћног креативног и продукцијског полигона који ће водити организовани дијалог са представницима оснивача, законодаваца, финансијера, спонзора и донатора; бориће се за бољу културолошку, инфраструктурну и финансијску позицију фестивала на свим нивоима; иницираће заједничке пројекте и обједињен наступ пред одговарајућим европским (и светским) културним институцијама и фондацијама“ (*Popboks* 2011). Уочава се да су ови, амбициозно постављени циљеви, сродни циљевима ЕФА-е. Међутим, чини се да Савез међународних фестивала Србије до овог тренутка није начинио битније кораке у достизању таквих циљева. О Савезу се ништа није чуло од тренутка његовог оснивања, те смисао његовог оснивања остаје нејасан. Једина активност која ми је позната било је одржавање семинара за представнике Савеза и Југоконцерта који је, у сарадњи са ЕФА-ом одржан у Београду 15–18.3.2013. године (Collective and Affiliate Members' Meeting [CAMM] & FestLab of the European Festivals Association) (*European Festivals Association*, “EFA Activities: EFA Events 2013”).

⁴⁶⁵ *Бемус* се, у том смислу, може упоредити и са позоришним фестивалом *Битеф*, који је у периоду СФРЈ био интегративни фактор за уметнике из, Хладним ратом подељене, Европе. Ову улогу *Битеф* је изгубио после 1989. године и убрзо постао фестивал изоловане земље под санкцијама, да би после 2000. године поново почео да се отвара према свету (Milović 2008: 171).

националних и етничких култура, него у 21. веку. У периоду СФРЈ инострани учесници су били бројнији од домаћих,⁴⁶⁶ а солистички реситали прослављених виртуоза представљали су атракцију, не само за српску и југословенску средину већ и за друге европске земље.⁴⁶⁷ Импресиван је и списак иностраних ансамбала који су се представили на *Бемусу* у осмој и деветој деценији прошлог века.⁴⁶⁸ Нарочито треба истаћи престижне оперске ансамбле који су извели 'канонска' дела, репрезентативна за културу 'своје' земље, а која се после тога нису изводила у Србији.⁴⁶⁹

На основу наведеног, произлази да у првој деценији 21. века *Бемус* има функцију 'отварања' ка другим националним културама само у односу на деведесете године када је, као и на другим музичким фестивалима у Србији, број иностраних учесника био готово занемарљив.⁴⁷⁰ На *Бемусу* у 21. веку нема покушаја да се обнови некадашњи југословенски карактер фестивал и поново успоставе дијалози са културама бивших југословенских република.⁴⁷¹ Да *Бемус* у 21. веку нема значај иновације и сензације као што је имао некада, запазили су многи уметници и теоретичари из Београда који су фестивал пратили деценијама. Углавном су сагласни у томе да је у првих 20 година *Бемус* доводио

⁴⁶⁶ На основу анализе програма *Бемуса* у периоду од 1969. до 1998. године, Дејан Деспић је утврдио да је од укупно 583 извођача, београдских било 168, југословенских 85, а иностраних чак 330. Иностранци учесници су по бројности преовлађивали у свим музичким жанровима, док су највећи број наступа имали београдски ансамбли (Деспић 2000: 180).

⁴⁶⁷ Чувени пијаниста Григориј Соколов (Григорий Соколов), свирач ситара Рави Шанкар (Ravi Shankar), виолончелиста Андре Навара (André Navarra), виолиниста Јехуди Мењухин (Yehudi Menuhin), само су неки од највећих светских музичара који су седамдесетих година 20. века одржали реситал на *Бемусу*.

⁴⁶⁸ На пример, концерти Берлинске филхармоније са Карајаном (Herbert von Karajan) (1972), Токијског Метрополитен оркестра (1975), Националног оркестра Француске (1971), балетских ансамбала са Кубе, из Токија, Амстердама, Лондона и Њујорка, камерних ансамбала из Токија, Лондона, Брисела, Беча, Канаде.

⁴⁶⁹ Бољшој театар је извео интегралне верзије опера *Борис Годунов* и *Евгеније Оњегин* (1982), Немачка опера из Западног Берлина приказала је Моцартову *Отмицу из Сараја* и Штраусову (Richard Georg Strauss) *Аријадну на Накосу* (1971), а Франкфуртска опера Штраусову *Електру* (1976).

⁴⁷⁰ Већ у другој половини осамдесетих година почиње опадање квалитета и разноврсности програма *Бемуса*. Иностранци учесници углавном долазе из Русије, а хрватски извођачи последњи пут гостују на *Бемусу* 1989. године (у питању је Загребачка опера). Деведесетих година већина иностраних гостију је из Русије (Московски државни балет, Руски државни симфонијски оркестар, хор *Глинка*, Симфонијски оркестар Краснојарска, разни солисти), а у ретке изузетке спадају Софијска филхармонија (1995), фестивалски оркестар из Италије (1996), Национални оркестар Француске (1997), Пекиншка опера из Јантаиа (1997), и камерни састави из Лондона и Минхена (1995, 1996). Године 1993. *Бемус* је први пут у историји имао програм без иједног иностраног учесника.

⁴⁷¹ У периоду СФРЈ на *Бемусу* су сваке године наступали извођачи из свих делова Југославије, а на концертима су (премијерно) извођена дела југословенских композитора (видети у: Деспић 2000).

врхунске светске извођаче из свих крајева света, да се потом свео на врхунске извођаче из источноевропских земаља, а да последњих година публици не пружа ни то. Концепција фестивала је остала иста, али његова улога и место на 'европској мапи' су се променили (видети у: Bebler 2008). Дејан Деспић је 2008. године носталгично приметио да су „звездани тренуци“ *Бемуса* некада досезали ниво свих великих светских фестивала, и чинили да „Београд заиста буде свет“ (из: Bebler 2008: 12). *Бемус* данас нема такву функцију у својој локалној заједници (Београду), поготово када се узме у обзир да реномирани инострани извођачи у Београду гостују током целе године, у редовној концертној сезони, те да наступају и на другим фестивалима, као што је *Номус*. За локалну публику *Бемус* не представља 'прозор у свет', као што су то *Мокрањчеви дани* за неготинску публику, или почетна фаза *Егзита* за публику из целе Србије и суседних земаља. *Бемус* не привлачи ни инострану публику, те на њему не постоје ни предуслови за покретање интеркултурних дијалога између посетилаца фестивала.⁴⁷²

Насупрот *Бемусу*, фестивал *Гуча* је стекао репутацију међународног фестивала, управо због масовног доласка иностраних посетилаца. *Гуча* се разликује и од других фестивала, по томе што се у њој одвијају интеркултурни дијалози иако је, готово у потпуности, посвећена домаћим извођачима и музици. У *Гучи* су, готово од самог почетка учествовали припадници две етничке групе, српске и ромске, те се програм *Драгачевског сабора трубача* може окарактерисати као мултиетнички.⁴⁷³ „Отварање за различито и суштинско прихватање другости на Драгачевском сабору трубача потврђују и награде додељене ромским и влашким окестрима већ од њихових првих наступа у *Гучи*“

⁴⁷² За сада не постоје социолошка истраживања структуре публике *Бемуса*, те се не може са сигурношћу тврдити да ли су фестивал посећивали туристи из других земаља. На основу увида у написе о *Бемусу* у медијима и стручним критикама, стиче се утисак да његову публику чине само посетиоци из Србије. Нигде није пронађен податак о доласку иностраних посетиоца, барем не у већем броју, а претпостављам да одзив иностране публике у медијима не би прошао незапажено. Исто се може рећи и за фестивал *Гитар арт*. Предност *Гитар арта* у односу на *Бемус* је у томе што окупља велики број младих људи који се професионално баве музиком, а долазе из различитих земаља.

⁴⁷³ У почетку је *Драгачевски сабор* био предвиђен само за трубаче из Драгачева и западне Србије, а потом је прерастао у окупљање „на коме су потпуну превагу квалитетом и снагом своје музике имали Цигани (Роми) најпре из Источне, а затим још више из Јужне Србије. Сабор је заправо постао вишенационалан, али се цивилизацијски везивао за просторе Србије и њена различита културна наслеђа“ (Timotijević 2005: 165).

(Лајић-Михајловић, Закић 2012: 231).⁴⁷⁴ Међутим, трубачки оркестри који у првој деценији 21. века свирају у Гучи, репрезент су Србије и српске културе, иако међу њима највише има ромских музичара. Етномузиколози и етнологи су приметили да присуство и значај Рома у Гучи није адекватно презентован ни на званичној интернет страници фестивала намењеној странцима, поготово када се има у виду да је међу добитницима титуле 'мајстора трубе' више ромских него српских свирача (Лајић-Михајловић, Закић 2012: 232; Čolović 2006: 228). Према мишљењу Ивана Чоловића, „није реч о томе да се цигански, ромски идентитет потискује, да би се дала предност српском, него се тај идентитет у ствари пориче, пориче се да етничка група коју чине Роми има сопствену културу, да има сопствено 'биће' (Čolović 2006: 228).

У ревијалном делу фестивала су већ од четвртог издања учествовали фолклорни извођачи из других југословенских република (Лајић-Михајловић, Закић 2013: 204), а први дувачки оркестар из иностранства дошао је 1980. године (*Вечерње новости* 2010: 61). Осамдесетих година *Гучу* је посетио и чувени џез трубач и композитор Мајлс Дејвис (Miles Davis). Импресиониран музиком коју је ту чуо, он је, како многи тврде, изјавио: „Нисам знао да тако умете да свирате трубу“ (*Политика online* 2014). Од друге половине осамдесетих година трубачка фолклорна музика била је „све више препознатљив симбол Србије“, како у другим југословенским републикама, тако и у многим градовима у Европи (Timotijević 2005: 170, 171).

Деведесетих година у Гучу су долазили само неки ансамбли из Грчке и Русије (Timotijević 2005: 337), али се после 2000. године број иностраних учесника у ревијалном делу фестивала нагло повећао. Рецимо, 2002. године на фестивалу је наступила италијанска група *Титубанде* (*Titubande*), 2003. године је први пут у Гучу позван неки ансамбл из Шведске, а наредне године гостовали су трубачки оркестри из Немачке, Француске, Словеније и Македоније (Timotijević 2005: 139, 170, 171, 340; Čolović 2006: 226). Највећу промену на фестивалу у односу на његове претходне фазе, представљало је увођење

⁴⁷⁴ Од ромских трубача који су се у последње две деценије прославили у Гучи треба навести Бобана Марковића, Екрем Мамутовић, Елвис Ајдановић, Фејат Сејдић, Срђан Азировић, Негован Еминовић, Сениша Станковић, Саша Крстић, Осман и Слободан Салијевић (*Вечерње новости* 2010: 41–43).

међународног такмичења трубачких оркестара 2010. године. Мирјана Закић указује да је тада на такмичењу учествовало десет оркестара из других земаља (САД-а, Француске, Русије итд.), те да је и састав жирија био интернационалан (*Политика online* 2011; Лајић-Михајловић, Закић 2012: 226). За „прву трубу света“ надметало се 13 иностраних оркестара, као и два домаћа која су победила на фестивалу 2009. године (*Вечерње новости* 2010: 66). *Гуча* је, попут *Егзита* доспела и на листе најбољих европских музичких фестивала.⁴⁷⁵

Публика је кључни фактор који *Гучи* у 21. веку прибавља репутацију међународног фестивала. Најбројнији су посетиоци из Словеније (на пример 2004. године их је било око 5.000). У словеначкој штампи о *Гучи* се пише са сентименталним успоменама на некадашње братство и јединство у СФРЈ, те је за старије генерације одлазак на овај фестивал повезан уз југоносталгију, а за млађе је део тренда (Тимотијевић 2005: 346–348). Долазак публике из Хрватске је тек крајем деценије постао уобичајен, те у једном чланку из 2008. године Зоран Шапоњић пише: „А стижу чак и Хрвати. Они су претходних година долазили појединачно и спорадично, а ове године десетине резервација примају помало зачуђени домаћини у *Гучи*“ (Ћароњић 2008). „На музику трубача реаговали су сви позитивно, ма где би се они појавили, а тај потенцијал доброг расположења успео је да преживи и све ратове на просторима бивше Југославије“ (Тимотијевић 2005: 171). Дакле, *Гуча* је, као и *Егзит*, имала функцију поновног успостављања дијалога Србије са другим бившим југословенским републикама. У првој деценији 21. века *Гучу* посећују туристи из целог света, а студенти из Кине, Индије и Мексика долазили су ради проучавања фестивала и феномена трубачке музике (Миловановић В. 2010). Долазак странаца увек је био „оберучке прихватан од организатора Сабора, као још један доказ исправности манифестације коју годинама организују“ (Тимотијевић 2005: 336), а њима је посвећивана посебна пажња и у домаћим медијима који су извештавали о *Гучи*. Комуникациони код између припадника различитих култура је музика трубачких ансамбала.

⁴⁷⁵ На пример, *Гучу* је 2008. године познати британски музички магазин *Ролинг Стоун* (*Rolling Stone*) сврстао међу 15 најбољих европских музичких фестивала (*Blic online* 2008).

Националне и етничке културе у програму фестивала

Од значаја за покретање интеркултурних дијалога је представљање музичких култура које публика локалне заједнице углавном нема прилике да непосредно упозна. На фестивалу *Бемус* су у том смислу били занимљиви концерти балетског ансамбла Жоржа Момбаја који је извео савремени афрички плес (2005), и перкусионистичког ансамбла *Амадинда* (2003) који је један део репертоара посветио традиционалној музици Уганде, Баскије, Зимбабвеа и Тахитија, а други део авангардним композиторима 20. века (Кејџ, Лигети [György Ligeti], Рајх [Steve Reich] итд.). Репертоар *Амадинде* је занимљив и јер је у њему, посредством перкусионистичке музике као комуникационог кода, направљена веза између наизглед сасвим опозитних музичких култура. На издању *Бемуса* 2002. године биле су заступљене разне врсте 'етничке музике', „од високе традиције Пекиншке опере до концерта многобројних свирача и певача са територије Балкана (*Полифонија Балкана*)“⁴⁷⁶ (Свејић 2002). Таква програмска оријентација тумачена је као „значајни искорак“ *Бемуса* (исто), и прихватање у свету актуелног 'етно-кросовер' тренда (Pavlović 2002). Дијалози посредством фолклора, као основног комуникационог кода, остварени су 2008. године на концерту *Етномузикологија и извођаштво: Словени, Балтик, Балкан*. На њему су наступиле групе које изводе традиционалну фолклорну музику Србије (*Моба*), Украјине, Русије и Литваније.

Занимљив пример представља концерт гудачког оркестра и Оријенталног ансамбла из Француске у којем је учествовао и турски музичар Кудси Ергунер (Kudsi Ergüner), најчувенији извођач на традиционалној турској флаути нај (ney). Концерт је одржан 2002. године у партнерству *Бемуса* са Министарством културе Француске и уз подршку УНЕСКО-а, и симболично је назван *Дијалог Исток-Запад*. Репертоар су чиниле композиције које би требало да репрезентују музичку традицију 'Запада' – Моцартов *Дивертименто* и Руселова (George Russell) *Синфонијета* за гудачки оркестар, и 'Истока' – традиционална фолклорна музика 'Оријента' и Србије. Назив концерта који имплицира да постоји нека јасна географска и културолошка подела на Исток и Запад, као и

⁴⁷⁶ У питању је концерт ансамбла *Балканска камерна академија* који чине домаћи уметници и њихове колеге из разних земаља света.

одабир дела која ће представљати та два поларитета (при чему је српска музика сврстана у Исток), могу се протумачити као одраз оријенталистичког дискурса.⁴⁷⁷ У таквом дискурсу, музичке културе које не припадају традицији Западне Европе нити новијој америчкој музици (Русел), схватају се као егзотично 'друго', па су и на поменутом концерту ове културе јасно одвојене (Гудачки и Оријентални ансамбл, два дела концерта). Стога поменути концерт не покреће интеркултурне дијалоге, већ утврђује границе између култура, тачније између представа о културама Истока и Запада које су засноване на систему репрезентација карактеристичним за дискурс оријентализма.⁴⁷⁸ Сама реч 'дијалог' у називу концерта, у служби је оријенталистичког дискурса, као што се и концепт интеркултурног дијалога често употребљава као политичка доктрина када се 'Запад' обраћа 'нецивилизованом Истоку'.⁴⁷⁹ Ово није једини

⁴⁷⁷ Едвард Саид (Edward Saïd) увео је концепт оријентализма у чијој основи је „европска идеја о Оријенту“. Саид оријенталистичке дискурсе ишчитава из репрезентације и интерпретације 'оријенталног' и 'источног' које су од 19. века присутне у књижевности и у целокупном „западноевропском искуству“ (пре свега у некадашњим колонијалним силама Француској, Великој Британији, Шпанији, Португалији, Немачкој, Италији, а после Другог светског рата и у САД) (Saïd 2000: 9, 12, 13, 28). „Оријентализам као систем мишљења приступа хетерогеној, динамичној и комплексној људској реалности са некритички есенцијалистичког становишта; такав приступ сугерише да постоји нека трајна оријентална реалност, и њој супротна, али ништа мање трајна западна суштина“ (исто: 442). Саид указује да је оријентализам „суштински политичка доктрина наметнута Оријенту“, али „није просто политичка тема или област која се пасивно рефлектује у култури, научном изучавању или институцијама; нити је велика и дифузна збирка текстова о Оријенту; нити представља и изражава неку опаку империјалистичку 'заверу' која треба да потлачи 'оријентални' свет. Он, пре, представља расподелу геополитичке свести на естетске, научне, економске, социолошке, историјске и филолошке текстове; он је елаборација не само основне географске разлике (свет је састављен од две неједнаке половине, Оријента и Окцидента), него и читавог низа 'интереса' које он не само што ствара него и одржава уз помоћ средстава каква су научно откриће, филолошка реконструкција, психолошка анализа, опис пејзажа и социолошки опис (исто: 23, 272).

⁴⁷⁸ „Сваки покушај да се културе и народи угурају у одвојене и дистинктивне врсте или суштине огољује не само погрешна представљања и фалсификате који из тога произлазе, него и начин на који се разумевање удружује с моћи како би повезало појмове какви су 'Оријент' или 'Запад'. [...] Оријенталист себе, формално, види као некога ко остварује јединство Оријента и Окцидента, али углавном тако што наново потврђује технолошку, политичку и културалну надмоћ Запада“ (Saïd 2000: 460, 327). Оријенталиста разрешава мистерије Оријента Западу, и за Запад, и он стоји изван Оријента, а основни производ те спољашње димензије је репрезентовање, представљање, а не 'природно' одсликавање Оријента. Оријент је у западној свести била реч која је иницирала широко поље значења, асоцијација и конотација, удаљавајући се од 'стварног' Оријента. Међутим, Саид поставља питање „може ли уопште постојати истинита репрезентација било чега, или је свака репрезентација, зато што је репрезентација, пре свега смештена у језик, а затим у културу, институције и политички амбијент онога који репрезентује.“ Оријентализам је суштински политичка доктрина наметнута Оријенту, а Оријент је у западној свести била реч која је иницирала широко поље значења, асоцијација и конотација, удаљавајући се од 'стварног' Оријента (исто: 34, 35, 272, 273, 361).

⁴⁷⁹ „Тезе о оријенталној заосталости, дегенерацији и неједнакости са Западом веома су се лако у раном 19. веку повезивале са идејама о биолошкој основи расне неједнакости“. Тим идејама придружио се „другоразредни дарвинизам“ који је стављао акцента на 'научну' валидност поделе раса на напредне и заостале, или на европско-аријевске и оријентално-афричке. Отуда је

концерт у чијем називу је садржана представа о дистинкцији 'Истока' и 'Запада', при чему се 'Исток' поистовећује са фолклором. На пример, на *Бемусу* је 2004. године одржан концерт традиционалне фолклорне музике под називом *Изворна народна музика – Балкан између истока и запада* (2004).

Специфичност 'Истока' није само традиционални фолклор већ и савремена продукција уметничке музике и музичка традиција у ширем смислу (како фолклорна, тако и уметничка и популарна). И с таквом традицијом је могуће успоставити дијалоге, као што је био случај на концерту *Валцери 20. и 21. века* (2005), посвећеном клавирским композицијама српских и иностраних аутора. Неки инострани извођачи укључили су у свој репертоар дела настала у 'њиховој' култури и дела српских композитора. Рецимо, 2002. године је Симфонијски оркестар Франкфуртског радија с америчким диригентом Хјуом Волфом (Hugh Wolff) извео дела Брамса (Johannes Brahms) и Бруха (Max Bruch) и две игре из *Охридске легенде* Стевана Христића. Наредне године је приређен концерт Београдске филхармоније с холандским диригентом Давидом Порселајном (David Porcelijn) и јапанском пијанисткињом Кјоко Хашимото (Kyoko Hashimoto) на којем је изведено дело Љубице Марић *Остинато супер тема Октоиха*. На тај начин су домаћи и инострани извођачи заједнички одали почаст недавно преминулој српској композиторки. На *Бемусу* је српска култура репрезентована превасходно на премијерним извођењима дела домаћих композитора, и у обележавању јубилеја личности које се сматрају важним за српску културу.

Репертоар фестивала *Гитар арт* чине гитарске композиције композитора из различитих култура, које изводе музичари из целог света. То је од значаја за покретање интеркултурних дијалога код публике (јер се упознаје са музиком других култура), али сам репертоар се не разликује битно од других светских фестивала посвећених гитарској музици, будући да је веома мало заступљена музика специфична за српску културу.

и цело питање империјализма промовисало бинарну типологију напредних и заосталих (или подређених) раса, култура и друштава. Оријент, који се схвата као „тамо негде“, „према Истоку“ у дискурсима бива „коригован, чак кажњен што лежи изван граница европског друштва, 'нашег' света; Оријент се на тај начин оријентализује, а то је процес који не само да обележава Оријент као оријенталистову провинцију, него, уз то, тера непосвећеног западног читаоца да оријенталистичку кодификацију [...] прихвати као истински Оријент“ (Said 2000: 93, 276).

Дијалози националних и етничких култура нарочито су занимљиви у репертоару фестивала *Гуча*. Како указују Данка Лајић-Михајловић и Мирјана Закић, два основна 'трубачка дијалекта', српски и ромски, представљена су на фестивалу кроз опозицију (српско) коло – (ромски) чочек, чиме је истакнуто и етничко порекло извођача. То се нарочито испољава у такмичарском делу програма чије пропозиције налажу да такмичари изводе по једну фолкорну песму и игру карактеристичну за средину из које долазе (Zakić, Lajić-Mihajlović 2012: 70). Стога музичари са југоистока изводе чочеке, а извођачи из Западне Србије као етничке/националне музичке симболе најчешће користе препознатљива српска кола (пре свега *Ужичко*), химну Србије *Боже правде*, песме историјско-патриотског садржаја (попут *Играле се делије*, *Марш на Дрину*) (Лајић-Михајловић, Закић 2012: 228, 230). Упркос таквој издиференцираности, у *Гучи* су временом постали уобичајени дијалози између српског и ромског трубачког дијалекта, односно дијалози између различитих етничких музичких култура.⁴⁸⁰

Данка Лајић-Михајловић и Мирјана Закић су то показале етномузиколошком анализом репертоара такмичара 2010. године.⁴⁸¹ Многи

⁴⁸⁰ „На основу званичних трубачких програма запажа се да је почетна стратегија организатора, усмерена на одрживост и видљивост трубаштва у локалним оквирима, убрзо еволуирала у стратегију промовисања различитости у националним оквирима. Српски трубачи из Драгачева сусрели су се већ на Трећем сабору с потпуно другим начином музицирања ромских оркестара из југоисточне и североисточне Србије. [...] Тако је, практично, започет процес интеракције трубачких дијалеката. О ефекту тог процеса на репертоарском плану сведоче чочеци и влашка кола на репертоарима оркестара из западне Србије, док се на интерпретацијском нивоу запажа значајније издвајање трубача- солисте.“ Интеракција је била неизбежна од самог почетка, али се „културе које улазе у дијалог јасно препознају“ (Лајић-Михајловић, Закић 2012: 231, 232).

