

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ

ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ

Ивана Д. Весић

**КОНСТРУИСАЊЕ СРПСКЕ МУЗИЧКЕ
ТРАДИЦИЈЕ У ПЕРИОДУ ИЗМЕЂУ ДВА
СВЕТСКА РАТА: УТИЦАЈ
ИДЕОЛОШКИХ ПОДЕЛА У СРПСКОЈ
ПОЛИТИЧКОЈ И ИНТЕЛЕКТУАЛНОЈ
ЕЛИТИ**

докторска дисертација

Београд, 2016

UNIVERSITY OF BELGRADE

FACULTY OF PHILOSOPHY

Ivana D. Vesić

**CONSTRUCTION OF SERBIAN MUSICAL
TRADITION IN THE PERIOD BETWEEN
THE TWO WORLD WARS: THE IMPACT
OF IDEOLOGICAL DIVISIONS IN THE
SERBIAN POLITICAL AND
INTELLECTUAL ELITE**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2016

ПОДАЦИ О МЕНТОРУ И ЧЛАНОВИМА КОМИСИЈЕ

МЕНТОР

др Александар Молнар, редовни професор,
Филозофски факултет Универзитета у Београду

ЧЛАНОВИ КОМИСИЈЕ

др Ивана Спасић, редовни професор,
Филозофски факултет Универзитета у Београду

др Милан Суботић, виши научни сарадник,
Институт за европске студије (Београд)

Датум одбране дисертације:

ИЗЈАВА ЗАХВАЛНОСТИ

Овом приликом захваљујем се ментору, проф. др Александру Молнару на веома конструктивној сарадњи, те на бројним сугестијама, примедбама и коментарима без којих рад не би имао тренутну форму. Поред тога, захваљујем се и колегиници Маји Васиљевић са Одељења за историју Филозофског факултета Универзитета у Београду на темељној коректури рада и низу корисних предлога у вези са обликовањем појединих целина. Захваљујем се др Александру Васићу из Музиколошког института САНУ на помоћи око референци. Најзад, велику захвалност дугујем и др Данки Лајић Михајловић из Музиколошког института САНУ на аналитичком и критичком читању рукописа дисертације, као и на примедбама и предлозима који су ми помогли у изради одређених делова текста.

*КОНСТРУИСАЊЕ СРПСКЕ МУЗИЧКЕ ТРАДИЦИЈЕ У ПЕРИОДУ ИЗМЕЂУ
ДВА СВЕТСКА РАТА: УТИЦАЈ ИДЕОЛОШКИХ ПОДЕЛА У СРПСКОЈ
ПОЛИТИЧКОЈ И ИНТЕЛЕКТУАЛНОЈ ЕЛИТИ*

(Резиме)

У овом раду смо разматрали процес конструисања српске музичке традиције схваћен као скуп тумачења српске музичке прошлости, садашњости и будућности утемељених на различитим вредносним позицијама које су заступали припадници интелектуалне и политичке елите у међуратном југословенском друштву. Установили смо да су у наведеном историјском периоду делови српске и југословенске елите интензивно радили на стварању „идеалног типа“ националне културе уопште и музичке традиције конкретно да би га затим имплементирали путем културне и образовне политике. Иако је циљ већине интелектуалаца, политичара и музичких стручњака и уметника било стварање нове, југословенске културе и уметности, услед регионално-етничке подвојености која је била изражена од настака југословенске државе до њеног распада, појединачне националне традиције нису изгубиле на значају. Захваљујући томе, могуће је и оправдано да се говори о српској музичкој традицији упркос југословенском контексту. Ослањајући се на конструктивистичке теоријске поставке нације и националне културе и из њих произашла истраживања намера нам је била да пратимо како су се погледи делова елите на обликовање југословенског друштва и културе рефлектовали на формулисање музичке политике или, прецизније, на дефинисање праваца и циљева музичког развоја на овом простору. С тим у вези, од посебне важности било нам је уочавање корелације између, с једне стране, идеолошких подела међу југословенском интелектуалном и политичком елитом и креирања дистинктивних музичких програма. Како би се извршило поређење вредносних оквира и принципа на којима се заснивало политичко, друштвено и јавно делање припадника елите са вредностима које су пропагиране кроз различите врсте активности у вези са музиком (музичко стварање, извођаштво, публицистика, научно-истраживачки подухвати) било је потребно да се анализа усмери у неколико праваца. Најпре, имајући у виду чињеницу да је у периоду између два рата јавно поље било кључно место сусрета друштвено утицајних и мање утицајних појединаца и група, те оних који су деловали у различитим друштвеним областима – научно поље, бирократско, уметничко, новинарско, музичко итд., сматрали смо да је од изузетне важности сагледавање његове структуре, тачније релација које су се развиле унутар његових граница. Полазећи од теорије поља Пјера Бурдијеа (Bourdieu) и његових истраживања јавног и других врста поља, као и од теоријско-емиријских разрада Крејга Калуна (Calhoun) нарочито његовог концепта алтернативних јавности, било је неопходно да издвојимо кључне позиције које су се развиле у пољу и доведемо их у везу са наративом и делањем одређених појединаца и групација. У том контексту, учили смо постојање три фракције – конзервативне, либералне и левичарске, као и неколико струја (подфракција) унутар њих које су се репродуковале кроз функционисање низа формално или неформално организованих групација и њихове различите јавне активности. Осим тога, разматрали смо и међусобне односе појединачних фракција, као и односе унутар фракција долазећи до закључка да је од велике важности у структурирању поља имала спрега спољних

и унутрашних политичких околности и чинилаца. Заправо, приметили смо да је, у структурном погледу, јавно поље у међуратном периоду прошло кроз две различите етапе – прву која је била обележена процесом плурализације и другу у којој је дошао до изражаја процес поларизације. Сагледавајући креирање културно-политичких програма фракција и струја у дијахронијској и синхронијској равни могли смо да истакнемо њихова кључна упоришта, потом идејне носиоце – формално или неформално организоване групације и појединце, као и видове јавног делања. У склопу тога, наметнули су се и појединци и групације који су имали кључну улогу у формулисању музичких програма. Детаљним увидом у најзначајнија полазишта која су се манифестовала како у наративима о музици у оквиру појединачних фракција и струја, тако и у различитим активностима њихових припадника, били смо у прилици да прецизније одредимо границе у оквиру којих је текао процес конструисања српске музичке традиције. Заправо, анализа наратива у спрези са анализом ширег делања омогућила нам је да сагледамо како су припадници различитих фракција и струја „видели“ српску (и југословенску) музичку прошлост, садашњост и будућност, то јест које су ствараоце, жанрове и праксе издвајали као битне, а које као маргиналне. Последице, били смо и у прилици да потврдимо две хипотезе које су проистекле из нашег истраживања – 1. да је дефинисање српске музичке традиције представљало средство у политичким борбама унутар српске политичке и интелектуалне елите у међуратном периоду и 2. да српска музичка традиција (српска музика) не постоји као таква, већ да је реч о различитим конструктима од којих поједини, услед одговарајућих социополитичких околности у конкретном историјском периоду, постају валидни и једини легитимни.

Кључне речи: јавно поље, интелектуална елита, политичка елита, национална култура, национални идентитет, идеологија, конструисање традиције, наратив о музици, Краљевина СХС/Југославија

Научна област: социологија

Ужа научна област: социологија музике

УДК 316.74:78

*CONSTRUCTION OF SERBIAN MUSICAL TRADITION IN THE PERIOD BETWEEN
THE TWO WORLD WARS: THE IMPACT OF IDEOLOGICAL DIVISIONS IN THE
SERBIAN POLITICAL AND INTELLECTUAL ELITE*

(Summary)

In this dissertation I analyse the process of constructing Serbian musical tradition, understood as a collection of interpretations of Serbian musical past, present and future which were based on different value positions espoused by members of the intellectual and political elite in the interwar Yugoslav society. I found that, during this historical period, certain parts of Serbian and Yugoslav elite worked intensively towards creating an “ideal type” of national culture in general and music tradition in particular, in order to implement it by means of cultural and educational policies. Although the goal of the majority of intellectuals, politicians and music experts and artists was to create a new Yugoslav culture and art, due to the regional-ethnic dichotomies that had been evident since the formation of the Yugoslav state until its dissolution, individual national traditions did not lose their significance. As a result, it is possible and justified to talk about Serbian musical tradition despite the Yugoslav context. Relying on some constructivist theoretical assumptions about the nation and national culture, and the research that has emerged from them, my intention was to keep track of how the views of some members of the elite about the shaping of Yugoslav society and culture were reflected in the formulation of musical policies or, more precisely, on the definition of the aims and objectives of musical development in this area. With respect to that, I found it particularly important to observe the correlation between, on the one hand, the ideological divisions among the Yugoslav intellectual and political elite and, on the other hand, the creation of distinctive music programs. In order to compare the value frameworks and principles on which the political, social and public actions of members of the elite were based with the values that were propagated through different types of activities related to music (such as musical creation, performance, press, science and research ventures), it was necessary to aim the analysis in several directions. First, given the fact that in the period between the two world wars the public field was a key meeting place of the socially influential and less influential individuals and groups, as well as those who worked in different social areas — such as the scientific field, bureaucracy, art, journalism, music, etc. — I considered it paramount to analyse its structure, i.e. the relations that have developed within its borders. Starting from the field theory of Pierre Bourdieu and his research of public and other fields, as well as Craig Calhoun’s theoretical-empirical elaborations — especially his concept of alternative public — it was necessary to isolate key positions that have developed in this field and bring them in a relation with the narratives and actions of certain individuals and groups. In this context, I observed the existence of three factions - the conservative, liberal and left-wing, as well as several currents (sub-factions) within them that were reproduced through the functioning of a series of formally or informally organised groups and their various public activities. In addition, I discussed the mutual relations of the individual factions, as well as relationships within these factions, hence arriving to the conclusion that the unity of internal and external political circumstances and factors was of great importance for the process of structuring the public field. In fact, I argue that, in structural terms, the public field in the interwar period went through two distinct phases — the first one that was marked by the process of pluralisation and another in

which the process of polarisation came to the fore. By considering the creation of cultural and political programmes of these factions and currents both at the diachronic and synchronic levels, I was able to point out to their key strongholds, then, the ideological carriers — i.e. formally or informally organised groups and individuals — as well as aspects of public action. Within this context, certain individuals and groups who had played a key role in the formulation of musical programmes came to the forefront. A detailed examination of the most important departure points that were manifested both in the narratives about music within individual factions and currents, and in the various activities of their members, has enabled me to precisely determine the boundaries within which the process of constructing Serbian musical tradition took place. In fact, the narrative analysis in conjunction with the analysis of wider activities has enabled me to look at how the members of different factions and currents saw Serbian (and Yugoslav) musical past, present and future, that is, which artists, genres and practices were viewed as important, as opposed to those who were deemed marginal. Consequently, I was able to confirm two hypotheses that emerged from my research — 1. that the process of defining Serbian musical tradition was an instrument in political struggles within the Serbian political and intellectual elite in the interwar period, and 2. that Serbian musical tradition (Serbian music) does not exist as such, but that it encompasses different constructs, some of which, due to the socio-political circumstances that favour them in any given historical period, gradually suppress others and emerge as the only valid and legitimate ones.

Key words: public field, intellectual elite, political elite, national culture, national identity, ideology, construction of tradition, narratives on music, The Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes/The Kingdom of Yugoslavia

Scientific field: Sociology

Narrower scientific field: Sociology of music

UDC 316.74:78

САДРЖАЈ

1. УВОД, ОБЈАШЊЕЊЕ ТЕОРИЈСКОГ УПОРИШТА И МЕТОДОЛОШКОГ ПОСТУПКА

1

- | | |
|--|----|
| 1. 1. <i>Посматрање српске музичке традиције у југословенском контексту: оправданост полазишта у истраживању</i> | 1 |
| 1. 2. <i>Теоријска полазишта</i> | 22 |
| 1. 3. <i>Осврт на литературу и методолошки поступак</i> | 38 |

2. ДЕЛАЊЕ СРПСКЕ ПОЛИТИЧКЕ И ИНТЕЛЕКТУАЛНЕ ЕЛИТЕ У МЕЂУРАТНОМ ПЕРИОДУ: ОПШТЕ КАРАКТЕРИСТКЕ

44

- | | |
|---|----|
| 2. 1. <i>Појам политичке и интелектуалне елите у Краљевини СХС/Југославији: поглед на досадашња истраживања</i> | 44 |
| 2. 2. <i>Појам политичке и интелектуалне елите у Краљевини СХС/Југославији: оперативна дефиниција</i> | 50 |
| 2. 3. <i>Опште одлике јавног поља у Краљевини СХС/Југославији. Видови делања припадника политичке и интелектуалне елите</i> | 59 |

3. ЈАВНО ПОЉЕ У КРАЉЕВИНИ СХС/ЈУГОСЛАВИЈИ: ФРАКЦИЈСКЕ ПОДЕЛЕ

78

- | | |
|---|-----|
| 3. 1. <i>Испољавање фракцијских разграничења: кључни параметри</i> | 78 |
| 3. 2. <i>Фракције и њихово унутрашње диференцирање кроз две етапе у југословенском јавном пољу</i> | 87 |
| 3. 2. 1 <i>Конзервативна фракција: кључне струје, групације и експоненти</i> | 87 |
| 3. 2. 2 <i>Либерална фракција: кључне струје, групације и експоненти</i> | 95 |
| 3. 2. 3 <i>Левичарска фракција: кључне струје, групације и експоненти</i> | 103 |
| 3. 3. <i>Активности појединачних фракција у југословенском јавном пољу: прва етапа (процес плурализације)</i> | 110 |
| 3. 3. 1 <i>„Српски књижевни гласник“ и Удружење пријатеља уметности „Цвијета Зузорић“: преглед активности, идејних полазишта и кључних носилаца</i> | 113 |
| 3. 3. 2 <i>Групе наклоњене идејама свесловенства и словенске узајамности: преглед активности, идејних полазишта и кључних носилаца</i> | 127 |
| 3. 4. <i>Активности појединачних фракција и њихових најистакнутијих група у југословенском јавном пољу: друга етапа (процес поларизације)</i> | 141 |

3. 4. 1 Ка потпуној доминацији конзервативне фракције: осврт на делање националних и женских удружења	147
3. 4. 2 Обликовање радикалне деснице у конзервативној фракцији: мистичнорелигиозна струја	160
3. 4. 3 Сукоб на левици и његово присилно разрешење	169
3. 4. 4 Конституисање „левог музичког фронта“	173
3. 4. 5 Поларизација у јавном пољу и њене последице по унутарфракцијске и интерфракцијске односе	179

4. ИДЕОЛОШКЕ ОСОБЕНОСТИ ФРАКЦИЈА У ОКВИРУ СРПСКЕ ПОЛИТИЧКЕ И ИНТЕЛЕКТУАЛНЕ ЕЛИТЕ И ЊИХОВО ИСПОЉАВАЊЕ У ПРОЦЕСУ КОНСТРУИСАЊА СРПСКЕ МУЗИЧКЕ ТРАДИЦИЈЕ

191

4. 1. <i>Конзервативна фракција и креирање наратива о српској и југословенској музици</i>	195
4. 1. 1 Тумачење дилема (идеја југословенства/идеја српства, југословенска култура/западноевропска култура, југословенска култура/словенска култура, фолклор/висока уметност)	196
4. 1. 2 Популарна култура/висока култура, православље/атеизам	205
4. 2. <i>Либерална фракција и креирање наратива о српској и југословенској музици</i>	210
4. 2. 1 Српска или југословенска музика?	212
4. 2. 2 Југословенска култура/западноевропска култура, југословенска култура/словенска култура, фолклор/висока уметност	221
4. 2. 3 Популарна култура/висока култура, православље/атеизам	247
4. 2. 4 Индивидуалистичка струја и креирање наратива о српској и југословенској музици	253
4. 3. <i>Левичарска фракција и креирање наратива о српској и југословенској музици</i>	263
4. 3. 1 Тумачење пет дилема (идеја југословенства/идеја српства, југословенска култура/западноевропска култура, југословенска култура/словенска култура, фолклор/висока уметност)	266
4. 3. 2 Популарна култура/висока култура, православље/атеизам	283

5. ЗАКЉУЧАК

291

5. 1. <i>Опити осврт на карактеристике музичког програма појединачних фракција у југословенском јавном пољу</i>	291
5. 2. <i>Конструисање српске музичке традиције: теоријске и емпиријске импликације</i>	301

ЛИТЕРАТУРА

310

ПРИЛОГ

347

УВОД. ОБЈАШЊЕЊЕ ТЕОРИЈСКОГ УПОРИШТА И МЕТОДОЛОШКОГ ПОСТУПКА

1. 1. Посматрање српске музичке традиције у југословенском контексту: оправданост полазишта у истраживању

Конструисање српске музичке традиције под којим се подразумева тумачење српске музичке прошлости, садашњости и будућности у конкретном историјском периоду, тачније одабир одговарајућих музичких жанрова, остварења и аутора и њихова канонизација и, истовремено, потискивање, дестимулисање и маргинализовање других жанрова, остварења и аутора представљало је саставни део процеса стварања „идеалног типа“ српске и југословенске националне културе, те покушаја његовог отеловљења и опредмећења путем културних, образовних и медијских политика још од 19. века. Ова појава сачињавала је део обухватнијег програма на коме се заснивало политичко, друштвено и културно делање елите на овим просторима. Кроз селекцију типова музике, музичких дела и стваралаца и њихово означавање као одговарајућих, а затим и репродуковање овако обликованог модела уз помоћ школских програма, потом приватних и јавних културних и уметничких институција, као и штампу и радио, рефлектовала се, поред осталог, идеолошка подељеност овог слоја, односно постојање опречних виђења српске и југословенске нације, културе, друштва и државе.

Период између два светска рата донео је значајне промене у српском друштву стављајући њену елиту пред бројна искушења. До почетка Првог светског рата фокусирана првенствено на остваривање уже дефинисаних националних циљева у виду територијалног и културног обједињавања српског становништва, услед компликоване и неизвесне спољнополитичке ситуације, те честих обрта у међународним односима и ратним окршајима након 1914. године, она је била приморана да флексибилније приступи сопственим политичким циљевима, модификује их у одређеној мери и делимично преиспита. Уз бројне препреке, спољње и унутрашње, дошло се до политичке платформе која је, барем привидно, одговарала интересима како српске елите, тако и хрватске и словеначке што је омогућило настанак југословенске државе (упореди Воџић, Ћирковић, Екмећић, Дедијер, 1973; Станковић, 1985; Petranović, 1988). Иако је већ Привремено веће Краљевине СХС показало дубок расцеп у погледима не само између српске и хрватске елите, већ и унутар српске елите, након усвајања Устава из 1921. године успостављен је изванредан заједнички оквир делања који ће, уз опсежне измене, опстати до почетка Другог светског рата.

Дати оквир није успео да ублажи антагонизме у политичком пољу, али је, формално, пружио основу за рад на реализацији културног обједињавања југословенских народа као важном чиниоцу у процесу политичке интеграције унутар југословенске државе. С обзиром на континуирано непостојање консензуса међу представницима националних елита у погледу кључних друштвених питања, проблем културног обједињавања третиран је несистематично, недовољно темељно и неконзистентно зависећи у великој мери од осцилација и превирања у политичком пољу. Изостанак прецизно формулисаних метода и циљева када је реч о југословенској културној интеграцији подстакао је стварање међусобно некомпатибилних или искључивих иницијатива у оквиру културног поља. Тако се део представника националних елита до Шестојануарске диктатуре и након смрти краља Александра (1934) фокусирао на регионално-етничко културно обједињавање занемарујући или стављајући на маргину проблем развоја југословенске националне културе, део је пледирао за стварање заједничке културне основе југословенских народа, а, поред тога, постојала је и тежња ка подједнаком усредсређивању на регионално-етнички и југословенски оквир. Појам регионално-етничко преузет је од социолога Милосава Јанићијевића (1984: 68) како би се у аналитичком смислу поједноставило посматрање односа у оквиру југословенског друштва. Наиме, као што је познато, уставним решењем из 1921. године држава је била подељена на 33 области, затим осам година касније (3. октобар 1929. године), ступањем на снагу Закона о називу и подели Краљевине на управна подручја – на девет бановина, и, најзад, након усвајања споразума Цветковић-Мачек (26. август 1939), као посебна јединица издвојена је бановина Хрватска настала спајањем Савске и Приморске бановине, као и делова Дунавске, Врбаске, Дринске и Зетске бановине. Циљ оваквих разграничења било је концентрисање политичке моћи, пренебрегавање историјско-територијалних подела и, самим тим, потискивање националних антагонизама унутар државе. Будући да оваква решења нису испунила своју политичку сврху, као и да је у свести представника интелектуалне и политичке елите и шире опстала свест о унутрашњим националним и територијалним границама које се нису поклапале са званичним, обласним или бановинским границама, сматрамо да је оправдано користити појам регионално-етничких подела у овом контексту. Њиме се заобилази проблем сложености поимања национално-територијалних разграничења посебно код припадника српске и хрватске елите, односно постојања дискрепанце и несугласица у вези са тумачењем „српских“ и

„хрватских“ делова унутар југословенске државе који свакако захтева посебну пажњу, али истовремено излази из оквира овог рада.