⁴⁸¹ Ауторке у анализама *Гуче* не користе термин интеркултурни дијалози/интеркултурни дијалог, већ уочавају мултикултуралност, интеркултуралност и транскултуралност у музици која се изводи на фестивалу. При том мултикултуралност схватају као пасиван однос култура, интеркултуралност као активни однос, а транскултуралност као музичко-културне хибриде који настају као резултат интензивне интеракције елемената култура (Лајић-Михајловић, Закић 2013: 205). У овом истраживању није разматрана разлика између ова три концепта већ се поједини примери које ауторке наводе интерпретирају као манифестација интеркултурних дијалога. Уосталом, Данка Лајић-Михајловић и Мирјана Закић примећују да је пасиван однос култура практично немогућ на фестивалу у Гучи (конкретно на *Поноћном концерту*), јер су труба и трубачки оркестри медијуми који омогућавају директну комуникацију различитих култура. Стога је „коегзистирање музичких култура у оваквим приликама обележено активним односом, какав кључно детерминише интеркултуралност“ (Лајић-Михајловић, Закић 2013: 205). Ауторке сматрају и да наступи оркестара који долазе из различитих 'културних зона' представљају „специфичне начине комуницирања са публиком који укључују реконструисање различитих музичко-културних простора на концертном подијуму“ (исто). То значи да се дијалози култура одвијају не само на нивоу музичког извођења него и на нивоу комуникације извођача и музике коју изводе са публиком. Из наведених закључака произлази да се посредством трубачке музике

такмичари извели су кафанске и староградске песме (новија традиција) уместо традиционалних сеоских, јер пружају веће могућности за испољавање виртуозитета и музикалности (имају више орнамената, шири мелодијски опсег, комплекснији ритам). Одабране су и неке песме које уопште не припадају српској традицији, већ категорији *world music*. Однос према традицији био је још флексибилнији приликом одабира игара. Изведен је велики број новијих кола, компонованих у маниру традиционалних српских кола, али са знатно бржим темпом (јер су компонована за концертна извођења, као могућност да солиста исказе виртуозност). Једно од таквих новијих кола, *Хомољски вез*, компоновано је по мотивима из румунског фолклора, а изведена је и нумера *Цееенај* Сање Илић и *Балканике*. Такмичари који су се одлучили за традиционални ромски чочек, у извођењу су га обогатили елементима цеза и турске, бугарске или македонске музике. На основу ове анализе, ауторке закључују да су учесници такмичења у Гучи 2010. године показали веома различит однос према традицији, како у одабиру репертоара, тако и у извођачком стилу. Наступ појединих извођача одавао је непознавање или непоштовање традиције, јер су се песма и игра којом су се представили, стилски веома разликовале (Zakić, Lajić-Mihajlović 2012: 70–73).

Ревизијални део фестивала *Гуча* омогућава слободнији однос према традицији него такмичарски део, те су интеркултурни дијалози још изразитији и разноврснији. Мирјана Закић и Данка Лајић-Михајловић то су показале на примеру наступа Дејана Петровића и Елвиса Ајдановића на *Поноћном концерту* 2006. године. Они долазе из различитих 'културних сфера' – Западне Србије (Петровић) и Југоисточне Србије (Ајдановић), те посредством односа према различитим културним праксама „конструирају сопствене музичко-културне идентитете“ (Лајић-Михајловић, Закић 2013: 207).⁴⁸² Истовремено, они

одвијају интеркултурни дијалози на фестивалу *Гуча*, што је и став који је заступљен у овом раду.

⁴⁸² Петровић је за почетак 'дуела' одабрао *Ужичко коло* које је извео „у традицијском маниру“. Ово коло се често користи као симбол српске традиционалне културе, и у Петровићевој изведби има смисао потврђивања његове припадности српској традиционалној култури (Лајић-Михајловић, Закић 2013: 207). Након извођења аранжмана мелодија америчке популарне и кантри музике и кафанских песама новије традиције, Петровић је завршио наступ 'повратком коренима', извевши традиционално влашко *Поскок коло*. „Претендујући на кулминацију у завршном делу, Петровић се опредељује за темпераментан карактер влашког кола. Тако се, преко форме кола, као заједничког именитеља више фолклорних традиција ових простора,

комуницирају са другим културама – Петровић са америчком фолклорном и популарном културом (*О, Сузана*, песма из *Косе*), а Ајдановић са турском, бугарском и македонском музичком традицијом, и са америчком популарном културом (џез). Трубачи српског порекла обично из друге музичке културе позајмљују мелодијску линију коју аранжирају на начин специфичан за српску фолклорну трубачку праксу, док су у музици коју изводе ромски оркестри елементи различитих култура синтетизовани у хибридни продукт. Елементи других култура у оквиру чочека које је извео Ајдановић препознају се у мелодијским и ритмичким мотивима, промени темпа, орнаментацији, типу односа између солисте и оркестра, и тембру (на пример подражавање тембра неког другог инструмента, најчешће саксофона или зурле) (исто: 206–210).

Може се закључити да је репертоар трубачких оркестара на фестивалу *Гуча* показатељ дијалога и етничких и националних култура, без обзира на то да ли су у питању извођачи српског или ромског порекла. Културе које ступају у дијалог су српска, ромска, македонска, бугарска, турска, америчка, а дијалози се остварују посредством фолклора, као кода комуникације. То су запазили и неки инострани музичари који су гостовали у Гучи. На пример, члан трубачког фолклорног ансамбла из Шведске *Суперстар оркестар* (*Superstar orkestar*), специјализован за „ромску музику са Балкана“, 2003. године је у интервјуу за лист *Блиц* изјавио да се у Гучи могу чути разни утицаји арапске, индијске и шпанске музике. „То је велика мешавина, и баш то ми се свиђа“ (нав. према: Ћоловић 2006: 227). Трубачи из других земаља воле и да изводе музички фолклор из Србије. На међународном такмичењу у *Гучи* 2010. године инострани трубачки оркестри имали су обавезу да у свој репертоар уврсте и неку српску традиционалну песму. Утисак Мирјане Закић је да се у њиховој интерпретацији препознао не само велики труд који су уложили у припрему већ и жеља да на што бољи начин доживе нашу музику, те су многи од њих успешније извели задате српске песме него композиције из својих крајева. „Инострани оркестри који долазе у Гучу воле и често свирају српску музику. Они музику, коју су имали прилику да чују у Гучи, виде као веома експресивну, страствену са пуно

презентује интеркултуралност“ (исто). Елвис Ајдановић избором четири чочека (*Чочек среће*, *Сурдулички чочек*, *Арапски чочек*, *Велика свадба*), сугерише припадност култури југоисточне Србије, као и етничкој групацији Рома (исто: 206–210).

темперамента и сами су учили да свирају наша кола и наше песме. [...] Видело се да њима српска музика није страна“ (нав. према: *Политика online* 2010). „Укупан ефекат овог програма је проширење дијапазона музичких језика којима комуницирају трубачи на Драгачевском сабору у Гучи“ (Лајић-Михајловић, Закић 2012: 231).⁴⁸³

Флексибилнији однос трубачких оркестара према традицији резултат је како креативне потраге извођача за новим начинима да задиви све бројнији и разноврснији аудиторијум, тако и сусрета са другим музичким културама (Zakić, Lajić-Mihajlović 2012: 69). „За пола века постојања Драгачевски сабор трубача у Гучи прошао је развојну путању од примарног усмерења ка одрживости и видљивости трубаства у Србији, преко реконцептуализовања у складу с интеракцијама својственим културним сусретима, до заговарања стратегије разумевања и прихватања другости. У музичкој равни то се очитавало жанровским ширењем репертоара и унапређењем извођаштва у музицирање професионалних квалитета. Ефикасност укупне културне политике Сабора потврдила се не само у погледу одрживости трубачке праксе, већ и на нивоу промоције музичке културе Србије у интернационалним размерама, као и обезбеђивања сусрета саборске публике с другим музичким културама“ (Лајић-Михајловић, Закић 2012: 224). „Промена у културном профилу фестивала, од догађаја оријентисаног ка локалној култури, до мултикултуралности на националном нивоу (мултиетничност), и даље, на међународном нивоу, увела је културне дијалоге као одраз конфронтације, али такође и интерпретације (музичких) култура“ (Zakić, Lajić-Mihajlović 2012: 69). У конфронтацији светковине и спектакла, народне и популарне културе, локалног и глобалног, фестивал је амбивалентно позициониран између домаћег и страног,

⁴⁸³ Мирјана Закић и Данка Лајић-Михајловић указују да су међународном такмичењу на фестивалу *Гуча* претходили ревијални наступи иностраних оркестара који су у репертоару имали и фолклорну музику из Србије, што је потом иницирало идеју да се таква пракса институционализује у виду међународног такмичења. „О атрактивности трубачке праксе с наших простора за стране музичаре сведоче подаци да се на њиховим аудио-издањима често налазе примери које су слушали управо у Гучи. Тако се дошло до пропозиција које налажу извођење једне од задатих традиционалних мелодија из Србије и једне по слободном избору, којом треба да се представи музичка култура средине из које оркестар долази. Наступи на првом међународном такмичењу указали су на драстично различита поимања (музичких) традиција, како оних с подручја Србије, чији је доживљај требало да изразе, тако и сопствених, које је требало да приближе публици на овом интернационалном хепенингу (Лајић-Михајловић, Закић 2012: 230, 231).

традиционалног и иновативног, локалног и глобалног. Фестивал сада има карактеристике глокалног феномена (исто: 77).

На *Егзиту* доминира музика других култура (пре свега америчке и британске популарне културе), а српску (популарну) културу, условно, репрезентују домаћи извођачи популарне музике. Ауторске песме које изводе домаће групе засноване су на конвенцијама које у целом свету важе за музички жанр којем припадају, али истовремено имају одређене специфичности карактеристичне за ово поднебље.⁴⁸⁴ Сходно томе, у њима се одвијају дијалози српске и америчке/британске популарне културе. Много је, међутим, важније, што је *Егзит* једини музички фестивал у Србији чија је централна програмска идеја заснована на развијању интеркултурних дијалога. На то указује и радни материјал 'пројекта *Егзит*' из 2001. године, у којем су постављени следећи циљеви: „1) Скретање пажње најважнијим Европским институцијама (Европској комисији и Савету Европе) и преусмеравање економских програма помоћи младима и култури у Југоисточној Европи и Југославији; 2) Промоција Југославије као мултикултурне регије и креирање позитивног имиџа у Европи и свету; 3) Мењање свести – промоција толеранције, мултикултуралности, људских права; промоција Војводине и Југославије у Европи као практично јединог региона у бившој Југославији у којој је очуван дух мултикултуралне и толерантне средине; 4) Регионални аспекти циљева – регионално и локално повезивање; 5) Ослобађање од национализма – стварање мултиетничке свести; 6) Огроман туристички, економски и културни развој Новог Сада и Војводине“ (нав. према: Лукић-Крстановић 2007: 282).

Постављени циљеви нису остали на нивоу празних обећања, како је случај са неким другим фестивалима, већ су заиста реализовани у пракси. Још 2000. године, на 'нултом' издању фестивала, организована је кампања за излазак

⁴⁸⁴ По мишљењу неких рок критичара, сцена новог таласа (new wave) у Југославији из осамдесетих година донела је оригиналност у односу на новоталасну музику са Запада, (видети: Vukojević 2005), а 'пастирски рок' *Бијелог дугмета* или 'нови примитивизам' *Забрањеног пушења* свакако су се разликовали од америчке рок музике. Чак и ако нема иновација у самој музици, текстови песама српских извођача разликоваће се од иностраних, не само због другачијег језика већ и због тема које се у текстовима обрађују. То је најочигледније у хип-хоп музици у којој је акценат на поетској компоненти а не на музици. Рецимо у песмама београдске хип-хоп групе *Београдски синдикат* теме су везане за актуелне друштвене проблеме српског друштва, што свакако није у сфери интереса хип-хоп музичара из других земаља.

грађана на председничке изборе који су схваћени као шанса за излазак из деценијске блокаде, а исте године *Еgzит* је покренуо петицију за укидање визног режима Србији и Црној Гори, у сарадњи са Грађанским пактом за Југоисточну Европу. Наредних година *Еgzит* је био једини музички фестивал у Србији који је редовно организовао трибине и радионице о људским правима и мултикултурализму. Мирослава Лукић-Крстановић помиње да су 2001. године на фестивалу постојале трибине о следећим темама: ширење национализма и ескалација сукоба међу државама, положај културе и улога уметника у дневно-политичким збивањима, помирење и питање одговорности, колективна и индивидуална кривица, препреке у сарадњи младих са простора бивше Југославије, улога и значај цивилног сектора, криминал и корупција, дипломатска сарадња итд. Учесници трибина били су представници невладиних организација, студентских организација, државних органа, и бројни интелектуалци и уметници (Лукић-Крстановић 2007: 287).

Један од најоригиналнијих пројеката био је *Држава Еgzит* (*The state of Exit*) из 2003. године. Дизајнирана је виртуелна држава *Еgzит*, са својим грбом, заставом и пасошем. На застави је написано шта ову државу чини посебном: млади људи који желе да слободно изражавају своја осећања без обзира на међусобне различитости, и да упознају друге и другачије људе и културе (нав. према: Лукић-Крстановић 2007: 287). Концепт *Државе Еgzит* може се схватити и као концепт интеркултурне државе, односно простора у којем је развијање интеркултурних дијалога апсолутни приоритет. Стварањем имагинарне државе уједно је направљена дистанца од стварне државе у којој се фестивал одржава. Фестивал/држава *Еgzит* треба да свима омогући право на испољавање различитости и дијалоге са свим другим људима и културама, односно да понуди вредности које у Србији не постоје. Према новинару Теофилу Панчићу, фестивал *Еgzит* заиста јесте један „ентитет за себе“ јер у њему важе „други критеријуми, друга правила комуникације, ословљавања, препознавања, самопредстављања, разумевања другог“. Зато је *Еgzит* постао не само нека врста субкултуре, већ и „слободне територије“ (из: Pintarić 2005: 22). Промовисање значаја интеркултурних дијалога у оквиру масовно посећеног музичког фестивала у Србији, какав је *Еgzит*, може утицати и на посетиоце фестивала који о томе раније нису размишљали. Публика ће се потенцијално

идентификовати са порукама фестивала, те се боравак на *Егзиту* може схватити као лиминална фаза ритуала, у којем се трансформација личности врши у смеру прихватања и разумевања других националних и етничких култура.

Улога *Егзита* у покретању и развијању дијалога националних и етничких култура нарочито је важна за бивше југословенске републике. У том смислу издваја се пројекат *Петроварадинско племе (Petrovaradin tribe)*, који је фестивал реализовао 2005. године у сарадњи са културним и образовним институцијама из Новог Сада, Београда, Загреба и Љубљане.⁴⁸⁵ По замисли руководиоца пројекта Драга Пинтарича, *Егзит* је посматран као специфичан социолошки и политички феномен, који сваке године окупи младе генерације са подручја бивше СФРЈ. Млади људи који долазе на *Егзит* одрастали су „кроз етничке и верске конфликте и били сведок пада старог система“, те је циљ пројекта било „истраживање ново успостављених веза и енергија младих људи који неће да живе у сенци протеклих ратова, осуда и осећаја кривице“. Истраживањем *Егзита*, настојало се и да се одговори на следеће питање: „Који су мотиви дружења генерације која је одрастала у периоду распада некадашње заједничке државе?“ (из: Pintarič 2005: 8, 60).⁴⁸⁶ Дакле, циљ пројекта *Петроварадинско племе* било је истраживање *Егзита* као места на којем су поново успостављени интеркултурни дијалози између младих грађана бивших југословенских земаља.

Главни продукт пројекта био је документарни филм о *Егзиту* (на филму су радили млади режисери из Љубљане и Новог Сада), а 10.7.2005. је, у оквиру пратећих програма фестивала, на новосадској Арт клиници одржана јавна трибина пројектног тима. Драго Пинтарич је на отварању трибине изнео тврдњу да је на простору бивше Југославије нужно поново успостављање комуникације, пошто су ратови проузроковали многе фрустрације, прекинули многе сарадње и дугогодишња пријатељства. Млади су одрастали у време када

⁴⁸⁵ Пројекат је продуцирала љубљанска невладина организација КУД *Позитив*, а финансијски подржала Европска културна фондација (European Cultural Foundation). Руководилац пројекта био је Драго Пинтарич, оснивач организације КУД *Позитив*.

⁴⁸⁶ Други циљеви пројекта су: „ојачати преко граничне контакте младих људи и подржати њихове самоиницијативне акције“, „повезати организације које се баве културом и превазићи културне и социјалне изолације“, „подржати нове трендове засноване на идеји повезивања, поштовања разлика и мултиетничке сарадње“, „ојачати проширење ЕУ, укључујући нова чланства“ (из: Pintarič 2005: 60).

су им све информације у вези са распадом заједнице презентоване као негативне, а они се сада самоиницијативно друже на фестивалу. „*Егзит* представља доказ да комуникација међу младима тече несметано, за разлику од политика нових држава, које нису до сада успеле решити ама баш ниједан од проблема [...] некадашњих република СФРЈ“ (из: Pintarič 2005: 30). Занимљиво је и мишљење једног од учесника трибине, новинара Мирка Себића. „Када говоримо у контексту интеграције екс-југословенског простора, ту *Егзит* пружа први корак за комуникацију, он је тај заједнички садржалац – свима је потребан тај позитиван идентитет. Значи, ти људи када се срећу, прво се срећу као егзитовци, а тек после као неко ко је одавде или оданде. [...] Шта је тај заједнички елемент, па то је тежња за неким, да кажем, позитивним вредновањем у контексту света. [...] Значи, оваква врста манифестације, у оном што није само музика може да буде тражење те заједничке тачке.“ (из: Pintarič 2005: 40) На завршетку трибине, Пинтарич је констатовао да је пројекат *Петроварадинско племе* потврдио његову хипотезу: „За комуникацију и дружење младих са подручја некадашње заједничке државе, једноставно речено, не постоје препреке [...] што је дијаметрално супротно ономе што постоји на пољу политике“ (из: Pintarič 2005: 56).

Важно је поменути и поједине ангажмане *Егзита* који су имали за циљ покретање интеркултурних дијалога, али су се показали неуспелим. На пример, идеја организатора да се на последњој вечери фестивала 2005. године одржи минут ћутања у знак сећања на жртве масакра у Сребреници, наишла је на снажан отпор дела публике и јавног мњења чим је званично изнета. Услед инцидента на наступу групе *Дубиоза колектив* на првој вечери фестивала, и притиска Српске радикалне странке да се помен жртвама изостави, ова иницијатива није ни спроведена у дело.⁴⁸⁷ Пример је занимљив јер указује на

⁴⁸⁷ Део публике је гађао пластичним флашама чланове босанскохерцеговачке групе *Дубиоза колектив* када су, након извођења своје песме посвећене масакру у Сребреници, пустили аудиоснимак са реакцијама српских политичара на захтев осам невладиних организација да се у Скупштини Србије усвоји резолуција којом би се осудио злочин почињен над Муслиманима у Сребреници 1995. године. Такође, дан пред почетак фестивала, Томислав Николић је, у својству заменика председника Српске радикалне странке, изјавио за медије да се *Егзит* више неће одржавати уколико дође до 'политизације' фестивала и 'политичке провокације' (треба имати у виду да је у то време владајућа странка у Новом Саду била СРС). Сат времена након Николићеве изјаве, генерални менаџер фестивала Бојан Бошковић рекао је за агенцију *Бета* да се на фестивалу неће одржати минут ћутања већ да ће уместо тога бити пуштена песма Ени Ленокс (Annie Lennox) *I Saved the World Today*, као порука мира свим жртвама ратних злочина на

подложност фестивала политичким манипулацијама,⁴⁸⁸ али и на немогућност покретања интеркултурних дијалога уколико су неке теме и даље сувише болне и осетљиве за обе стране које треба да ступе у дијалог. Излечење и превазилажење ратних и постратних траума, нарочито ако су се десиле у блиској прошлости, није могуће ако се на томе инсистира у друштву са прилично ниским ступњом интеркултурне компетенције, уместо да се континуирано пружа подстицај да се између обе 'супротстављене стране' развије међусобно разумевање и омогући размена гледишта о датом проблему. Када је на делу политичка пропаганда а не покушај да се успоставе интеркултурни дијалози, велика је могућност да се, као што је показао поменути случај на *Егзиту*, изазове још веће међусобно неразумеваше, нетрпељивост па и мржња, а сходно томе и затварање у националне/етничке оквире. Одређена политичка гледишта не могу бити наметнута публици нагло и насилним путем, поготово на музичком фестивалу на који су људи дошли да се забаве. Стога је и поменути инцидент на *Егзиту*, како тврди Пинтарич, био пролазан и краткотрајан те се се „изгубио у маси позитивне енергије која је доминирала фестивалом“ (из: Pintarić 2005: 32).

Фестивалски туризам и имиџ фестивала

За бољу позицију музичких фестивала у културном туризму, неопходан је адекватан маркетинг. У делу посвећеном фестивалу *Мокрањчеви дани* истакнуто је да се потенцијал фестивала уметничке музике за привлачење публике не користи довољно, а то се може уочити и на примеру фестивала *Бемус*. Као и *Мокрањчеви дани*, *Бемус* се рекламира само непосредно пред

простору бивше Југославије. Међутим, у заказано време песма није пуштена, из, по речима организатора, „безбедоносних разлога“, односно „због претњи бомбашким нападом“. Организатори су навели да су од полиције добили информацију да постоје дојаве да ће, уколико буде емитована 'порука мира', на фестивал бити бачена бомба (видети: B92.net 2005; Jurilj 2010; *Wikipedia*, „Exit (festival)“).

⁴⁸⁸ С једне стране је директни утицај Српске радикалне странке да се помен жртвама Сребренице обустави. С друге стране, постоје мишљења да сама иницијатива за обележавање десет година од масакра у Сребреници није потекла од организатора *Егзита*, већ од појединих финансијера фестивала који су захтевали се порука о Сребреници пласира на тај начин (видети у: Pintarić 2005: 40).

почетак издања, и увек на исти начин, што није довољно да би заинтересовало неку нову и бројнију публику да посети фестивал. Најаве и репортаже о *Бемусу* у штампаним медијима понекад су непотпуне и нетачне (наводе се погрешни подаци о извођачима и репертоару), јер их пишу новинари који немају музичко образовање.⁴⁸⁹ Фестивали уметничке музике у старту ће привући само мали део публике који је са њима већ на неки начин упознат, а уколико су промовисани недовољно и на неадекватан начин, неће моћи ни њега да задрже.

За разлику од *Мокрањчевих дана* који су културни симбол Неготина, данас је велико питање да ли Београђани а нарочито становници других градова доживљавају *Бемус* као симбол Београда. Ана Котевска запажа да је *Бемус* центриран на главни град, и да је тешко допирао до унутрашњости Србије која је „остала одсечена од тих добрих зрачења“ (из: *Veblar* 2008: 23). То показују и резултати анкете коју сам спровела у октобру 2011. године са студентима музичког одсека Факултета музичке уметности у Косовској Митровици. Само неколико студената је чуло да уопште постоји фестивал *Бемус*. С друге стране, сви студенти су били информисани о *Мокрањчевим данима*, *Гитар арту*, *Егзиту* и *Гучи*, а неки су ове фестивале и посетили. Студенти који су учествовали у анкети похађали су музичке школе не само у подручју Косова и Метохије, већ и источне, Централне и Западне Србије. Резултати анкете стога показују да, с једне стране, постоји проблем у средњошколском музичком образовању у Србији јер наставници не информишу ученике о најважнијим музичким фестивалима. С друге стране, резултати анкете показују да промоција *Бемуса* не допире у већој мери изван Београда, јер би, у супротном, млади људи барем били упућени шта је *Бемус*, чак и ако га никада нису посетили. Као што указује Јасна Новаков, *Бемус* је попут *Феста* и *Битефа* 'заштитни знак' Београда, „препознатљиво име које само по себи носи једну озбиљност, трајност и квалитет“. Међутим, недостаје му бољи маркетинг и јасније позиционирање у музичкој понуди Београда „ради будућег освајања нових генерација публике“

⁴⁸⁹ Дејан Деспић као занимљив случај наводи да је најаву почетка *Бемуса* 1979. године, у *Политици* објављена након што је фестивал већ увелико био завршен. Деспић указује и да је Телевизија Београд прилично редовно преносила отварање *Бемуса*, снимала завршно вече и неке од најважнијих концерата, али да већи број снимака није сачуван (Деспић 2000: 171, 172).

(из: Bebler 2008: 39).

Повремено су се у претходној деценији чуле изјаве да би на међународном тржишту Београд требало представити као град фестивала, у чему би *Бемус* имао важну улогу.⁴⁹⁰ Ипак, не постоји промоција фестивала намењена иностраној публици, иако чланство у ЕФА-и пружа могућности за бољу презентацију на међународној сцени. Занимљиво је запажање Властимира Трајковића шта би се десило када би неки странац дошао у Београд у намери да посети *Бемус*.

„Зачудило би га, међутим, сразмерно одсуство *тачних* медијских информација (ко, када, где, и нарочито, *шта*; под којим се финансијским условима и на који начин могу резервисати улазнице одговарајуће категорије и сл.) – поготово одсуство медијских информација пласираних *благовремено* (барем неколико месеци унапред) и на одговарајућем језику/језицима – уз навођење свих *практично* интересантних детаља (адресе сала, време очекиваног завршетка приредби, које линије градског превоза и по којем реду возње саобраћају, начин резервисања и цене хотелског смештаја и сл.). На 'агенди' телевизије *Јуроњуз* (*Euronews*) или музичког ТВ канала *Мецо* (*Mezzo*) обавештава се, месецима унапред, публика из целе Европе (па и шире) о отварању неке не сувише интригантне изложбе у неком градићу у Трансилванији или о музичком фестивалу у некој немачкој бањи. Такво оглашавање не кошта много“ (из: Bebler 2008: 58).

Разлоге за 'невидљивост' *Бемуса* треба тражити, као и у случају фестивала *Мокрањчеви дани*, у недостатку промоције у домаћим и међународним оквирима, и у потпуној неповезаности са сектором туризма. То је узроковано и чињеницом да највећи део прихода фестивала уметничке у Србији

⁴⁹⁰ На пример, портпаролка Туристичке организације Србије Љиљана Черовић је у интервјуу за лист *Данас* 2009. године истакла: „Београд желимо да представимо не само као град у коме је добар провод, већ као град фестивала. Имамо *Фест*, *Бемус*, *Битеф*“ (нав. према: Bukvić 2009).

потиче из државних фондова. Опстанак таквих фестивала не зависи од доласка публике, нити је посећеност фестивала критеријум приликом расподеле финансијских средстава. Знајући да ће сваке године добити потребна средства, организатори *Бемуса* очигледно нису сматрали неопходним да осмисле неке посебне стратегије за привлачење нове и бројније публике.⁴⁹¹ Овај проблем увиђа Јелена Јанковић, и сматра да су фестивали уметничке музике у Србији у 21. веку постали 'ендемске врсте' којима је потребна помоћ да би преживели транзиционо 'ледено доба'. Суочавају се са бројним проблемима: редукација јавних фондова, опадање броја публике на концертима, немогућност да се оствари значајнији приход од фестивала. Уместо да буду схваћени као пуки конзументи јавних фондова, фестивали уметничке музике требало би да имају већи значај у креирању позитивног имиџа државе и развијања међународне сарадње. Да би се оправдало постојање фестивала уметничке музике у контексту све јаче конкуренције на тржишту културе, нужно је да се уведу нове менаџментске технике, алтернативни извори финансирања и развију промотивне активности (Јанковић 2006: 13–15, 64).

Неспорно је да државне институције треба да континуирано пружају финансијску подршку непрофитним догађајима који су од великог значаја за културу одређене заједнице, али проблем настаје када је то основни и најбитнији извор прихода.⁴⁹² Јелена Јанковић је још 2006. године поставила питање да ли ће Министарство културе и други нивои власти у Србији наставити да подржавају уметничке догађаје, који нису у стању да се на тржишту такмиче са комерцијалним догађајима (Јанковић 2006: 66). Одговор је стигао 2014. године, када је у Министарству донешена одлука да се *Бемусу* и *Међународној трибини композитора* не доделе финансијска средства, што је аутоматски довело до тога да фестивали уопште неће моћи да се одрже.⁴⁹³ У

⁴⁹¹ *Бемус* је до скоро био привилегован, као део листе приоритетних манифестација Србије (што значи да му се сваке године аутоматски додељују финансијска средства, без евалуације успешности фестивала и оправданости његовог програма). Према подацима које наводи Ивана Стефановић, 55% буџета *Бемуса* су приходи из јавног сектора, око 35% потиче од бројних невладиних организација и институција културе, док приход који фестивал самостално оствари износи око 10% (нав. према: Јанковић 2006: 57, 58).

⁴⁹² Фестивал је тада зависан и од политичких структура које одлучују о додели средстава. Распореда средстава у Србији често је усмеравана разним страначким интересима и личним познанствима.

⁴⁹³ Иван Тасовац је по доласку на место Министра културе и информисања 2013. године увео систем 'пројектног финансирања', што значи да све културне и уметничке организације морају

овом случају се, поред питања због чега се Министарство културе одлучило на овако радикалан потез који је директно угрозио два веома важна музичка фестивала, може поставити и питање због чега организатори фестивала уметничке музике у Србији не покушавају да примене неке од успешних модела других европских фестивала. На пример, у организационој структури *Салцбуршког фестивала* постоји 'Одсек за развој' (Development Department), који има задатак да пронађе нове спонзоре и покровитеље фестивала и пројектује програме намењене младима (*Salzburger Festspiele*, „Vision“).⁴⁹⁴ *Салцбуршки фестивал* већи део прихода добија од продаје улазница, спонзорства и донација, и настоји да још више ојача своју 'економску аутономију'.⁴⁹⁵

Боља позиција фестивала уметничке музике на 'културном тржишту' и у сектору културног туризма, не значи да ће квалитет његовог програма бити слабији. То показује фестивал *Гитар арт*, који је у претходној деценији спојио оно што се у Србији и даље сматра неспојивим – квалитетан и разноврстан програм са наглашеном едукативном димензијом, и ефикасну организацију и промоцију. Од тренутка када је основан, фестивал има финансијску подршку јавног сектора (Министарство културе, Секретаријат за културу града Београда, Градска општина Стари град, Министарство иностраних послова), али та

сваке године да се изнова пријављују на конкурс за финансирање и суфинансирање пројеката из области културе. Комисија Министарства културе одбила је да финансира *Бемус* и *Међународну трибину композитора* у 2014. години, са образложењем да је приложена непотпуна документација (*Бемус*), односно неадекватан предлог фестивалског програма (*Међународна трибина композитора*) (видети: Sretenović 2014).

⁴⁹⁴ Председник *Салцбуршког фестивала* Хелга Рабл-Штадлер (Helga Rabl-Stadler), тврди да јој новинари често постављају питање да ли се плаши да ће спонзори покушати да утичу на програм фестивала. Међутим, њен одговор увек гласи: „Не, то ме не плаши. Наши спонзори су далеко интелигентнији да не би знали да би покушај да утичу на садржај нашег програма имало бумеранг ефекат. Напротив, ја се надам да ће наши спонзори наставити да утичу на нас, у смислу да чине могућим увођење пројеката које иначе не би могли да реализујемо због недостака новца.“ („No, I am not afraid of that. Our sponsors are far too intelligent not to know that trying to influence the content of our program would have a boomerang effect. On the contrary, I hope our sponsors continue to influence us, in the sense that they make it possible to implement projects that we could not realize otherwise for lack of money“) (*Salzburger Festspiele*, „Vision“).

⁴⁹⁵ На вебсајту *Салцбуршког фестивала* приказан је графикон о изворима прихода фестивала у 2012. години. Уочава се да само 23% прихода долази из јавних фондова, а чак 48% од продаје карата. Спонзорства чине 14%, донације 4%, финансијске резерве од претходне године 3%, а 'остали приходи' 8% (*Salzburger Festspiele*, „Vision“). Занимљив је и пример *Гугенхајм музеја* (*Guggenheim Museum*), јер показује на који начин нека институција елитне културе може постати не само профитабилна, већ и кључни део културног туризма у до тада неразвијеној регији (видети у: Michaud 2004).

средства чине само 15–20% од укупног буџета фестивала.⁴⁹⁶ Преостали део средстава фестивал обезбеђује сам, кроз продају карата (око 50%), котизације учесника такмичења и мајсторских курсева, те донације и спонзорства (Matijević 2010: 54).⁴⁹⁷ *Gitar art* је, за разлику од *Бемуса*, 'самоодрживи' фестивал, то јест профитна, самофинансирајућа културна организација.⁴⁹⁸ Доказ његовог успешног пословања је годишњи буџет од око 100.000 еура, што је за фестивале уметничке музике у Србији прилично висока цифра (видети у: Janković 2006: 57). Фестивал нема проблем у привлачењу спонзора, јер они имају интерес да се њихова реклама нађе на фестивалу који има позитиван имиџ и привлачи велики број публике/потрошача.

Будући да финансирање *Gitar arta* великим делом зависи од продатих улазница, повремено се уводе специјалне стратегије за привлачење публике. Рецимо, два месеца пре одржавања јубиларног десетог издања улазнице су пуштене у продају са попустом од 20%. Ово је навело велики број грађана да већ у децембру купи карте, што је за организатора било веома значајно, јер у то време исплаћује хонораре учесницима фестивала (Matijević 2010: 63). Пре почетка сваког издања фестивала, организује се комплексна маркетиншка кампања. *Gitar art* се интензивно рекламира у разним електронским медијима

⁴⁹⁶ До 2009. године *Gitar art* је био у систему пројектног финансирања, а 2009. године га је Министарство културе прогласило пројектом од националног значаја у култури и ставило на листу приоритетних манифестација. То је фестивалу омогућило и већа новчана средства од оних која је до тада добијао путем конкурса. *Gitar art* финансирају и поједине амбасаде страних земаља које се налазе у Србији (амбасаде Швајцарске, САД, Холандије, Шпаније, Израела, Бразила, Јапана), и инострани културни центри (Италијански културни центар, Француски културни центар, итд.) (Matijević 2010: 55, 56). Од фестивала уметничке музике у Србији које је анализирао Јелена Јанковић 2006. године, *Gitar art* има највећи удео 'међународног финансирања' (око 30–40%) (видети у: Janković 2006: 58).

⁴⁹⁷ Средства која су фестивалу дали комерцијални спонзори (компаније које посредством фестивала рекламирају своје производе и услуге), чинила су само 2% од укупног буџета. Фестивал има и бројне 'натуралне спонзоре' (преко 30 компанија, фирми и културних институција), који му помажу давањем разних услуга или производа, као што су попусти на изнајмљивање концертних сала (Сава центар, Културни центар Београда), или куповину авионских карти (које се обезбеђују учесницима из иностранства), бесплатни инструменти који се поклањају такмичарима (Matijević 2010: 55–57, 59, 67). *Gitar art* има и бројне медијске спонзоре. На пример, 2009. године генерални медијски спонзори били су Телевизија Б92 и лист *Блиц*, чија је публика, по мишљењу Миленије Рељић, истовремено и циљна група *Gitar arta*. Ови спонзори су фестивалу омогућили промоцију по посебно повољним ценама, што је резултирало „фантастичним одјеком кампање у јавности“ (Reljić 2010: 60).

⁴⁹⁸ Јелена Јанковић сматра да је *Gitar art*, због наглашене едукативне димензије, у граничној зони између приватног и јавног сектора (Janković 2006: 49).

(гостовања у најгледанијим терминима и емисијама),⁴⁹⁹ дневним листовима и часописима (објављивање великог броја интервјуа с организаторима и учесницима фестивала),⁵⁰⁰ на интернету (вебсајт фестивала и оглашавање на другим релевантним сајтовима),⁵⁰¹ на билбордима постављеним на прометним местима у Београду, и плакатима постављеним у возилима градског саобраћаја (видети у: Reljić 2010: 49–69).⁵⁰² Специјални облик промоције за десето издање био је рекламни телевизијски спот који се емитовао на домаћим телевизијама, али и на *Меџу*, међународном телевизијском каналу посвећеном уметничкој музици (Reljić 2010: 52).⁵⁰³ По мишљењу Миленије Релић, *Гитар арт* је на путу да постане бренд Београда и Србије (Reljić 2010: 48, 49).

Организатор *Гитар арта* применио је и посебан облик 'директног маркетинга' који би, као јефтин и ефикасан вид промоције, био од изузетног значаја и за друге фестивале уметничке у Србији. Наиме, пре почетка десетог издања фестивала, промотивни материјал послат је школама, културним институцијама и амбасадама, а на разним локацијама су одржана академска предавања и 'сусрети' са најзначајнијим учесницима фестивала. На пример, учесницима музичке школе *Станковић* представио се Един Карамазов, а у Дому омладине свој концерт је најавио Стинг (Reljić 2010: 55, 56). Овакав вид промоције фестивала важан је и јер омогућава потенцијалној публици да непосредно комуницира са учесницима фестивала, и тиме је подстакне да фестивал и посети. *Гитар арт* је и једини фестивал уметничке музике у Србији

⁴⁹⁹ У емисијама РТС-а *Јутарњи програм*, *Београдска хроника*, *Суботом увече*; на телевизији и радију Б92 у информативном програму и популарним емисијама забавног садржаја *Дизање* и *Јелов Кеб* (*Yellow Cab*); у разним емисијама културног, забавног или информативног програма на Телевизији Авала и Студију Б. Медијска кућа Б92 емитовала је и 200 телевизијских спотова и 300 радио-динглова (Reljić 2010: 63, 66, 67; Matijević 2010: 60).

⁵⁰⁰ Фестивал је промовисан у свим важнијим дневним листовима (*Политика*, *Вечерње новости*, *Данас*, *Глас јавности*, итд.), у магацинима забавног карактера (*Блиц жена*, *Блиц пулс*, *Урбан баг* [*Urban bug*], *Грација* [*Grazia*]...) и у публикацијама намењеним туристима (*Белгест* [*Belguest*], *Велкам ту Белгрејд* [*Welcome to Belgrade*], *JAT ревија*) (видети у: Reljić 2010: 64, 65). Најинтереснија је била промоција у листу *Блиц*, где је сваке недеље, почевши од новембра 2008. године, излазио текст са информацијама о активностима и гостима фестивала (Matijević 2010: 60).

⁵⁰¹ Десето издање *Гитар арта* промовисано је на вебсајтовима за које је процењено да их посећује велики број корисника и циљне групе публике (B92.net, Mtsmondo.com, Blic.rs, 24sata.rs, Popboks.com, Kontraweb.net, Citymagazine.rs) као и на друштвеним мрежама (Facebook, Myspace, Youtube) (Reljić 2010: 53, 54).

⁵⁰² Одабрано је 20 возила на 10 најфреквентнијих линија у Београду (Reljić 2010: 53).

⁵⁰³ Фестивал је склопио партнерство са каналом *Меџо* и није сносио трошкове емитерских услуга. Рекламни спот фестивала емитован је 5 пута дневно током две недеље, а емитовани су и разни прилози о фестивалу и интервјуи са учесницима (Matijević 2010: 60).

који је имао „накнадну ПР кампању“. Реализована је по завршетку фестивала 2010. године, са циљем да „одржи лојалност“ дотадашње публике, и заинтересује нова, будућа публика (Reljić 2010: 59). Промотивног карактера су и пратећи фестивали *Гитар арта* који се одржавају изван Београда. На пример, у анкети коју сам спровела са студентима музичког одсека Факултета музичке уметности у Косовској митровици, око 50% испитаника је одговорило да им је *Гитар арт* познат јер су присуствовали његовом пратећем фестивалу у Лесковцу.

Све поменуте маркетиншке стратегије имају за циљ, како остварење што већег прихода, тако и привлачење нове публике са циљем да она постане стална публика (Reljić 2010: 61). Већа финансијска независност фестивала омогућава и веће слободе у конципирању програма. *Гитар арт* је стога у протеклој деценији задржао квалитетан програм и наглашену едукативну димензију, а истовремено увео неке садржаје атрактивније за ширу публику (концерти светских звезда популарне музике) и применио маркетиншке стратегије карактеристичне за фестивале популарне музике (промоција на медијима које конзумира шира публика, 'директни маркетинг', рекламирање фестивала неколико месеци пре његовог почетка). *Гитар арт* није комерцијализован већ популаризован, у смислу да је на адекватан начин искоришћен његов потенцијал за привлачење шире публике и финансијера, без прављена компромиса у концепцији програма, што га издваја од свих других фестивала уметничке музике у Србији. Као такав, *Гитар арт* има велике предиспозиције за развијање интеркултурних дијалога.

Најбољи примери фестивалског туризма у Србији су фестивали *Егзита* и *Гуча*, због чега су добили статус 'српског брэнда'.⁵⁰⁴ Спонзори фестивала су највеће државне и приватне корпорације (нарочито оне које производе алкохолна и безалкохолна пића), јер заузврат добијају рекламу на масовно посећеном догађају. За разлику од фестивала уметничке музике у Србији (са

⁵⁰⁴ У организацији и промоцији *Егзита* и *Гуче* примењен је тржишни модел који се у свету већ показао као веома успешан. „Последње две деценије музички промотери су поново открили велику комерцијалну оазу у организовању музичких фестивала и мега-концерата на отвореним просторима.“ [...] Реч је о контролисаном тржишту фестивала које функционише на микро и макро плану, односно од фестивалског пословања и тржишног понашања до привредног развоја и економија на државном нивоу“ (Лукић-Крстановић 2007: 274, 275).

изузетком *Гитар арта*), *Егзит* и *Гуча* се рекламирају у разним медијима током целе године, а нарочито неколико месеци пред почетак новог издања. Тада се на вебсајтовима продају улазнице са специјалним попустима, туристичке агенције оглашавају специјалне понуде са аранжманом који обухвата пут и смештај у Нови Сад или Гучу, у штампи се најављују 'хедлајнери' наредног *Егзита* или се читаоци подсећају на сјајну атмосферу претходног издања *Гуче*.⁵⁰⁵ На РТС-у се месец дана пред почетак *Егзита* сваке године емитују снимци најатрактивнијих концерата са претходних издања, као и специјална емисија *Егзит у покрету* с ексклузивним снимцима који до тада нису нигде емитовани.⁵⁰⁶ За време трајања *Егзита* и *Гуче*, о фестивалима се сваког дана извештава у штампаним и електронским медијима, како би се и део публике који још увек није дошао на фестивале, мотивисао да их ипак посети.

У посебну врсту промоције спадају филмови који су снимљени о фестивалима. *Егзит* је привукао пажњу филмских екипа из земаља бивше Југославије, које су снимиле два документарна филма: *Егзит ујутру* (Желимир Жилник), и *Петроварадинско племе* (део истоименог пројекта, у продукцији КУД *Позитив*). О *Гучи* је снимљен један играни филм (*Гуча* Душана Милића 2006. године), и неколико документарних филмова у домаћој, иностраној или међународној продукцији: *Guča, after party* (словеначки етнологзи Мојца Ковачић и Урша Шивић, 2008), *Kiera's 4 Days in Guča* (продукција ПГП РТС-а и DIMedia, 2005), *Гуча престоница трубе* (Драган Ковачевић, 2005), *Trumpets' Republic* (италијански редитељи Алесандро Гори [Alessandro Gori] и Стефано

⁵⁰⁵ Медијски текстови о *Гучи* су нарочито бројни. О *Гучи* су током претходне деценије сваке године писали новинари свих дневних и недељних листова, као и гласила фестивала, *Драгачевског трубача* (видети у: Тимотијевић 2005). Највећу промоцију фестивал је добио у медијима који су деценијама његови спонзори (*Вечерње новости*, *Илустрована политика*, РТС, бројне локалне телевизије и новине). Медији спонзоришу и награде које се додељују победницима такмичења трубачких оркестара. На пример, у претходној деценији уведена је награда *Вечерњих новости* 'Златна труба' (награда за најбољег трубача по избору публике). На јубиларном издању фестивала 2010. године *Илустрована политика* доделила је награду за најбољи оркестар и Прву трубу сабора, *Курир* је био спонзор награде за најбољег здравичара, а *Туристичке новине Београда* за најбољег трубача у категорији пионирских оркестара.

⁵⁰⁶ Емисија *Егзит у покрету* покренута је „у циљу приближавања музичке, концертне и фестивалске културе нашем аудиторијуму“. Циљ емисије је да „визуелно представи основне идеје *Егзита* – слободу, покрет, креативност, различитост и квалитет (*Exit Festival*, „RTS: Exit u pokretu“, 2006). На РТС-у се преноси и финална етапа такмичења са фестивала *Гуча*. Изузетак је било педесето издање фестивала 2010. године када је уговор о преносу програма потписала Телевизија Пинк. РТС је те године одбио сарадњу „због неумерених захтева организатора“ (тражили су од РТС-а да 5 дана директно преноси вечерња дешавања са фестивала и да у рекламном простору плати 160.000 еура) (*iYupi.com*, "I Guča uživo na Pink TV!" 2010).

Мисио [Stefano Missio], 2006), *Guča: The Serbian Woodstock, an untold story* (Миловоје Илић, 2006), *Brasslands* (америчко-српска продукција, 2013).