Иако су књижевници, сликари и музичари из Краљевине Србије, као и из крајева Аустроугарске монархије (Хрватске, Словеније, Војводине и Босне и Херцеговине) међу првима започели рад на културном повезивању народа на тлу југоисточне Европе почетком 20. века, знатно пре него што је идеја југословенске државе прихваћена међу српском политичком елитом, те јужнословенском елитом у Аустроугарској,¹ непосредно након уједињења 1918. године долази до извесне

¹ Први званични чин повезивања југословенских уметника одиграо се у септембру 1904. године у Београду у виду организовања заједничке изложбе сликара и скулптора из Краљевине Србије и Аустроугарске. Реч је била о обележавању стогодишњице Првог српског устанка и истовремено пропратној манифестацији у склопу прославе крунисања Краља Петра I Карађорђевића чиме је недвосмислено исказано стремљење ка овој врсти културно-политичког подухвата. Визуелни уметници наставили су да се окупљају на изложбама организованим у Београду и другим местима (укупно их је било четири; последња је организована у Београду у мају 1912), а посебан вид зближавања представљало је окупљање око заједничких уметничких и националних програма кроз делање у групи „Лада“ основаној још током прве изложбе. Иако је већ након друге изложбе дошло до расцепа у групи који је произлазио из дистинкција у уметничким и политичким погледима појединачних стваралаца, ипак је то био први покушај њиховог окупљања око јединствене платформе (уметничке и политичке), као исходишта за креирање аутентичне југословенске уметности. Сличан циљ, судећи према позивном писму послатом уметницима широм „словенског југа“, имала је иницијатива сликарке Надежде Петровић за оснивање југословенске уметничке колоније у Сићеву из 1906. године. У њему је назначено да је приоритет стварања овакве колоније „да упознајући покрајине југословенске, племена у њиховом животу и раду, њихов карактер, шири тиме васпитни утицај на народ, прикупљајући све оно што је лепо, интересантно и оригинално у народу, да са овима упозна запад са нами и оним што је у нас. Упознавајући народ, унесећи му културу, уздићи ће му уметност на узвишенији ниво, дајући му прилике да са уметником буде у непосредној близини, што ће у васпитном духу бити од веома велике користи. Даће му прилике да у слици упозна остале југословенске народе, као и браћу своју неослобођену“ (према Амброзић, 1958: 267–8). Поред наведених активности битан корак ка обједињавању југословенских уметника и утемељењу модерне југословенске уметности било је и организовање српског павиљона на Светској изложби у Риму 1911. године у оквиру кога су излагали уметници из Краљевине Србије, Аустроугарске и Краљевине Црне Горе, различитих генерација и уметничких оријентација (поред осталих Степа Тодоровић, Урош Предић, Марко Мурат, Јосиф Лалић, Пашко Вучетић, Анте Катунарић, Тодор Швракић, Михо Маринковић, Надежда Петровић, Малиша Глишић, Мирко Рачки, Ђорђе Јовановић, Тома Росандић и Иван Мештровић) (према Амброзић, 1962; Адамовић, 1996). Делање у правцу јачања веза између српских, хрватских, словеначких, босанских и црногорских уметничких и стварања специфично југословенског уметничког израза текло је спорије у области књижевности и музике у поређењу са сликарством и вајарством. Упркос бројним иницијативама књижевника које су имале за циљ боље упознавање читалачке публике са стваралаштвом југословенских уметника кроз покретање посебних југословенских едиција или „отварања“ књижевних часописа за писце из читавог региона, конкретнији кораци у правцу међусобног приближавања започели су током 1909. и 1910. године заслугом угледног сарајевског листа „Босанска вила“. Осим расправе о проблему језичке основе југословенске књижевности и могућностима стварања заједничког књижевног језика покренуте 1909. године (мисли се на чланак „Јединство језика“ аутора потписаног као Дорк. /бр. 6, 1909, 81–2/, као и одговора који су уследили у текстовима „О језику и за језик“ Марка Цара /бр. 10, 1909, 145–6/ и „Отворена питања“ Симе Пандуровића /бр. 16, 241–2; бр. 17–8, 258–9/), важна је била и појава серије бројева посвећених регионалним и националним књижевним традицијама и култури из 1910. године (српској /Ј. Скерлић, „Србија, њена култура и њена књижевност“, бр. 3–6, 33–37/, војвођанској /Т. Остојић, „Улога Војводине у нашој књижевности и култури“, бр. 7–8, 97–99; В. Стајић, „Данашња српска књижевност у Војводини“, бр. 9–11, 129–132/, хрватској /М. Марјановић, „Хрватска књижевност и њезино обележје“, бр. 12–15, 178–181/, црногорској /Ј. Иванишевић, „Црна Гора и њезина књижевност“, бр. 16–17, 233–5/, далматинској /М. Решетар, „Далмација у историји наше литературе“, бр. 18–19, 261–3/ и књижевности из старе Србије и Македоније /М. Ђорђевић, „Књижевност у Старој

стагнације у том процесу, а затим и до издвајања следећих тенденција: истовремено регионално-етничке и југословенске, искључиво југословенске и искључиво регионално-етничке. Може да се констатује да је усредсређеност на регионално-етничке оквире уз декларативну или, повремено, обухватнију подршку југословенској идеји било карактеристично за већину актера из различитих уметничких пракси током читавог периода између два светска рата. Свакако, то није био случај током трајања Шестојануарске диктатуре када су регионализам и међуетничка подељеност присилно потискивани различитим политичким средствима,² као и након потписивања споразума Цветковић-Мачек када долази до наглог јачања појединачних национализама, те до ширења антијугословенског расположења (упореди Димић, 1996а).

С обзиром на то да је ослоњеност на регионално-етничке поделе у уметничким праксама, укључујући и музичке праксе, подразумевала заинтересованост за проблеме, феномене, институције, уметничке домете и циљеве првенствено у њиховим границама, сматрамо да је могуће пратити процес конструисања српске музичке традиције као такав и током међуратног периода уз придавање важности југословенском контексту и тенденцијама и појавама које су доприносиле ширењу и оснаживању југословенске идеје у култури и уметности. Наиме, без обзира на различите видове манифестовања привржености југословенству међу уметницима и актерима из других поља почев од покретања пројугословенски оријентисаних уметничких или политичких часописа, остваривања међурегионалне и међуетничке сарадње у постојећим или новонасталим часописима, подстицања заједничких

Србији и Македонији“, бр. 20–22, 324–7/), затим неколико јавних апела критичара Димитрија Митриновића за превазилажење српско-хрватских несугласица и међусобну књижевну сарадњу („Низ напомена“, 1909, бр. 19–20, 289–90; „За наш књижевни рад“, 1910, бр. 1–2, 289–90), као и низа чланака у вези са питањем културног зближавања југословенских народа (С. Шећеров, „Народно и културно јединство и народна просвета“, бр. 9–11, 155–6; В. Јагић, „За идеју хрватско-српског јединства“, бр. 12–15, 177–8; Љ. Длустуш, „За народно јединство“, бр. 12–15, 220–2). Битан догађај, у том контексту, било је и покретање анкете о језику (иницијатор је био познати књижевни критичар Јован Скерлић) у реномираном београдском часопису „Српски књижевни гласник“ из 1914. године („Анкета о јужном или источном наречју у српско-хрватској књижевности“, књ. 32, св. 2, 114–25; св. 3, 217–27; св. 4, 285–93; св. 5, 375–89; св. 6, 438–46; св. 7, 526–8). Наиме, реч је била о подухвату који је имао за циљ подстицање ближе сарадње писаца са простора Краљевине Србије, Краљевине Црне Горе и делова Аустроугарске монархије кроз установљење заједничког писма и језика као основе за стварање будуће југословенске књижевности. У случају музичких уметника, ситуација је била на изврстан начин компликованија имајући у виду материјалне трошкове, те људске и инфраструктурне ресурсе неопходне за упознавања слушалачке публике из различитих крајева са музичким ствараоцима и уметницима из других крајева, потом за реализовање заједничких концерата, покретање одговарајућих едиција и сл. Ипак, до почетка Првог светског рата начињени су извесни помаци у том погледу. Тако је 1911. године организовано гостовање оперске трупе загребачког Краљевског земаљског казалишта у Београду које је представљало једно од првих корака у правцу интензивније сарадње музичара и стваралаца са ових простора (видети Аноним 1911).

² Видети детаљније о томе у Stojkov, 1969; Dobrivojević, 2006; Petrović, 2009.

уметничких активности и уметничких догађаја, организовања заједничких уметничких удружења и организација до покушаја теоријског уобличавања замисли југословенске уметности и њене практичне примене, утисак је да су уметници ипак у већој мери били преокупирани околностима у регионално-етничким оквирима – национално, лингвистички, културно и економски дистинктивним целинима, те естетичко-идеолошким сукобљавањима, груписањима и односима моћи унутар њих.

Подухвати начињени након уједињења или непосредно пре њега у вези са креирањем јединствене југословенске уметности и реализације уметничког и културног зближавања различитих регија у многоме су се ослањали на идеје које су критичари и уметници формулисали пре Првог светског рата. То се посебно односи на област књижевности и ликовних уметности. Примера ради, један од водећих појединаца из књижевног круга организације Млада Босна, Димитрије Митриновић, у више наврата се залагао за интеграцију српске и хрватске књижевности кроз решавање питања језика, издаваштва, књижевне историје и књижевне критике (детаљније о томе у Гајевић, 1985; Палавестра, 1994, 2010; Мاستиловић, 2012). То је, сходно његовим схватањима, било могуће остварити кроз употребу екавског дијалекта, обухватно праћење хрватских и српских писаца у угледним часописима у Београду и Загребу, као и објављивање хрватских писаца у Србији и обрнуто. Овакве активности виђене су као кључни корак у процесу зближавања две најважније јужнословенске књижевне традиције – српске и хрватске, који је требало да створи плодно тле за развој „истински“ југословенске књижевности и културе. Спајањем српске и хрватске традиције као и њихово постављање на темељ демократских идеја и вредности тог времена представљало је основ еманциповане југословенске културе као манифестације амалгамисања духовне јединствености Југословена и модерне европске цивилизације заједно са отклоном од националног романтизма и њему својствених концепата уметности и уметничке продукције.

Ехо Митриновићевих идеја, као и идеја уметника и публициста окупљених око Младе Босне појавио се пред крај Првог светског рата (1. јануара 1918. године) најпре кроз рад хрватских, босанских, српских и словеначких интелектуалаца у часопису „Књижевни југ“. Током две године свог непрекидног излагања, књижевни критичари, историчари и научници често су разматрали проблем успостављања југословенске књижевности стављајући фокус на питање језика, тачније, на стварање одговарајуће лингвистичке основе за југословенске писце из различитих крајева. Осим тога, постојале су и иницијативе за ревизију књижевне историје, као и за „уједињење снага“

у виду кооперативног рада писаца, историчара и критичара из свих делова будуће Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца у новооснованим или већ постојећим књижевним часописима (видети детаљније у Гајевић, 1985; Palavestra, 2010).³

Сличне идеје и програми актуелизовани су током двадесетих година прошлог века и у другим уметничким дисциплинама, са мање или више израженом амбициозношћу и ентузијазмом. Занимљив пројекат настао је у области визуелних уметности током 1920. године, а покренуо га је сликар Марко Мурат (видети Васић, 1920). Мурат је, наиме, заједно са представницима општине Дубровник написао детаљан предлог Министарству просвете Краљевине СХС тражећи успостављање дубровачке награде за визуелне уметнике. Ова награда требало је да финансијски подржи уметнике и уједно их мотивише да трагају за аутентичним изразом њиховог југословенског идентитета остављајући по страни међусобне историјске, културне и идеолошке разлике. Уметност, а посебно визуелна уметност сматрана је облашћу у којој етничке, верске и културне дистинктивности југословенских народа могу лако да се превазиђу и стога је била схваћена као модел за интегративне процесе у другим областима друштвеног и културног живота. Стапање регионалних посебности у циљу стварања кохерентне југословенске уметности и културе могло се постићи, према Муратовом мишљењу, редовним окупљањима визуелних уметника на острву Локрум код Дубровника, односно формирањем ликовне колоније налик на ону коју је својевремено покренула сликарка Надежда Петровић. Континуиран контакт уметника са природним лепотама обале Јадранског мора праћен интензивном међусобном интеракцијом требало је да допринесе настанку креативног подухвата посебног квалитета. На овај начин, то јест као резултат симбиозе уметника и „сопственог тла“ дела би представљала „израз душе (југословенског) народа, производ његове уметничке обдарености и плод земљишта на коме су створена“ (Васић, 1920: 456).

У пољу музике недостајала је систематичност у артикулисању идеје о културном зближавању југословенских народа и развоју хомогене југословенске музике и културе током двадесетих и тридесетих година 20. века, али су учињени

³ Једнако темељан, обухватан и систематичан рад на стварању јединствене југословенске културне основе, а затим и књижевне и уметничке спроводили су интелектуалци окупљени око загребачког часописа „Нова Европа“ (1920–41), као и београдског „Српског књижевног гласника“ (1920–41). Спајајући пројугословенски оријентисане уметнике, публицисте, критичаре и научнике, ови часописи су служили као простор за покретање дискусија у вези са актуелним проблемима југословенског друштва, државе, културе и уметности, те за сучељавање различитих замисли југословенске социокултурне унификације. Детаљније о друштвеној и културној улози часописа „Нова Европа“ и „Српски књижевни гласник“ у југословенској култури видети у Тутњевић, Неђић (ур.), (2003); Неђић, Матовић (ур.), 2011; Петровић, 2000, 2001.

бројни напори како би се остварила сарадња музичара из различитих југословенских средина, потом упознала јавност са музичком традицијом појединачних југословенских народа и, коначно, креирали услови за обликовање специфично југословенске музике.

Први кораци ка интеграцији југословенског музичког поља учињени су убрзо након краја Првог светског рата. Тако је 1920. године основано Удружење југославенских музичара, а годину дана касније и Савез музичара Краљевине СХС са седиштем у Загребу, те Удружење музиканата, тамбураша, хармоникаша и свирача на територији СХС. Циљ ових удружења било је окупљање музичара из свих крајева ради остварења социјалних права, професионализације музичког живота, подизања друштвене свести о значају музичке професије, те квалитативном напретку југословенске музике.⁴ Београдска подружница Удружења југославенских музичара основала је 1922. године часопис „Музички гласник“, док је Савез музичара КСХС следеће године покренуо лист „Jugoslavenski muzičar“ (од 1927. преименован у „Muzičar“) у којима су, осим осврта на текуће проблеме у оквиру југословенских музичких институција, објављивани и извештаји о актуелним музичким догађајима, а затим и о стању у области музичког образовања, издаваштва, дискографије и слично. Поред тога, сарадња музичара из различитих делова Краљевине СХС одвијала се и посредством загребачког часописа „Sveta Cecilija“ у коме су редовно публиковани детаљни увиди у београдски музички живот (и музички живот у Љубљани), потом студије о српској црквеној музици, српском музичком фолклору и знаменитим ствараоцима уметничке музике.

Још интензивнија интеракција започета је од 1926. године захваљујући формирању југословенске секције Међународног друштва за савремену музику (International Society for Contemporary Music /ISCM/) заслужне за организовање првог Фестивала југословенске музике,⁵ затим покретању неколико музичких часописа

⁴ О циљевима и раду музичких удружења видети у Архив Музиколошког института САНУ (у наставку АМИСАНУ), Рукописна заоставштина Петра Крстића, Разна музичка и издавачка удружења, ПК221–1/VI, *Правила Удружења југославенских музичара* (Загреб, 29. 3. 1920), *Правила Удружења музиканата, тамбураша, хармоникаша и свирача на територији СХС* (1921. допуњена 1926), *Правила Удружења музиканата, тамбураша, хармоникаша, свирача, певача и певачица КЈ* (измењена и допуњена 7. 8. 1929. у Београду), П. Крстић, „О раду Савеза музичара КСХС основаног 1921. године“ (1931?); Архив Југославије (у наставку АЈ), Фонд 66 (Ф66)–620, Музичка и певачка удружења (Б).

⁵ Иако је првих неколико година функционисања југословенске секције МДСМ било обележено споровима између композитора, те идеолошким и организационим расколима и прекидима рада (видети Живковић, 1932; Славенски, 1933; Доброних, 1933), ипак је две године касније, као значајан плод заједничког делања композитора из свих крајева Краљевине СХС организован први југословенски музички фестивал одржан у Београду. Он је обухватао два концерта – један посвећен делима из области камерне музике и други посвећен симфонијским остварењима, на којима су представљене композиције модернистички оријентисаних југословенских аутора (Милојевић, 1928б; Аноним, 1928; Аноним 1930).

(„Музика“ /1928–9, Београд/, „Гласник музичког друштва ‘Станковић’“ /1928–30, 1931–4, 1938–41, Београд/, „Југославенски аутор“ /1931–2, Загреб/, „Zvuk“ /1932–6, Београд/) у којима су праћена музичка дешавања и достигнућа југословенских композитора и извођача у три културна центра у Краљевини – Београду, Загребу и Љубљани и шире,⁶ те успостављању чврсто структурираног Удружења југословенских музичких аутора (УЈМА) (1929) коме се прикључио велики број музичких стваралаца и аранжера⁷. Од 1928. године у јавности су се учесталије водиле расправе о проблему рада на стварању јединствене и аутентичне југословенске (уметничке) музике што ће посебно добити на значају у периоду Шестојануарске диктатуре (1929–34).

Примера ради, у фебруару 1928. уредништво часописа „Музика“ покренуло је анкету намењену југословенским композиторима који су добили прилику да изнесу своје ставове о следећим питањима: „1. Шта је, по Вашем мишљењу, национални музички стил уопште? 2. Из којих елемената, по Вашем мишљењу, има да се развије наш, југословенски национални музички стил? 3. Да ли су старије композиторске генерације у нас имале јасне представе о музичком национализму уопште, и да ли су поставиле основе за развој нашег, југословенског националног стила? 4. Да ли страни утицаји могу да помогну заснивању и развијању националног музичког стила; и ако могу, који су, или су му, и у колико, од сметње?“ (видети у Uredništvo, 1928: 35). Резултати анкете су показали да постоје различити, често међусобно опречни ставови југословенских композитора, почев од оног који је изнео Божидар Јоксимовић инсистирајући на коришћењу српског музичког фолклора као исходишту за развој југословенске музике, потом оног који је заступао Јосип Славенски – базираном на идеји о спајању западних конструктивистичких композиционих метода са источњачким интуитивизмом до гледишта Косте П. Манојловића и Луја Шафранека Кавића који су се залагали за уметничко обликовање аутентичног фолклорног материјала из југословенских крајева без претераног ослањања на иностране музичке

У даљем раду секција се фокусира на представљање југословенских аутора на међународним фестивалима под покровитељством МДСМ-а, те пропагирању идеје модерне југословенске музике. Видети детаљније у Osterc, 1932; Vučković, 1933b; Plamenac, 1934; Anonim, 1939.

⁶ О прегледима музичких догађаја из Загреба и Љубљане објављиваним у београдским часописима, као и студијама посвећеним значајним хрватским и словеначким композиторима или појавама из историје музике ових народа видети у Васић, 2014.

⁷ О оснивању, задацима и раду УЈМА-е видети у АМИСАНУ, Рукописна заоставштина Петра Крстића, ПК221–1/IV, „УЈМА (Удружење југословенских музичких аутора)“; АЈ, Ф66–371, Музичка и певачка удружења.

традиције (према Anketa..., 1928).⁸ Иако се састојала од сажетих одговора десеторице југословенских композитора⁹ објављена анкета није открила само разноликост замисли југословенске музике, већ је указала на проблем успостављања консензуса у вези са конституисањем југословенске музике као производа интегрисане југословенске културе. Дискусије у вези са тим како југословенска музика треба да се обликује и развија вођене су и на страницама часописа „Zvuk“ у којима су се оштро сукобљавале две поетички непомирљиве струје – присталице тзв. националног стила, односно музике засноване на фолклорним основама, те присталице тзв. „анационалног модернизма“, правца лишеног фолклорних уплыва (видети нпр. Dobronić, 1935; Lajović, 1935).