Егзит и *Гуча* су током претходне деценије континуирано промовисани у иностранству, као фестивали који се препоручују публици да их посете. *Гуча* је привлачила пажњу иностраних медија још у периоду СФРЈ, те су о њој извештавале телевизијске екипе из Италије (1965), Совјетског Савеза (1977), Јапана (1978) (Тимотијевић 2005: 336). Од краја 20. века, филмови Емира Кустурице и ромски трубачки оркестри из Србије који су наступали широм света, изазвали су велики пораст интересовања иностране публике за долазак у Гучу. Када су границе Србије отворене 2001. године, туристи су масовно почели да посећују фестивал. Због тога је *Гуча* више пута награђена као најбољи српски бренд и највећи допринос културном туризму.⁵⁰⁷

Најбоље рекламе *Егзита* у иностранству су номинације за најбољи европски и светски музички фестивал. Свакако треба поменути и медијски простор који су му у претходној деценији посветили међународни телевизијски музички канал МТВ (MTV – Music Television) (2004) и британски радио Би-Би-Си (BBC) (2005).⁵⁰⁸ Информације о *Егзиту* и туристичким понудама за долазак на фестивал презентоване су у интернет издањима разних иностраних часописа, на вебсајтовима који се обраћају туристима заинтересованим за обилазак балканских земаља (на пример *Balkan Travellers*), вебсајтовима посвећеним фестивалима или популарној музици (немачки вебсајт *Festivalticker*, италијански вебсајт *Soundwall*), друштвеним мрежама. Будући да су млади из Велике Британије посебно заинтересовани за долазак на *Егзит*, покренут је вебсајт *Go 2 Exit*, специјално посвећен информацијама о програму фестивала, авионским летовима и смештају у Новом Саду.⁵⁰⁹ Британској публици *Егзит* је

⁵⁰⁷ Неке од награда су Статус супербрэнда Србије за 2006. годину, Туристички цвет за најуспешнију туристичку манифестацију (2007), награда Сајма брэндова (Brand Fair) 2010. године за најемоционалнији брэнд, Вукова награда 2009. године. Фестивал је добио и плакете Туристичког савеза Србије, *Политике*, *Вечерњих новости* итд. (*Guča madness made in Serbia; Gučasabor*).

⁵⁰⁸ Године 2004. екипи са МТВ-ја био је поверен посебан стејџ на *Егзиту*, јер су снимали документарца о фестивалу. Исте године британски часописи посвећени популарној музици објављују афирмативне приказе фестивала (часописи *NME*, *Mojo*) (*Wikipedia*, „Exit (festival)“).

⁵⁰⁹ „Намеравамо да створимо највећу *Егзит* заједницу на енглеском језику на интернет мрежи. Има толико тога да се научи и подели о целокупном *Егзит* искуству“ („We aim to create the largest English speaking *Exit* community on the web. There is so much to learn and share about the whole *Exit* experience“ (*Go 2 Exit*)).

представљен као јединствено искуство јер је провод сјајан, хедлајнери разноврсни а место на којем се одржава инспиративно. „Сваког јула десетине хиљада људи из целог света сјати се у Србију са једним заједничким циљем – да уживају четири дана и ноћи у музици, пићу, плесу и сунчању“ (*Go 2 Exit*).⁵¹⁰

Међународни значај *Егзита* и *Гуче* позитивно утиче на локалну средину у којој се фестивали одржавају. Оба фестивала су важан извор зараде за локално становништво. Туристи плаћају смештај и градски превоз, купују храну и пиће и разне сувенире, а цене услуга и производа су у време одржавања фестивала знатно више него обично.⁵¹¹ За варошицу Гуча у којој живи око 2000 становника, многи не би никада чули да се у њој не одржава популарни фестивал. У Гучи је 1981. године за туристе отворен хотел *Златна труба* (Timotijević 2005: 69), а примећује се и благи пораст броја становника, што није уобичајено за мала места у Србији.⁵¹² Фестивал са међународним значајем и мноштвом посетилаца из бројних држава света, може бити догађај који „преокреће перспективу локалног становништва“ (Kozogog 2012: 98), али то у Гучи није случај. Популарност фестивала утицала је да се изграде поједини туристички објекти, споменик трубачу и Музеј трубе,⁵¹³ али не и да се промени културни и свакодневни живот у Гучи.⁵¹⁴ Контраст између 'фестивалског' и 'ванфестивалског' времена је огроман.

⁵¹⁰ „Each July tens of thousands flock to Serbia from around the world with one common goal - to enjoy four days and nights of music, drinking, dancing and sunbathing in and around the historic Petrovaradin Fortress in Novi Sad, Serbia“ (вебсајт *Go 2 Exit*, приступљено 17.6.2012.).

⁵¹¹ *Егзит*, као и *Гуча*, има тезге са 'вашарском понудом'. У *Гучи* је вашар део фестивала а на *Егзиту* не, јер су продајне тезге постављене испред самог улаза у простор у којем се одржава у фестивал.

⁵¹² Када је организован први *Драгачевски сабор трубача* 1961. године, Гуча је имала само 932 становника (односно 322 домаћинства). Према попису из 2002. године, Гуча је имала 2022 становника, а околина варошице још 2010 (Timotijević 2005: 157).

⁵¹³ Приликом посете фестивалу 2011. године приметила сами да су хигијенски услови у Гучи изузетно лоши. Јавних тоалета је веома мало, канти за отпатке готово да и нема, те су река Бјелица, ливаде и улице препуни смећа. У вечерњим часовима Гуча је на ивици еколошке катастрофе.

⁵¹⁴ Свакодневни живот у Гучи описао је 2002. године Бранислав Ђорђевић, дописник мадридског листа *Ел Мундо* (*El mundo*). „Житељи Гуче, једва њих три хиљаде, проводе своје мирне дане у плодној долини, међу кукурузним и пшеничним пољима, бројним пашњацима препуних крава и оваца. [...] Све указује на то да је само време одабрало баш ово место да се ту одмори. Гуча одише неком мирисном тишином липа, борова, јабука и шљивика. Лети, у сутон, сусетке излазе на улицу са својим столицама или седају на стару клупу испред кућа са баштама [...] Деца играју фудбал, њихова старија браћа су у неком бару где слушају модерну музику, док им очеви проводе време у локалној кафани... И тако све док не падне ноћ, када се небо испуни звездама, а село утоне у сан“ (нав. према: Timotijević 2005: 310, 311).

„Стотине хиљада људи који прођу кроз Гучу за три дана Сабора стварају неописиву гужву, али ова варошица у осталим данима године живи учмало, у досади малих српских паланки, које једино својим природним окружењем, спорим ритмом живота могу привући посетиоце жељне одмора од вреве великих метропола. [...] Сабор је на неки начин пролазна 'елементарна непогода', "талас", који једном годишње прекрије Гучу. Разлика између три дана Сабора и осталих дана у години, у свакодневици Гуче толико је велика, да је варошица непрепознатљива. [...] Уснула варошица током остатка године не одушевљава људе који желе динамичан провод, а осим личног утиска са Сабора, посетиоцима Гуче остаје једино да се путем штампаних и електронских медија подсећају на три карневалска дана“ (Timotijević 2005: 310, 311).

С друге стране, поједини аутори сматрају да је фестивал *Егзит* током претходне деценије имао позитиван утицај на целокупни културни и туристички живот Новог Сада, те да као носилац 'урбаних' вредности шаље свету позитивну слику о Новом Саду и целој Србији.

„Не само да је током десет година свог рада постао један од најбољих фестивала Европе већ се може рећи и да својим деловањем, културно-забавним садржајем и подршком хуманитарним организацијама, доприноси целокупној заједници током читаве године. *Егзит* је у исто време и средство којим се добар глас о Србији шаље у свет, а Нови Сад је захваљујући њему постао синоним за квалитетну музику, хепенинг, младост и позитиван став према животу. Као институција чији рад у великој мери подржава домаћа јавност, и као догађај који је интегрисан у живот града и неодвојив од Петроварадинске тврђаве, *Егзит* се прихвата као релевантан чинилац у поимању идентитета Новог Сада, у смислу урбане целине с културно-историјским наслеђем, али и идентитета људи који живе у њему“ (Jovanov 2009: 180).

Такву улогу *Егзиту* су приписали и учесници фестивалске трибине *Петроварадинско племе* 2005. године, и изнели став да је веома важно да странци који посете фестивал понесу са собом позитивне утиске о Србији (из: Pintarić 2005: 40).

Када се анализирају наративи о *Егзиту* у српским медијима током прве деценији 21. века, уочава се да преовлађује имиџ 'урбаног', 'демократског', 'проевропског' фестивала. Иако то *Егзит* несумњиво јесте, проблематично је што су наведени атрибути често инструментализовани у складу са одређеним политичким интересима. Наиме, у протеклој деценији кроз медије се провлачило питање „*Егзит* или *Гуча*?“, које је имплицирало да је нужно одредити се између две слике Србије које се представљају 'другима': урбане, демократске, левичарске Србије коју наводно симболизује *Егзит*, и 'сељачке', националистичке, десничарске Србије оличене у фестивалу *Гуча*. Фестивал који глорификује националну фолклорну традицију и фестивал који је на позицијама урбане андерграунд културе, инкорпорирани су у дневне политике и у стварање читавог корпуса вредности и животних стилова (Lukić-Krstanović 2008: 139). У јавности је конструисана слика да је, за разлику од промоције „реакционарне, назадне Србије“ у *Гучи*, *Егзит* 'српски производ' који се нуди иностраном тржишту са циљем да прикаже другу, бољу страну Србије, блиску европским вредностима. У позитивним коментарима *Егзита* издвајају се фразе “отварање ка Европи” и “европска интеграција”, и све се своди на дуалитет “ми – они”, односно на синтагме: “Ми у Европи” и “Европа код нас”. “*Егзит* или *Гуча* постали су такмаци у вагању јавног мњења између глобалних и локалних вредности” (Лукић-Крстановић 2007: 334, 335).

Конструисању и ширењу наратива о супротности *Егзита* и *Гуче*, допринели су многи домаћи новинари, јавне личности као и сами организатори фестивала. Наративи о *Гучи* засновани су на глорификовању српске нације посредством трубачке музике и сабора/фестивала у *Гучи*, као кључног дела

'аутентичне српске традиције'.⁵¹⁵ Намењени су превасходно онима који припадају српској етничкој групацији и желе да остану у њеним затвореним оквирима,⁵¹⁶ уместо да ступе у дијалог националних и етничких култура. Како указује Мирослава Лукић-Крстановић, труба постаје “српска труба”, а тиме и симбол српског културног и националног идентитета, а фестивал у Гучи се у медијима представља као нешто „суштински и оригинално домаће“. Труба се инкорпорира у национални мит и локалпатриотизам, и приказује се као “есенција колективитета и нације” (Лукић-Крстановић, 2006: 193).⁵¹⁷ У већини новинских чланака о Гучи приоритетни су појмови 'српско' и 'Срби', а карактеристични су наслови попут “Само Гуча Србина спасава” и “Сви Срби на једном вашару” (исто: 198, 199).

За присталице *Гуче*, она је слика 'праве' Србије, а не *Егзит*. Карактеристична је изјава председника одбора *Гуче*, Слободана Јоловића: „Постоје две Србије, једна која хоће да се прикључи Европи, и друга која хоће да доведе Европу у Србију. *Гуча* је та друга Србија, јер посетиоци из чак 80 земаља редовно долазе на фестивал трубе“ (нав. према: Milovanović В. 2010.). Слично су интонирана и 'слова' (беседе) 'саборских домаћина' током прве деценије 21. века. Као пример може да послужи обраћање Матије Бећковић на 42. издању *Гуче* 2002. године.

“Од Сабора у Жичи можда нисмо имали радоснијег сабора од Сабора у Гучи. Негде га зову *Вудсток*, негде *Маријачи*, негде *Бенбејд*, негде *Егзит*, али сви знају да је излаз у *Гучи* и да у оригиналу боље звучи. [...] Оно што не знају многи

⁵¹⁵ Важно је подсетити се да је исти механизам примењен и у наративима о фестивалу *Мокрањчеви дани*, с разликом што је српска нација глорификована посредством Стевана Мокрањца и фестивала који се одржава у његову част.

⁵¹⁶ Заправо, у наративима се категорија националног идентитета имплицитно изједначава са категоријом етничког идентитета.

⁵¹⁷ Ови наративи настали су заједно са *Драгачевским сабором трубача*, којег су организатори замислили као место величања 'националног духа' и слављења српског сељака и села. Тиме је постављен темељ за бројне политичке употребе традиције и самог сабора. Слободан Наумовић сматра да село, сељак и елементи сељачке културе постају моћни политички симболи у земљама у којима је сељаштво током дужег периода било доминантна друштвена категорија и имало пресудну улогу у ослободилачким ратовима и стварању модерних националних држава. Сељак се слави као економска основа државе, али и као ратник. За овај симболички потенцијал сељака –ратника, који се жртвује за част и славу домовине, најчешће су заинтересовани политички пројекти који се темеље на национализму, популизму и конзерватизму као идеолошким основама (Naumović 2008: 87–90; видети и: Timotijević 2005: 159).

интелектуалци, нису заборавили српски сељаци. Боље је дувати у трубу него у лепак! Зато, тешко да имамо нешто градскије и супериорније од *Сабора трубача* у Гучи. Очигледно је да је светски сабор у Гучи српски допринос глобализацији. Наиме, ако бисмо у Европску заједницу ушли без својих мелодија и боја, без свога имена и памћења, како би знали ко им је дошао и шта им је донео? [...] Дубљи смисао *Сабора* је не само повратак себи, него радости и смислу живота” (*Драгачево* 2013).

Инструментализација/употреба трубачке традиције очигледна је и у реторици политичара који држе беседу у Гучи. Карактеристичан пример је обраћање тадашњег премијера Војислава Коштунице публици у Гучи 2006. године.

“*Гуча* на најбољи начин представља оно што је Србија данас, и шта чини њена отвореност, вера у себе, гостопримљивост, забава и музика. Фестивал трубе је потврда наше храбрости и радости и у добрим и у лошим временима. Репрезентује повратак народа коренима, радости и смислу живота. Говори о томе ко смо, шта смо и о нашим потребама. Ми изражавамо радост и тугу трубом, рођени смо уз звуке трубе, и сахрањени уз њих. *Гуча* је српски бренд, вредност која може репрезентовати Србију у свету. Они који не могу разумети и волети *Гучу*, не могу разумети Србију. Ако ћемо да идемо у Европску унију без наши мелодија и боја, онда нећемо знати ко смо” (*Wikipedia*, „*Guča Trumpet Festival*“).⁵¹⁸

⁵¹⁸ „*Guča* represents in a best way what Serbia is today, what does its openness, belief in oneself, hospitality, party and music. [The] trumpet festival is a confirmation on our courage and joy both in good and bad times. It represents people's return to the roots, joy and meaning of life. It speaks about who we are, what we are, our urges. We express our joy and sadness with [the] trumpet, we are born with sounds of [the] trumpet, and also buried with sounds of [the] trumpet. *Guča* is [a] Serbian brand, it's a value that can represent Serbia in the world. Those that can't understand and love *Guča*, can't understand Serbia. If we are going to go in [the] EU without our melodies and colours, then we wouldn't know who we are“ (*Wikipedia*, „*Guča Trumpet Festival*“).

У наведеном наративу отишло се корак даље: не само да су трубачка музика и *Гуча* изједначени са српским идентитетом, већ се и од припадника других култура захтева да усвоје ову представу. Порука добија на тежини јер је одашиле тадашњи премијер, и јер се она потом на српском и енглеском језику објављује на вебсајтовима фестивала. На пласирање одређених представа о *Гучи*, знатно су утицали и министри Велимир Илић и Милутин Мркоњић.⁵¹⁹

Подједнако су искључиви и наративи јавних личности које предност у 'фестивалском дуелу' дају *Егзиту*. *Егзит* је стекао имиџ 'проевропског' фестивала, јер је идеолошки био везан за рушење Милошевићевог режима, успостављање демократске власти у Србији и улазак Србије у постсоцијалистичку транзицију с циљем добијања чланства у Европској унији. То је многима био довољан разлог да га позиционирају као опозит *Гучи* и интерпретирају као симбол 'демократске Србије'. Теофил Панчић сматра да је „национално окупљање трубача у Гучи“ „безукусна парада пијанства“, која се представља као аутентични српски идентитет. Начин на који се *Гуча* презентује у медијима је „ништа мање него промоција Србина као доброг дивљака који прави *Гучу* од свог живота и не ради ништа“. Стога није *Гуча* та која „даје Србији достојанство“ већ *Егзит* (нав. према: Војић 2006). О овоме се полемисало чак и на *Егзитовој* трибини *Петроварадинско племе*, када су се Теофил Панчић и аустријски драматург Тина Лајш (Tina Leisch) сукобили око питања да ли *Егзит* треба да буде симбол нове, боље Србије. Док је према Панчићу то неспорно, гошћа која долази из друге земље и којој је дилема '*Егзит* или *Гуча*' била непозната, запазила је да је такав начин размишљања врста „реакционарне националне идентификације“ која сведочи о затворености Србије у национално,

⁵¹⁹ О томе пише Зоран Тмушић за лист *Вести* 2010. године. “Веља је пуне четири године био домаћин *Сабора*, за све у Гучи се питао, све потписивао, предлагао, улагао, отварао и затварао саборе, доводио своје људе и њихову родбину, и све то време говорио да је Гуча центар света, хвалио своје партијске другове који воде *Сабор*, хвалио организаторе програма, и тешко оном ко би се осмелио да каже да у Гучи нема пола милиона људи, колико тврди Веља, него 3 или 4 стотине, онда је његово место и у министарској фотели и у Гучи заузео Милутин Мркоњић (2008. године – прим. аутора) и Веља је почео да осипа палбу по Гучи. Од највећег промотера, постао је највећи критичар Гуче. Прича како су се у Гучи уплели страначки интереси, како се доводе музичари чији наступ кошта 100.000 евра, како у Гучи више нема циганских оркестара, већ само “тамо неки ди-пејевии” (Тмушић 2010). Велимир Илић је и после 2008. године имао 'почасно место на фестивалу *Гуча*. У чланку из 2008. године помиње се да је Мркоњић уступио част Илићу да отвори фестивал и руководи свечаном церемонијом подизања заставе и наводи се да је Илић цео дан, уз добру капљицу, провео загрљен са наследником Мркоњићем“ и да су заједно прошетали Гучом (Јеремић 2008).

и одсуство отворености ка интернационалном. Лајшова се с правом питала због чега *Еgzит* мора бити симбол добре Србије, уместо да буде симбол комполитизма и интернационализма (из: Pintarić 2005: 42).

Као и у случају *Гуче*, одређени политичари 'присвајали' су *Еgzит* у циљу личне и страначке промоције. Прво издање *Еgzита* 2001. године отворио је тадашњи председник Скупштине Војводине Ненад Чанак, а министар финансија Божидар Ђелић и гувернер Народне банке Млађан Динкић су чак имали заједнички музички наступ на једној од фестивалских бина (извели су неколико песама београдске рок групе *ЕКВ*) (*Wikipedia*, „Exit (festival)“). Демократска власт у Србији већ тада је видела у *Еgzиту* „естетски ослонац за утврђивање властитог поретка“ и „моћни инструмент идеолошке самоафирмације“ (Gligorijević 2007). Не изненађује, стога, да су неки чланови 'демократског блока' негодовали када су организатори *Еgzита* 2005. године потписали протокол о сарадњи са новом градоначелницом Новог Сада која је била члан СРС-а (Маја Гојковић). На пример, Ненад Чанак је јавно замерио организаторима што су направили корак који је у супротности са основним идејама које *Еgzит* промовише (Лукић-Крстановић 2007: 289). Исте године на *Еgzиту* се десио и, раније поменути, политички инцидент, повезан с намером да се обележи јубилеј масакра у Сребреници. Мирослава Лукић-Крстановић сматра да су сукоби око финансијских интереса су у случају *Еgzита* увек били повезани са политиком. На пример, 2007. године је екскалирао сукоб око ауторских права међу оснивачима *Еgzита*, те су се неки од њих обратили за помоћ кабинету председника Србије и Влади (исто: 291). *Еgzит* је подложен и политичким утицајима других финансијера: невладиних организација и европских институција. Улагање новца у друштвено-политички кризним ситуацијама је и јасно декларисање по питању прихватања или одобравања основних циљева пројекта. У случају *Еgzита*, „финансирање је уједно и друштвени и политички чин“ и подразумева прихватање циљева као што су европске интеграције, толеранција, грађанска права, мултикултурализам итд. (исто: 292). Према публицисти Мирку Себићу, *Еgzит* је постао „једна симболичка корпа“ и замена за алтернативне, леве и разне друге друштвене покрете и парадигме који нам недостају. Фестивал је временом изгубио и своју субверзивну оштрицу и свео се на 'корпорацијски идентитет'. Попут других фестивала у Европи, *Еgzит* постаје

„велика фабрика ентертајмента, фабрика профита“, нека врста „редистрибуције моћи на фино упакован начин који се допада публици“ (из: Pintarić 2005: 24).⁵²⁰

Политичке употребе *Егзита* и *Гуче* одразиле су се и на бираче – грађане Србије. На основу ставова Новосађана о *Егзиту* и његовом утицају на град и свакодневни живот, Мирослава Лукић-Крстановић закључује да су грађани поларизовани за и против *Егзита* (уз трећу категорију 'равнодушних'). Поларизација је заснована на стереотипима шта је пожељно а шта није, каква слика је потребна за 'нас' и за 'њих'. „У вредносној стандардизацији јасно се поларизују ставови који не показују однос према овој манифестацији, већ према друштву“ (Лукић-Крстановић 2007: 305). О дихотомији *Егзит–Гуча* расправљало се и на разним интернет форумима, те Љубиша Бојић 2006. године закључује да се из таквих коментара види „колико дубоко је нација подељена“ и колико је тренутно проблематично друштво у Србији (Војић 2006.). Стереотипу о поларизацији *Егзита* и *Гуче* допринела је чињеница да се *Гуча* одржава у централној Србији „која се у националној симболичкој географији обично повезује са 'Балканом' и 'аутентичним националним бићем', за разлику од наводно 'европске' Србије на северу државе“ (Симић 2007: 104). Млађи становници великих градова инсистирају на томе да *Егзит* симболизује нову, урбану Србију, а њихови родитељи и становници руралних подручја сматрају да *Гуча* репрезентује 'праву' Србију – домаћинску, традиционалну и гостољубиву. „Сви, почевши од разних локалаца, па све до премијера, осећају обавезу да изразе своје мишљење“ (Косић 2010).

У средишту дилеме '*Егзит* или *Гуча*' почива политички наратив о 'две Србије', актуелизован деведесетих година прошлог века. Идеолошка подела на 'просрпску' и 'проевропску' Србију настала је у оквиру политичког концепта власти (СПС-а) и опозиције (ДОС-а). „У овој веома специфичној савременој

⁵²⁰ Мирослава Лукић-Крстановић сматра да је од оснивања до 2007. године *Егзит* прошао кроз три фазе. Прву фазу чинио је друштвено-политички, опозициони и субверзивни ангажман фестивала. Тада је и за извођаче и за публику само присуство на фестивалу представљало политички ангажман и „културну идентификацију“. Од 2001. године фестивал се „институционализује и ритуализује у производној мрежи“, постаје редовни сезонски догађај и улази у 'естаблишмент'. Наредних година *Егзит* постепено се трансформише у „профитабилан модел музичког спектакла“, чији носећи стуб постају финансијске конструкције и музички бизнис (Лукић-Крстановић 2007: 294).

политичкој варијацији на народску тему неслоге, стварно постојеће идеолошке, политичке, културне и друге разлике, и на њима утемељени расцепи, користе се да би се у политичкој свести бирача, а затим и у стварном политичком пољу изградили радикално супротстављени ентитети који се замишљају као одрживи једино ако се темеље на одлучном искључивању свих оних који се не уклапају у политичке или друге преференце оних који намећу наратив. [...] Наратив о две Србије постаје моћно реторичко средство за социјално искључивање и сегрегацију политичких неистомишљеника“. На тај начин политичке и друге разлике бивају преточене у 'квазиетничке идентитетске расцпе', „у оквиру којих се политички неистомишљеници третирају као потпуни туђини у етничком, то јест националном смислу“ (Naumović 2008: 201).

Из наратива о 'две Србије' произашла је и поларизација на присталице 'сељачке' и 'урбане' Србије, то јест на извођаче и љубитеље турбо-фолк, односно рок музике. Симплифицирана музичка разноврсност и привид културолошких припадности направљени су у циљу делотворнијег манипулисања и одвајања гласача (Лукић-Крстановић 2007: 252). Марина Симић увиђа да се деведесетих година у Србији раширио стереотип да је западњачка популарна музика симбол за урбаност, модерност, цивилизованост и високи културни ниво, а људи који су такву музику слушали истицали су своју склоност ка 'европским вредностима'. Себе су схватили као 'носиоце прогреса' и отпора тадашњој власти, а некултура, примитивизам и сељаштво, као и националистичка идеологија, углавном су повезивани уз турбо-фолк. Избор музике је тако почео да се повезује са 'имањем' или 'немањем' културе, а музика је служила као 'културни капитал', кључан за остварење друштвених дистинкција (Симић 2007: 111–113, 118, 119). Успостављене су поларизације 'наше' – 'њихово', 'домаће' – 'туђе', 'патриотско' – 'издајничко', а дистанца према 'другом' служила је у глорификовању 'свога' (Лукић-Крстановић 2006: 188).

Испоставило се да су наративи и поларизације из деведесетих година, наставили да живе и у новом политичком контексту у првој деценији 21. века.⁵²¹

⁵²¹ Истраживања међу средњошколцима у Београду 2002. године показују да је музичка публика поларизована на оне који су у потпуности задовољни домаћом сценом турбо-фолка, и на оне који се радују „сваком промету преко граница“. На питање којем музичком догађају ће

Будући да су фестивали *Егзит* и *Гуча* постали изузетно популарни у првој деценији 21. века, расправе на тему који фестивал боље репрезентује Србију нису заобишле ни неке иностране новинаре. Америчка новинарка Ана Лошкин (Anna Y. Loshkin) је у часопису *Bajc (Vice)* 2012. године означила *Гучу* као место распиравања српског национализма и одраз 'ретроградне', 'четничке' Србије, увредљиво за неког ко дође 'са стране' (нарочито за Хрвате и Бошњаке).⁵²² Да би америчким читаоцима појаснила корене таквог стања, ауторка укратко представља своју, крајње поједностављену и тенденциозну верзију друштвено-политичког контекста у Србији крајем 20. и 21. века, засновану на наративу о 'две Србије'. Поларизација на 'Прву Србију' (националистичку, ретроградну, Милошевићеву) и 'Другу Србију' (проевропску, прогресивну, Ђинђићеву), примењена је потом на фестивале. *Гучи*, као репрезенту 'Прве Србије', ауторка је супротставила фестивал *Нишвил* који посећују 'цивилизовани људи', њени пријатељи из Београда. „Моји пријатељи у Београду кажу да националисти који воле турбо-фолк иду у Гучу, а цивилизовани људи иду у Ниш, оближњи град у којем се отприлике у исто време одржава међународни џез фестивал. У овој издељеној регији са мешовитом етничком популацијом, таква подела репрезентује истинску претњу стабилности“ (Loshkin 2012).⁵²³ Америчка новинарка је перципирала *Гучу* и *Нишвил* на начин типичан за наративе о 'две

присуствовати тога лета, један број се определио за концерт турбо-фолк певачице Светлане Ражнатовић, а други број за одлазак на *Егзит* (Лукић-Крстановић 2007: 266). Пет година касније, истраживачки тим ЦеСИД-а (Центар за слободне изборе и демократију) је учи председничких избора испитао јавно мњење у Србији, и извео следећи закључак: „Ово истраживање показује знатну тачност флоксуле о Србији разапетој између прошлости и будућности, а у ширем смислу и тачност флоксуле о 'две Србије'. [...] По свему судећи, ма колико то изгледало чудно након политичког обрта 2000. године, и данас се у великој мери гласа за или против Милошевићеве Србије!“ (нав. према: исто: 186).

⁵²² Занимљива је у том смислу критика политизовања *Гуче* коју је 2007. Године у сарајевском листу Ослобођење изнео бошњачки новинар Ахмед Бурић: Као пример може да послужи критика коју је *Гучи* упутио бошњачки новинар сарајевског листа *Ослобођење*, Ахмед Бурић: “Погрешно запакована у неотрадиционализам, *Гуча* се од музичког сајма [...] претворила у некакав ујединствујући Сабор Срба(ља) и њихових ексклузивних гостију [...] У том смислу је и то што је Сабор отворио Милорад Додик, у друштву Воје Коштунице и министра за инфраструктуру Велимира Илића – некако закономјерно. Тренд политичког окупљања испод једног шешира, односно око једне трубе, наставља се. [...] У таквом политичком окружењу трубе ће, нажалост, код нас бити доживљаване као дио “саундтрека” тематски посвећеног српској експанзији” (Burić 2007). Аутор настоји да дискредитује *Гучу* тиме што објашњава да „наслијеђе трубачких оркестара [...] долази управо из Турске“ (исто), те у суштини користи исте поступке као они које критикује – присвајање и измишљање традиције.

⁵²³ “My friends in Belgrade say that turbo-folk loving nationalists go to Guča and civilised people go to Niš, a nearby town where the international jazz festival is held around the same time. In this fragmented region with a mixed ethnic population, such a divide represents a real threat to stability“ (Loshkin 2012).

Србије', а иронија је што о томе пише 2012. године (13 година након 'пада' Милошевића), и што не узима у обзир, или не зна, да су представници 'Друге Србије', били редовни посетиоци фестивала у Гучи (Зоран Ђинђић, Борис Тадић, Чедомир Јовановић) (видети у: Timotijević 2005).

Поларизација *Егзита* и *Гуче*, уколико би била стварна, имплицирала би да је *Егзит* место дијалога националних и етничких култура, а *Гуча* не. То, међутим, није истина, нити објашњава присуство великог броја странаца у *Гучи*. Може се навести неколико аргумената у прилог тврдњи да поистовећивање *Гуче* са идеологијом 'Прве Србије' није утемељено у реалности, већ је плод политичке употребе фестивала. Марина Симић примећује да је младост 'про-западних' учесника протеста против Милошевића често истицана у медијима, док је та старосна одредница искључена када је реч о народној музици која је најомиљенији жанр младих људи (Симић 2007: 119). На фестивалу *Гуча* то постаје очигледно, јер је, како је раније поменуто, од деведесетих година он постао стециште младих генерација. Други аргумент проналази се у тврдњи Милоша Тимотијевића да је *Гуча* доста дуго сматрана манифестацијом на којој се окупљају 'сељаци' и 'цигани', те да су припадници елитних културних модела с презиром одбацивали 'примитивизам' и 'сировост' такве врсте забаве. После Кустурићиних филмова чак и градска популација почела је да проналази забаву у музици 'неписмених' трубачких оркестара (Timotijević 2005: 319). Важно је поменути и да фестивал *Гуча* није све време током деведесетих година функционисао као идеолошка платформа Милошевићевог режима. Штавише, антирежимско расположење није се могло сакрити ни у *Гучи* 2000. године, месец дана пред савезне изборе – то издање фестивала остало је запамћено по скандирању омладине Милошевићу „Спаси Србију и убиј се“ (исто: 175, 213).⁵²⁴ Слободан Милошевић никада није званично посетио *Гучу*, док су политичари из демократског блока долазили на фестивал крајем деведесетих година и почетком 21. века. Заправо, у *Гучу* су долазили политичари из свих странака, јер је то био ефикасан и јефтин политички маркетинг, а посетили су је и америчка амбасадорка Мери Волрик (Mary Warlick) и руски амбасадор Александар

⁵²⁴ Такође, Бреговићеве песме *Месечина* и *Калашињиков* нису само симбол *Гуче* него и студентских опозиционих протеста из деведесетих година.

Конузин. Коначно, у првој деценији 21. века фестивал *Гуча* постаје популарна туристичка дестинација за младе људе из разних крајева света.

На крају треба поставити питање због чега је у првој деценији 21. века *Гуча* постала популарна туристичка дестинација за младе људе из разних крајева света, и како је они доживљавају? Откуд толики број странаца у *Гучи* (а међу њима и посетилаца из земаља са којима је Србија била у рату) ако је она место распиривања српског национализма? За младе људе из других земаља фестивал *Гуча* представља место 'магијског' дејства трубе, луде забаве, необузданог хедонизма, и симбол 'дивљег', 'егзотичног' страственог и неоодољивог Балкана. Националистички симболи и беседе у *Гучи* немају исто значење за иностране посетиоце и за становнике Србије. Шајкаче, заставе, кокарде, само су део маскенбала на карневалу и средство комуникације. Марина Симић уочава да иностранци посетиоци *Гуче*, за разлику од многих српских интелектуалаца или 'антинационалиста', немају проблем да се радују уз народну музику и идентификују с 'тамном страном Балкана'. Они се осећају сигурним у свом 'европејству' и нису у опасности да буду осуђени да 'некритички' уживају у фолклорној музици. Омогућено им је да уживају у 'балканском лудилу', а да сами никада не буду обележени као 'Балканци' (Симић 2007: 104, 105). Туристе у *Гучу* привлачи „неодољив шарм једноставног уживања“, и они ту поново проналазе 'изгубљени рај' (Тимотијевић 2005: 344, 345). У једном чланку *Вечерњих новости* из 2004. године описана је следеће сцена: „Сабор траје трећи дан. Група домаћих бекрија седи у потоку, гајбе пива им друштво и, наравно, боси трубачи насред речице. Трубе 'гађају' право у душу. Двојица Француза стоје поред и у чуду посматрају приказ. После десетак минута гости из Француске скидају ципеле, заврћу ногавице и улазе у поток. Вичу: 'Ово је живот, *Гуча* је свет!'“ (нав. према: Тимотијевић 2005: 344). Описи *Гуче* као аутентичног хаоса и лудила испуњавају велики број репортажа у иностраној штампи, а организатори фестивала су током прве деценије 21. века схватили да такав имиџ функционише као савршена реклама. 'Аутентичност' више није битна као потврда српског идентитета већ као комерцијални производ и мамац за иностране посетиоце који ће у *Гучи* да потроше новац. Иностранци посетиоци и новинари су *Гучу* перципирали као симбол Балкана, 'унутрашњу другост'

Европе, на начин типичан за 'балканистички дискурс',⁵²⁵ а организатори фестивала и домаћи новинари су такву представу прихватили, и од ње направили комерцијални производ.

Еgzит је, с друге стране, фестивал као и сваки други европски *open-air* фестивал популарне музике, те се поставља питање због чега странци, нарочито Енглези, долазе чак у Нови Сад да би слушали извођаче који наступају и у њиховој земљи? Отварање граница Србије после 2000. године условило је да многи млади људи у свој обилазак Европе укључе и Србију коју раније нису били у могућности да посете. На путовање се најчешће креће у летњем периоду, те се посета *Еgzиту* (као и *Гучи*) згодно уклапа у план путовања. *Еgzит* је постао ново, 'хит' место на мапи европских фестивала популарне музике, а живописна локација на којој се одржава била је разлог више за долазак. За туристе из Западне Европе долазак на *Еgzит* не представља луксуз као за многе младе људе који живе у Србији. „Док се домаћи љубитељи жале због раста цена карата, посетиоци из иностранства, посебно Британци који на *Еgzит* долазе у хиљадама, никад не престају да буду импресионирани колико је све добро и јефтино, а посебно локална пива“ (Косић 2010).⁵²⁶ За младе људе из бивших југословенских земаља *Еgzит* можда има значење субверзије, отпора и тешко освојеног простора слободе, али за посетиоце из других земаља то је само место познато по дружењу и доброј музици.

Слика коју странци имају о *Еgzиту* и *Гучи*, вероватно је најобјективнија. Неоптерећени траумама из блиске прошлости, стереотипима и политичким митовима о 'Првој' и 'Другој' Србији, они могу јасније да виде ове фестивале као места карневалског уживања и интеркултурних дијалога. Уместо да се *Гуча* и *Еgzит* тумаче као репрезентације 'две Србије', требало би их схватити као комерцијалне, туристичке манифестације које привлаче велики број људи који желе да се забаве и друже. Оба фестивала су, на себи својствен начин, привлачна и домаћим и иностраним посетиоцима, а вероватно да постоји и

⁵²⁵ Према Марији Тодоровој, 'балканизам' подразумева скуп западњачких представа о Балкану као 'другог'. Према њеном мишљењу, 'балканизам' не треба поистовећивати са 'оријентализмом' јер је Балкан део Европе, иако се уобичајено схвата као њена периферија. Видети у: Todorova 1999.

⁵²⁶ „While local fans are complaining about rising ticket prices, visitors from abroad, especially Brits who come to Exit in their thousands, never cease to be impressed how cheap and good everything, especially the local beer, is” (Косић 2010).

велики број људи који су посетили или редовно посећују и једну и другу манифестацију, без обзира на њихове наводне идеолошке разлике. „Та два догађаја концептуално супротстављена многим су повод да све политизују и деле на народњачку и грађанску Србију. Али нема две Србије, само је једна и у њој има места и за *Егзит* и за *Гучу*. [...] Различитих историја, идеја, концепата...*Егзит* и *Гуча* можда и несвесно раде на истом задатку – промоцији лепше Србије“ (*Blic online* 2007).

ЗАКЉУЧАК

Истраживање која сам спровела у претходним поглављима, имало је за циљ доказивање хипотезе докторске дисертације: да су музички фестивали у првој деценији 21. века места интеркултурних дијалога. Хипотезу сам настојала да докажем извођењем теоријског модела, а потом и применом модела у анализи одабраних студија случаја. За разлику од других аутора који су о интеркултурним дијалозима на фестивалима писали уопштено и површно, и нису правили разлику између музичких и других уметничких фестивала, у дисертацији сам предложила интердисциплинарни теоријски модел који је могуће применити у музиколошкој анализи музичких фестивала. Модел је произашао из идентификације, систематизације и аргументације параметара, на основу којих се могу препознати и разумети интеркултурни дијалози на свим музичким фестивалима. Новина теоријског модела је у томе што су интеркултурни дијалози схваћени, не само као дијалози националних и етничких култура већ и као дијалози типова култура, потом у осетљивости на разлике између предуслова за покретање интеркултурних дијалога и њихове конкретне манифестације, те у применљивости на концепцијски различите музичке фестивале. Теоријски модел омогућио је да се музичким фестивалима приступи на свеобухватнији начин него у досадашњим истраживањима, да се анализирају репертоар, рецепција, организација и промоција музичких фестивала, и на тај начин разуме њихова уметничка, културна, друштвена, политичка и економска улога.

У теоријском моделу систематизовала сам и образложила параметре и примере из фестивалске праксе, на основу којих је могуће на једноставан начин уочити предуслове за покретање интеркултурних дијалога, или њихову конкретну манифестацију. Тиме је, заправо, у теоријском моделу изложен идеал-тип музичког фестивала који је место интеркултурних дијалога у 21. веку. Такав фестивал има у програму сваког свог издања концерте уметничке, популарне и традиционалне фолклорне музике, концерте на којима се манифестују дијалози два или сва три типа музичких култура, као и пратеће програме посвећене другим уметничким дисциплинама. На њему учествују престижни домаћи и инострани музички извођачи, концертни репертоар чине

дела домаћих и иностраних композитора, међу којима су и премијерна извођења међународних ко-продукција и фестивалских наруџбина. 'Идеални' музички фестивал обраћа се припадницима различитих националних и етничких заједница, културних модела и друштвених група, и својим програмским садржајима их подстиче да ступе у дијалоге. Сходно томе, фестивал има и програме едукативног и парципативног карактера посвећене специфичним депривилегованим, мањинским или генерацијским групама, у којима су тематизовани неки актуелни друштвени проблеми, као и алтернативније уметничке праксе, карактеристичне за локалне заједнице и поткултурне групе. Фестивал који је место интеркултурних дијалога важан је подједнако и за уметнике који на њему учествују, и за публику. Он за своје посетиоце има значај посебне свечаности на којој се стиче јединствено искуство, и на коју су сви добродошли, без обзира на културне разлике, а такав имиџ има и у медијима. Идеал-тип музичког фестивала као места интеркултурних дијалога континуирано привлачи бројну и разноврсну домаћу и инострану публику, и представља важан део културног туризма у заједници у којој се одржава. С обзиром на наведене карактеристике, идеал-тип музичког фестивала има велики уметнички, културни, друштвени, политички и економски значај, пре свега у локалној и националној заједници у којој се одржава, али и на међународном нивоу.

Теоријски модел је конструисан са свешћу да се елементи идеал-типа у пракси не могу испољити у истој мери и на исти начин. Фестивали имају различите концепте, неки су покренути у 21. веку, а неки раније, одржавају се у већим или мањим местима, и у различитим државама. Потенцијал неког фестивала да буде, у већој или мањој мери, место интеркултурних дијалога, највише зависи од друштвено-политичког контекста. Може се претпоставити да је потенцијал већи уколико се фестивал одржава у мултикултурној, демократски уређеној земљи, с развијеном привредом и високим животним стандардом, у којој се поштују људска права, а становништво има висок ниво интеркултурне компетенције. С друге стране, потенцијал ће бити мањи у постконфликтним друштвима обележеним сиромаштвом, корупцијом, међуетничком мржњом, и кршењем људских права. Међутим, у таквим земљама фестивали на којима се

покрећу интеркултурни дијалози имају веома велики значај, јер могу понудити визију бољег друштва, променити перспективу грађана, и подстаћи их на активно учешће у друштвеним променама. Ова улога фестивала је можда најважнија у земљама које су у фази постсоцијалистичке транзиције, и које су тек на путу да се развију у демократско друштво. Јер, на овом путу грађани се суочавају са разним проблемима, почевши од опадања животног стандарда и пораста незапослености, до осећања изолованости и инфериорности у односу на развијенија друштва, што неретко проузрокује отпор према променама и свему што је 'другачије'.

Примена теоријског модела на студије случаја, пет музичких фестивала који се одржавају у Србији у првој деценији 21. века, показала је да је проблематика интеркултурних дијалога на фестивалима знатно комплекснија него што се на први поглед чинило. Теоретичари су интеркултурне дијалоге представљали као 'готов рецепт', који увек и свуда има исти ефекат и даје исте резултате. Сходно томе наводили су само примере из фестивалске праксе који могу да потврде њихове претпоставке.⁵²⁷ Анализа која је спроведена у овој дисертацији показала је да покретање интеркултурних дијалога на фестивалима зависи од бројних фактора: буџета фестивала и куповне моћи становништва,⁵²⁸ креативности и способности менаџерског тима, и интересовања, укуса и интеркултурне компетенције публике. Сходно томе, ефекти интеркултурних дијалога нису свуда исти, а у неким случајевима су сасвим неочекивани.

Поједини примери показали су да публика некад једноставно не реагује на настојања организатора фестивала да је упозна и са неким другачијим, за њу нетипичним садржајима. Показатељи су, рецимо, полупразна сала на концерту камерне музике Љубице Марић на *Мокрањчевим данима*, и инциденти на *Егзиту* због намере организатора да се на фестивалу ода почаст жртвама масакра у Сребреници. Анализа је показала и супротно: да интеркултурни дијалози могу да се одвијају на фестивалу иако за њих не постоје предуслови у

⁵²⁷ Једино је директор *Берлинског фестивала*, Јоаким Сарториус, указао да постоје и ограничења у развијању интеркултурних дијалога, у смислу да нека настојања организатора фестивала у том смеру не могу увек да буду успешна (видети: Sartorius 2009: 160–175).

⁵²⁸ Без финансијских средстава организатори не могу да креирају фестивал какав би желели, нити да га адекватно промовишу, а посетиоци нису у стању да издвоје потребна средства за улазнице и боравак на фестивалу.

самом програму. Парадигматичан пример је фестивал *Гуча* који је посвећен само 'српској култури', али је постао стециште младе публике из разних делова света, и место сусрета и размене припадника свих културних модела и друштвених група. Популарност *Гуче* у свету још више изненађује када се има у виду да је многи, не без разлога, тумаче као промоцију национализма и конзерватизма (јер такве поруке одашиљу беседници, организатори, као и целокупна иконографија фестивала). Од таквог фестивала се не би очекивало да буде место интеркултурних дијалога, али он то ипак јесте. С друге стране, *Бемус* је једини музички фестивал из Србије који је члан ЕФА-е и потписник *Декларације уметничких фестивала о интеркултурном дијалогу*, а испоставило се да су на њему интеркултурни дијалози најслабије развијени.

Пример фестивала *Егзит* потврдио је кључне претпоставке аутора који су писали о интеркултурном дијалогу и интеркултурној медијацији. У основи његове програмске идеје је развијање интеркултурних дијалога, јер је с тим циљем фестивал и настао. *Егзит* је функционисао као покретач транзиције, али и као 'ујединитељ', ратом раздвојених култура и народа бивше Југославије. Бројна европска признања која је *Егзит* до сада добио, и имиџ који је стекао у Србији и у иностранству, само су потврда да је он 'школски пример' фестивала на којем се одвијају интеркултурни дијалози. Међутим, анализа је показала и да је током прве деценије 21. века *Егзит* постепено губио свој политички значај и свој критички, субверзивни карактер, те да је све време мање или више био подложен политичким злоупотребама, што је донекле обесмислило идеју из које је потекао, и визију коју је у почетку имао. Преовладао је економски значај фестивала, и *Егзит* се крајем претходне деценије свео на један у низу комерцијалних фестивала популарне музике, који за своју публику и целокупну јавност има сасвим другачије значење него што је имао у почетку.⁵²⁹ *Егзит* се стога може посматрати као парадигматичан пример 'транзицијског фестивала':

⁵²⁹ Занимљиво је да је *Егзит* највише био посвећен развијању интеркултурних дијалога када је тек настао, и када су на њему били присутни само домаћи извођачи и публика. Са порастом економског значаја и доласком светских музичких звезда, реални значај политичког и друштвеног ангажмана *Егзита* опада. Томе је, наравно, допринела, околност, да је сврха настанка *Егзита* испуњена (срушен је Милошевићев режим, Србија је ушла у фазу транзиције, границе су се отвориле). Ипак, већина проблема у друштву је пренето из деведесетих година, а појавили су се и нови проблеми, карактеристични за земље у транзицији, а *Егзит* на многе од њих уопште није реаговао.