Поред покушаја естетичког уоквиравања и утемељивања југословенске уметничке музике, музички уметници и стручњаци започели су крајем двадесетих и тридесетих година рад на међународном представљању домаће уметничке и народне музике чему је, паралелно са активностима југословенске секције МДСМ-а, допринело укључивање у пројекат *Европских концерата (Concerts européens)* који је покренуло Међународно радиодифузно удружење (Union International de Radiodiffusion).¹⁰ То је на посебан начин требало да послужи учвршћивању концепта југословенске музике у историјском, естетичком и политичком погледу, једнако као и емитовање радијског програма посвећеног уметничкој и фолклорној музици са ових простора,¹¹ затим

⁸ Детаљнији осврт на дистинктивне позиције у поимању обликовања српске и југословенске музике изнет је у четвртом поглављу рада.

⁹ Анкети су се одазвали Јаков Готовац, Антун Добронић, Божидар Јоксимовић, Антон Лајовић, Коста П. Манојловић, Милоје Милојевић, Крсто Одак, Јосип Славенски, Лујо Шафранек Кавић и Божидар Широла.

¹⁰ Ово удружење је, инспирисано идејном платформом Друштва народа, још 1926. године започело са различитим активностима чији је циљ било културно зближавање европских народа. Један од њихових плодова представљао је програм *Европских концерата*, амбициозан пројекат који је подразумевао пренос наступа уживо из једне европске земље у друге путем радио станица (Lommers, 2012: 258). Сврха таквих преноса било је презентовање пажљиво одабране уметничке и фолклорне музике из различитих крајева Европе како би се успоставио интеркултурни дијалог, подстакло међусобно упознавање европских народа, створила свест о заједничкој припадности и наметнули одговарајући стандарди високе музичке културе у свим срединама. Технички сложен подухват утопијског карактера успео је само делимично да заживи услед бројних проблема (2012: 280–5), а у њему је узела учешће и Краљевина Југославија. С обзиром на строге захтеве у вези са формалним и естетичким карактеристикама емитоване музике, југословенски стручњаци нису имали лак задатак да одаберу одговарајућа дела, посебно уколико се узму у обзир њихова дубока неслагања око тога шта се може сматрати репрезентативном југословенском музиком. Из тог разлога припремање репертоара за *Европске концерте* био је својеврстан изазов, јер је захтевало постизање компромиса међу музичким уметницима и стручњацима са ових простора. Ипак, захваљујући чињеници да се од њих тражило да уважавају и укусу публике и не претерују са „озбиљношћу“ музике, међусобан идеолошки расцеп није могао у потпуности да дође до изражаја у оваквим приликама као што је то, на пример, био случај са процесом селекције остварења за фестивале МДСМ-а.

¹¹ Знатно пре него што се појавила идеја о емитовању програма названог *Европски концерти*, југословенски музички стручњаци већ су били у прилици да се суоче са проблемом дефинисања

организовање тематских концерата на подијумима широм земље и иностранства, те објављивање првих прегледа историје југословенске музике и савремене југословенске музике.¹²

Упркос несумњивом труду, залагању и спремности који су показивали музичари, музички ствараоци и критичари из три југословенска културна центра – Београда, Загреба и Љубљане у намери да допринесу стварању услова за хомогенизацију југословенског музичког израза и постављање теоријских и практичних темеља за његово обликовање, бројни показатељи указују на ограничен успех делања у том правцу. Наиме, без обзира на изражене тежње уметника ка међусобном приближавању које нису, рекло би се, биле производ државног притиска и диктата, већ су потицале из препознавања заједничког интереса, тачније увиђања погубних ефеката фрагментаризованости југословенског културног простора, те жеље за међународном афирмацијом и успостављањем захтевнијих уметничких критеријума, социоекономске и културне околности ипак су погодиле одржавању подвојености у оквиру југословенског музичког поља по регионално-етничкој основи.

С једне стране, материјална и професионална везаност музичких уметника за велике градске центре и појединачне музичке институције ограничавала је њихов простор делања¹³ при чему им је стална економска оскудица у области културе,

естетичких критеријума у вези са југословенском музиком, односно одређења канона дела и композитора који би рефлектовао интелектуалну и културну специфичност, али и јединство овог поднебља. Он се наметнуо са успоном радиофоније на тлу Краљевине СХС, од 1926. када је почео са емитовањем Радио Загреб, потом 1928. – Радио Љубљана и 1929. – Радио Београд. Музичко вођство Радио Београда је, вероватно под утицајем политичке атмосфере, неколико месеци након почетка рада иницирало стварање емисије посвећене југословенској уметничкој музици током које су представљана остварења аутора различитих генерација из свих крајева земље. Серија емисија под називом „Југословенски концерт“ обухватала је детаљан увод са прегледом биографија композитора и кратким описом дела, као и извођење музике уживо. Иако је кратко трајала (отприлике до половине 1930. године), ова емисија је представљала један од првих озбиљних покушаја да се артикулише идеја културног јединства југословенских народа кроз промовисање заједничке музичке прошлости и садашњости, као и идеја југословенске музике – у виду издвајања њених кључних представника, струјања и остварења. Такав подухват у оквиру програма уметничке музике није поново покренут све до укључивања у пројекат *Европских концерата* који је, мора се истаћи, био знатно рестриктивнији у погледу репертоарских и емисионих захтева (временско трајање дела, број дела, жанр, тип и број коришћених инструмената итд.). За разлику од програма уметничке музике, у оквиру програма народне музике на Радио Београду (и другим станицама) разрада југословенске идеје спровођена је мање систематично, али континуирано, најчешће кроз представљање инструменталне и вокалне музике из одређених крајева, дефинисаних према етнолошким карактеристикама. О феномену посредовања југословенске идеје кроз обликовање музичког програма Радио Београда видети Vesić, 2016. Подаци о садржају емисија „Југословенски концерт“, поред штампаних програма у часопису „Радио Београд“, налазе се и у сачуваним сценаријима похрањеним у АМИСАНУ (Рукописна заоставштина Петра Крстића, ПК221–2/IV, Циклус југословенских концерата).

¹² Видети нпр. Širola, 1922; Mantuani, 1926/27; Настић-Скаловић, 1934; Papandopulo, 1934.

¹³ Према у досадашњим истраживањима није било опсежнијих осврта на проблем друштвеног положаја музичких уметника (композитора, извођача, критичара), постоји обиље података из штампаних и архивских извора из међуратног периода на основу којих је могуће да се добије увид у финансијске,

уметности и образовања додатно отежавала положај.¹⁴ Следствено томе, уметници су често били онемогућени да пласирају своја остварења или да наступају чак и у средини у којој су живели, а посебно изван регионално-етничких граница јер је то, пре свега, захтевало знатне трошкове (путни трошкови, трошкови штампања/доштампавања, преписа нота и партитура итд.), као и одговарајући социјални капитал у виду

бироградске и професионалне препреке са којима су се они суочавали. Укратко, услед недовољне развијености како „тржишта ограничене (уметничке) производње“ (Бурдије, 2003) које је у Краљевини СХС/КЈ било тек у повоју, тако и „тржишта велике производње“, композитори и музичари нису могли да буду у статусу слободних уметника, већ су претежно заузимали чиновничке положаје (у средњим школама, музичким школама, позориштима, културним институцијама) који су им гарантовали извесну финансијску сигурност (видети Vesić, 2007: 54–6). Будући да је бројност чиновничких положаја била ограничена, али, ипак знатно већа у регионалним центрима него на периферији, као и да су веће урбане средине пружале више могућности уметницима и музичарима да професионално напредују у односу на мање средине (нпр. да остварују сарадњу са уметницима истог или другог профила, те интелектуалном и културном елитом; да развију контакт са кругом утицајних појединаца – руководиоца музичких, културних, медијских и издавачких институција итд.) не изненађује чињеница да су они углавном проводили читаву каријеру у истом месту – у једном од, економски и културно, тада најразвијенијих градова – Београду, Загребу или Љубљани, у коме су се затекли након стицања формалних звања. Мобилност је најчешће била последица економске нужде – услед гашења институција (као што је, на пример, био случај са Оперетом Народног казалишта у Осијеку 1924. године) и губитка посла, као и културне политике – најутуцајније уметничке институције (народна позоришта) уживале су највећу материјалну потпору и биле су штићене од „најезде“ приватних уметничких трупа које су неговале пријемчивије уметничке форме и одвлачиле публику (видети у АЈ, Ф66–599, Народно позориште /Београд/; АЈ, Ф66–619, Општи, заједнички и остали предмети) или се одвијала циклично, због сезонских „миграција“ публике (одлазак у летња одмаралишта, бање и сличне туристичке дестинације). Изузев тога, ретки су били случајеви промене средине, посебно одласка из неког од регионалних центара (Београд, Загреб, Љубљана) у мање градове, док је обрнут процес био уобичајен. Приметно је да је Београда привукао у знатној мери уметнике из готово свих југословенских крајева (посебно Далмације, Босне и Херцеговине, Војводине и Црне Горе), као и део руских уметника избеглих након Октобарске револуције (Мосусова, 1994; Павловић, 1994; Петровић, 1994; Шукулјевић-Марковић, 1994; Арсењев, 2011).

¹⁴ Судаћи према истраживању Љубодрага Димића (1996, 1997), а затим и подацима изнетим у штампи (нпр. Аноним, 1923; Аноним, 1934г) и архивским документима (АЈ, Ф66–551, Музичка школа „Станковић“; АЈ, Ф66–341/2, Народно позориште /Београд/; АЈ, Ф66–599, Народно позориште /Београд/; АЈ, Ф66–611, Народно позориште Новосадско-Осијечко, односно Народно позориште за северне области – Осијек; АЈ, Ф66–362, Општи, заједнички и остали предмети; АЈ, Ф66–619, Општи, заједнички и остали предмети), културне, уметничке и образовне институције у Краљевини СХС/КЈ биле су суочене са константним недостатком финансијских средстава што је у значајној мери утицало на њихово функционисање, тачније на ефикасност и квалитет учинка. С обзиром на чињеницу да је читав уметнички слој зависио од ових институција (било да су чинили део чиновничког апарата или су пласирали своја остварења и вештине путем њих) материјална оскудица их је вишеструко погађала – спутавајући и компликујући јавно представљање њиховог креативног рада и истовремено отежавајући њихов економски положај. Стога је разумљива тежња коју су музичари, музички стручњаци и критичари испољавали током читавог међуратног периода да путем јавних апела у медијима или заједничких акција у оквиру стручних удружења скрену пажњу политичкој елити и надлежним државним институцијама на сопствене недаће. У том контексту, од посебног значаја је била борба за унапређење статуса наставника музике у средњим школама и извођача запослених у централним и обласним позориштима, затим инсистирање на јаснијој поставци културне политике кроз већа улагања и подршку уметничким и културним установама и појединцима, те заштити домаћих кадрова од иностране конкуренције. Детаљније о томе видети у АЈ, Ф66–371, Певачка и музичка удружења; АЈ, Ф66–620, Музичка и певачка удружења (Б), Београдска подружница Удружења југословенских музичара (1920–1); АМИСАНУ, Рукописна заоставштина Петра Крстића, ПК221–3, 3/1 (Музичко образовање. Разна правна акта;, Преписка са МП, Главним просветним саветом, Државним саветом и СКА; Уредба о Главном уметничком савету. Статус учитеља вештина и наставника уметничких школа); Винавер, 1921; Зорко, 1923; Пејовић, 1977: 32–3; Petrović, 2009.

познанстава са музичким ауторитетима из друге средине и адекватну информисаност о потребама и навикама публике и функционисању уметничких институција. Треба истаћи и да је централизованост музичког живота која се огледала у концентрисаности музичких институција (образовних, извођачких) у свега неколико већих урбаних средина у спрези са оскудним могућностима за професионални ангажман уметника негативно утицала на њихову мобилност не пружајући им прилику да се крећу изван уско дефинисаних територијалних оквира.

С друге стране, подељеност у оквиру југословенског музичког поља подупирана је неједнаком економском и културном развијеношћу појединачних крајева и урбаних центара што се огледало у разликама у разгранатости и успешности музичких институција, броју активних уметника, разноврсности публике, обиму музичког издаваштва итд.,¹⁵ као и фокусираности националних елита на унапређење уметничких прилика које није увек потицало од стремљења ка јачању културне и политичке аутономије или експанзије једне врсте антијугословенског расположења.¹⁶

¹⁵ Подручје Краљевине Србије економски је заостајало у односу на регионе Аустроугарске монархије (посебно Словенију и Хрватску) који ће касније постати саставни део југословенске државе, с тим да се дискрепанца значајно повећала након завршетка рата услед огромне материјалне штете и губитка људства на српској страни (Чалић, 2004). Иако се у међуратном периоду интензивно радило на економском опоравку и обнови „српског дела“ краљевине, ипак је било тешко успоставити равнотежу између различитих региона у погледу степена инфраструктурне, привредне и културне развијености. То се, поред осталог, рефлектовало и на поље музике које је имало знатно боље предуслове за експанзију у Загребу и Љубљани, то јест на подручју Словеније и Хрватске, него што је случај био са Београдом и територијом некадашње Краљевине Србије. Тако су ова два центра, изузев мреже образовних и извођачких музичких институција (видети детаљније у Andreis, 1962: 100–252; Svetko, 1962: 349–501) располагале са одговарајућим бројем професионалних музичара и стручњака, те школованом публиком. Насупрот њима, Београд је оскудевао готово у свему – институцијама, људству и слушаоцима. Покушаји да се формира институционални оквир неопходан за утемељење уметничке музике, те функционисање музичког поља у виду установљења опере, сталног симфонијског оркестра и високе школе за музику осујећивани су из различитих разлога да би тек крајем тридесетих година прошлог века уродили плодом. Изузев Опере Народног позоришта у Београду, основане 1919. године, у оквиру које је одржавана сталност извођења и разноврсност репертоара без обзира на проблеме са простором за извођење, ансамблом и недостатком финансијских средстава (Винавер, 1995; Пејовић, 1996), Београдска филхармонија (1923), као и други престонички оркестри имали су пуно проблема у успостављању континуитета наступа и реализовању сложенијих интерпретативних подухвата (Бингулац, 1930; Пејовић, 1977; Логар, 1980; Турлаков, 1986).

¹⁶ Сама чињеница да су музички уметници у различитим југословенским крајевима функционисали у другачијим условима наметала је, чини се, њихово оријентисање ка регионално-етничким оквирима, односно усредсређивање на решавање кључних проблема у средини у којој су деловали. Сходно томе, сасвим је разумљиво то што су се београдски уметници фокусирали на проблеме београдске Опере НП, Београдске филхармоније и других градских ансамбала, затим на недостатак високошколске музичке установе у престоници и лоше услове рада у музичким школама, препреке у вези са издаваштвом, као и неадекватан број и капацитет концертних дворана. На исти начин су приступали и загребачки и љубљански уметници. Потреба да се створе одговарајући предуслови за стваралачки и извођачки замах у музичком пољу у свакој од појединачних регија у већини случајева није проистицала из идеолошких разлога – тачније из стремљења ка културном дистанцирању и разграничавању, већ је представљала резултат борбе за опстанак професије и одржање њених стандарда у економски и културно (и политички) неповољним околностима.

Судећи према дискусијама вођеним у појединим музичким, књижевним и политичким гласилима намеће се закључак да су и сами музичари и музички стручњаци били свесни постојања регионално-етничких разграничења у оквиру музичког поља с тим да су кривицу проналазили првенствено у начину делања музичких институција, односно у њиховој несразмерној заинтересованости за пропагирање и ширење југословенске идеје, без задирања у темељнију анализу социоекономских и културних околности у којима су оне функционисале, те финансијских, инфраструктурних, кадровских и политичких проблема са којима су се суочавале. Тако су словеначки композитори оптуживали српске и хрватске колеге за дискриминацију ослањајући се на анализу репертоарске политике загребачког и београдског позоришта и симфонијских оркестара,¹⁷ српски – словеначке,¹⁸ а хрватски – српске и словеначке¹⁹. Сличне, недовољно или неадекватно аргументоване критике износили су српски уметници на рачун издвајања из буџета Краљевине СХС за конзерваторијуме и уметничке школе у Загребу и Љубљани насупрот београдских уметничких школа, видевши у финансијској неравнотежи атак на еманципацију српске културе.²⁰

¹⁷ Наиме, у полемици покренутој у часопису „Zvuk“ словеначки композитор Луцијан Марија Шкерјанц отворено је критиковао српске и хрватске колеге због занемаривања словеначке музике (1933: 147–8) узимајући у обзир програме београдског и загребачког позоришта, као и филхармонијских оркестара. Он је, том приликом, истакао приврженост југословенској идеји међу словеначким уметницима што је, према његовом мишљењу, недвосмислено долазило до изражаја у пројугословенској репертоарској политици љубљанске оперске куће доводећи у сумњу намере хрватских и српских музичара када је реч о културном зближавању.

¹⁸ На текст Шкерјанца осврнуо се, између осталих, српски композитор и диригент Михаило Вукдраговић (1933: 191–2). Одајући признање љубљанској оперској кући на доследном ширењу југословенства, али истовремено изnoseћи сумњу у могућност успостављања апсолутног реципроцитета у репертоарској политици музичких институција у Београду, Загребу и Љубљани, Вукдраговић је, поред осталог, скренуо пажњу на неадекватну заступљеност српских композитора на програмима многобројних словеначких певачких друштава у односу на присутност словеначких аутора на репертоарима београдских и провинцијских хорских дружина, те концерата београдских музичких школа (1933: 192).

¹⁹ У дискусији коју је на страницама часописа „Zvuk“ отпочео хрватски композитор Антун Добронић (1935), поред опсервација у вези са идеолошким поделама у југословенском музичком пољу, као и са проблемом конституисања југословенске музике, изнета је и претпоставка о неуједначеној репертоарској политици музичких институција у Београду, Загребу и Љубљани. Аутор је, наиме, приметио да „у овом нашем неправилном и апсолутно нездравом односу између наших водећих репродуктивних институција спрам новијих тековина наше музичке творбе у сва три наша културна центра, мирне се душе може да констатује, да су неке водеће загребачке репродуктивне институције (Загребачка филхармонија, Загребачки квартет, Музичка академија ‘Лисински’ и ‘Коло’) према истакнутим љубљанским и београдским композиторима досад доказале свакако већу сусретљивост и веледушност него што може да се констатује за водеће љубљанске и београдске (..) музичко репродуктивне установе спрам тековина загребачке новије музичке продукције“ (1935б: 117). Он је, такође, био мишљења да „‘свака нова реч’ у нашој музици која излази из Загреба (...), наилази у Љубљани а деломично и у Београду на далеко већи отпор него она ‘реч’ која из Љубљане и Београда долази у Загреб“ (1935: 117).