као фестивал који је био један од покретача и носилаца транзиције, али и као 'огледало' амбивалентности и противречности које је транзиција са собом донела.

Анализа *Егзита*, као и других фестивала, показала је да се интензитет и вид испољавања интеркултурних дијалога хронолошки мењао чак и у кратком периоду од једне деценије. На пример, почетком 21. века програм фестивала *Мокрањчеви дани* и наративи о фестивалу, нису одавали утисак да се у Србији десила било каква промена у односу на претходну деценију. Транзиција је у Неготин стигла са закашњењем, а с њом и отварање фестивала ка 'другим' културама. Промене су почеле да се дешавају отприлике од 2007. године, и испољиле су се, поново, и у самом програму и у наративима о фестивалу. Иницијатор ових промена је превасходно била нова програмска селекторка, те је још један од закључака произашлих из анализе, да покретање интеркултурних дијалога на фестивалима у Србији често зависи од појединца, а не од организационог тима. То је уочено и на *Бемусу*, јер је анализа показала да је фестивал имао највеће предуслове за покретање интеркултурних дијалога док је његов селектор била Ивана Стефановић. Наведено потврђује и пример *Гитар арта*, који од почетка зависи од једне личности (оснивача/власника/менаџера/уметничког директора и селектора Бошка Радојковића). У случају *Гитар арта*, та околност се испоставила као веома повољна, јер су интеркултурни дијалози поступно и континуирано развијани на фестивалу од оснивања до данас. Едукативна улога *Гитар арта* је у том процесу изузетно важна, и вероватно и већа него на *Егзиту*, иако се о њој много мање говори у медијима.

Разлог масовног интересовања домаће и иностране публике за *Егзит* није, осим на самом почетку, потреба да се буде део друштвеног активизма и да се учествује у интеркултурним дијалозима на начин на који је то постулирано у циљевима фестивала. Публика на *Егзит* долази, и учествује у интеркултурним дијалозима због популарне културе и музике, то јест због добре забаве и дружења у карневалској атмосфери. Из истог разлога публика долази и у *Гучу*. Заправо, *Гуча* је постала место интеркултурних дијалога захваљујући популарној култури (односно све интензивнијим дијалозима традиционалне

фолклорне културе са популарном), и упркос имиџу националистичког фестивала. Све израженији елементи популарне културе на фестивалу прво су привукли домаћу публику, потом и инострану, а тек на крају и већи број иностраних учесника. Популарна култура се најпре испољила у пратећим деловима програма и у начину понашања публике, да би у првој деценији 21. века 'заразила' и саму музику, чак и у најтрадиционалнијим, такмичарским деловима програма. *Гитар арт* је највише привукао пажњу јавности 2009. године када је на њему гостовала звезда популарне музике, Стинг, а неки од најпосећенијих програма *Мокрањчевих дана* и *Бемуса* били су концерти на којима су се одвијали дијалози популарне музике са уметничком или традиционалном фолклорном. Другим речима, анализа је показала да је популарна култура на свих пет фестивала била покретач интеркултурних дијалога, и да је то карактеристично управо за прву деценију 21. века. Пре 2000. године *Егзит* и *Гитар арт* нису постојали, а на *Бемусу*, *Мокрањчевим данима* и *Драгачевском сабору трубача* популарна култура и музика готово да уопште нису биле присутне. Тиме је потврђена оправданост проширења концепта интеркултурног дијалога у концепт интеркултурних дијалога који се састоји из дијалога националних и етничких култура, али и из дијалога типова култура. Резултати анализе су открили и да дијалози националних и етничких култура не морају нужно да буду повезани са дијалозима типова култура. На неким фестивалима, и засебним фестивалским програмима, одвијају се само дијалози националних и етничких култура (*Егзит*, *Бемус*), негде је случај обрнут (*Мокрањчеви дани*), док на фестивалима *Гитар арт* и *Гуча* теку паралелно и међусобно су условљени.

Из анализе је изведен још један, веома важан закључак, који је делом оповргао тврдње аутора који су писали о концепту интеркултурног дијалога. У документима институција Европске уније, као и у радовима аутора који су некритички третирали та документа, тврди се да је интеркултурни дијалог тековина 21. века, и да је карактеристичан за државе са демократским уређењем (пре свега државе-чланице Европске уније), као средство у трансформисању мултикултурног друштва у интеркултурно и у 'јачању' 'европског идентитета'. Али како онда објаснити закључак, проистекао из анализе у овом раду, да је

Бемус имао веће предуслове за покретање националних и етничких култура у комунистичкој држави с тоталитарним режимом (СФРЈ) него у држави која је 'на путу ка Европској унији' (Србија 21. века)? Како је могуће да је у Гучи осамдесетих година Мајлс Дејвис свирао са српским и ромским трубачима, и да су на сабор долазиле иностране фолклорне групе, трубачки оркестри, редитељи и публика? Могуће је због тога што су интеркултурни дијалози постојали одувек и свуда, у већој или мањој мери. Њихов развој је у комунистичкој Југославији био омогућен либералнијом културном политиком, која је од шездесетих година (када се и развија фестивалска култура) балансирао између 'Источног' и 'Западног' блока. Дакле, потенцијал за развијање интеркултурних дијалога почива у вредностима демократског уређења, а не у вредностима Европске уније.

Анализа музичких фестивала као места интеркултурних дијалога открила је и доминантне репрезентације српске културе у 21. веку, као и стереотипе, митове и политичке употребе традиције који су у основи таквих репрезентација. Музички фестивали су показатељ и 'нашег' односа према 'другим' културама, и 'њиховог' односа према 'нама'. Заправо, уочено је да су у Србији и даље уврежене оштре поделе на 'нас' и 'њих', било да је реч о поделама унутар српског друштва, или у опозицији између Србије и других (углавном западноевропских) земаља. Музички фестивали су стога у првој деценији 21. века били и покретачи интеркултурних дијалога, и места на којима су интеркултурни дијалози спречавани. Ова конфликтна позиција фестивала одраз је конфликтног стања друштва у постсоцијалистичкој транзицији. Међутим, на фестивалима су ови конфликти и поделе превазилажени, а интеркултурни дијалози су настављали да се развијају.

Музички фестивали на којима се одвијају интеркултурни дијалози у програму, и на којима се покрећу интеркултурни дијалози између публике и учесника, не могу допринети решавању кључних проблема у друштву. Али они свакако утичу на промену перцепције 'своје' и 'других' култура, и иницирају зближавање и комуникацију међу људима, без обзира на то одакле долазе. У времену експанзије комуникације посредоване екраном, све ређих непосредних људских сурета и размена, и све бројнијих 'не-места', музички фестивали су оазе и места на којима је све могуће, и на која се и одлази у потрази за 'другим'.

ЛИТЕРАТУРА

Библиографија

Адамов, Марија (2001): „Дела Светислава Божића“, *Дневник*, 15. септембар.

Adkins Chiti, Patricia (with collaboration of Jelena Arnautović) (2012): „Women in Music Uniting Strategies for Talent: Working to Change the Landscape Women in Music”, u: Ketrin Deventher (ur.), *The cultural component of citizenship: an inventory of challenges*, Brussels: Access to the Culture Platform, European House for Culture, 100–112.

Adorno, Theodor W. (1970): „Disonance: O fetišizmu u muzici i regresiji slušanja”, *Treći program*, 4: 240–285.

Adorno, Theodor W, Horkheimer, Max (1989): *Dijalektika prosvetiteljstva. Filozofski fragmenti*, Sarajevo: Veselin Masleša – Svjetlost.

Anderson, Benedikt (1998): *Nacija: zamišljena zajednica*, prevele Nata Ćengić i Nataša Pavlović, Beograd: Plato.

Arnautović, Jelena (2009): „Nikola Burijo”, u: Šuvaković, Miško, Erjavec, Aleš (ur.), *Figure u pokretu: Savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti*, Beograd: Atoča, 740–754.

Арнаутовић, Јелена (2011): „Интеркултурни дијалози на *Мокрањчевит данита*“, у: *Мокрањац*, 13: 56-67.

Arnautović, Jelena (2012a): *Između politike i tržišta: popularna muzika na Radio-Beogradu u SFRJ*, Beograd: RTS.

Арнаутовић, Јелена (2012б): „Фантазијски принцип у карневалима“, *Наслеђе, часопис за књижевност, језик, уметност и културу*, 21: 125–139.

Арнаутовић, Јелена (2012в): „Корак испред времена: дијалог Милоја Милојевића са француским неокласицизмом у балету *Собарева метла*“, у: Соња Маринковић, Санда Додик (ур.), *Традиција као инспирација*, Бања Лука: Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци, Музиколошко друштво Републике Српске, 72–86.

Арнаутовић, Јелена (2012г): „Музика и визуелне уметности у различитим историјским епохама. Музиколошка радионица на ликовној колонији *Ехо музике 2012*“, у: *Мокрањац* (14): 45–49.

Арнаутовић, Јелена (2013): „Рedefинисање концепта музичког жанра у постмодерној медијској култури: прожимање уметничке, популарне и традиционалне фолклорне музике“, у: Соња Маринковић, Санда Додик (ур.),

Традиција као инспирација, Бања Лука: Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци, Музиколошко друштво Републике Српске, 583–593.

Arnautović, Jelena: (2014): „The power of television in creating new music stars: Serbian talent show *Zvezde Granda*”, u: Mirjana Veselinović-Hofman, Vesna Mikić, Ivana Perković, Tijana Popović Mladjenović (ur.), *Music Identities on Paper and Screen*, Belgrade: Department of Musicology – Faculty of Music, University of Arts in Belgrade, 379–390.

Autissier, Anne-Marie (2009a): „A short history of Festivals in Europe from the 18th century until today“, u: Anne-Marie Autissier (ur.), *The Europe of Festivals. From Zagreb to Edinburgh, intersecting viewpoints...*, Paris: Editions de l'attribut, Culture Europe International, 21–41.

Autissier, Anne-Marie (2009b): „Festival associations, points of reference or platforms for cultural globalisation?“, u: Anne-Marie Autissier (ur.), *The Europe of Festivals. From Zagreb to Edinburgh, intersecting viewpoints...*, Paris: Editions de l'attribut, Culture Europe International, 125–135.

Бабић, Константин (2005): *На маргини Мокрањчевих дана*, Београд, Неготин: Агена.

Bahtin M., Mihail (1978): *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*, Beograd: Nolit.

Beard, David, Gloag, Kenneth (2005): *Musicology: The Key Concepts*, London, New York: Routledge.

Bebler, Neda (ur.) (2008): *Bemus memorabilia 1969–2008*, Beograd: Jugokonzert.

Bennett, Milton J. (1986): “A developmental approach to training for intercultural sensitivity”, u: *International Journal of Intercultural Relations*, 10 (2): 179–195.

Bennett, Milton M. J. (1993): “Towards ethnorelativism: A developmental model of intercultural sensitivity”, u: R. Michael Paige (ur.), *Education for the intercultural experience*, Yarmouth, ME: Intercultural Press, 21–71.

Bennett, Milton J. (1998): “Intercultural communication: A current perspective” u: Milton J. Bennett (ur.), *Basic concepts of intercultural communication: Selected readings*, Yarmouth, ME: Intercultural Press., 1–34.

Berns, Vilijam Dž (2009): *Menadžment i umetnost*, prevela Stanka Šaša, Beograd: Clio.

Bertho, Alain (2009): „Fleeting locations of cultural globalisation“, u: Anne-Marie Autissier (ur.), *The Europe of Festivals. From Zagreb to Edinburgh, intersecting viewpoints...*, Paris: Editions de l'attribut, Culture Europe International, 43–48.

Birešev, Ana (2006): „Kulturna politika u teoriji“ u: *Kultura*, 116–117: 187–216.

- Бобавац, Зоран (2007): *Гуча: лимена душа Србије*, Београд: Принцип Бонарт Прес.
- Briggs, Adam, Copley, Paul (ur.) (2005): *Uvod u studije medija*, prevod Irena Šentevska, Београд: Clio.
- Brelek, Darko (2009): „Preface“, u: Kathrin Deventer (ur.), *Dialogue. Festival Act for an Intercultural Society*, Ghent: European Festivals Association, 7–10.
- Bourriaud, Nicolas: *Postproduction: Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*, prevela Jeanine Hermann, New York: Lukas & Sternberg, 2002.
- Божих, Светислав (2006а): „Беседа 2001.“, у: *Баитиник*, 9: 122–124.
- Божих, Светислав (2006б): „Говор 2003.“, у: *Баитиник*, 9: 135–137.
- Burio, Nikolas (2003): „Relaciona estetika“, u: *Košava*, 42–43.
- Cummings, Joanne (2007): “We’re All in This Together: The Meanings Festivalgoers Attribute to Their Music Festival Participation”, u: Kari Kallioniemi, Kimi Kärki, Janne Mäkelä & Hannu Salmi (ur.), *History of Stardom Reconsidered: The refereed proceedings of the inaugural conference of IIPC*, Turku: International Institute for Popular Culture, 153–157.
- Svejić, Bojana (2005): *Koncept, teorija i ideologija performansa i perforativnosti u muzici XX i XXI veka. Preko granica muzičkog dela: performativna muzička praksa Erika Satieja, Johna Cagea, Fluxusa, La Montea Younga i Johna Zorna*, magistarski rad odbranjen na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu, rukopis.
- Čolović, Ivan (1984): *Divlja književnost*, Београд: Nolit.
- Čolović, Ivan (2006): *Etno: priče o muzici sveta na Internetu*, Београд: Biblioteka XX vek, Knjižara Krug.
- Чоловић Васић, Маја (2007): „Мокрањчеви дани 2007“, у: *Мокрањац*, 9: 55–58.
- Чоловић Васић, Маја (2008): „Мокрањчеви дани 2008“, у: *Мокрањац*, 10: 40–43.
- Чоловић Васић, Маја (2009): „Мокрањчеви дани 2009“, у: *Мокрањац*, 11: 32–36.
- Чоловић Васић, Маја (2010а): „45. Фестивал Мокрањчеви дани“, у: *Мокрањац*, 12: 20–27.
- Чоловић-Васић, Маја (2010б): „Трибина Мокрањчевих дана“, у: *Мокрањац*, 12: 34–39.
- Daković, Nevena (2008): *Balkan kao (filmski) žanr: slika, tekst, nasija*, Београд: Fakultet dramskih umetnosti.

Debord, Guy (1999): *Društvo spektakla*, preveo Goran Vujasinović, Zagreb: Arkzin D.O.O.

Деспић, Дејан (1990): *Мокрањчеви дани 1966–1990*, Неготин: Мокрањчеви дани.

Деспић, Дејан (2000): *Тридесет година Београдских музичких свечаности*, Београд: Clio.

Deventer, Kathrin (2009): „Introduction“, u: Kathrin Deventer (ur.), *Dialogue. Festival Act for an Intercultural Society*, Ghent: European Festivals Association, 10–21.

Dickie, George (1984): *The Art Circle: A Theory of Art*, New York: Haven Publications.

Димковић, Бојана (2012): „Шта да обучем вечерас, или да ли класични музичари изгледају архаично на концертној сцени?“, у: *Музика Класика*, 6: 58–60.

Dragičević Šešić, Milena (1994): *Neofolk kultura: publika i njene zveude*, Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.

Dragičević Šešić, Milena, Stojković, Branimir (1996): *Kultura: menadžment, animacija, marketing*, Beograd: Clio.

Dragičević Šešić, Milena, Šentevska, Irena (ur.) (2000): *Urbani spektakl*, Beograd: Clio.

Dragičević Šešić, Milena, Dragojević, Sanjin (2004): *Interkulturalna medijacija na Balkanu*, Sarajevo: Око.

Драгићевић Шеших, Милена (2008): „Фестивали: од славља у заједници до савременог спектакла – утицаји културних политика“, у: Симон Грабовац (ур.), *Дијалог о фестивалима: култура фестивала*, Нови Сад: Културни центар Новог Сада, 13–25.

Đokić-Švob, Nada (2000): *Tranzicija i nove europske države*, Zagreb: Barbat.

Đorđević, Jelena (1997): *Političke svetkovine i rituali*, Beograd: Dosije, Signature.

Đorđević, Jelena (2009): *Postkultura: uvod u studije kulture*, Beograd: Clio.

Đukić, Vesna (2008): „Festivalski menadžment umetničkih manifestacija u Srbiji“, u: Nevena Daković, Mirjana Nikolić (ur.), *Образовање, уметност и медији у процесу европских интеграција*, Beograd: Fakultet dramskih umetnosti, 158–170.

European Commission (2011): *Green Paper on the online distribution of audiovisual works in the European Union: opportunities and challenges towards a digital single market*, Brussels: European Parliament.

Feld, Steven (2002): „Od šizofonije do šizmogeneze: 'world music' i 'world beat' kao diskursi i prakse komodifikacije“, preveo Đorđe Tomić, u: *Reč* 65(2): 361–390.

Fisk, Džon (2001): *Popularna kultura*, preveo Zoran Paunović, Beograd: Clio.

Focroulle, Bernard (2009): „At the heart of European identities“, u: Anne-Marie Autissier (ur.), *The Europe of Festivals. From Zagreb to Edinburgh, intersecting viewpoints...*, Paris: Editions de l'attribut, Culture Europe International, 11–18.

Foster, Hal (1985): „Postmodernism: A Preface“, u: Hal Foster (ur.), *Postmodern Culture*, London, Sydney: Pluto Press, ix–xvi.

Gennep, Arnold van (2004): *The Rites of Passage*, London: Routledge.

Gnjatović, Ana, Isaković, Smiljka, Gavrić, Gordana (2010): „Kreativni sektor kao faktor razvoja društva u novom milenijumu. Kulturni turizam: diskretni šarm festivala“, u: *Kultura*, 128: 199–218.

Golemović, Dimitrije O. (2002): „Nova gradska muzika“, *Muzika kroz misao*, Beograd: FMU.

Golemović, Dimitrije O. (2005): *Etnomuzikološki ogledi*, Beograd: Biblioteka XX vek.

Gordy, Eric D. (2001): *Kultura vlasti u Srbiji: nacionalizam i razaranje alternativa*, prevela Biljana Lukić, Beograd: Samizdat B92.

Gramit, David (2002): *Cultivating Music: The Aspirations, Interests and Limits of German Musical Culture, 1770–1848*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

Hall, Stuart (1997): „The work of Representation“, u: Stuart Hall (ur.), *Representation: Cultural Representations and Signifying practices*, London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications, The Open University, 15–64.

Хебдиц, Дик (1980): *Поткултура: значење стила*, Београд: Рад.

Higson, Andrew (2005): „Nacionalnost. Nacionalni identitet i mediji“, u: Adam Briggs, Paul Copley (ur.), *Uvod u studije medija*, prevela Irena Šentevska, Beograd: Clio, 602–620.

Христић, Зоран (2006), „Беседа 2003.“, у: *Баштиник*, 9: 132–134.

Hunyadi, Zsuzsa, Inkei, Peter; Szabo, Janos Zoltan (2009): „National survey on Festivals in Hungary“, u: Anne-Marie Autissier (ur.), *The Europe of Festivals. From Zagreb to Edinburgh, intersecting viewpoints...*, Paris: Editions de l'attribut, Culture Europe International, 175–184.

Institute for International Relations (Colin Mercer, Nina Obuljen, Jaka Primorac, Aleksandra Uzelac) (2012): *The Culture Strand of the Creative Europe Programme 2014–2020*, Brussels: European Parliament, Directorate General for Internal Policies.

Isaković, Smiljka (2012), *Bemus prepletum mobile*, Beograd: Službeni glasnik, Agencija „Muzika Klasika“.

Jameson, Fredric (1985): „Postmodernism and consumer society“, u: Hal Foster (ur.), *Postmodern Culture*, London, Sidney: Pluto Press.

Janković, Jelena (2006): *Place of the classical music festivals in a transitional society*, master teza odbranjena na Univerzitetu umetnosti u Beogradu, rukopis (teza je objavljena na sajtu *European Festivals Association*: <http://www.efa-aef.eu>).

Јанковић Јелена (2008): „Фестивали уметничке музике у Србији – изазови за 21. век“, у: Симон Грабовац (ур.), *Дијалог о фестивалима: култура фестивала*, Нови Сад: Културни центар Новог Сада, 27–45.

Јањатовић, Петар (2001): *Илустрована ex YU rock енциклопедија: 1960–2000*, Нови Сад: Прометеј.

Jeremić-Molnar, Dragana (2007): *Rihard Wagner: konstruktor „istinske“ realnosti. Projekat regeneracije kroz Bajrojske svečanosti*, Beograd: Fabrika knjiga.

Jovanov, Ana (2009): „Uloga festivala Exit u razvoju identiteta Novog Sada“, u: *Kultura*, 122–123: 180–192.

Јовановић, С. М. (2003а): „Спомен бурној историји“, у: *Новости*, 22. септембар.

Јовановић, С. М. (2003б): „Глумци и трубачи 'освежили' вече“, у: *Новости*, 20. септембар.

Јововић, Миломирка (2010): „Са Мокрањцем у свет“, у: *Мокрањац*, 12: 28–31.

Kajoa, Rože (1986): „Teorija praznika“, u: *Kultura* 73–75: 32–60.

Kelner, Daglas (2004): *Medijska kultura: studije kulture, identitet i politika između modernizma i postmodernizma*, prevela Aleksandra Čabraja, Beograd: Clio.

Klaić, Dragan (2009a): „Festival's core business: The Art of Partnership“, u: Anne-Marie Autissier (ur.), *The Europe of Festivals. From Zagreb to Edinburgh, intersecting viewpoints...*, Paris: Editions de l'attribut, Culture Europe International, 103–111.

Klaić, Dragan (2009b): „From festivals to event planning“, u: Anne-Marie Autissier (ur.), *The Europe of Festivals. From Zagreb to Edinburgh, intersecting viewpoints...*, Paris: Editions de l'attribut, Culture Europe International, 213–223.

Kolber, Fransoa (2010): *Marketing u kulturi i umetnosti*, prevela Jelena Tomašević, Beograd: Clio.

Kovač, Senka (2006): „Jeunesse en fête, jeunesse en risqué: Sur l'exemple du festival Exit“, u: *Antropologija*, 2: 18–21.

Kovačević, Đuro (2004): „Izazov globalizacije, imperativ tranzicije“, u: Laslo Sekelj, Jovan Teokarević (ur.), *Tranzicija deceniju posle: pouke i perspektive*, Beograd: Institut za evropske studije, 7–16.

Ковачевић, Иван (2007): *Антропологија транзиције*, Београд: Српски генеалогски центар, Етнолошка библиотека, књига 28.

Kozorog, Miha (2011): “Festival Tourism and Production of Locality in a Small Slovenian Town” u: *Journal of Tourism and Cultural Change*, vol. 9 (4): 298–319.

Kozorog, Miha (2012): „Primjer slučajnog turizma: društveni i prostorni čimbenici festivalskog turizma u Tolminu u Sloveniji“, u: *Stud. ethnol. Croat.*, vol. 24: 87–106.

Крајачић, Гордана (2001): „Небесна литургија“, у: *Блиц*, 14. септембар.

Крајачић, Гордана (2002а): *Музички фестивали*, Београд: Медицински факултет.