²⁰ С тим у вези, пажњу привлачи текст Момчила Милошевића, „Београдске уметничке школе“ у коме се, између осталог, констатује следеће: „Београд јасно види да је уметност неодложна потреба наше данашњице подједнако за све области. Свима покрајинама треба створити услове да се развију у томе

И док су уметници усмеравали своје незадовољство спором и недовољно темељном интеграцијом југословенског музичког поља на одређене институције, иако њихов рад, сложили бисмо се са констатацијом Александра Васића „није нужно, увек, сагледати на неповољан начин“, то јест, „као знак рђаве намере“ (2014: 158), дотле је у одређеним сегментима отворено пропагирана идеја о неговању културне посебности са истовремено магловитим ставом према замисли југословенског културног јединства. То се нарочито увиђало у раду Хрватског пјевачког савеза (ХПС) и његовом односу према Јужнословенском певачком савезу (ЈПС) током двадесетих и тридесетих година прошлог века, а потом и функционисању хрватске Сељачке слоге. Не улазећи детаљно у идеолошке, организационе, друштвене и политичке оквире активности ХПС-а и Слоге (видети Лећек, 2002; Серибашић, 2003; Васић, 2014) напомињемо да је била реч о организацијама чије је делање указивало на то да су постојале значајне дистинкције у музичком пољу у вези са схватањем потребе културне унификације југословенских народа, то јест, да су се искристалисале и оне струје које су се, на мање или више експлицитан и борбен начин, противиле том процесу. Њихова заступљеност у пољу изразито се повећавала од краја тридесетих година обухватајући чак и оне групације и

правцу. Нека Загреб и Љубљана, као друга два центра наше велике домовине, добију још и више на подизању уметности. Али, свакако, нема ни једног културног Хрвата и Словенца који неће устати против факта да је Београд у томе погледу потпуно запостављен и по често формалним одредбама. Уметничке школе у Загребу, на пример, имају посебну главу у Буџету, док су кредити за исте такве београдске школе саставни део главе Министарства просвете и то само у позицији која предвиђа помоћи за целу краљевину. Београд, дакле, нема потребе да подиже своју културу кроз уметничке школе, а ако случајно лична иницијатива учини нешто у том правцу онда се таквим установама може доделити само ‘помоћ’! Оправдање за све то налази се у факту да су загребачке уметничке школе државне установе. Али ко је крив због тога? Зашто да те исте државне школе не буду у Београду? У чему се може наћи основ за супротна схватања? Које је потребна та разлика? Зар нико не види да садашње животарење београдских уметничких школа не шкоди само угледу Београда него целе државе?“ (Милошевић, 1928: 401–2). Иако Милошевић износи компаративни преглед ставки из буџета за 1924, 1925, 1926, 1927. и 1928. годину како би доказао своје тврдње, ипак његове примедбе и закључци ослабљени су запостављањем питања различитости традиције уметничког школства у три региона, затим проблема недостатка инфраструктуре и људства у београдској средини (Винавер, 1921), инертности Министарства просвете Краљевине СХС/КЈ и сл. који су стварали велике препреке за унапређење у овој области. Да је, ипак, сплет низа околности, а не само политика Министарства финансија Краљевине СХС/КЈ, утицао на уметничко образовање у Београду говори и чињеница да је овај град добио конзерваторијум тек 1937. године, готово деценију и по након покретања првих јавних иницијатива и континуираног притиска стручне музичке јавности. Поред Милошевића, примедбе на рачун неадекватне расподеле буџета за уметничке школе из Београда у поређењу са школама из Загреба изнео је и Владимир Живојиновић (1926), још их оштрије формулишући. Тако је он истицао да је Загреб „l’enfant gâté нашега буџета“, да „увек добија све“, иако је оно што „Београд има да каже у сваком случају (...) исто толико вредно као и оно што има да каже Загреб“ закључујући да на „духовном разоружању нашем, раде сви они загребачки експоненти који у нашој средини већ толико времена свим средствима и свим каналима раде на рушењу свих афирмисаних представника наше културе, потпомогнути у томе снобизмом шарлатана, усрдним тапшањем бољшевика и, најзад, пасивношћу оних који се из широкогрудости, доброћудности или неког умишљеног такта – устручавају да назову ствар њеним именом и да подигну реч у своју и општу одбрану“ (1926: 2–4).

организације које су дотле заузимале или афирмативна гледишта према југословенској идеји или је, барем, нису одбацивале нити доводиле у сумњу.

Иако се не може рећи да су ХПС и Сељачка слога са својим вођством, без обзира на то што су усмеравали активности великог броја градских и сеоских певачких друштава са подручја Савске, Приморске, Дринске, Врбаске и Дунавске бановине, изражавали схватања већине хрватских музичких уметника и стручњака, ипак је њихово функционисање у садејству са препрекама економске, културне и социјалне природе, доприносило раздвајању три регионална центра и утиску подељености југословенског музичког поља у регионално-етничкој равни. То је долазило до изражаја чак и у периоду интензивних политичких притисака државног врха (Шестојануарска диктатура) кроз законодавне и административне мере, те медијску пропаганду и појачан рад репресивног апарата (полиција, војска).²¹ Осим тога, важна је била и оријентисаност стручњака, уметника и државног чиновништва на решавање питања на регионално-етничком нивоу што је, поред специфичности социокултурних и економских прилика у различитим крајевима Краљевине СХС/КЈ, произлазило и из схватања да идеја јединствене југословенске културе не искључује рад на развоју појединачних традиција југословенских народа.

Имајући све наведене појаве у виду сматрамо да је могуће говорити о српској музичкој традицији и њеном конструисању упркос чињеници да је српска држава престала да постоји 1. децембра 1918. године, те да, *de facto*, није успостављена територијална, политичка и културна аутономија на том простору. Нов политички контекст који је подразумевао репозиционирање српске политичке и интелектуалне елите и уметничких кругова није, дакле, зауставио спровођење и елаборацију замисли српске музичке традиције која је имала свој зачетак још половином 19. века. Разлика је у томе што се овај процес у међуратном периоду одвијао у знатно компликованијем контексту у односу на предратни период чему су доприносиле различите „унутрашње“

²¹ Наиме, ХПС је упркос томе што је била на снази забрана делања политичких странака и организација које су истицале регионалне, верске и културне партикуларизме, ипак успео да опстане као самостална организација престајући са радом тек 2. 9. 1934. године, да би након жалбе упућене Државном савету КЈ наставио са радом 2. 11. 1935. године (Серибашић, 2003: 33–4). За разлику од ХПС-а, хрватска Сељачка слога расформирана је у првој половини 1929. године услед појачане полицијске контроле и надзора државних службеника, али се верује да је наставила са активностима изван јавних оквира, тачније „у илегалу“ (Леџек, 2002: 327).

и „спољне“ околности. Ту, пре свега, мислимо на нестабилност у релацијама између водећих југословенских политичких партија и актера која се рефлектовала у структури свих друштвених поља, посебно културном и уметничком, потом на успон масовних медија, дискографије, филма и популарне културе уопште, на експанзију „милитантних“ политичких идеологија, слабљење демократских традиција и институција, као и на умножавање међународних културно-политичких пропагандних активности и њихово временом све софистицираније репродуковање. Овакве појаве подстакле су продубљивање подела међу представницима српске (и југословенске) интелектуалне и политичке елите када је реч о поимању националне културе, а, самим тим, и виђењима српске музике резултирајући увођењем нових естетичких и идеолошких позиција у процес њеног разматрања, модификовање и преиспитивање постојећих стајалишта, те њихово проширивање и надградњу.

Међу представницима политичке и интелектуалне елите у „српском делу“ Краљевине СХС/Југославије појављује се неколико фракција са супростављеним погледима на српску и југословенску културу, односно на њихове кључне карактеристике, норме, репрезенте, етичке принципе, моделе развоја, међународно позиционирање и друго. Један од проблема који се наметнуо у склопу њиховог сучељавања било је и дефинисање српске музичке традиције, тачније одређење њених главних историјских носилаца, естетичких разграничења, као и еволутивних токова. Поред својеврсног „рата речима“ кроз дневну и периодичну штампу, памфлете, манифесте и књиге, различите фракције покушавале су да отелове сопствене замисли српске музике ослањајући се на државне културне, уметничке, образовне институције и организације, као и на мрежу приватних установа и удружења.

Фракције су се актуелизовале у јавној сфери кроз посебне видове делања мање или више кохерентно обједињених група. Најчешћи облик делања било је оглашавање путем штампаних медија што је подразумевало објављивање научних студија и критика, чланака, политичких прогласа, уметничких манифеста, полемика и дискусија, памфлета и књига, затим држање јавних предавања, и, на крају, организовање прослава, матинеа, изложби и концерата. Групе су углавном потицале из научног, политичког, уметничког и новинарског поља при чему су границе између тих поља често осциловале и меандрирале првенствено због чињенице да су појединци истовремено били ангажовани у више различитих поља, те да су нормативне оквире из једне области делања преносили у другу област.

Потреба представника интелектуалне и политичке елите да истовремено буду присутни у јавности и појединачним, друштвено кодификованим просторима – пољима, тачније да се, користећи се знањима и вештинама неопходних за одређено поље и стеченим угледом у њему, укључују у јавне дебате или различите видове јавног делања (кроз удружења грађана, политичке организације, хуманитарне организације, просветне организације итд.) претварајући се у коментаторе низа, у том тренутку, актуелних и важних питања из области културе, језика, међународне политике, религије, родних односа, права итд. имала је за последицу мање или више изражену хетерономизацију тих поља, као и замагљивање граница између јавног (друштвеног и политичког) и професионалног (стручног) делања. То је несумњиво феномен од посебног значаја за проучавање процеса конструисања српске музичке традиције који је захтевао посебну пажњу у аналитичком процесу. Разлог томе је усложњавање прецизног одређења идеолошких позиција појединачних актера и група, односно тумачење вредносне заснованости њихових ставова о српској и југословенској музици.

С тим у вези, посебну препреку представљала је немогућност да се успостави јасна корелација између с једне стране, уметничких идеологија веома издиференцираних и често међусобно испреплетених у периоду између два светска рата, заснованих на одређењу према специфичном кругу проблема почев од тумачења уметничког дела и његовог односа према друштвеној реалности, дефинисања уметничких канона и граница уметничког делања према другим врстама стваралачког рада, схватања важности одређених ефеката уметничких творевина (естетичких, друштвених, политичких) до поимања могућих оквира стваралачког чина, и, с друге стране, политичких идеологија – проистеклих из различитих виђења у потпуности несродних проблемских кругова. Тако се, примера ради, вредносни оквири уметничке „левице“ нису нужно поклапали са вредносним оквирима политичке „левице“, нити су се конзервативне уметничке концепције могле увек довести у везу са конзервативним политичким пројектима. Успостављање евентуалних аналогича између идеолошких позиција у два различита поља, политичком и уметничком, додатно је отежано због чињенице да је од краја Првог светског рата широм Европе (укључујући и Краљевину СХС/Југославију) дошло до изразитог бујања различитих уметничких покрета услед потребе да се богата изнијансираност у уметничким погледима теоријски и практично тематизује. Исти ефекат имало је и кристализовање екстремних политичких струјања у политичком пољу у овом периоду доприносећи његовој све изразитијој фрагментацији. То посебно важи за југословенски простор у коме су паралелно са идеолошким

поделама постојале и регионално-етничке поделе у великој мери усмеравајући структурирање појединачних поља.

Захваљујући међусобној нормативној неподударности два „идеолошка система“ (уметничког и политичког), те њиховој несродној издиференцираности поставило се питање приступа анализи стајалишта о српској и југословенској музици у међуратном периоду будући да су она сажимала у себи контрадикторности и парадоксе два система. Полазећи од потребе за што потпунијом и прецизнијом систематизацијом стајалишта путем праћења њихових различитих димензија (политичких, друштвених, уметничкотеоријских, филозофскотеоријских и сл.), као и од тежње да се постигне што већи степен аналитичке јасноће, одбацили смо вид класификације који би за резултат имао искључиво истицање бројности и дистинктивности позиција међу српском политичком и интелектуалном елитом. Уместо тога, определили смо се за аналитички модел који је омогућио да се кључна разграничења како у политичком, тако и у уметничком пољу посматрају у паралели како би се уочиле евентуалне међусобне везе (каузалност, корелација, аналогија итд.). Сагледавајући изразито хетерогене поставке које су се развиле током нешто више од две деценије међу српским и југословенским интелектуалцима, уметницима и политичарима и пажљиво их поредећи дошли смо до закључка да би класификација која би имала за циљ уочавање ширих груписања уз регистровање колебљивости граничних подела, те потподела требало да почива на праћењу односа према низу дилема у вези са југословенском државом, друштвом, културом и уметношћу: 1. идеја југословенства и/или идеја српства (хрватства, бошњаштва, црногорства, македонства...), 2. југословенска култура и/или западноевропска култура, 3. југословенска култура и/или словенска култура, 4. фолклор и/или висока култура, 5. популарна култура и/или висока култура, а, 6. православље (католицизам, муслиманска вероисповест итд.) и/или атеизам, и напоследку 7. феминизам и/или антифеминизам. Показало се, наиме, да уочавање приступа наведеним дилемама даје прилику да се прецизније одреди идеолошки „профил“ појединачних фракција у српској и југословенској јавности као и њихових подгрупа. Захваљујући томе, било је могуће да се посматрају не само разлике између фракција и унутар њих, него и повезаност у перспективи посматрања ширих друштвених, културних и политичких феномена и уметничких и музичких феномена.

Када је реч о диференцијацијама у погледима на ускостручне, музичке појаве које су само делимично биле повезане са поделама општијег карактера, наглашавамо да су оне у узете у разматрање у извесној мери, тачније да су интегрисане у аналитички

поступак. Реч је, наиме, о размимоилажењима у вези са вредновањем позноромантичарских, модернистичких и авангардних иновација у западноевропској и словенској музици. Услед чињенице да су поделе овог типа детаљно разматране у постојећој литератури, те да је дистинктивност погледа на уметничке норме тога доба имала аналитички значај само у случају испољавања међусобно искључивих позиција – авангардне (која је искључивала модернистичка и конзервативна схватања), модернистичке (која је искључивала авангардна и конзервативна схватања) или конзервативне (која је искључивала авангардна и модернистичка схватања), нисмо их поставили на централно место у процесу анализе.

Фракције у оквиру српског и југословенског јавног поља представљале су групације хетерогеног састава имајући у виду социјално порекло, друштвени положај и професионално усмерење појединаца које су их чиниле као и облике њиховог јавног ангажовања. Оне су биле продукт идејне блискости појединаца и група окупљених око одређених часописа или листова, културних и образовних институција, удружења грађана и организација различитог типа чији је делатни потенцијал могао, али не нужно, да буду препознат од стране самих појединаца и група. У питању је, дакле, теоријски и аналитички конструкт који је на известан начин близак концепту позиције/заузимања позиције (*prise de position*) Пјера Бурдијеа (*Bourdieu*) будући да се односи на одређен скуп идеолошких/вредносних претпоставки који се искристалисао као резултат историјског процеса садејства друштвене структуре и функционисања одређених области друштвеног делања. Фракција, као и позиција проистиче из релационих односа који се формирају у одговарајућем друштвеном простору, с тим да акценат није стављен искључиво на идеолошки ниво, него и на „интерсубјективни“ ниво – за нас је заправо важан и начин на који се одвијао процес удруживања појединаца и група, то јест, ко је и у ком виду заступао извесна гледишта у оквиру мањих или већих скупина које чине фракцију.

Осим евидентних идејних разлика које су се манифестовале између фракција у југословенској јавности у међуратном периоду, приметне су биле и разлике у њиховој појединачној идеолошкој кохерентности и уједначености, потом видовима организованости, те исказаној потреби да се одређене замисли југословенског друштва, културе, уметности и музике не само јасно артикулишу у наративу, већ и у пракси – кроз дивергентне облике институционалног или ванинституционалног делања. Поред тога, фракције нису биле једнако видљиве и „гласне“ у промовисању сопствених гледишта, нити су имале једнаку подршку из других поља (политичког, бирократског,

економског). Као што ћемо видети, заступљеност и утицајност појединачних фракција у јавном пољу зависила је од бројних чинилаца што се рефлектовало на степен шире прихваћености идеолошких претпоставки које је прокламовала.

Путем детаљног увида, с једне стране, у идеолошке координате појединачних фракција укључујући њихову доследност/колебљивост, амбивалентност, постојаност, флексибилност/ригидност, разгранатост, подељеност, као и међусобну сродност, конфликтност, кооперативност, надређеност, те подређеност, а, с друге стране, у процес њиховог конституисања у српском и југословенском јавном и друштвеном пољу покушаћемо да постигнемо неколико циљева. Наиме, на тај начин требало би да укажемо на 1. непостојаност концепта српске музичке традиције (српске музике), односно на његову вишезначност и варијантност која је резултат настанка вишеструких дефиниција у конкретном социополитичком и историјском контексту захваљујући коме поједине од њих добијају на легитимности и значају, а затим и на то да је 2. дефинисање наведеног концепта представљао један од процеса који су били условљени идејним борбама и борби за моћ унутар српске политичке и интелектуалне елите у међуратном периоду.

На основу сакупљених и обрађених података показаћемо да је током постојања прве Југославије коегзистирало више различитих тумачења српске музичке традиције које су проистицале из особености идеолошких оријентација различитих фракција. Свака фракција појединачно имала је засебно поимање идеала српске музике што се могло закључити на основу тога које су музичке праксе фаворизоване, затим које су појаве у оквиру њих издвајане, како је изгледао поредак музичких жанрова, као и стваралаца из српске музичке прошлости и садашњости. Примера ради, српски музички фолклор интерпретиран је на несродан начин од стране припадника различитих фракција, обухватајући неистоветне појаве, а уједно је његов статус као културног објекта био предмет неслагања. На сличан начин, постигнућа композитора из српске прошлости подлезала су супротстављеним „читањима“ у зависности од идеолошког профила фракције, а разлике су испољаване и у виђењима институционалног организовања музичке праксе, улоге и значаја појединих музичких институција у култури, репертоарске политике итд. Све је то омогућило паралелно опстајање више верзија историје српске музике, те поставки српске музичке прошлости, садашњости и будућности. Различите верзије обухватале су често идентичан скуп личности, догађаја и пракси, али потпуно другачије тумачених што је

био резултат тога како су музика и њена друштвена улога схватане у конкретном историјском тренутку, као и у конкретним социокултурним околностима.

Борбе засебних фракција за монопол над дефинисањем српске музичке традиције указују на непостојање једне, већ више могућих српских музичких традиција (српских музика) у истом историјском моменту од којих су се поједине, услед друштвене надмоћности групе која их је заступала, успоставиле као једине важеће. То говори у прилог арбитрарности појма српска музичка традиција (српска музика), те његове историјске варијабилности и контингентности чиме се доводи у сумњу идеја о есенцијално српској музичкој традицији која постоји изван одговарајућег историјског и социокултурног контекста. Заправо, на овај начин се имплицира непостојање једне аутентичне српске музике и српске историје музике, већ само мноштва њихових варијанти са већим или мањим степеном легитимности у конкретном историјском периоду.

Анализа је показала и да је већина припадника српске политичке и интелектуалне елите у јавном дискурсу придавала значај музици и уметности, те језику и фолклорном наслеђу као изузетно важним појавама у контексту колективне идентификације (етничке, националне, наднационалне, класне). С тим у вези, приметно је да су, без обзира на идеолошку позицију коју су заузимали, припадници елите сагледавали културне феномене као политички и друштвено релевантне посматрајући делање у пољу културе (те уметности и музике) као саставни део обухватног политичког делања и уједно као средство за реализовање широко постављених политичких циљева. Захваљујући томе, културне, уметничке и музичке праксе стављане су у функцију остваривања политичких програма елите постајући њихов саставни део и, самим тим, бивајући инструментализоване у сврху промовисања одређених замисли друштвене реалности.

Следствено томе, поље музике било је укључено у процес политичког и друштвеног „разрачунавања“ фракција, служећи остваривању различитих интереса и стремљења. Независно од тога да ли је креирање одговарајућег модела српске музичке традиције било део процеса „буђења“ класне или националне свести, свести о надмоћности српске етничке групе или припадности наднационално схваћеном колективитету (југословенска нација, словенска раса), циљ актера био је исти. Реч је, наиме, о настојању да се музичка пракса стави „под (политичку и друштвену) контролу“, као и да се музичка прошлост, садашњост и будућност обликују у складу са „вишим“ интересима на мање или више експлицитан начин – како би се створили

национално, расно или класно свесни субјекти и групе у оквиру одговарајуће политичке заједнице и њој својствена историја, култура и уметност.

Креирање аналитичког поступка, као и обрада и тумачење прикупљених података спроведени су у овој докторској дисертацији на темељу одабраних теоријских полазишта за која се испоставило да омогућавају обухватно сагледавање предмета истраживања, те одговарајуће обликовање истраживачког поступка укључујући извођење полазних хипотеза, њихову разраду и верификацију. Разлози опредељења за поједине теоријске концепте и перспективе детаљно су размотрени у наставку текста (видети поглавље 1. 2), а том приликом је објашњен коришћен теоријски приступ. Након тога, начинили смо критички осврт на досадашња истраживања културних и уметничких појава у међуратном периоду на југословенском тлу, као и сажет преглед коришћене литературе и извора.

1. 2. Теоријска полазишта

Конструисање српске музичке традиције у периоду између два светска рата представљало је процес који је произашао из спреге различитих друштвених и историјских појава и околности. Најпре, настанак замисли српске музичке традиције могуће је јасно историјски лоцирати, а њено креирање довести у везу са глобалним политичким, социокултурним и идејним кретањима током 19. века која су се на специфичан начин рефлектовала на друштво и културу Кнежевине, а потом и Краљевине Србије. Као део мањинске етничке групације у саставу Османског царства и уједно Хабсбуршке монархије, српска политичка елита покушавала је да се у вртлогу опречних интереса различитих империја (Русије, Француске, Велике Британије, Хабсбуршке монархије и Османског царства) избори за политичку и територијалну аутономију и на тај начин створи темељ за изградњу једне од најзначајнијих тековина европског просветитељства и романтизма: националне државе и националне културе. Иако је тај процес започет још 1804. године, његова реализација текла је успорено и уз бројне препреке проистекле из унутрашњих политичких конфликта, као и обрта у међународним односима (Перовић, Обрадовић, Стојановић /ур./, 1994; Стојанчевић и сар., 1994; Љушић, 2001; Перовић /ур./, 2003; Чалић, 2004; Димић, Стојановић, Јовановић, 2005). И док је за конституисање државне творевине саобразне идеалима већинског дела српске политичке елите био неопходан низ предуслова који су се, захваљујући садејству компликованих унутрашњих и спољних чинилаца, напоскон

појавили 1918. године, дотле је рад на стварању националне културе, упркос проблемима економске, социјалне и политичке природе, могао да се одвија без знатнијих сметњи.