Крајачић, Гордана (2002б): „Мокрањчеви блистави трагови“ у: *Блиц*, 16. септембар.

Крајачић, Гордана (2003а): „Музичка метропола“, у: *Војска*, 2. октобар.

Крајачић, Гордана (2003б): „Вертикала балканске духовне музике“, у: *Блиц*, 11. септембар.

Крајачић, Гордана (2011): *Музички записи*, Београд: ауторско издање.

Красин, Маја (2013): „Спектакл или очување традиције на сцени – перцепција публике и играча“, у: Соња Маринковић, Санда Додик (ур.), *Традиција као инспирација*, Бања Лука: Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци, Академија наука и умјетности Републике Српске, Музиколошко друштво Републике Српске, 291–305.

Kuljić, Todor (2006): *Kultura secanja: teorijska objašnjenja upotrebe prošlosti*, Beograd: Čigoja.

Лајић-Михајловић, Данка, Закић, Мирјана (2012): „Драгачевски сабор трубача у Гучи: место умрежавања музичких култура“, у: *Зборник матице српске за друштвене науке* (139): 223–226.

Лајић-Михајловић, Данка, Закић, Мирјана (2013): „Сусрети музичких култура на Поноћном концерту Драгачевског сабора трубача у Гучи“, у: Соња Маринковић, Санда Додик (ур.), *Традиција као инспирација*, Бања Лука: Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци, Академија наука и умјетности Републике Српске, Музиколошко друштво Републике Српске, 203–213.

Lečner, Frenk Dž, Boli, Džon (2006): *Kultura sveta*, preveo Goran Erdei, Beograd: Clio.

Лукић-Крстановић, Мирослава (2006): „Политика трубаштва – фолклор у простору националне моћи“, у: *Свакодневна култура у постсоцијалистичком периоду*, зборник бр. 22, Београд: Етнографски институт САНУ, 187–205.

Лукић-Крстановић, Мирослава (2007): *Музички спектакл као облик масовног окупљања у Србији*, докторска дисертација одбрањена на Филозофском факултету у Београду, рукопис.

Lukić-Krstanović, Miroslava (2008): „The Festival Order: Music Stages of Power and Pleasure“, у: *Issues in Ethnology and Anthropology*, 3 (3): 129–143.

Лукић-Крстановић, Мирослава (2010): *Спектакли XX века: музика и моћ*, Београд: Етнографски институт.

Luković, Petar (1989): *Bolja prošlost: prizori iz muzičkog života Jugoslavije 1940-1989*, Београд: NIRO „Младост“.

Majer, Tomas (2009): *Identitet Evrope: jedinstvena duša Evropske Unije?*, превод Јелена Прžулј, Београд: Albatros plus, Službeni glasnik.

Majnhof, Ulrike Hana, Triandafilidu, Ana (ur.) (2008): *Transkulturalna Evropa: Kulturalna politika u Evropi koja se menja*, Београд: Clio.

Малешић, Владанка (2011): „Дела домаћих стваралаца на БЕМУС-у током седамдесетих година XX века“, у: *Мокрањац*, 13, 86–97.

Marić, Ratka (1998): „Potkulturni stil kao polje simboličke akcije“, у: *Sociologija*, vol. XL, Београд: Филозофски факултет у Београду.

Марјановић, Весна (2010): *На крају и на почетку карневал*, Београд: Етнографски музеј у Београду.

Matijević, Ivana (2010): *Finansiranje specijalnog događaja u oblasti kulture, specijalistički strukovni rad odbranjen na Fakultetu organizacionih nauka u Beogradu*, rukopis.

Maughan, Christopher (2009): „The economic and social impact of cultural Festivals in the East Midlands of England“, у: Anne-Marie Autissier (ur.), *The Europe of Festivals. From Zagreb to Edinburgh, intersecting viewpoints...*, Paris: Editions de l'attribut, Culture Europe International, 51–60.

Матицки, Миодраг (2006): „Беседа 2004.“, у: *Баштиник*, 9: 140–143.

Медаковић, Дејан (2006): „Беседа 2002.“, у: *Баштиник*, 9: 125–131.

Michaud, Ives (2004): *Umetnost u plinovitu stanju: ogleđ o trijumfu estetike*, превела Јагода Миланковић, Загреб: Naklada Ljevak d.o.o.

Middleton, Richard (1990): *Studying popular music*, Philadelphia: Open University Press.

Mikić, Vesna (2008): „The Way We (Just Me, Myself and I) Were: Recycling (Serbian/Yugoslav) Identities in Recent Popular Music“, u: Tatjana Marković, Vesna Mikić (ur.), *Musical Culture & Memory*, Beograd: FMU, 173–180.

Микић, Весна (2012): „'Наш' Мокрањац - транзицијске културне праксе и дело Стевана Мокрањца“, у: *Мокрањац*, 14: 2–12.

Миленковић, Стефан (2012): „Беседа на отварању 46. Фестивала Мокрањчеви дани: Музика је људска енергија у звучном облику“, у: *Мокрањац*, 13: 31–34.

Milović, Nataša (2008): „Reprogramiranje festivala u savremenom društvu“, u: Nevena Daković, Mirjana Nikolić (ur.), *Obrazovanje, umetnost i mediji u procesu evropskih integracija*, Beograd: Fakultet dramskih umetnosti, 171–184.

Миро, Дерте (2008): „Прихватити изазов“, у: Симон Грабовац (ур.), *Дијалог о фестивалима: култура фестивала*, Нови Сад: Културни центар Новог Сада, 105–109.

Myers, Rollo H. (1995): *Erik Sati*, prevela Olivera Marjanović, Niš: Izdavačka knjižarnica Predraga M. Cvetinčanina.

Nakarada, Radmila (2004): „Globalizacija i tranzicija“, u: Laslo Sekelj, Jovan Teokarević (ur.), *Tranzicija deceniju posle: pouke i perspektive*, Beograd: Institut za evropske studije, 192–216.

Naumović, Slobodan (2009): *Upotreba tradicije u političkom i javnom životu Srbije na kraju dvadesetog i početkom dvadeset prvog veka*, Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju IP „Filip Višnjić“ a.d.

Николић, Милован (2006): „Беседа 2005.“, у: *Баитиник*, 9: 144–147.

Rejović, Katarina (2009): „Urban art Festivals: a mark on region“, u: Anne-Marie Autissier (ur.), *The Europe of Festivals. From Zagreb to Edinburgh, intersecting viewpoints...*, Paris: Editions de l'attribut, Culture Europe International, 63–73.

Перковић-Радак, Ивана (ур.) (2006): *Мокрањцу на дар*, Музиколошке студије, Монографије св. 1, Београд: Факултет музичке уметности у Београду.

Перковић-Радак, Ивана (2008): *Од анђеоског појања до хорске уметности: српска хорска црквена музика у периоду романтизма (до 1914. године)*, Музиколошке студије–дисертације, св. 1/2008, Београд: Факултет музичке уметности у Београду, Катедра за музикологију.

Perloff, Nancy (1991): *Art and the Everyday (Popular entertainment and the circle of Eric Satie)*. Oxford: Clarendon Press.

Pintarič, Drago (ur.) (2005): *Petrovaradinsko pleme/Petrovaradin tribe: Istraživanje fenomena Festivala EXIT*, Ljubljana: KUD Pozitiv.

Политика експрес (2001), „Нисмо разумели наш духовни коридор“, 14. септембар.

Popović-Mladenović, Tijana (2008): „Improvisation as a call for communication“, u: *New Sound: International Magazine for music*, 32: 24–31.

Поповић-Млађеновић, Тијана (2011): „Рецепција стваралаштва Ст. Ст. Мокрањца у контексту савремене писане речи о музици“, у: *Мокрањац*, 13: 2–20.

Prokopijević, Miroslav (2004): „Šta je najvažnije za uspeh tranzicije? Pouke iz Istočne Evrope“, u: Laslo Sekelj, Jovan Teokarević (ur.), *Tranzicija deceniju posle: pouke i perspektive*, Beograd: Institut za evropske studije, 34–61.

Пуслојић, Адам (2013): „Порука и опорука Стевана Стојановића Мокрањца“, у: *Мокрањац* 15: 20.

Радовић, Бранка (2000): „Вратити првенство музици“, у: *Политика*, 26. септембар.

Радовић, Бранка (2008): „Мој селекторски кредо“, у: *Мокрањац*, 10: 36, 37.

Reljić, Milenija (2010): *Organizacija promotivnih aktivnosti specijalnog događaja u oblasti kulture*, специјалистички струковни рад одбранjen на Факултет организационих наука у Београду, рукопис.

Ристивојевић, Марија (2009): „Бахтин о карневалу“, у: *Етноантрополошки проблеми*, год. 4, св. 3: 198–210.

Robertson, Roland (1992): *Globalization: Social Theory and Global Culture*, London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications.

Said, Edvard (2000): *Orijentalizam*, prevela s engleskog Drinka Gojković, Zemun, Beograd: Biblioteka XX vek, Čigoja štampa.

Сарајлић, Драгана (2012): *Педагошка ефикасност примјене црквене музике у настави музичке културе у основној школи*, докторска дисертација одбрањена на Слобомир П. Универзитету у Бијељини.

Sartorius, Joachim (2009): „I am because my little dog knows me. Thoughts on intercultural dialogue“, u: Kathrin Deventer (ur.), *Dialogue. Festival Act for an Intercultural Society*, Ghent: European Festivals Association, 151–180.

Shuker, Roy (2005): „Marketing i medijacija popularne muzike u Evropi“, u: Adam Briggs i Paul Copley (ur.), *Uvod u studije medija*, prevod Irena Šentevska, Beograd: Clio, 253–274.

Sekelj, Laslo (2004): „Elite i etnicitet u procesu tranzicije: tri modela reprodukcije“, u: Laslo Sekelj, Jovan Teokarević (ur.), *Tranzicija deceniju posle: pouke i perspektive*, Beograd: Institut za evropske studije, 121–145.

Симић, Марина (2007): „Exit у Европу: популарна музика и политике идентитета у савременој Србији“, у: *Култура*, 116/117: 98–122.

Славковић, Јовиша М., Стојић, Никола (2010): *Славом овенчани масјтори трубе*, Гуча: Центар за културу, спорт и туризам Општине Лучани „Драгачево“.

Small, Christopher (1998): *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*, Middletown: Wesleyan University Press.

Смирс, Јост (2004): *Уметност под притиском: промоција културне разноликости у доба глобализације*, превела Наташа Ваван, Нови Сад: Светови.

Спасић Ивана (2004): „Култура“, у: Александар Молнар (ур.), *Културно-етичке претпоставке цивилног друштва: Појмовник цивилног друштва* (III), Београд: Група 484, 1–22.

Stojković, Branimir (1998): „Interkulturalnost, intrakulturalnost i međunarodno komuniciranje“, у: Božidar Jakšić (ur.), *Interkulturalnost versus raizam i ksenofobija*, Beograd: Forum za etničke odnose, 93–108.

Storey, John (2004): *Cultural Theory and Popular Culture*, Peking: Peking University Press.

Šuvaković, Miško (1991): *Postmoderna*, Beograd: Narodna knjiga.

Шуваковић, Мишко (2001): *Параграми, тела, фигуре: предавања и расправе о стратегијама и тактикама теоријског извођења у модерном и постмодерном performance art-у, театру, опери, музици, филму и техноуметности*, Београд: Центар за ново позориште и игру.

Šuvaković, Miško (2008): *Epistemologija umetnosti*, Beograd: Orion art.

Шуваковић, Мишко (2009): „Институционална теорија музике“, у: Весна Микић, Тијана Поповић-Млађеновић (ур.), *Тематски потенцијали лексикографских јединица о музичким институцијама*, Београд: Факултет музичке уметности, 9–16.

Шуваковић, Мишко (2011): *Појмовник теорије уметности*, Београд: Орион арт.

Тасовац, Иван (2008): „Беседа“, у: *Мокрањац*, 10: 38–39.

Tal-Gan, Yossi (2009): „At the crossroads between conflict and creativity“, у: Kathrin Deventer (ur.), *Dialogue. Festival Act for an Intercultural Society*, Ghent: European Festivals Association, 65–84.

Timotijević, Miloš (2005): *Karneval u Guči: Sabor trubača 1961-2004.*, Čačak: Legenda, Narodni muzej.

Todorova, Marija (1999): *Imaginarni Balkan*, prevele Dragana Starčević i Aleksandra Bajazetov-Vučen, Beograd: Biblioteka XX vek, Čigoja štampa.

- Тодоровић. Стојан (2003): „На истоку Србије“, у: *Глас*, 14. септембар.
- Томић, Ђорђе (2002) „'World music': formiranje transžanrovskog kanona“, у: *Reč* 65(2): 313–332.
- Томић, Ново (2000): „Авантура часописа још једнога (уводна реч)“, у: *Мокрањац*, 1: 1.
- Torg, Anri (2002): *Pop i rok muzika*, prevela Ivana Mirković, Beograd: Clio.
- Веселиновић-Хофман, Мирјана (2007): *Пред музичким делом: огледи о међусобним пројекцијама естетике, поетике и стилистике музике 20. века: једна музиколошка визура*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Veselinović-Hofman, Mirjana (2008): “Musicology Between a National and International Musical Culture”, у: Tatjana Marković, Vesna Mikić (ur.), *Musical Culture & Memory*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 113–120.
- Веселиновић-Хофман, Мирјана (2009): „Нова дела и часопис Нови звук: Нови звук као карика институционалног уланчавања у свету српске савремене музике“, у: Весна Микић, Тијана Поповић-Млађеновић (ур.), *Тематски потенцијали лексикографских јединица о музичким институцијама*, Београд: Факултет музичке уметности, 163–170.
- Веселиновић-Хофман, Мирјана (2011): „Савремена музика у светлу одрживости у аутономно музичком, интеркултуралном и интердисциплинарном окружењу“, у: Мишко Шуваковић (ур.), *Појмовник теорије уметности*, Београд: Орион арт, 26–36.
- Veselinović-Hofman, Mirjana (2012): „The Culture of Musical Identities“, у: Tilman Seebas, Mirjana Veselinović-Hofman, Tijana Popović-Mladenović (ur.), *Identities: the World of Music in Relation to Itself*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 11–22.
- Vesić, Ivana (2009): „Produkcija i promocija etno-muzike u Srbiji nakon 5. oktobra 2000. godine. Društvena i kulturna transformacija sagledana na primeru delovanja medijskih kuća RTS i B-92“, master teza odbranjena na Filozofskom fakultetu u Beogradu, rukopis.
- Вечерње новости* (2010): „50 година Сабора у Гучи“.
- Volta, Ornella (ur) (1996): *A Mammal's Notebook. Collected Writings of Eric Satie*, London: Atlass Press.
- Vuletić, Vladimir, Jakšić, Anka (ur.) (2003): *Globalizacija – mit ili stvarnost*, preveli Vladimir Vuletić, Zorana Todorović, Milanka Radić, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.

Vučičević-Zakić, Mirjana (2006): „Funkcije komunikativnog čina u muzičkom folkloru“, u: Dragana Jeremić-Molnar, Ivana Stamatović (ur.), *Muzikološke i etnomuzikološke refleksije*, Beograd: FMU, 32-41.

Вучинић, Срђан (2008): „Светковина духа или излазак из провинције“, у: Симон Грабовац (ур.), *Дијалог о фестивалима: култура фестивала*, Нови Сад: Културни центар Новог Сада, 53–57.

Вујадиновић, Димитрије (2008): „Примери добре праксе“, у: Симон Грабовац (ур.), *Дијалог о фестивалима: култура фестивала*, Нови Сад: Културни центар Новог Сада, 67–72.

Vukojević, Branko (2005): *Kako je bio rokenrol (izabrani tekstovi 1975-1991)*, (ur. Goran Tarlać), Beograd: Društvo ljubitelja popularne kulture.

Вуксановић, Ивана (2009): „БЕМУС – огледало друштвено-политичких догађаја у земљи (1969–2006)“ у: Весна Микић, Тијана Поповић-Млађеновић (ур.), *Тематски потенцијали лексикографских јединица о музичким институцијама*, Београд: Факултет музичке уметности, 123–132.

Vuksanović, Ivana (2006): *Aspekti i preznačenja elemenata trivijalnih žanrova u srpskoj muzici XX veka*, magistrarski rad odbranjen na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu, rukopis.

Warren, J.R. (2008): „Improvising music/improvising relationships: musical improvisation and inter-relational ethics“, u: *New Sound: International Magazine for music*, 32: 117–125.

Wiesand, Andreas (2002): „Šta su to kulturne industrije i zašto su one toliko interesantne za urbani, regionalni i državni razvoj“, u: Dimitrije Vujadinović (ur.), *Razvojni aspekti kulturnih industrija*, Beograd: Balkankult, 7–11.

Willett, Ralph W. (2003): “Music Festivals”, u: David Horn, Dave Laing, Paul Oliver, Peter Wicke (ur.), *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World (Vol 1: Media, Industry and Society)*, New York: Continuum, 281–284.

Young, Percy M. (1980): “Festival”, u: George Grove, Stanley Sadie (ur.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 6, London: Macmillan Publishers, 505–510.

Zakić, Mirjana, Lajić-Mihajlović, Danka (2012): „(Re)Creating the (Folk Music) Tradition: the National Competition of Brass Orchestras at the Dragačevo Trumpet Festival“, u: *New Sound: International Magazine for music*, 39: 58-79.

Здравковић, Милован (2008): „Искуства Единбуршког позоришног фестивала“, у: Симон Грабовац (ур.), *Дијалог о фестивалима: култура фестивала*, Нови Сад: Културни центар Новог Сада, 77–82.

Жижић, Александар (1999): *Место у међави: прича о Милану Младеновићу*, Нови Сад: Матица српска.

Вебографија

Archive, „Guitar art festival“, http://archive-rs.com/rs/g/gaf.rs/2014-05-07_3957123_37/Guitar_Art_Festival_Dvanaesti_me%C4%91unarodni_festival_gitar_e_Beograd_8_13_februar_2011_XII_International_Guitar_Festival_Belgrade_Serbia_February_8th_13th_2011/, приступљено 12.3.2014.

Arts Festivals' Declaration on Intercultural Dialogue, „The Declaration“, <http://new.efa-aef.eu/FestivalsDeclaration/the-declaration.lasso>, приступљено 20.11.2010.

Arts Festivals' Declaration on Intercultural Dialogue, „Activities“, <http://new.efa-aef.eu/FestivalsDeclaration/activities.lasso>, приступљено 21.11.2010.

Arts Festivals' Declaration on Intercultural Dialogue, „Open Call for signing up the Arts Festivals' Declaration on Intercultural Dialogue“, <http://www.efa-aef.eu/festivalsdeclaration/open-call.lasso>, приступљено 27.11.2010.

Arts Festivals' Declaration on Intercultural Dialogue, „Press Release“, http://www.efa-aef.eu/newpublic/upload/efadoc/16/081112%20Press%20release_European%20Festivals%20Association.pdf, приступљено 18.12.2010.

Arts Festivals' Declaration on Intercultural Dialogue, „Epilogue“, http://www.efa-aef.eu/newpublic/upload/efadoc/16/Epilog_EFA%20Declaration%20on%20Intercultural%20Dialogue.pdf, приступљено 18.12.2010.

Arts Festivals' Declaration on Intercultural Dialogue, „Signing Book“, <http://www.efa-aef.eu/festivalsdeclaration/signing-book.lasso>, приступљено 18.12.2010.

Arts Festivals' Declaration on Intercultural Dialogue, „Film clip 'Festivals' celebration of intercultural dialogue“, <http://new.efa-aef.eu/FestivalsDeclaration/video.lasso>, приступљено 19.12.2010.

B92.net (2005): „30.000 ljudi na Exitu, uz incident“, 8. jul, http://www.b92.net/info/vesti/index.php?yyyy=2005&mm=07&dd=08&nav_id=172234, приступљено 3.4.2012.

B92.net (2007): „Foreigners outnumbered locals at EXIT“, 1. avgust, http://www.b92.net/eng/news/society-article.php?yyyy=2007&mm=08&dd=01&nav_category=126&nav_id=42762, приступљено 3.4.2014.

Balkan Travellers, http://www.balkantravellers.com/index.php?option=com_content&task=view&id=1385, приступљено 12.10.2011.

BBC (2005): *1991: Pavarotti sings in the British rain*, 30. jul, http://news.bbc.co.uk/onthisday/hi/dates/stories/july/30/newsid_2491000/2491731.stm, приступљено 7.12.2010.

Blic online (2007): „Srbija je i „Egzit“ i Guča“, 14. avgust, <http://www.blic.rs/Zabava/Vesti/10623/Srbija-je-i-Egzit-i-Guca>, приступљено 3.9.2011.

Blic online (2008): „'Rolling Stone': Guča među 15 najboljih festivala u Evropi“, 14. jul, <http://www.blic.rs/Zabava/Vesti/49256/Rolling-stone-Guca-medju-15-najboljih-festivala-u-Evropi>, приступљено 10.1.2011.

Bojić, Ljubiša (2006): *Global Voices Online*, Serbia: Guča and Exit Music Festivals, 14. septembar, <http://globalvoicesonline.org/2006/09/14/serbia-guca-and-exit-music-festivals>, приступљено 17.2.2012.

Bollo, Alessandro (2000): „Positioning and developing a festival“, u: Külli Hansen (ur.), *Festivals: Challenges of Growth, Distinction, Support Base and Internalization*, Tartu, 38–44, http://www.fitzcarraldo.it/ricerca/pdf/ricerca_festival_tartu.pdf, приступљено 18.4.2011.

Брадић, Небојша (2010): *Говор Небојше Брадића, Министра културе Србије на отварању 45. Мокрањчевих дана*, Дом културе „Стеван Мокрањац“ Неготин, 10. септембар, <http://www.domkulture-negotin.rs/?p=1744>, приступљено 11.1.2012.

Brkić, Aleksandar (2013): *Interkulturni dijalog kroz aktere, strategije i programe. Studija slučaja: Ujedinjeno kraljevstvo Velike Britanije i Severne Irske, Italija, Makedonija i Srbija*, Scribd, <http://www.scribd.com/doc/141854465/Aleksandar-Brkic-Interkulturni-Dijalog-Kroz-Aktere-Strategije-i-Programe-Velika-Britanija-Italija-Makedonija-Srbija>, приступљено 17.2.2014.

Bukvić, Lj. (2009): *Danas*, Nudimo sve ali bez strategije - kakva turistička destinacija Srbija želi da bude, 19. oktobar, http://www.danas.rs/vesti/ekonomija/nudimo_sve_ali_bez_strategije.4.html?news_id=174630, приступљено 15.8.2013.

Burić, Ahmed (2007): „Turska' Guča“, *Oslobođenje*, <http://kliker.info/ahmed-buric-turska%C2%94-guca/>, приступљено 22.4.2012.

Cartwright, Garth (2009): „Europe's wildest party“, *The Guardian*, 23. maj, <http://www.theguardian.com/travel/2009/may/23/guca-balkan-serbia-festival-party>, приступљено 17.9.2013.

Council of Europe (2003), *Declaration on Intercultural dialogue and conflict prevention*, Opatija, 22. oktobar, <http://www.coe.int/t/e/com/files/ministerial-conferences/2003-culture/declaration.asp>, приступљено 5.12.2010.