Питање дефинисања и обликовања српске националне културе наметнуло се као важно у процесу остварења српске државности што је подразумевало делање у бројним областима, те покретање мноштва паралелних, међусобно мање или више сродних процеса. Осим решавања проблема језичке основе и просвећивања ширих слојева, као кључних упоришта у процесу културног и националног буђења, један од задатака српске елите било је и одређење граница српске културе, тачније успостављање њених вредносних, институционалних и програмских оквира. Посебну важност, с тим у вези, имало је креирање високе културе по узору на западноевропске и „словенске“ моделе што је, поред осталог, подразумевало исцрпно испитивање фолклорног наслеђа замишљеног као њеног темеља. У овом процесу уметност, посебно књижевност, а у мањој мери визуелне уметности и музика, имала је посебну улогу чинећи са националним језиком и националном историјом окосницу јединствене српске културе – истовремено европске и словенске, хришћанске и православне, традиционално-патријархалне и модерне.

Потреба да се уметности подари битно место као репрезенту националне културе и посреднику националних идеја, те да се она посматра не само као израз специфичности српске нације, већ и као отеловљење њених цивилизацијских постигнућа, представљала је једну врсту константе када је реч о српској политичкој (и интелектуалној) елити од 19. века надаље, све до краја Другог светског рата (Тимотијевић, 1989, 2005; Marković, 2005; Макуљевић, 2006, 2012а, 2012б; Wachtel, 2008). Таква појава је битна из више разлога. Поред тога што указује на дистинктивност карактера национализма „на периферији“, она истовремено потцртава посебност функције уметности у српском (и касније југословенском) друштву која је, осим просветитељске и дидактичке, била и национално-еманципаторска и пропагаторска. Заправо, упркос учесталим естетичким спорењима, размимоилажењима и поделама у појединачним уметничким пољима током друге половине 19. века, поимање уметничког делања као национално ангажованог, односно као шире друштвено „одговорног“ у српској и касније југословенској средини, готово да није губило на значају.

Овакво схватање уметности и уметничког рада у датом периоду које је инхерентно доприносило деаутономизацији ове области и чинило је подложном

„спољним“ утицајима – у овом случају политичкој инструментализацији, имало је вишеструке реперкусије на разматрање уметничких појава на српском и југословенском простору. Третирање уметности као дела националног пројекта што је производило порозност граница између уметничког и политичког поља и политизацији уметничког рада, пре свега, проблематизује посматрање уметничких феномена као изолованих и неутралних, омеђених од друштвено-историјских догађаја, околности и тенденција. Такав приступ, чини се, није сасвим оправдан чак ни у случајевима значајне аутономизованости уметничког поља имајући у виду досадашња истраживања о друштвеној условљености процеса произвођења естетичке вредности (видети Бурдије, 2003). Осим тога, „зависност“ уметности од политике на овим просторима, тачније блиска повезаност њене експанзије са ширењем националне идеје изискује задирање у шире друштвене процесе попут формирања елите и њених политичких пројеката, елаборације концепта нације и националне културе, видова извођења националног просвећивања, креирања алтернативних светова значења (sub-universes of meaning, појам користе Бергер /Berger/ и Лукман /Luckman/ /Berger, Luckman, 1979/) или алтернативних јавности итд.

Имајући наведено у виду, разматрање процеса конструисања српске музичке традиције у периоду између два светска захтевало је најпре темељан увид у историјске и друштвене околности које су допринеле његовој генези. Реч је о периоду који обухвата размеђе између 19. и 20. века. Такав „поглед уназад“ омогућио је не само да се овај процес постави у ширу историјску раван, већ и да се лакше издвоје његове кључне димензије. Није занемарљиво ни то што је значајан број актера који су одиграли улогу иницијатора у овом процесу наставило да дела у југословенском пољу музике и јавном пољу током двадесетих и тридесетих година прошлог века. Следствено томе, праћење континуитета или дисконтинуитета у испољеним гледиштима током неколико деценија послужило је прецизнијој анализи и интерпретацији њихових идеолошких полазишта.

Полазна претпоставка на основу које смо започели креирање теоријског оквира била је да је конструисање српске музичке традиције појава која је у блиској вези са процесом конструисања националног идентитета и, с тим у вези, националног језика, историје и културе. Потреба српске политичке елите да током 19. века конституише националну државу резултирала је обухватним активностима у различитим пољима са тежњом да се створи својеврстан корпус друштвеног знања, а потом оно даље институционализује и опредмети кроз бројне наративе и праксе. Делање у правцу

дефинисања граница српске музике, тачније одређења типова музике и жанрова које она треба да обухвата, те замишљања њеног идеалног-типа које је започело половином 19. века представљало је један у низу процеса чији је смисао био истовремено у ширењу свести о постојању српске нације и културе и формирању те нације и културе (упореди Marković, 2005, 2007; Милановић, 2006; Milanović, 2014a, 2014b; Vesić, 2013b).

Овакво поимање улоге наратива о српској музици у контексту обликовања српског националног и културног идентитета проистекло је из конструктивистичких полазишта међу којима се посебно издвајају она Бенедикта Андерсона (2006 /1991/), потом Ерика Хобсбома и Теренса Рејндера (2002), као и низа аутора историјских, антрополошких, социолошких, музиколошких и других студија који су у својим анализима различитих култура и друштава указали на модалитете укључивања уметничких и културних пракси у процесе произвођења националних заједница, националних територија, националних традиција, колективног сећања итд.²² Чувена дефиниција нације коју је још 1991. изнео Бенедикт Андерсон да је реч „о замишљеној политичкој заједници таквој да је је истовремено инхерентно ограничена и суверена; замишљеној јер ствараоци чак и најмање нације никада неће бити у прилици да упознају све своје сународнике, сретну их, чују за њих, а ипак ће у свести свакога појединачно постојати представа о заједништву“ (1991: 6) била је од посебне важности за елаборацију конструктивистичког приступа истраживању нација и националне културе. Томе треба додати и његово указивање на улогу развоја дневне и периодичне штампе, појаву романа, националних музеја и географских мапа, као и настанак одређених друштвених пракси попут стварања места колективних сећања (гробови незнатних јунака, на пример) у интернализовању идеје о заједничкој припадности међусобно неповезаних појединаца и група. Уз извесне варијанте ове дефиниције, као и померање фокуса на различите друштвене праксе и историјске периоде бројни аутори су дошли до сличних закључака: 1. да национална заједница није датост, већ да се она ствара кроз различите видове друштвених активности, 2. да начини замишљања могу значајно да варирају унутар једне заједнице кроз историју, као и између различитих заједница, 3. да „креативност“ у процесу замишљања намеће праћење широког круга појава (пракси) међу којима нема јасне хијерархије.

²² Видети нпр. Spillman, 1997; Fogu 2003a, 2003b; Applegate, Potter (op.), 2002; Bacht, 2006; Nelis, 2007; Kubal, 2008; Birdsall, 2012; Manojlović Pintar, 2014.

Андерсонова констатација да се „заједнице не могу разликовати према њиховој аутентичности/неаутентичности (falsity), већ према начину на који су замишљене“ (Anderson, 2006: 6) указује на значај сâмог процеса интегрисања заједница и на његове механизме. Истовремено, анализа појединачних случајева у његовој студији упућује на потенцијално обухватан дијапазон манифестација тог процеса. Истраживања других аутора употпунила су или проширила Андерсонова схватања и, што је, најбитније показала су да су често и они видови делања који се поимају као идеолошки неутрални и аутономни у односу на поље политике, попут уметничког или научног, имали битну улогу у контексту замишљања заједнице. Усмеравање пажње на културне, уметничке и музичке активности у оквиру разматрања онтологије националних колективитета довело је до неколико важних резултата. Најпре, претпоставка о „распршености“ националних идеологија и њихове широке имплементираности у веома различитим врстама друштвених поља искључује стриктну поделу на релевантне/ирелевантне појаве када је о проучавању национализма реч. Штавише, стиче се утисак да се тиме поспешује посматрање наизглед маргиналних или мање битних подручја која су, историјски гледано, услед свог статуса „аполитичних“ и друштвено „мање упадљивих“ често служила као инструмент за репродуковање одређених представа и уверења о националној заједници. Осим тога, на овај начин се потцртава сложеност природе национализма као појаве која се не може редуковати искључиво на идеолошку димензију. Чињеница да је процес објективације националне заједнице, тачније институционализовања националног идентитета заснован на спектру различитих активности – политичких, економских, културних и уметничких, указује на потребу усмеравања пажње на околности његове друштвене генезе и обликовања.

Када је реч о методама испитивања феномена конструисања „замишљене заједнице“ Андерсон је изнео одређене смернице, тачније указао је на потребу компаративног сагледавања појединачних случајева међусобно временски удаљених и уједно несродних у погледу политичких, друштвених и културних својстава.²³ Ипак,

²³ У поглављу „Travel and Traffic: On the Bio-Geography of *Imagined Communities*“ додатом у другом издању студије (2006: 207–29) Андерсон је изнео најзначајније елементе сопственог приступа национализму стављајући га у јасан историјски контекст. Полазећи од критике полазишта водећих теоретичара национализма током шездесетих и седамдесетих година прошлог века – Елија Кедурија (Elie Kedourie), Ернеста Гелнера (Ernest Gellner), Ерика Хобсбома (Eric Hobsbaum) и Ентонија Смита (Anthony Smith) тачније њихове евроцентричности и незаинтересованости за манифестације национализма у различитим крајевима света, и претпоставке о немогућности примене компаративне перспективе, Андерсон је одлучио да посвети посебну пажњу Латинској и Централној Америци што му је пружило прилику да уочи извесне константе и обрасце када је о реч о настајању нација и националне свести.

изузев инсистирања на широј перспективи која би обухватила различите, посебно културне аспекте ове појаве, аутор није стремио њеној темељнијој теоријској разради у виду објашњења функције одређених пракси, институција, група или поља у формирању дистинктивних „начина замишљања“ појединачних друштава у удаљеним историјским периодима. Упркос томе, Андерсонов концепт нације привукао је велику пажњу истраживача који су, комбинујући често сасвим несродне теоријско-методолошке перспективе, допринели чвршћем утемељењу конструктивистички заснованог приступа проблему национализма. Премда је тешко говорити о постојању јединственог приступа овој појави имајући у виду многострукост манифестација истраживачких подухвата, чињеница је да се не може оспорити кохезивност улоге коју су у њима имале Андерсонове хипотезе и начелне поставке.

Критичко преиспитивање Андерсонових увида, као и резултата других истраживача са циљем да се уоче њихова ограничења посебно када је реч о примени на српски и југословенски контекст у међуратном периоду допринело је увођењу других теоријских полазишта која су послужила као једна врста њихове допуне и надградње. Такав поступак био је инспирисан тежњом да се обликује одговарајући интерпретативни модел којим би се истакла особеност околности у југословенској средини, тачније њихова својеврсна *differentia specifica* у односу на друге средине. С тим у вези, од значаја је било ослањање на концепт поља социолога Пјера Бурдијеа (Bourdieu), затим критичка тумачења концепта јавне сфере Јиргена Хамермаса (Habermas), посебно она која је начинио социолог Крејг Калун (Calhoun), и, напослетку, поимање односа државе и цивилног друштва различитих аутора.

Разлог због кога је акценат стављен управо на наведене концепте и појаве био је у јаснијем предочавању механизма конструисања српске музичке традиције као особеног процеса који се одвијао у склопу замишљања југословенске нације и културе између два светска рата. Сходно чињеници да су у тај процес били укључени различити појединци и групе, као и удружења грађања, институције, део државног апарата, приватног сектора и медија, било је нужно да се њихова уверења и видови делања, праксе и уверења обухвате, систематизују и објасни те су се управо концепти поља, јавне сфере и цивилног друштва показали као подесни. Уз помоћ њих конструисање српске музичке традиције могло је да се прати у дужем временском периоду укључујући и предратни развој српске културе, уметности и музике.

Бурдијеова замисао поља, посебно поља књижевности и уметности, у многоме је олакшала посматрање феномена конструисања као шире друштвене појаве

пружајући прилику да се поделе и груписања међу музичким стручњацима, ствараоцима и извођачима, чак и ужестручног карактера доведу у везу са различитим социокултурним и социополитичким тенденцијама у међуратном периоду. Модел књижевног (уметничког, музичког) поља, како га је формулисао француски социолог, заснован је на начелима „конструктивистичког структурализма“, односно „структуралистичког конструктивизма“ (Burdije, 1998), приступа који почива на два кључним претпоставкама – једна је такозвана структуралистичка и њоме се наглашава да у „самом друштвеном свету, а не искључиво у симболичким системим, језику, митологији и тако даље постоје објективне структуре, независне од свести и воље друштвених актера, које су способне да усмере или спутају његово деловање или њихове представе”, а друга, такозвана конструктивистичка, којом се истиче постојање „друштвене генезе с једне стране образаца опажања, размишљања и деловања који чине (...) хабитус, и са друге стране, друштвених структура, које (се) назива(ју) пољем и групама, а посебно онога што се обично назива друштвеним класама“ (Burdije, 1998: 143). Овај модел тесно је повезан са другим областима истраживања којима је Бурдије посветио пажњу, односно са његовом теоријом праксе, субјекта, моћи, укуса итд. и уједно проучавањима различитих видова друштвеног делања попут научног, законодавног, политичког, уметничког, новинарског и других и њихове историјске генезе са нагласком како на сродност, тако и истовремено на дисјунктивност појединачних простора у којима се „испољавају“ субјекти и групе, те њихову заснованост на јединственим законитостима који се актуелизују кроз структурне димензије.

Уколико оставимо по страни мотиве и циљеве које је аутор истицао као кључне за обликовање теорије књижевног/уметничког поља,²⁴ преостаје да се истакну њене

²⁴ Поимајући концепт безинтересности учесника и конзумената уметности као идеолошки конструкт у коме се општеприхваћен начин поимања уметничке праксе у (западноевропској) култури и њен друштвени статус третирају као „природно стање“, тачније као нешто што није потребно тематизовати, Бурдије је као примаран разлог формулисања своје теорије књижевног/уметничког поља навео потребу за критичким преиспитивањем тог концепта, једнако као и довођење у сумњу теоријских поставки заснованих на претпоставкама безинтересности. Будући да је посебан статус који су уметничка дела и уметнички чин стекли током 19. века у европској култури повезан са појавом дискурса чисте уметности који област уметничког стварања поставља изван домашаја друштвене реалности проглашавајући га творевином неподложном утицају друштвених односа, Бурдије је био мишљења да је први корак у процесу сагледавања уметничке праксе управо десакрализација те „културне светиње“, то јест излазак „из круга релативизација које се међусобно релативизују“ (Бурдије, 2003: 276). Да би уопште било могуће реализовати адекватну научну анализу феномена уметности, неопходно је разоткрити идеолошки оквир који тај феномен окружује, односно извршити један вид демистификације уметности. Такав подухват, према мишљењу Бурдије, имао би значајне последице, тачније проузочковао би више од методолошког преврата подразумевајући „истинску конверзију најопштијег начина мишљења и интелектуалног живота, један вид *époque* веровања које је опште приписано стварима културе и

најзначајније тачке, односно претпоставке и полазишта. Пре свега, битно је схватање да је уметничко (књижевно, музичко) поље једно од бројних друштвених поља у коме се одвија специфичан вид друштвеног делања према одређеним правилима и у складу са одговарајућим циљевима. Како у другим пољима, тако и у уметничком пољу, појединци бивају вођени интересима (*illusio*) које им оно сâмо намеће у виду „препознавања вредности улога у игри и практичног овладавања њеним прећутним правилима“ (Bourdieu, Wacquant, 1992: 117). Интерес актера, у овом случају, проистиче из стицања одређених добара које омогућава бављење уметношћу, то јест из акумулације различитих врста капитала доступних у одређеном историјском тренутку што као крајњи резултат има уздизање уметника у друштвеној хијерархији, добијање друштвених признања, стицање реномеа итд.

Осим идеје да уметничко делање није безинтересно, то јест да оно подстиче борбу између актера за стицање моћи и престижа, те конфликтност њихових релација,²⁵ да постоји повезаност између начина делања уметника и њиховог друштвеног порекла,²⁶ да је структурирање поља у виду стварање мреже позиција које

легитимним начинима да им се приступи“ (Бурдије, 2003: 265–66). Заправо, он би омогућио превазилажење две позиције које су се у теоријским разматрањима књижевности и уметности, наметнуле као „нужни антоними апсолутне алтернативе, у смислу све или ништа, структуришући мишљење (о уметничким дисциплинама), али га такође и затварајући у низ лажних дилема“ (Бурдије, 2003: 276), оваплоћене у облику такозваног унутрашњег или формалистичког читања, односно спољашњег читања – утемељеног на сагледавању релација између друштвених и економских чинилаца и уметничког дела. Решење које је понудио Бурдије засновано је на примени појма поља (*champ*) (али и интереса, капитала, хабитуса) на област књижевности и уметности чиме је требало да се превазиђе међусобна искључивост две врсте приступа, као и да се заснује темељ одговарајућем интерпретативном моделу за сагледавање књижевноуметничких појава. Неки од посредних или непосредних циљева такве анализе били су: 1. одбацивање кантовског концепта безинтересности не само у вези са уметничком продукцијом, већ и са уметничком потрошњом, као и критика теорија заснованих на том концепту, 2. доказивање претпоставке о релативној аутономности уметничке праксе, то јест њене усидрености у друштвене односе и структуру моћи, 3. доказивање арбитрарности појма уметничко/естетичко, те његове историјске варијабилности и контингентности, 4. критика канона уметничких дела, 5. „размађивање“ уметности кроз предочавање њене друштвене улоге итд. Видети детаљније у Бурдије, 2003: 303.

²⁵ Конфликтни карактер делања актера у оквиру поља представља динамичан елемент саме праксе, односно својеврсни „флуид друштвеног живота“ на супротност статичности објективне структуре (према Spasić, 2006: 141–142). Судаћи према Бурдијеу није увек реч о директном сукобљавању две стране које се манифестује кроз полемике и оспоравања естетичких и поетичких принципа непријатељског Другог. Такав вид обрачунавања је, свакако, најупечатљивији, али он није често присутан у пракси. Наиме, борба актера може бити и на изванредан начин невидљива, у виду ефекта утицаја објективне структуре, то јест опозитности позиција које актери заузимају у пољу, при чему они не морају да буду свесни постојања својих супарника нити међусобној супротстављености гледишта. Иако код самих уметника није присутна спознаја о томе да су одређене врсте добити покретачи њихових активности, као и да њихово чињење подразумева ступање у конфликтне односе са другим уметницима, постоји потреба да се учествује у игри на којој почива сâмо поље, да се придаје важност ономе око чега се игра одвија и, уједно, верује у вредност постигнућа коју она омогућава. Такву потребу намеће *хабитус* актера који усмерава његове животне изборе укључујући и поље у коме ће делати.

²⁶ Повезаност се, према Бурдијеовом схватању, одвија путем хабитуса („систем трајних, преносивих диспозиција који служи као генеративна основа пракси, односно скуп стечених образаца мишљења,

добијају своју спољну манифестацију у уметничким жанровима, стилевима, правцима, формама, те поетичким концептима, уметничким идеологијама, као и институцијама продукт, с једне стране, историјског наслеђа акумулираног у пољу кроз борбе које се у њему одвијају, а, с друге стране, интеракције са другим пољима, те утицаја различитих врста чинилаца (економских, културних, политичких),²⁷ важне су и претпоставке Бурдијеа о индиректности утицаја других поља, посебно поља моћи на уметничку продукцију,²⁸ потом о историјском процесу аутономизације уметничког поља²⁹ и, коначно, о арбитрарности и контингентности појма уметничког/естетског³⁰.

понашања и вредновања који успоставља везу између друштвених структура и лична историје”, а интернализује се путем „социјализације у одређеном друштвеном положају” кроз „менталне и телесне матрице које практично усмеравају делање – од најаутоматскијих радњи /држање, начин говора, понашање за трпезом/ преко основне оријентације у свету /основне схеме класификације/, до вредносних опредељења“ /Спасић, 2004: 292/) који има улогу у „структурисању“ актера смештајући се у сферу несвесног одакле управља његовим интересима, потребама, стратегијама и веровањима. Он не само да непосредно утиче на то у ком ће пољу актер делати, већ и како будући да је повезан са самом структуром поља. Заправо, хабитус има улогу посредника између актера и поља усмеравајући га у правцу појединих позиција које се унутар њега генеришу. У том процесу актер не представља „марионету“ којом хабитус механички управља већ он има могућност да ради или на томе да репродукује наслеђени капитал (хабитус) или да, напротив, субвертира процес репродукције (Bourdieu, Wacquant, 1992: 108–9). Ипак, према мишљењу Бурдијеа, хабитус има пресудан утицај на поетичке одабире уметника, јер ограничава опсег позиција које су му доступне. Примера ради, на основу анализа, он закључује да позиције које се у извесном тренутку поимају као „најрискантније“ у пољу, онемогућавајући материјалну добит у кратком временском року, углавном заузимају актери који имају највише економског, културног и друштвеног капитала, те, у складу са тим, одговарајуће диспозиције као што су неустрашивост и равнодушност према материјалним профитима, или осећај за друштвено усмеравање и уметност предосећања нових хијерархија (Бурдије, 2003: 371).

²⁷ Став Бурдијеа је да се не може говорити о постојању универзалне законитости у односима између различитих поља – наиме, међуодноси различитих поља су се мењали кроз историју, као и у случају појединачних друштава па је једино могуће износити закључке који произлазе из сагледавања конкретних историјских примера (Bourdieu, Wacquant, 1992: 109–10). Ипак, он сматра да је у развијеним капиталистичким друштвима приметна надмоћ економског поља у односу на остала поља укључујући и поље уметничке продукције. С тим у вези, од посебне важности је утицај који врши поље моћи на структуру уметничког (књижевног) поља намећући му сопствену логику хијерархизације и индиректно подупирући поделе, антагонизме и груписања. Поље моћи представља једну врсту „мета-поља“ које регулише борбе за моћ у преосталим пољима тако што сопственом конфигурисаношћу „предодређује конфигурисаност тих поља“ (Vandenberghе, 1999: 53). Наиме, „стање у структури поља моћи детерминише поделе у пољима културне производње, као и стварање фракција, те удруживање учесника у производњи са актерима који у њој не учествују“ (1999: 53). Поље моћи делује на поље књижевности уз помоћ два основна посредника „са једне стране тржишта, чија се ограничења и принуде примењују на књижевне подухвате било директно, путем броја продатих примерака или улазница (...), било индиректно, путем нових радних места које пружају новинарство, издаваштво, илустрација, и сви видови књижевне индустрије, а са друге стране трајних веза које почивају на сродностима начина живота и система вредности, који, посебно кроз салоне, повезују барем део писаца са одређеним партијама високог друштва и помажу усмеравање дарежљивости државног покровитељства“ (Бурдије 2003: 78). Носиоци политичке моћи, осим тога, могу да утичу на књижевно и уметничко поље путем нпр. санкција које погађају новинске и друге публикација (цензура, судско гоњење), или, пак, путем материјалних и симболичких добити које нуде (плаћена места и функције, могућност извођења у позоришту, концертној дворани, односно излагања у одређеним просторима, почасне награде, одликовања, чланство у академијама, институтима и тако даље) (Бурдије, 2003: 78).

²⁸ Дејство поља моћи на уметничко поље је посредно и преломљено кроз његову структуру из чега произлази да се друштвени поредак и моћ индиректно „уписују“ у уметничку продукцију и на исти начин и репродукују. Такав је случај и са политичким пољем, али и такозваним „морфолошким детерминацијама“, попут на пример економске кризе или експанзије, које врше утицај „само путем

специфичне структуре поља и могу се кретати потпуно неочекиваним путањама“, па тако „економска експанзија може (...) (значајно да утиче) посредним путем (...) (на) повећање броја стваралаца или повећање публике, читалаца или гледалаца“ (Бурдије, 2003: 328). Тврдња о посредовању спољних утицаја кроз структуру поља, односно хијерархију позиција битна је јер представља критику појединих утицајних теорија уметничке праксе насталих током 20. века. Ту спада већина теорија уметности заснованих на темељу материјалистичке филозофије, укључујући и поставке Теодора Адорна које је Бурдије одбацио у студији *Дистинкција*. Оно што је оспорено датим теоријама јесте тенденција ка посматрању уметничких дела или праксе као директних продуката друштвене структуре или непосредног „утискивања“ друштвене структуре у садржај и форму уметничких дела или уметничких стилова и праваца. Насупрот томе, став Бурдијеа је да је однос уметничке праксе и спољних чинилаца много сложенији, да се друштвени односи и хијерархија на посредан и софистициран начин рефлектују на ту праксу и то кроз поредак позиција у пољу и њихове међусобне релације, те да се структура моћи не може директно „ишчитати“ из уметничких дела, уметничких праваца и уметничких жанрова. На исти начин је немогуће посматрањем конкретних уметничких дела, праваца и жанрова извести закључак о њиховом репродуковању друштвене структуре уколико се нема у виду конфигурација поља књижевне/уметничке продукције у одговарајућем историјском тренутку.

²⁹ За разлику од поља науке које је од свог настанка тежило израитој аутономности или поља политике које је одувек карактерисала хетерономност, поље књижевности/уметности достигло је све већи степен аутономије како се ближио 19. век што се огледало у томе да је „свет уметника преста(о) да функционише као хијерархизовани апарат под контролом неког тела“ конституишући се као место борбе за „монопол (над) уметнички(м) легитимитет(ом)“ (Бурдије, 2003: 192). Тај процес је дуго трајао, а његове зачетке Бурдије назире још у 14. веку у фирентинској уметничкој пракси кроз признавања права уметницима да одлучују о естетичким одабирима без подређивања религијским и политичким интересима (Bourdieu, 1993: 113). Његово нагло убрзање одвијало се током појаве индустријске револуције, као и романтичарског покрета када долази до распламсавања развоја тржишта уметничких продуката, односно до претварања уметничке праксе у један вид културне индустрије и, последично, појаве реакције на њену комерцијализацију и третман уметничког дела као робе. Управо је рађање критичког односа према преовладавању тржишних принципа у уметничкој продукцији, тачније према ограничавању уметника кроз тржишно наметнуте оквире довело до битних превирања у уметничкој пракси. Одбацивање економске логике и економског интереса као покретача уметничког делања допринело је појави идеје такозване *чисте естетике* – замисли уметничке праксе ослобођене од утицаја спољних чинилаца и окренуте себи самој чији је циљ стварање чисто естетичке вредности. Тада настаје структурни прелом унутар поља, односно подела поља на два међусобно супротстављена подпоља – *подпоље велике производње* и *подпоље ограничене производње*, заснованих на несродним концепцијама уметничког дела, уметничког стварања и виђењима сврховитости уметности.

³⁰ Појава аутономних тенденција у оквиру књижевног/уметничког поља представљала је, према Бурдијеовом мишљењу, значајну појаву институционализујући један вид аномије, тачније онемогућавајући заступницима било које позиције унутар поља да се поставе као апсолутни господари и владари *nomos*-а, односно легитимног начина гледишта и подела (Бурдије, 2003: 192). Тај процес заснивао се на борби за монопол над дефиницијом књижевног/уметничког стварања припадника различитих подпоља, при чему је „свако тежи(о) да наметне ограничења поља која ће највише ићи у њ(егову) корист или (...) дефиницију услова припадности пољу (или звања која дају право на положај писца, уметника или научника), која је створена да потврди да нешто постоји (онако) како постоји“ (Бурдије, 2003: 315). Њихов смисао је био како у наметању одређеног виђења књижевности/уметности као јединог легитимног, односно могућности да се „са ауторитетом каже коме је допуштено да се назове писцем или ко има право да каже да је писац“ (Бурдије, 2003: 316), тако и у наметању одређеног виђења друштвене реалности. Постојање борби за легитимацију одређене замисли књижевног/уметничког стварања наводи на закључак да се је пољу у одређеном историјском тренутку постојало више различитих дефиниција уметничког, као и да се доминантно виђење поставило као једино исправно и важеће наспрам конкурентних стајалишта. На тај начин Бурдије доказује арбитрарност појма уметничког/естетичког, те његову историјску варијабилност и контингентност чиме се доводи у сумњу постојање нечега што би се могло назвати есенцијално уметничким/естетским које постоји изван поља и његових унутрашњих (и спољашњих) превирања. Заправо, Бурдијеове анализе имплицирају непостојање једне аутентичне уметности и уметничког стварања, већ само мноштва уметничких пракси са већим или мањим степеном легитимности у конкретном историјском моменту. Штавише, историјским лоцирањем настанка замисли чисте естетике, као и контекстуализацијом те појаве кроз разматрање околности унутар и изван самог поља, Бурдије уоквирава процес стицања релативне аутономије уметничког поља показујући да је он резултат деловања различитих „унутрашњих“ и „спољних“ чинилаца. Он тако

Имајући у виду чињеницу да фокус истраживања феномена конструисања српске музичке традиције није био у испитивању структуре југословенског поља музике, те, самим тим, естетичког и поетичког позиционирања појединаца, њиховог груписања и сукобљавања и уметничког и јавног манифестовања међусобних дистинкција већ, изнад свега, у праћењу повезаности између процеса замишљања југословенске нације и културе и замишљања националне музике као одговарајућег израза југословенске (и српске) духовне и етичке посебности, Бурдијеов модел књижевног/уметничког поља преузели смо само делимично, ослањајући се на оне аспекте које смо сматрали аналитички најсврсиходнијим. Испоставило се да су његова разматрања истовремене одвојености и самосвојности уметничког поља спрам других поља и испреплетаности са њима од посебног значаја, једнако као и схватање начина структурирања поља под дејством историјских, као и унутрашних и спољних чинилаца, институционалне разгранатости уметничког делања (продирање у јавно поље, поље медија, политичко поље итд.), потом варијабилности дефиниције уметничког/естетичког и, најзад, друштвене детерминисаности уметничког канона, те уметничких и естетичких норми.

Сходно резултатима раније обављеног истраживања који су показали да је поље музике на простору Краљевине СХС/КЈ било хетерономно што је произлазило из друштвено и политички ангажованог делања уметника (видети Vesić, 2007), њиховој отворености према разматрању ширих друштвених и културних појава, а не само ускостручних, те замагљивању граница између музичког знања које се генерише у пољу и друштвених знања продукованих у другим пољима (политичком, научним, јавном...), било нам је битно да пратимо управо различите облике искорачивања из оквира самог поља без обзира на то да ли је била реч о укључивању у рад удружења са јасном друштвеном, културном или политичком мисијом, затим о повезивању са другим уметницима (књижевници, ликовни уметници), интелектуалцима и политичарима у неформалне групе или о узимању учешћа у дебатама општијег карактера у штампи и јавности и бројним другим видовима јавног иступања. Свакако, у оваквом виду његове друштвене утемељености прецизно одређење између стручног/музичког и изванстручног није увек било могуће, а чини нам се ни неопходно, што је допринело томе да перспективу посматрања поставимо обухватније узимајући у обзир и унутрашње поделе, норме, начине вредновања итд. Ова димензија

историзује чисту естетичку вредност и указује на њену друштвену детерминисаност и тиме индиректно разоткрива идеолошки оквир на коме се заснива канон уметничких дела.

је инкорпорирана у аналитички модел, али, као што је раније истакнуто, није јој дато централно место.

Поред тога, од значаја је било и уочавање повезаности између стицања капитала у пољу музике и заузимања одређеног положаја у њему са позиционирањем у јавном пољу. Ту се мисли на праћење процеса удруживања музичких уметника са појединцима и групама из других поља, као и остваривања блиских веза са појединцима и групама из културних и уметничких институција, различитих стручних, културних и политичких удружења и организација и сл. На тај начин је процес искорачивања појединаца и група из музичког у јавно поље, укључујући и његове видове испољавања и едекте, могао да буде потпуније сагледан. Напослетку, Бурдијеово схватање о постојању многоструких дефиниција уметничког у оквиру једног историјског тренутка од којих немају све једнак друштвени утицај, те о надмоћности/подређености извесних естетичких гледишта примењено је и на замисао српске музичке традиције у међуратном периоду, односно на њена различита отеловљења у југословенској јавности. С тим у вези, било је важно посматрати не само идеолошке компоненте несродних тумачења српске музичке традиције, већ и улогу друштвене моћи у виду спреге различитих субјеката, група, институција, па чак и поља у наметању појединих од њих као легитимних.

Имајући у виду сужену аутономност музичког поља у Краљевини СХС/Југославији која се манифестовала кроз пермеабилност његових граница са границама других поља, посебно јавног, научног и политичког, односно кроз друштвену и политичку ангажованост музичара и музичких стручњака и делање изван ускостручних оквира, било је потребно ослањање и на друга теоријска полазишта која су, не негирајући Бурдијеову поставку теорије поља, проистицала из њене модификације, а затим и надградње и разраде појединих претпоставки. У том контексту, од посебног значаја била су испитивања појма јавног поља Крејга Калуна, као и других аутора који су своје идеје о конституисању јавности у модерним капиталистичким друштвима темељили првенствено на одбацивању извесних виђења Лиргена Хабермаса. Адекватно теоријско утемељење концепта јавног поља било је неопходно из више разлога. Најпре, уочено је да је јавно поље у међуратном периоду представљало простор у коме је долазило до амалгамисања делања актера, група и институција из различитих поља, те да се у њему одвијало најинтензивније обједињавање и сучељавање око различитих политичких и културних програма. Оно је представљало важно место сусрета појединаца и група разноврсних стручних,

уметничких, политичких и етничких профила који су покушавали да своје погледе на југословенску стварност и њене различите сегменте јасно или мање јасно изразе користећи се различитим средствима. Управо је, чини се, јавно поље омогућавало да се каналише политички и друштвени активизам појединаца и група из различитих поља, укључујући музичко и уметничко, те да он добије „артикулисанији“ и друштвено манифестан вид.

Калуново схватање јавног поља базирано је на критици и редефинисању неколико базичних хипотеза Јиргена Хабермаса (Jürgen Habermas) у вези са предусловима настанка и функционисања јавности (аутор користи и појам јавна сфера) у модерним друштвима (Calhoun, 1993, 1997а, б, 2010). Мисли се, пре свега, на претпоставку да је реч о друштвеном простору који омогућава учесницима да превазиђу статусне дистинкције и формирају рационалнокритички дискурс без њиховог утицаја и опредмећења, обележја или да је у питању једна, недељива целина. Према Калуновом мишљењу, јавно поље (сфера) одувек се заснивало на конфликту, при чему оно у свом почетку није проистицало само из борбе грађанске класе против апсолутизма и традиционалних ауторитета, односно „потребе за ослобађањем друштвеног простора од аристократске доминације“, већ је у значајној мери било обликовано „тежњом за искључивањем плебејских и радничких гласова из тог простора“, те „радикално оријентисаних интелектуалаца, кафеџија и занатлија“ (2010: 309). Ослањајући се на анализу политичких дискусија с краја 18. и почетка 19. века у Енглеској, он закључује да се различите политичке јавне сфере нису развиле независно или паралелно једна с другом, већ да су да су констатно биле изложене међусобним сучељавањима у пољу борбе (*field of contestation*). На основу прожимања резултата сопствених аналитичких увида и Бурдијеовог поимања поља и његове „релативне аутономности“, Калун закључује да је јавна сфера стално била „под утицајем других друштвених области, као и компетитивних политичких и/или економских пројеката“, те да се стога не може појмити као привилеговано место укрштања обликовано мимо дејства друштвених сукоба (2010: 329). Према његовом схватању, могуће је говорити о многоструким јавностима, не нужно одвојеним или изолованим, које се конституишу као „производ друштвених конфликта, креирања институција и културе“ (329).

Плуралност јавних поља, односно мултипликованост јавности, како их појми Калун, подразумева променљивост њихових међусобних односа, као и бројност, при чему „у појединачним сферама одређене теме бивају лакше наметнуте, а друге истовремено потиснуте, док различити гласови добијају на неједнакој моћи“ (1997а:

84).³¹ Неколико претпоставки које произлазе из замисли јавних сфера као вишеструких намећу се као важне: 1. „да не постоји објективни критеријум који омогућава да се повуче граница између приватног и јавног у широком распону дискурса“, то јест да је варијабилност подела те врсте „резултат дејства појединачних дискурзивних области“ (85),³² 2. да се „рационалнокритичка расправа не води искључиво у вези са питањима државе и економије“ (85),³³ 3. да „формирање идентитета не претходи учешћу у јавној сфери“ будући да су „јавни дискурси у различитом степену прилика за њихово произвођење“ (86)³⁴.

Иако у се у својој поставци Калун у извесној мери ослања на Бурдијеов теоријски модел поља инсистирајући на конфликтности јавног поља или јавних поља те њиховом широм друштвеном детерминисаношћу, постоје и одређена одступања. За разлику од Бурдијеовог виђења јавног поља као једног од друштвених поља са специфичним законитостима и видом структурирања, Калунова замисао чини се мање амбициозна, без стремљења ка детаљнијем тематизовању начина функционисања, обликовања или видова релација између појединачних јавних сфера. Ипак, стављање акцента, с једне стране, на феномене као што су повезаност између одређених јавних дискурса са структурама политичке и друштвене моћи, потом укључивање/искључивање друштвених група из доминантних оквира, променљивост граница између јавности, постојање делимичне изолованости или инклузије, али, с друге стране, изостављање идеје о „потпуној“ детерминисаности (хабитус), као и прецизној структурираности (подела поља на подпоља, јасно дефинисан однос према

³¹ Посматрајући етничке мањине и жене као традиционално маргинализоване друштвене групе, Калун истиче да „њихово истрајавање на јавном дискурсу не може да се посматра искључиво кроз призму одбацивања одређених слојева из ‘доминантне јавне сфере’, већ као облик позитивног делања. То значи да сама тежња ка укључивању у доминанту јавну сферу не може да представља одговарајуће препознавање њиховог делимично издвојеног дискурса или разрешење дубљих проблема. Битно је организовати јавни дискурс тако да омогућава дискурзивно повезивање различитих арена“ (1997а: 84).

³² Аутор сматра да је „ауторизовање једне од јавних сфера као истински ‘јавне’ или легитимније јавне у односу на друге које се сматрају ‘приватним’“ резултат демонстрације политичке моћи или, друкчије речено „одређење у вези са тим који говор заиста може да се окарактеризује као јаван представља предмет политичких борби“ (1997а: 85).

³³ Наиме, Калун верује да би било погрешно „претпостављати а priori да се може бити рационално-критички настројен искључиво када је реч о државним и економским питањима, као и да та питања сачињавају одговарајући домен јавне сфере“ (1997а: 85).

³⁴ Како Калун напомиње „ми можемо да разликујемо јавне сфере у којима формирање идентитета има важну улогу и оне у којима је рационално-критички дискурс битнији, али не можемо да замислимо постојање било које политичке јавне сфере у којој произвођење идентитета или његово преобликовање нема никакав значај. Тешко је у потпуности раздвојити дебату око одређених питања од процеса креирања идентитета.“ (1997а: 87) Штавише, овај аутор је мишљења да јавно суделовање не омогућава само „превазилажење несугласица или планирање делања већ и мењање идентитета. ‘Политика идентитета’ својствена ‘новим друштвеним покретима’ представља, на тај начин, интринзичан део успеле, демократски обликоване јавне сфере“ (1997а: 88).

пољу моћи кроз дејство хабитуса као посредника)³⁵ учинио је његово поимање јавног поља корисним за примену у случају посматрања процеса конструисања српске музичке традиције.

Укључивање Калунових гледишта у аналитички модел, то јест њихово амалгамисање са Бурдијевим, омогућило је да се на флексибилнији начин прате различите димензије овог процеса, тачније да се истовремено обухвате његове бројне историјске, политичке, културне и уметничке детерминанте. То је посебно било важно имајући у виду специфичност југословенског друштва у периоду између два светска рата, односно његову дистинктивност у односу на развијена капиталистичка друштва из тог периода на које је Бурдије углавном усмеравао своју пажњу приликом формулисања и примене теорије поља.³⁶ У том контексту, нарочито се истакао значај

³⁵ Иако се Калун није експлицитно бавио Бурдијевим погледима на јавно поље и теоријом поља у наведеним радовима, ипак се из његових закључака наслућује наклоњеност теоријским и истраживачким подухватим, као и потреба да се на њих на изврстан начин надовеже (нпр. Calhoun, 2013). За разлику од многих аутора који су изразили неслагање са појединим елементима или претпоставкама на којима је заснована Бурдијеова поставка поља, посебно са концептом хабитуса, Калун је, рекло би се, био склон њиховом другачијем читању – мање детерминистичком и структуралистичком. И док је, проблематичност поимања хабитуса, те делања субјекта као претерано ригидна и сужена истицана још у контексту Бурдијевих радова насталих седамдесетих година прошлог века (DiMaggio, 1979), бивајући апострофирана и у каснијим освртима (Хауард Бекер је, примера ради, одбацио строгу предвидивост делања актера у уметничком пољу која произлази из Бурдијеовог концепта хабитуса / 2006/ сматрајући да пред актерима увек постоји могућност избора различитих опција, као и да се њихово делање може кретати у више праваца; минимизирање значаја људског агенса како у замисли хабитуса, тако и замисли поља, односно наглашавање принудности структуре истицали су и Alexander, Smith, 2005, Maanen, 2009 и други) дотле је за Калуна такво тумачење било неприхватљиво. Према његовом мишљењу, у процесу рецепције Бурдијеове теорије видљиво је неразумевање сложености испољавања хабитуса, посебно импровизације као његовог неминовног ефекта који је неправедно запостављен и занемарен (према Calhoun, 2002).