Council of Europe: *Intercultural Dialogue*, „The Concept of Intercultural Dialogue“, http://www.coe.int/t/dg4/intercultural/concept_EN.asp, приступљено 3.12.2010.

Council of Europe (2008), *White Paper on Intercultural Dialogue „Living Together As Equals in Dignity“*, Strasbourg, 7. maj, http://www.coe.int/t/dg4/intercultural/source/white%20paper_final_revised_en.pdf, приступљено 3.12.2010.

Culture Action Europe, „Exploring Intercultural Dialogue“, <http://www.cultureactioneurope.org/lang-en/think/intercultural-dialogue?p=resources-and-links>, приступљено 3.12.2010.

Culture Action Europe, „EFA – European Festivals Association“, <http://www.cultureactioneurope.org/network/european-networks/43-european-networks/190-efa--european-festivals-association?e4b73c3745ac4bc374714928e835769b=c8db1784544b98fa5c32d0209996e5f2>, приступљено 4.12.2010.

Svejić, Bojana (2002): „34. Bemus“, *Vreme*, br. 615, 17. oktobar, <http://www.vreme.com/cms/view.php?id=323825>, приступљено 5.4.2014.

Cvetičanin, Predrag, Milankov, Marijana (2011): *Istraživački projekat „Kulturne prakse građana Srbije“*, Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, <http://www.zaprokul.org.rs/Media/Document/5813c457efc84198a09ba51cfa8e729a.pdf>, приступљено 1.2.2012.

Di Stefano, Elena, Bacchella, Ugo (2000): „The relationships with the stakeholders“, u: Külli Hansen (ur.), *Festivals: Challenges of Growth, Distinction, Support Base and Internalization*, Tartu, 44–52, http://www.fitzcarraldo.it/ricerca/pdf/ricerca_festival_tartu.pdf, приступљено 18.4.2011.

Дом културе „Стеван Мокрањац“ Неготин (2010): „'Коса' распродата“, 3. септембар, <http://www.domkulture-negotin.rs/?p=1417>, приступљено 8.6.2012.

Дом културе „Стеван Мокрањац“ Неготин (2010): „Отворена фестивалска изложба 'Ехо музике!'“, 11. септембар, <http://www.domkulture-negotin.rs/?p=1679>, приступљено 3.5.2012.

Дом културе „Стеван Мокрањац“ Неготин (2010): „Нити традиције у Мокрању“, 12. септембар, <http://www.domkulture-negotin.rs/?p=1703>, приступљено 11.6.2012.

Дом културе „Стеван Мокрањац“ Неготин (2010): „Кабаре на малој сцени“, 12. октобар, <http://www.domkulture-negotin.rs/?p=2091>, приступљено 9.6.2012.

Дом културе „Стеван Мокрањац“ Неготин (2010): „Затворени 45. Мокрањчеви дани“, 14. октобар, <http://www.domkulture-negotin.rs/?p=2427>, приступљено 7.6.2012.

Дом културе „Стеван Мокрањац“ Неготин (2010): „Уручене плакете 45. Мокрањчевих дана“, 19. октобар, <http://www.domkulture-negotin.rs/?p=2165>, приступљено 10.6.2012.

Дом културе „Стеван Мокрањац“ Неготин (2010): „Неготину – ново дрво бадема“, 15. октобар, <http://www.domkulture-negotin.rs/?p=2153>, приступљено 7.6.2012.

Дом културе „Стеван Мокрањац“ Неготин (2011): „Музика Мокрањца путује светом“, 18. јануар, <http://www.domkulture-negotin.rs/?p=44>, приступљено 8.6.2012.

Duffy, Michelle (2008): *Possibilities: the role of music and emotion in the social dynamics of a music festival*, WSEAS International Conference on cultural heritage and tourism (CUHT'08), Heraklion, Crete Island, Greece, 22–24 jul, 101–106, <http://www.wseas.us/e-library/conferences/2008/crete/cuht/cuht17.pdf>, приступљено 15.2.2012.

Драгачево (2013): „Матија Бећковић: Драмај, јаворе“, 27. јун, http://saovcaraikablara.blogspot.com/2013/06/blog-post_2981.html, приступљено 12.2.2014.

Дугић, Бора (2010): *Беседа на 45. Мокрањчевим данима*, Дом културе „Стеван Мокрањац“ Неготин, <http://www.domkulture-negotin.rs/?p=2292>, приступљено 28.12.2012.

ERICarts, „What is 'Intercultural Dialogue“?, www.interculturaldialogue.eu/web/intercultural-dialogue.php, приступљено 8.12.2010.

European Cultural Parliament (2007), *Sibiu declaration on Intercultural Dialogue and Communicating the European Idea*, [file:///C:/Users/Jelena/Downloads/zbon4djmapu6d1jbh1b4%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/Jelena/Downloads/zbon4djmapu6d1jbh1b4%20(2).pdf), приступљено 8.3.2011.

European Festivals Association, „European festivals research project – EFRP“, <http://www.efa-aeu.eu/en/activities/efrp/>, приступљено 5.11.2010.

European Festivals Association, „EFA Activities: EFA Events 2013“, <http://www.efa-aeu.eu/en/activities/?-session=s:B2DE14001149e1EBDEQrmXV9422C>, приступљено 18.4.2012.

European Year of Intercultural Dialogue, <http://www.interculturaldialogue2008.eu>, приступљено 10. 1. 2011. (вебсајт више није у функцији)

Exit Festival (2006): „RTS: Exit u pokretu“, 9. мај, <http://www.exitfest.org/en/news-news-kategorija-fiktivni-226/776-rts-exit-u-pokretu>, приступљено 17.1.2013.

Exit Festival (2010) „Student Doncafé Stage“, 6. јул, <http://www.exitfest.org/student-doncafe-stage-mainmenu-1559>, приступљено 10.1.2011. (интернет страница више не постоји).

Exit Festival, „LGBT zajednica odala priznanje Exitu“,

<http://www.exitfest.org/exitnews-noviglavnimeni-490/3633-lgbt-zajednica-odala-priznanje-exitu>), приступљено 10.1.2011. (интернет страница више не постоји).

Exit trip, „O nama“, <http://www.exittrip.org/srp/pages/o-nama>, приступљено 11.4.2011.

Festivalticker.de, http://www.festivalticker.de/festivals/exit_festival/, приступљено 5.3.2014.

Florence, Mukanga (2011): *Globalisation versus Intercultural Dialogue*, Cultural diplomacy and intercultural dialogue, 8. jun, <http://culturaldiplomacyandinterculturaldialogue.wordpress.com/2011/06/08/globalisation-versus-intercultural-dialogue/>, приступљено 18.9.2013.

Fondazione Adkins Chiti: Donne in Musica, <http://www.donneinmusica.org/en/>, приступљено 9.7.2012.

Fries, Susan (2002): *Cultural, Multicultural, Cross-cultural, Intercultural: A Moderator's Proposal*, TESOL-France Colloquium "A Cross-Cultural Approach to the Teaching and Learning of English", <http://www.tesol-france.org/articles/fries.pdf>, приступљено 19.5.2011.

Go 2 Exit, <http://www.go2exit.co.uk>, приступљено 22.5.2012.

Glorigijević, Jelena (2007): EXIT festival – od subverzivne buke do buke u modi, *Beton* br. 22, 26. jun, <http://www.elektrobeton.net/javniradovi2007.html#mixer22>, приступљено, 15.3.2011.

Grant Park Music Festival <http://www.grantparkmusicfestival.com/>, приступљено 18.12.2010.

Guča, www.gucha.com, приступљено 17.4.2011. (вебсајт више не постоји).

Guča madness made in Serbia, <http://www.guca.rs/eng/>, приступљено 23.12.2013.

Gučafestival, <http://www.gucafestival.rs/>, приступљено 29.10.2013.

Gučasabor, <http://www.gucasabor.com/>, приступљено 8.3.2011. (вебсајт више не постоји).

Guitar Art Festival, „Festivali“, <http://www.gaf.rs/sr/festivali/guitar-art-festival>, приступљено 16.3.2012.

Guitar art festival, „Guitar Art Laureati“, <http://www.gaf.rs/sr2011/laureati.php>, приступљено 16.3.2012.

Guitar Art Festival, „Guitar Art Summer Fest“, <http://www.gaf.rs/sr/festivali/guitar-art-summer-fest>, приступљено 16.3.2012.

Guitar art festival, „Ulaznice“, <http://www.gaf.rs/sr/festivali/guitar-art-festival/2014/ulaznice>, приступљено 18.2.2011.

Hansen, Külli (2000): „Preface“, u: Külli Hansen (ur.), *Festivals: Challenges of Growth, Distinction, Support Base and Internalization*, Tartu, 4–9, http://www.fitzcarraldo.it/ricerca/pdf/ricerca_festival_tartu.pdf, приступљено 18.4.2011.

Ilczuk, Dorota, Kulikowska, Magdalena (ed.) (2007): *Festival jungle, policy desert?: Festival policies of public authorities in Europe* (Comparative report, draft version), Warsaw, 5. septembar, <http://www.efaaef.eu/newpublic/upload/efadoc/11/interarts14.pdf>, приступљено, 18.1.2011.

Intercultural City project, <http://www.interculturalcity.com/about.htm>, приступљено 17.2.2012. (вебсајт више није у функцији).

Ivić, Damir (2011): „Exit Festival vs Italia: appunti etnici e pratici“, *Soundwall.it*, 21. септембар, <http://www.soundwall.it/exit-festival-vs-italia-appunti-etnici-e-pratici/>, приступљено 18.2.2014.

iYupi.com (2010): “I Guča uživo na Pink TV!“, 5. јул, <http://www.iyupi.com/2010/07/i-guca-uzivo-na-pink-tv.html>, приступљено 23.12.2011.

Jeremić, Petar (2008): „Mrka i Velja 'mokra braća““, *Press online media*, 7. август, <http://www.pressonline.rs/zabava/dzet-set/43593/mrka-i-velja-mokra-braca.html>, приступљено 5.2.2012.

Jurilj, Igor (2010): „Dubioza Kolektiv: 'U našim pjesama možete prepoznati nekog svog lokalnog političara““, *Muzika*, 11. januar, <http://www.muzika.hr/clanak/24624/interview/dubioza-kolektiv-u-nasim-pjesama-mozete-prepoznati-nekog-svog-lokalnog-politicara.aspx>, приступљено 8.2.2014.

Klaić, Dragan (2000): “Challenges and Strategies”, u: Külli Hansen (ur.), *Festivals: Challenges of Growth, Distinction, Support Base and Internalization*, Tartu, 28–38, http://www.fitzcarraldo.it/ricerca/pdf/ricerca_festival_tartu.pdf, приступљено 18.4.2011.

Klaić, Dragan (2006): *Seeking to make sense of Intercultural Dialogue year 2008*, European Forum for Arts and Heritage, Helsinki, 6. oktobar, <http://www.budobs.org/dragan-klaic-seeking-to-make-sense-of-intercultural-dialogue-year-2008.html>, приступљено 12.5.2011.

Kocić, Aleksandar (2010): *Guca or Exit – Battle of Brands Serbian Style*, 1. april, <https://suite.io/aleksandar-kocic/3apq27c>, приступљено 17.6.2013.

Loshkin, Anna Y. (2012): *Serbian Nationalism at the Guča Trumpet Festival*, *Vice*, 24. septembar, http://www.vice.com/en_uk/read/serbian-nationalism-at-the-guca-trumpet-festival, приступљено 17.3.2013.

Marinho, Helena and Carvalho, Sara (2010): *Ritual and Transgression: A Case Study in New Music*, e-cadernos CES, 108-120, avgust, <http://www.ces.uc.pt/e-cadernos/media/ecadernos8/07%20,%20Sara%20Carvalho%20e%20Helena%20Marinho%2012.04.11%20FINAL.pdf>, приступљено 11.5.2012, приступљено 19.6.2012.

Marinho, Helena and Carvalho, Sara (н.д.): *Ritual in the context of contemporary music performance*,

http://www.cmpcp.ac.uk/online%20resource%20Saturday/PSN2011_Marinho.Carvalho.pdf, приступљено 19.6.2012.

Milojević, Jasmina (н.д.): *Turbo-folk: world music ili postmoderni vavilon?*, World Music Asocijacija Srbije, <http://www.worldmusic.org.rs/jasmina-milojevic-turbo-folk.pdf>, приступљено 15.2.2014.

Merriam-Webster Dictionary, „Festivalgoer“, <http://www.merriam-webster.com/dictionary/festivalgoer>, приступљено 9.10.2013.

Milovanović, Vojana (2010): „Guča: music and madness“, *SouthEast European Times*, 27. avgust, http://www.setimes.com/cocoon/setimes/xhtml/en_GB/features/setimes/features/2010/08/30/feature-01, приступљено 11.2.2011.

Milovanović, Katarina (2010): „Stomp“, *Na dlanu*, <http://www.nadlanu.com/pocetna/vodic/muzika/STOMP.a-56209.136.html>, приступљено 23.10.2013.

Mirković, M (2011): Beogradska filharmonija u Strahinjica bana, *Večernje novosti*, 6. septembar, <http://www.novosti.rs/vesti/beograd.74.html:344089-Beogradska-filharmonija-u-Strahinjica-bana>, приступљено 8.9.2011.
Мокрањчеви дани, „Фестивал кроз време“, (http://www.mokranjcevi-dani.com/kroz_vreme_1966-1990_b.html), приступљено 13.4.2011.

Општина Неготин, „Архив вести“, <http://www.negotin.rs/arhiva-vesti.htm>, приступљено 17.6.2011.

Pavlović, Milorad (2002): „Музички дијалог Истока и Запада“, *Blic*, 18. septembar, http://www.blic.rs/stara_arhiva/intervju/35232/Muzicki-dijalog-Istoka-i-Zapada, приступљено 2.2.2014.

Platform for Intercultural Europe (2008), *The Rainbow Paper: Intercultural Dialogue: From Practice to Policy and Back*, 25. septembar, <http://www.intercultural-europe.org/site/sites/default/files/rainbow/rainbowpaper.pdf?language=es>, приступљено 17.1.2011.

Политика online (2010): „Zakić: Guča reprezent Srbije i srpskog muzičkog mišljenja“, 4. septembar, <http://www.politika.rs/rubrike/kultura-i-zabava/Zakic-Guca-reprezent-Srbije-i-srpskog-muzickog-misljenja.lt.html>, приступљено 22.8.2012.

Политика online (2014): „Kakofonični festival otkačenih“, 9. jun, <http://www.politika.rs/rubrike/Tema-nedelje/Gucha/t37370.lt.html>, приступљено 13.2.2013.

Popboks (2011): „Predstavljen Savez međunarodnih festivala umetnosti Srbije“, 3. februar, <http://www.popboks.com/article/24824>, приступљено 20.2.2011.

Reily, Suzel (н.д.): *Folk Music, Art Music, Popular Music: What do these categories mean today?*, www.qub.academia.edu/SuzelReily/Papers/92342/Folk_Music_Art_Music_Popular_Music_What_do_these_categories_mean_today?, приступљено 11.2.2011.

Sacco, Pier Luigi (2011): *Culture 3.0: A new perspective for the EU 2014-2020 structural funds programming* (produced for the OMC Working Group on Cultural and Creative Industries on behalf of the European Expert Network on Culture), april, www.eenc.info/wp-content/uploads/2011/07/pl-sacco_culture-3-0_CCI-Local-and-Regional-Development_final.pdf, приступљено 15.10.2012.

Salzburger Festspiele, „Vision“, <http://www.salzburgerfestspiele.at/en/project-sponsors/vision>, приступљено 8.4.2014.

Scurlock, Gareth (2010): „The UK & Europe's 25 best summer festivals“, *Times Online*, 19. april, http://www.timesonline.co.uk/tol/travel/holiday_type/music_and_travel/article7095577.ece, приступљено 23.3.2011.

SeeCult, „Agenda manifestacija u Srbiji“, <http://www.seecult.org/vest/agenda-manifestacija-u-srbiji>, приступљено 29.9.2012.

Sretenović, Mirjana (2013a): „Zoran Erić podneo ostavku na mesto selektora Bemusa“, *Politika online*, 22. septembar, <http://www.politika.rs/rubrike/Kultura/Zoran-Eric-podneo-ostavku-na-mesto-selektora-Bemusa.lt.html>, приступљено 23.9.2013.

Sretenović, Mirjana (2013b): „Njujorška filharmonija tuži 'Jugokonzert'“, *Politika online*, 21. novembar, <http://www.politika.rs/rubrike/Kultura/Njujorska-filharmonija-tuzi-Jugokonzert.lt.html>, приступљено 25.11.2013.

Sretenović, Mirjana (2014): „Bez Bemusa ove godine“, *Politika online*, 12. mart, <http://www.politika.rs/rubrike/Kultura/Bez-Bemusa-ove-godine.lt.html>, приступљено 12.3.2014.

State of Exit Fondacija, <http://fondacija.exitfest.org/>, приступљено 2.4.2014.

Svenska Musikfestivaler, „European Festivals Association (EFA) celebrates 60 years in 2012“, <http://www.musikfestivaler.se/en/news/42>, приступљено 26.3.2013.

Šaponjić, Zoran (2008): „Invazija na Guču“, *Kurir*, 1. avgust, <http://www.kurir-info.rs/vesti/invazija-na-gucu-23742.php>, приступљено 18.4.2011.

Šulović, Sonja (2011): „Svake godine 800 manifestacija“, *Blic online*, 12. februar, <http://www.blic.rs/Kultura/Vesti/235026/Svake-godine-800-manifestacija/print>, приступљено 17.3.2013.

The European House for Culture, <http://www.houseforculture.eu/page/2/the-european-house/>, приступљено 8.6.2011.

Thompson, Nick (2011): „The world's best music festivals“, *CNN (International Edition)*, 31. maj,

<http://edition.cnn.com/2011/SHOWBIZ/Music/05/31/summer.music.festivals/>,
приступљено 9.2.2012.

Tmušić, Zoran (2010): „Guča je veća od Velje“, *Vesti online*, 17. avgust,
<http://www.vesti-online.com/Vesti/Kolumne/75186/Guca-je-veca-od-Velje>,
приступљено 11.3.2012.

UNESCO, „Intercultural Dialogue“
<http://www.unesco.org/new/en/culture/themes/dialogue/intercultural-dialogue/>,
приступљено 22.12.2010.

Via Serbia, „Nišville jazz festival videlo 100.000 posetilaca“,
http://www.viaserbia.com/index.php?option=com_content&task=view&id=55&Itemid=49,
приступљено 17.4.2014.

Western Balkans Geotourism Mapguide, „Guča Trumpet Festival (Dragačevo Assembly)“,
<http://www.balkansgeotourism.travel/content/gucha-gu%C4%8Da-trumpet-festival-draga%C4%8Devo-assembly-gu%C4%8Daserbia/see6CF8E56C2F7BFABD9>,
приступљено 12.2.2014.

Wikipedia, „Exit (festival)“, [http://en.wikipedia.org/wiki/Exit_\(festival\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Exit_(festival)),
приступљено 11.1.2011.

Wikipedia, „European Year of Intercultural Dialogue“,
http://en.wikipedia.org/wiki/European_Year_of_Intercultural_Dialogue,
приступљено 29.12.2010.

Wikipedia, „Guča Trumpet Festival“,
http://en.wikipedia.org/wiki/Gu%C4%8Da_trumpet_festival,
приступљено 8.4.2012.

Wikipedia, „Music festival“, http://en.wikipedia.org/wiki/Music_festival,
приступљено 15.12.2010.

Wikipedia, „Rock festival“, http://en.wikipedia.org/wiki/Rock_festival,
приступљено 15.12.2010.

World Music Asocijacija Srbije, „Bands & Artists“,
http://www.worldmusic.org.rs/world_music_sastavi_srbija.html,
приступљено 26.11.2013.

World Music Asocijacija Srbije, „Festivali“,
<http://www.worldmusic.org.rs/festivali.html>,
приступљено 25.11.2013.

Завод за проучавање културног развоја, „Агенда манифестација“,
<http://www.zaprokul.org.rs/AgendaManifestacija/Search.aspx>,
приступљено 8.3.2013.

Завод за проучавање културног развоја, „Агенда манифестација: Меморијал
'Милош Ђорђевић'“,
(<http://www.zaprokul.org.rs/AgendaManifestacija/ManifestacijaDetails.aspx?ID=860>),
приступљено 9.3.2013.

Zdravković, Ljiljana (2009): „Sting i Edin Karamazov“, *Na dlanu*, <http://www.nadlanu.com/pocetna/zabava/muzika/reportaze/Sting-i-Edin-Karamazov.a-35313.872.html>, приступљено 22.8.2011.

Zoghaib, Alice (2006): *Sustainability of popular music festivals. Example of the Sziget Festival (HU)*, European Festival Research Project, Le Mans research workshop, 18. novembar, <http://www.slideserve.com/powa/sustainability-of-popular-music-festivals>, приступљено 17.6.2013.

Остало

Woodstock, документарни филм, режија Michael Wadleigh, 1970.

Kiera's 4 Days in Gucha, документарни филм, 2004.

Гуча престоница трубе, документарни филм, Драган Ковачевић, 2005.

Гуча, играни филм, Душан Милић, 2006.

Неготин и Неготинска крајина, документарна емисија, РТБ, 1983,
<http://www.youtube.com/watch?v=OA32nUHulUg>

Turistička organizacija opštine Negotin (n. d.): *Negotin*.

Анкетирање студената музичког одсека Факултета уметности Универзитета у Приштини, 2011.

Интервју с Бранком Радовић, Неготин, 15.9.2013.

Разговори са Соњом Маринковић, Миланом Радосављевићем, Душанком Ботуњац, Исидором Живковић, Ренатом Ђурђевић-Становић, Ивицом Трајковић, Виолетом Станковић, Мајом Чоловић Васић, Марином Николић, Маријом Адамов и Горданом Крајачић, грађанима Неготина, групом *Агенда*, од 2011. до 2013. године.

БИОГРАФИЈА АУТОРА

Јелена Арнаутовић рођена је 1981. године у Сремској Митровици. У Београду је завршила клавирски одсек Музичке школе „Мокрањац“, а на Одсеку за музикологију Факултета музичке уметности у Београду је 2008. године завршила основне академске студије, и уписала докторске студије. Од школске 2008/2009. године запослена је као асистент на Факултету уметности Универзитета уметности у Приштини (с привременим седиштем у Косовској Митровици), на предметима Историја музике и Анализа музичких стилова. Године 2009. и 2010. била је ангажована на Радио-телевизији Србије као музички сарадник. Радила је и као наставник клавира, историје музике и музичких облика. Јелена Арнаутовић се бави истраживањима популарне музике, музике у медијима и музичких фестивала. Њен дипломски рад објавила је Радио-телевизија Србије 2012. године, као научну студију *Између политике и тржишта: популарна музика на Радио-Београду у СФРЈ*. У књигама, зборницима и часописима од националног и међународног значаја објавила је 16 научних радова, и рецензирала је 3 стручне, односно научне публикације. Учествовала је на међународним научним скуповима и јавним трибинама у Србији и у другим земљама, као и у међународном пројекту *WIMUST* у својству истраживача–сарадника (Фјуђи–Рим, 2012). Члан је Удружења композитора Србије, Музиколошког друштва Србије и Удружења „Жене у музици“.