³⁶ Као што смо у ранијем истраживању приметили (2007: 20–1) „Бурдије (је) изграђујући модел поља, као и његове инваријантне пунктове, полазио од претпоставке универзалне примењивости тог модела – то јест, употребе у веома различитим видовима друштвено-историјског контекста. Прецизније, константне ‘вредности’ (инваријантни чиниоци) тог модела имају функцију полазишта у проучавању различитих ‘локалних’ појавности поља, као партикуларних оваплоћења универзалног (у овом случају поменутих чинилаца!), са циљем дефинисања структуре поља у конкретној средини у складу са јединственим (...) околностима који у њој постоје. Сврха таквог поступка је да се дође до одгонетања могућих облика еманације поља, као и до утврђивања конкретних дистинкција између одређених поља. Међутим, проблем је у томе што је Бурдије своје поставке поља (посебно поља књижевности) углавном засновао на проучавању примера француског друштва, те се сасвим логично намеће питање ограничености ауторове теоријске конструкције, као и њене употребљивости у другачијем историјском, друштвеном, политичком и културном контексту. (...) Посебно је, с тим у вези, проблематично проучавање поља (културног, јавног, уметничког, музичког поља...) у друштвима у којима се процес модернизације одвијао на специфичан начин, различит од оног у западноевропским друштвима као што је то случај са југословенским међуратним друштвом. Како је једино у западноевропским друштвима овај процес текао спонтано, приликом преношења у другачији друштвени контекст углавном је био подвргнут критичкој рефлексiji да би могао да се прилагоди политичким, економским и културним условима у новој средини. На тај начин настајале су друштвене околности својствене само датим срединама, односно сасвим посебне врсте ‘модерности’, захваљујући којима је, између осталог, процес аутономизације поља уметности у тим срединама имао јединствен ток, другачији од оног који је отеловљен у Бурдијевом теоријском моделу. Свакако, примери такве врсте могли би да се тумаче као илустрација многострукости отеловљења поља, односно његове структуре, међутим, треба указати на

Калунових осврта на проблем разграничења јавности, померања граница, маргинализације и инклузије који је пружио прилику да се ове појаве, које код Бурдијеа нису изразитије акцентоване, детаљније размотре. На тај начин сложеност отеловљења јавног поља у Краљевини СХС/Југославији и њеним регионима у виду стварања различитих јавности (политичких, културних, етничких; регионалних, међурегионалних, међународних; дворских, страначких, изванстраначких; књижевноуметничких, научних, стручних итд.) међусобно у већој или мањој мери умрежених, кооперативних, супротстављених, инклузивних и сл. могла је да дође до изражаја једнако као и њихова улога у креирању наратива о српској музичкој традицији.

У том контексту, сматрали смо да није неопходно да у аналитички модел уводимо концепт цивилног друштва на који се ослања Калун приликом сагледавања многострукости јавности³⁷ закључујући да би то превише компликовало испитивање процеса обликовања јавног поља у југословенском друштву и, паралелно, поменутог наратива. Наиме, с обзиром на обухватну укљученост државног апарата у „област“ цивилног друштва кроз бројна удружења, организације и медије било је тешко прецизније одредити његове границе, структуру и функцију док се истовремено наметало питање домашаја таквог поступка. Узимајући у обзир карактеристике међуратног југословенског друштва закључили смо да би најприкладнија позиција у погледу разматрања важности или ирелевантности цивилног друштва била она коју је изнео Бурдије образлажући своја схватања државе и њене појавности кроз историју (Bourdieu, 2012). У низу предавања одржаних на Колеж де Франсе (Collège de France) у периоду од 1989. до 1992. године у којима је представио свој приступ теоријском разматрању државе уз појединачне студије случаја, улазећи у дискусију са бројним ауторима, између осталих, Шмуелом Ноем Ејзенштатом (Shmuel Noah Eisenstadt),

опасност од претераног ‘укалупљивања’ података из емпиријске реалности у теоријски конструкт поља (...)“.

³⁷ У свом чланку „Civil Society and Public Sphere“ (1993) Калун јасно ставља до знања неопходност да се јавна и цивилна сфера не посматрају као готово идентичне творевине, већ засебно, будући да једна и друга, према његовом мишљењу, имају засебну функцију у развијању модерних капиталистичких друштава. Он наглашава да „јавна сфера, тамо где постоји и успешно функционише као демократска институција, представља потенцијал за појединце организоване у оквиру цивилног друштва да промене услове живота (...)“ (279). Такво становиште аутор је неговао и у другим приликама донекле га замагљујући у чланку „The Public Sphere in the Field of Power“ (2010). Наиме, овом приликом Калун у оквиру анализе јавне сфере осим појма цивилног друштва уводи и Бурдијеов појам поља моћи. Говорећи о потреби да се такозване контрајавности (*counterpublics*) не посматрају као засебне, делимично аутономне целине, већ као међусобно конститутивне творевине које су повезане са друштвеним покретима, он види решење у њиховом смештању у оквиру поља моћи (2010: 328). Ипак, Калун није дао објашњење у вези са тим да ли овакво тумачење мења на изванредан начин његову поставку односа јавних сфера и цивилног друштва или не, премда је несумњиво да је оно чини мање јасном и прецизном.

Перијем Андерсоном (Perry Anderson), Барингтоном Муром (Barrington Moore), Норбертом Елијасом (Norbert Elias), Чарлсом Тилијем (Charles Tilly), Филипом Кориганом и Дерекот Сејером (Philip Corrigan, Derek Sayer) и других, Бурдије је одбацио дуализам држава/цивилно друштво замењујући га идејом континуума који представља „сталну дистрибуцију приступа колективним, јавним, материјалним или симболичким ресурсима названу појмом држава“ (2012: 66). У таквој поставци јавност, односно јавно поље имају изразито важну улогу надовезујући се у значајној мери на бирократско поље (*champ administratif*) (синоним за државу), тачније стварајући простор у коме се одвијају симболичке борбе са циљем да се „креира легитимна замисао друштвеног света и она наметне као универзална“ (2012: 59). Иако постоји мноштво опонентних погледа на друштвени свет њихов утицај није једнак – наиме, одређени погледи имају „ауру“ универзалности захваљујући моћи државе да посвећује, дивинизује, ратификује, те даје легитимитет (2012: 231) из чега произлази да симболичка сукобљавања нису резултат сусрета равноправних страна, као и да она имају специфичан двосмерни вид одвијања. С једне стране, изражена је тежња да се дата аура одржи и учврсти и уједно учини неупитном, док се, с друге стране, констатно појављују њена оспоравања, неједнако снажна у погледу друштвене потпоре.

Нетематизовање цивилног друштва, то јест негирање постојања посредника између државе/бирократског апарата и друштва/заједнице чини важан сегмент у Бурдијевој теоретизацији не само државе као творевине, већ и односа између државе и њених институција (законодавних, политичких, образовних, културних), јавности и друштвених група и субјеката, а таква поставка погоднија је за примену на југословенски међуратни контекст првенствено из разлога што сложено питање аутономности/неаутономности државе спрам друштва, а затим и конституисања цивилног друштва спрам државе избацује из истраживачког фокуса. Уместо тога, пажња је усмерена на институције и праксе путем којих држава контролише процес „универзализације“ и легитимације користећи се, поред осталог, монополном над физичким и симболичким насиљем.

Оваква позиција омогућава да се на посебан начин прати однос између југословенске државе, јавности и симболичких борби у контексту замишљања српске музичке традиције дајући прилику да се осим увиђања идеолошких подела и њиховог опредељивања кроз институционалне и наративне оквире, оде корак даље кроз уочавање општијих феномена попут функционисања југословенске државе у периоду

између два светска рата у области културе, степена њене рационализације/бијурократизације и појаве различитих опонентних „сила“.

1. 3. *Осврт на литературу и методолошки поступак*

Истраживање феномена конструисања српске музичке традиције (од 1918. до 1941.) проистекло је из укрштања резултата различитих врста испитивања југословенске државе, друштва, културе и уметности која су спровођена од двадесетих и тридесетих година прошлог века до данас, као и допунских разматрања појединих појава, институција, група и појединаца из југословенске прошлости који до сада нису привукли пажњу научника. Обиље објављених студија, расправа и чланака у вези са политичким приликама у Краљевини СХС/Југославији почев од функционисања парламентарног живота, делања и програмске оријентације политичких странака, односа између елита различитих етничких групација, нарушавања демократских тековина до одвијања међународних односа,³⁸ затим у вези са културним и образовним приликама (делање културних и образовних институција и удружења и њихови идеолошки оквири, однос државе према школству, културним и уметничким институцијама, промоцији југословенске културе у иностранству, страним културама и утицајима, као и експанзија штампе и радија и њихова регулација итд.),³⁹ друштвеним и економским приликама (структура југословенског друштва, бројност и особеност предузетничког и интелектуалног слоја, чиновништва, радничке класе и сељаштва, социјална мобилност, стил живота појединих слојева, урбанизација, модернизација привреде, спровођење аграрне реформе, утицај глобалне економске кризе, међународни економски односи итд.) и, најзад, уметничким приликама (рад уметничких институција и удружења, одређење стилских струјања у различитим уметничким дисциплинама, формирање авангардних групација, анализа појединачних остварења и поетичко-естетичких стремљења уметничких група или појединаца итд.), као и подаци, претпоставке и закључци до којих се у њима дошло представљали су

³⁸ Božić, Ćirković, Ekmečić, Dedijer, 1973; Gligoriјеvić, 1979; Dragnich, 1984; Petranović, 1988; Vanac, 1988; Bakić, 2004; Dobrivojević, 2006; Симић, 2007; Павловић (прир.), 2008; Ђокић, 2010; Ђурковић (ур.), 2013; Чалић, 2013. О дипломатским релацијама видети Campus, 1978; Vinaver, 1985; Hercigonja, 1987; Sretenović, 2009.

³⁹ Andreis, Klajn, Svetko, 1962; Протић, 1970; Трифуновић, 1973; Тешић (прир.), 1983, 2002; Тешћ, 2009; Ђурић-Клајн, 1981; Пејовић, 1996, 1999, 2004; Ђурић, Šuvaković, 2003; Суботић, Голубовић, 2008; Томашевић, 2009; Веселиновић-Хофман, Милин, 2010; Denegri, 2012; Šuvaković и сар., 2014.

важно исходиште за посматрање музичког и јавног поља на овом простору, као и процеса конструисања српске музичке традиције.

Поред синтетичких погледа на неуспех у реализацији политичког и културног јединства југословенских народа у којима су узети у обзир бројни фактори (историјско наслеђе, неједнак културни и економски развој, неподударност замисли државног уређења политичких елита, међународни односи) карактеристичних за део историјских истраживања, поимање сложености међуратног југословенског друштва, посебно његовог јавног поља, олакшали су нам радови у којима је праћено груписање појединаца, организација и институција око одређених идеолошких платформи, културних програма и уметничких пројеката, као и различити видови идејног сукобљавања.

С обзиром на специфичну дисциплинарну одређеност наука о уметности, тачније историје уметности, књижевности и музике, а потом и музикологије која, поред осталог, подразумева оријентисаност на дефинисање стилских периода и струјања, те на разматрање стваралачког делања појединаца уз ослањање на скуп естетичких или, у мањој мери, друштвених теорија, у досадашњим испитивањима уметничке и музичке праксе у међуратном периоду у Краљевини СХС/КЈ изостављене су поједине димензије рада уметника, уметничких групација, удружења и институција, посебно политичке и социокултурне. Тако су из постојећих биографија музичких уметника у великој мери изостављени подаци који не припадају искључиво стваралачком и ускостручном аспекту њиховог делања. Мисли се на биографије публиковане у музичким енциклопедијама и лексиконима, а потом и на прегледе делања музичких уметника изнете у тематским зборницима. Реч о зборницима посвећеним Милоју Милојевићу (1986), Петру Крстићу (Perićić /ур./, 1986), Петру Коњовићу (Стефановић /ур./, 1989), Стевану Христићу (Стефановић /ур./, 1991), Јосипу Славенском (Живковић /ур./, 2006), Миховилу Логару (*Allegretto*..., 2008) и Предрагу Милошевићу (Масникоса /ур./, 2015). Изузетак представља двотомна публикација посвећена Војиславу Вучковићу (1968) чији други део – сачињен из сећања његових сарадника, пријатеља и познаника од који су поједина претходно била објављена у часопису „Pro Musica“ – садржи драгоцене чињенице у вези са политичким, друштвеним и уметничким активностима овог уметника. Међутим, чак и у капиталном подухвату попут овога, једином те врсте када је реч о српским и југословенским композиторима и уметницима, изостављени су одређени битни подаци у вези са Вучковићевим илегалним активностима током тридесетих година прошлог века, као и

са суђењем њему и групи комуниста и њихових сарадника 1933. године о чему постоје наводи у студијама Василија Калезића (Kalezić, 2000, 2002) и Душана Чкробића (2012). Поред тога, треба поменути и рад историчарке Лепосаве Кљаић (1992) посвећен Петру Коњовићу који је заснован на детаљном истраживању различитих врста историјских извора (архивске грађе /приватна кореспонденција, корпонденција за државним институцијама и органима, извештаји о раду ХНК и Новосадско-Осијечког позоришта/, мемоарска литература, штампа). Као резултат примене приступа који је ретко коришћен у домаћим музиколошким истраживањима (мисли се на испитивање архивских извора) било је могуће да се стекне увид у разноврсне политичке, друштвене и културне активности овог уметника, дотле мало познате стручној јавности.

Поред несистематизованих и оскудних података о културном, друштвеном и политичком активизму музичких уметника, проблем је био и у недовољној истражености музичких удружења која су настала у међуратном периоду, потом музичких секција у уметничким удружењима, као и појединих институција и медија у којима је музика имала битну улогу. Наиме, до сада није разматран рад: Савеза музичара КСХС/КЈ, Удружења музиканата, хармоникаша и тамбураша, Београдског музичког друштва, југословенске секције Међународног друштва за савремену музику, Удружења југословенских музичких аутора и Удружења пријатеља славенске музике. Осим тога, само су делимично обрађене активности Музичког друштва „Станковић“, Универзитетског камерно-музичког друштва „Collegium musicum“ (Турлаков, 1986), музичке секције Удружења пријатеља уметности „Цвијета Зузорић“ (Младеновић Вучетић, 2003), Јужнословенског певачког савеза (Васић, 2014), приватних музичко-театарских трупа са оперетским и кабаретским репертоаром (Vesić, 2015a), музичких издавачких кућа (Весић, 2014b), те Одсека за музички фолклор и Одсека за народне игре Етнографског музеја у Београду (Думнић и Лајић-Михаловић, 2014), Музичке академије у Београду (Перичић /ур./, 1977) и Радио Београда (Vesić, 2013a, 2016; Весић, 2015b; Dumnić, 2013).

Имајући у виду претходно наведено, један од кључних задатака у истраживању конструисања српске музичке традиције у међуратном периоду представљало је сакупљање, анализа и систематизација података који су омогућили да се истакне шири друштвени и политички ангажман актера у музичком пољу, као и да се подробније испита јавно делање појединачних удружења и институција. Како би се необрађен сегмент рада музичких уметника, удружења и институција у Краљевини СХС/Југославији адекватно проучио, било је неопходно селекувати чињенице из више

врста извора: архивске грађе, штампане архивске грађе, међуратне штампе и периодике и мемоарске литературе.⁴⁰ Служећи се историјским методом у виду критичке анализе и компарације докумената, покушали смо да реконструирамо хронологију, дијапазон и врсте активности појединаца и групација „изван граница“ музичког поља, као и појединаца и групација из других поља који су се дотicali музичких питања. Захваљујући томе, било је могуће да се добије прецизнији пресек јавног делања музичких уметника, затим видова њихове интеракције са појединцима из других професија (научника, књижевника, новинара, политичара, итд.), те облика међусобне сарадње и удруживања. Истовремено је створена прилика да се темељније размотри улога музичких уметничких удружења и институција у јавном пољу у контексту пропагирањ извесних замисли српске и југословенске музике.

Након систематизовања података о политичком, друштвеном и културном активизму музичких уметника и делању удружења и институција, наредни корак подразумевао је прикупљање списка у оквиру којих се налазе осврти на југословенску и српску музику уметничког, фолклорног и популарног карактера насталих у међуратном периоду. Мисли се на коментаре изнете у приватној и званичној кореспонденцији, затим на музичке критике, новинске извештаје, новинске чланаке, научне чланке из области историје, историје уметности и музике, етнологије и естетике, као и научне зборнике, монографије и докторске дисертације. Свакако, најобимнији корпус текстова о српској и југословенској музици пронашли смо у међуратној штампи, тачније у листовима, недељницима и месечницима чије је седиште било у Београду или су им сарадници били београдски уметници и интелектуалци. Чињеница да је богата колекција политичких, научних, књижевних, уметничких, музичких и економских гласила, као и штампе забавног карактера оскудно библиографски обрађена⁴¹ представљала је посебну препреку, отежавајући и успоравајући процес одабира материјала. Ипак, након детаљног прегледа београдских дневних новина (3), музичких часописа из Београда (4) и Загреба (3), потом преко двадесет књижевно-уметничких часописа и приближно дванаест културно-политичких

⁴⁰ Попис коришћеног материјала налази се у списку коришћене литературе.

⁴¹ Од више стотина часописа и листова који су излазили у периоду између два рата на територији Србије и Југославије (ослањамо се на податке из истраживања Вука Драговића /1956/ и Милице Кисић, Бранке Булатовић и Милоша Мишовића /1995/; такође имали смо у виду и истраживање илегалне штампе КПЈ у Краљевини СХС/Југославији Милана Весовића /1989/), библиографски је делимично или у целини обрађено више часописа – „СКГ“ (Војиновић, 2005), „Нова Европа“ (Циндори-Шинковић, 2010), „Музички гласник“, „Музика“, „Гласник МДС“, „Zvuk“, „Vesnik Južnoslovenskog pevačkog saveza“, „Славенска музика“, „Revija muzike“ (Васић, 2012), „Руски архив“ (Грујић, Ђоковић, 2012), „Светосавље“ (Пилиповић, 2013) и дневни листови „Политика“, „Правда“ и „Време“ (Голубовић, 1989).

листова издвојили смо више стотина текстова у којима се реферира на српску и југословенску музику. Њима је додато неколико научних монографија, затим на десетине писама и текстова у рукопису сачуваних у заоставштинама појединих уметника, као и исто толико уводника и текстова о југословенској култури из периодике насталих у разматраном периоду.

Одабран материјал подвргли смо опсежној анализи на два нивоа – најпре текстуалној која је подразумевала уочавање најчешће коришћених појмова или реторичких фигура у вези са српском и југословенском музиком, а потом и семантичкој – заснованом на детектовању кључних тематских кругова, вредносних судова и интертекстуалних прожимања. Управо је овакав вид анализе омогућио да оформимо круг „дилема“ које су се наметнуле као кључне у идентификовању дистинкција у гледиштима групација и појединаца у југословенском јавном пољу.

Надовезујући резултате анализе наратива о музици на претходно изведену систематизацију података о политичком, друштвеном и културном делању музичких уметника могли смо јасније да осмотримо идеолошка гигања у југословенском јавном пољу и њихово рефлектовање на поимање српске музичке традиције, као и да класификујемо различите фракције и уочимо њихове особености у погледу испољених ставова, начина делања и утицајности. Тиме смо уједно створили прилику и да потврдимо постављене хипотезе.

2. ДЕЛАЊЕ СРПСКЕ ПОЛИТИЧКЕ И ИНТЕЛЕКТУАЛНЕ ЕЛИТЕ У МЕЂУРАТНОМ ПЕРИОДУ: ОПШТЕ КАРАКТЕРИСТКЕ

2. 1. Појам политичке и интелектуалне елите у Краљевини СХС/Југославији: поглед на досадашња истраживања

У досадашњим студијама о југословенској међуратној историји, друштву, култури и економији појам елите третиран је на различите начине у зависности од теоријских полазишта истраживача, примењене истраживачке методологије, као и разматраних феномена. Приметно је, ипак, да у већини случајева његово одређење није заокупљало посебну пажњу аутора и да, истовремено, није постојала потреба за проблемским посматрањем ове друштвене групе – њеног начина формирања, делања, друштвене улоге и трансформације у међуратном периоду. Претежно је елита тумачена као утицајни друштвени слој који поседује друштвену моћ и престиж, те способност да наметне осталим слојевима одређени симболички, институционални и материјални поредак као општеприхватљив, с тим да њено друштвено делање и значај углавном није тематизован. Изузетак представља студија Милосава Јанићијевића из 1984. године настала на основу истраживања из шездесетих година прошлог века у којој је део југословенске елите, тачније тзв. стваралачка интелигенција, анализиран као целовита друштвена група са циљем да се темељније расветли њена генеза, идеолошки хоризонт и друштвена улога у међуратном друштву.

Полазећи од теоријских поставки Теодора Гајгера (Theodor Geiger), Карла Манхајма (Karl Mannheim) и делимично Антонија Грамшија (Antonio Gramsci) у вези са карактеристикама и видовима делања интелектуалне елите у модерним друштвима Јанићијевић је пред себе поставио неколико задатака – пре свега, требало је да се ова групација издвоји од других групација у југословенском међуратном друштву уз ослањање на одговарајуће критеријуме, да се укаже на процес њеног конституисања, састав, поделе и погледе који су заступали. Држећи се првенствено Гајгерове дефиниције интелигенције у ужем смислу, тачније стваралачке интелигенције и његовог става да је улога ове групе да проуховљује и рационализује друштвени живот, критикује владајуће структуре и различите идеологије и ради на стварању нових синтеза (Јанићијевић, 1984: 9, 11) уз усвајање Манхајмовог схватања амбиваленте улоге интелигенције у друштву (истовремено усмерене ка аутономном виду делања ради обогаћивања универзалног знања, али и под утицајем светоназора одређених друштвених класа и слојева у оквиру којих функционишу), аутор је анализирао рад хиљаду шесто тридесет и шест југословенских писаца и публициста, ликовних,

музичких и позоришних уметника и универзитетских наставника различитих генерација дошавши до неколико битних закључака.

Пре свега, Јанићијевић је увидео да је југословенска међуратна стваралачка интелигенција била подељена по регионално-етничкој основи које је диктирало оквире стваралачког, друштвеног и јавног ангажмана. Наиме, како је он истакао, ова друштвена група „је у толикој мери била уоквирена својим регионално-етничким пореклом да су продори које су појединци чинили преласком у друге национално-културне целине били изузетни и, по правилу, без знатнијих последица у погледу приближавања и прожимања националних култура појединих народа“ (1984: 68). Овакву врсту појаве увидели смо и кроз сопствено истраживање у коме је посебан акценат био на уметничком слоју интелектуалне елите, односно музичким стручњацима.

Поред својеврсног затварања интелектуалаца у регионалне оквире, те усредсређивање на афирмацију вредности произашлих из културне и уметничке продукције у строго постављеним границама, нарочит проблем представљало је дискриминисање елите која није припадала конститутивним југословенским народима (српском, хрватском и словеначком) у виду онемогућавања да делује у сопственој средини и на тај начин доприноси њеној културној еманципацији. Тако је, како је приметио Јанићијевић, овај део интелигенције „махом би(о) принуђен да се приклања некој од водећих националних култура, чак и да се поистовећује са њима“ – у супротном „појединци, који (су) стицајем прилика бива(ли) принуђени да остану у оквирима матичних средина, с великим напорима и веома ретко (су) успева(ли) да превладају скучене хоризонте типичног културног провинцијализма“ (1984: 69). Захваљујући томе долазило је до значајног одлива најобразованијих слојева из Босне и Херцеговине и Црне Горе што је, према његовом мишљењу, „има(ло) (...) далекосежне последице и најнепосредније (је) утица(ло) на заостајање ових покрајина у читавом међуратном периоду“ (1984: 69).

Једна од карактеристика делања међуратне југословенске стваралачке интелигенције била је и идеолошка подељеност која, судећи према Јанићијевићевим истраживањима, није имала подједнак ефекат у свим срединама. Заправо, у појединим крајевима она је спутавала удружен рад припадника овог слоја, спровођење заједничких активности и формулисање културних и политичких програма и ширих друштвених циљева, док у другим крајевима није производила дубље раздоре нити је значајније утицала на кооперативно функционисање. Иако аутор није посветио

посебну пажњу овој појави, ипак је њено манифестовање у југословенском друштву могуће пратити кроз минуциозну анализу плуралних гледишта представника националних интелигенција у вези са питањем државног и друштвеног уређења, поимањем важности појединачних друштвених класа, приступом економским, културним, спољнополитичким проблемима итд. На тај начин, Јанићијевићево разматрање процеса диференцирања међу појединачним, етнички омеђеним, деловима елите у контексту залагања за одређене „политичке“ и „друштвене“ идеологије – како их он назива, потом издвајање бројних струја, њихово поређење и даље класификовање допринело је не само продубљивању сазнања о идејним хоризонтима југословенских интелектуалаца, већ је пружио подстицај за даља испитивања друштвеног значаја ове димензије њиховог делања, то јест за посматрање њених могућих последица.

Битан феномен који је издвојио Јанићијевић сагледавајућу југословенску стваралачку интелигенцију јесте њена ослоњеност на иностране образовне центре и печат који су локалне културне и уметничке прилике, посебно у Француској и Чехословачкој, оставиле у оквиру професионалног и идејног формирања припадника овог слоја. С тим у вези, посебно је апострофиран изразит дисконтинуитет између међуратног периода у односу на период пре Првог светског рата који је био обележен доминицијом аустријско-немачког културног утицаја. Будући да након уједињења 1918. године централну улогу добијају француска и чехословачка култура, то је, према схватању Јанићијевића, представљало „преокрет (...) од прворазредног значаја за проучавање менталитета и идејних опредељења међуратне интелигенције Југославије“ (1984: 107). Осим тога, уочен је и значајнији уплив англосаксонског „погледа на свет“ током тридесетих година у вези са поимањем модалитета културног и економског напретка (1984: 256).

Узимајући у обзир, с једне стране, друштвено порекло, економски положај, степен образовања и генерацијске поделе у оквиру југословенске интелектуалне елите, а потом и идеолошка превирања у регионално-етничким координатама, и, с друге стране, опште карактеристике међуратног југословенског друштва, тачније његову структурираност и економску моћ, масовност и културну еманципованост појединачних класа, Јанићијевић је изнео неколико запажања о широј друштвеној улози и значају овог слоја. Полазећи од чињенице да је тадашње југословенско друштво било аграрно, да је процес експанзије капиталистичких односа био тек у зачетку, да су политичке кризе услед међунационалних несугласица биле учестале и да су демократске традиције биле недовољно утемељене он је навео могуће разлоге због

којих стваралачка интелигенција „није постала носилац (...) друштвене самосталности“ (1984: 266). Поред осталог, истакнута је улога њеног унутрашњег, регионално-етничког диференцирања и наглог пораста у броју припадника, затим чврста повезаност са сопственом националном грађанском класом „која јој је предодредила основно поље и правац јавне делатности“, као и идеолошка подељеност и преовлађујућа пасивизација посебно изражена у освит Другог светског рата (1984: 266–72). Овај слој је уместо улоге критичара „преузима(о) улогу тумача и популаризатора идеја и тежњи владајуће грађанске класе *сопствене нације* (подвукао аутор), (а) знатно ређе и улогу творца идеологије друштвене класе из које је потицала односно са чијим се интересима и циљевима поистовећивала“ (1984: 271).

Када је реч о подстицању друштвене и културне кохезије, стваралачка интелигенција је имала донекле успеха на регионално-етничком нивоу, међутим, то није био случај у југословенским оквирима. Наиме, како је приметио Јанићијевић, највећи проблем представљала је „‘сегментација’ интелигенције на идеолошкој основи (која је) битно (...) ослабила њену улогу друштвеног интегратора“ (1984: 270). Посредно је овакав процес доводио до повлачења припадника интелигенције из политичких борби у којима су кључну позицију преузели професионални политичари. Услед значајне инертности интелигенције у политичком и јавном пољу, њене подељености, окренутости више прошлости него садашњости, те преузимању улоге чувара појединачних националних традиција, овај слој, према мишљењу Јанићијевића, није могао знатније да допринесе друштвеним променама. Штавише, захваљујући томе што је често потпадала под контролу политичке елите постајући објектом манипулације, а затим и услед неразумевања економских проблема који су потресали југословенско друштво стваралачка интелигенција је посредним путем доприносила продубљивању политичке кризе и опстајању антагонизама који су је производили (1984: 268).

Имајући у виду, с једне стране, чињеницу да је Јанићијевићева студија након публикавања постала веома утицајна, служећи као један од битних ослонаца истраживачима из различитих дисциплина приликом разматрања особености југословенског међуратог друштва, као и његових институција и актера и, с друге стране, бројна испитивања спроведена у протекле три деценије у којима су ова питања дотакнута из бројних углова – социоисторијског, културног, економског, политичког итд., неопходно је да се начини критичка анализа резултата до којих је дошао аутор, то јест да се извесне тезе ревидирају, модификују или одбаце. Сврха оваквог поступка је

да се формулише одговарајуће полазиште за сагледавање делања интелектуалне и политичке елите у југословенској средини између два светска рата што би подразумевало следеће: 1. одређење критеријума припадности том друштвеном слоју, 2. указивање на његове релације са другим друштвеним слојевима, 3. издвајање кључних активности, 4. анализу идеолошког хоризонта, те идеолошких подела.

Једно од проблематичних места у истраживању Милосава Јанићијевића (1984) представља одабир актера који су сврстани у групу стваралачке интелигенције, односно скуп карактеристика на основу којих је он начињен. Наиме, како је сам аутор истакао два критеријума имала су пресудну важност у процесу разграничења овог друштвеног слоја у односу на друге слојеве, те креирању узорка за анализу. Реч је о припадности професији уметника (композитора, музичког извођача, ликовног уметника), књижевника и научника (универзитетских наставника и научних радника изван универзитетских институција), а затим и друштвеној утицајности појединца (1984: 17–8). Утицајност је имала кључну улогу првенствено у класификацији уметника бивајући препозната у случају „личности које су у међуратном периоду дале одређена уметничка дела на подручју књижевности, сликарства, вајарства, музичке и позоришне уметности о којима је у то време писано и расправљано у било ком погледу“ (1984: 20–1).

Пре свега, спорно је то што нису коришћена једнака мерила приликом селекције појединаца из уметничких и научних области будући да је, у случају уметника, као дистинктиван елемент уведена друштвена прихваћеност њихових остварења, тачније признатост резултата стварања у оквиру појединачних поља, док је за научнике била довољна укљученост у академске институције као, претпостављамо, индикатор друштвеног вредновања њиховог рада. Имајући у виду различитост функционисања два поља – научног и уметничког, а потом и процеса евалуације појединаца и њихових постигнућа јасно је да сваки покушај одвајања битних од мање битних актера подразумевао одређен степен непоклапања у оквиру поступка класификације. Ипак, критеријум признатости уметника, чини се, свакако није представљао најадекватније решење у окваком подухвату из више разлога. Наиме, у ситуацији институционалне неразвијености каква је владала на подручју различитих поља уметности у југословенској средини, затим регионалне подвојености и изразите сукобљености традиционалистички и модернистички оријентисаних групација, прихваћеност појединаца зависила је од бројних фактора од којих су стваралачки домети били само један део.

Недовољна прикладност примене критеријума друштвене признатости уметника посебно је дошла до изражаја у одређењу подгрупе музичких уметника. Поред осталог, у оквиру овог скупа нису обухваћени поједини музички писци, историчари и теоретичари иако су они несумњиво у значајној мери доприносили ширењу знања о музици у њеним различитим облицима, фигурирајући као посредници између, с једне стране, музичких стваралаца и извођача и, с друге стране, публике. Разлог томе је одлука аутора да посматра искључиво композиторе и интерпретаторе коју није образложио иако је, примера ради, у подгрупу књижевника уврстио и публицисте, то јест ауторе који су се углавном бавили критичарским, књижевнотеоријским и књижевноисторијским радом. Јанићијевић је, такође без објашњења, изоставио низ композитора који су били активни у левичарским круговима (Силвије Бомбардели, Павао Марковац, Алфред Пордес итд.), потом оне који су давали допринос у области такозване салонске и пригодне музике (Драгутин Покорни, Јован Урбан, Јован Фрајт, Стеван Фрајт, Иван Доминис, Димитрије Големовић), градске фолклорне музике (Александар Араницки, Јован Фрајт, Стеван Фрајт, Бранко Чобанић, Александар Раду, Пера Тумбас) и популарне музике. Чињеница је да је у већини случајева реч о ствараоцима за које се не би могло рећи да су били високо вредновани од стране музичких стручњака углавном услед њихових строго дефинисаних критеријума уметничке музике, не увек конзистентно примењиваних. Међутим, треба истаћи да су ови композитори несумњиво имали подршку штампе, издавача и других музичара што додатно проблематизује примену параметра друштвене прихваћености као мерила припадности стваралачкој интелигенцији, тачније потцртава њену значајну идеолошку заснованост и арбитарност. Напоследку, посебан пропуст представља неукључивање значајних руских извођача уметничке музике (нпр. Владимир и Илија Слатин, Алексеј Бутаков), оперских певача, редитеља и балетских кореографа и играча у анализиран узорак иако су они суделовали у југословенском концертном животу, док су насупрот томе, руски научници, односно универзитетски професори, узети у разматрање.

Из свега наведеног не само да се уочава неконзистентност у оквиру одабраног узорка већ се на више нивоа доводе у сумњу закључци у вези са делањем и улогом интелектуалне елите у међуратној Југославији. Тако је, услед непрецизног одређења појединачних подгрупа интелектуалаца, при чему је у некима од њих подједнако вредновано уметничко и публицистичко делање за разлику од других, или је у једнима узимано у обзир етничко порекло појединаца, а у другима не, питање стваралачког доприноса научника и уметника постављено на лабаву основу. Заправо, уколико није

сасвим јасно на који начин различите врсте уметника и научника учествују у производњи знања и процесу културне продукције, онда је тешко установити њихова колективна постигнућа у конкретном друштву, у овом случају друштву међуратне Југославије.

Поред тога, спорно место у аналитичком поступку представља и занемаривање важности феномена односа моћи у југословенској средини, тачније покушај да се читав један слој и његова шира друштвена улога посматра изван контекста расподеле политичког и симболичког утицаја. Без осврта на „однос снага“ у југословенском друштву, потом удруживање и сукобљавање различитих интересних кругова, аутономност научног и уметничког делања, увид у функционисање стваралачке елите је непотпун, а закључци недовољно поуздани. Заправо, уколико не постоји обухватнија контекстуализација научног и уметничког рада, тачније ако се он не посматра у вези са успостављеним друштвеним хијерархијама и уколико није спроведена компаративна анализа са друштвима сличних карактеристика из истог историјског периода, поставља се питање сврхе дискутовања о његовим донетима и друштвеном значају. То свакако не умањује важност бројних запажања која је изнео Јанићијевић у вези са друштвеним пореклом интелектуалне елите, њеним друштвеним положајем, културним утицајем других средина, те регионално-етничким и идеолошким поделама, али указује на потребу допуне података проистеклих из других истраживања, као и њихову систематизацију у складу са циљевима које смо поставили. На тај начин је могуће уобличити оперативну дефиницију југословенске и српске интелектуалне и политичке елите и уједно створити оквир за посматрање њеног делања у контексту конструисања српске музичке традиције.

2. 2. Појам политичке и интелектуалне елите у Краљевини СХС/Југославији: оперативна дефиниција

Околности које су владале у југословенском међуратном друштву укључујући културну, економску и правну неуједначеност различитих региона у дужем временском периоду, крхкост демократских традиција, појачану концентрацију политичке и симболичке моћи, као и постојање територијалних претензија суседних држава компликовале су, поред осталог, функционисање извршне и законодавне власти и инстанци које су их чиниле стварајући антагонизме у политичком, јавном и културном пољу. На такве појаве скренули су пажњу историчари Бранислав Глигоријевић (1979) и Бранко Петрановић (1988) током седамдесетих и осамдесетих

година прошлог века да би се на њихова запажања надовезали истраживачи међуратног периода у потоњим годинама и деценијама.⁴² Петрановић је, наиме, истражујући различите аспекте југословенског политичког, привредног и културног живота између два светска рата, дошао и до неколико битних увида када је реч о функционисању двора, парламента, влада и политичких странака на овом простору које сматрамо значајним за поимање улоге међуратне елите (политичке и интелектуалне) у југословенском друштву.

Он је, између осталог, констатовао да је видовдански Устав Краљевине СХС усвојен 1921. године, након вишегодишњих парламентарних и ванпарламентарних борби, те оштрих размимоилажења утицајних политичких странака услед великих овлашћења која су дата краљу, „доприне(о) обезвређивању парламентаризма и његових институција од првог дана до краљеве диктатуре 1929, чинећи да таква парламентарна пракса остане у историји позната као привидан или ‘псеудопарламентаризам’“ (1988: 132). Према мишљењу Петрановића „у периоду од 1921. до 1929. владе су махом састављане у двору, а не у Народној скупштини“, док су, из тих кругова, подстицане парламентарне кризе и министарске кризе. Краљ Александар Карађореввић је, како је он веровао, покушавао да „све нити власти (држи) у својим рукама и сузи поље рада политичарима“ уз помоћ сарадника окупљених око двора, као и војске (1988: 132).

⁴² Низ еминентних домаћих и иностраних историчара надовезало се на закључке до којих су дошли Глигоријевић и Петрановић, уз мања или већа одступања. Поред осталих, треба поменути Алекса Драгнич (1983), Љубодрага Димића (1996, 1997а, б; 2001), Љубомира Ж. Петровића (2009), Мари Јанин Чалић (2013). Драгнич је, између осталог, истицао социоекономске, културне и политичке разлике као битан отежавајући фактор у функционисању прве Југославије, те непостојање консензуса између елита конститутивних народа. Проблем изостанка политичког јединства, тачније подељеност политике“ један је од фактора који је, према мишљењу Мари Јанин Чалић, знатно отежавао функционисање југословенске државе (2013: 106). Различитост менталитета народа који су чинили окосницу прве Југославије – Срба и Хрвата, додатно је, према њеном уверењу, компликовала иначе сложу социополитичку слику прве Југославије, али не у оној мери у којој су то истицали поједини историчари попут Иве Банца (1988) (2013: 117). Слично Драгничу и Јанин Чалићевој, и Љубомир Ж. Петровић је југословенско међуратно друштво видео као изразито конфликтно усред сусретања и суклобавања „идеологиј(а), религиј(а), цивилизациј(а), култур(а), друштвен(их) норм(и), обичај(а) и веровања“ (2009: 80). Ипак, према његовом мишљењу, посебан проблем представљало је занемаривање економских и културних фактора који су „много успешније могли (да подстакну) (...) стварање идентитета нове заједнице (у односу) на прокламовану политичку идеологију“ (80). Осим тога, слажући се са ставовима актера из међуратног периода, Петровић је, као отежавајућу околност, издвојио неупућености српске политичке елите у прилике и „токове политичке свести у српским, хрватским и словеначким крајевима Аустроугарске“ (81). Српски политичари из Краљевине Србије, према Петровићу, „били су заробљеници националног и државотворног искуства Европе 19. века и нису имали довољно времена да се пре Првог светског рата упознају и сроде са функционисањем мултиетничке државе каква је постала Србија после Балканских ратова 1912–1913. године“ (81). Поистовећујући националну заједницу са породичном, затим покушавајући да „централизам национално хомогене српске средине пренесу (у сложенији контекст)“, као и да сваку алтернативу државног уређења „које није потицало из српског државотворног искуства“ прогласе непријатељском, српски политичари индиректно су подстицали „дезинтеграционе процесе“ (81).

Посебно је, у том контексту, била значајна подршка високих војних официра попут генерала Петра Живковића, Јосифа Костића, Драгутина Окановића, Ђуре Ђокића, Петра Мишића и других који су били део тајне организације „Бела рука“ (1988: 133).

Захваљујући уставним одредбама које су погодовале успостављању надређеног положаја краља спрам других чинилаца у политичком животу, потом кооперацији са утицајним појединцима и круговима из војске и Двора, те „неразвијено(сти) друштвен(е) средин(е) уздрман(е) социјалним сукобима и националним поделама“, дошло је до „концентрациј(е) власти у његовим рукама, на основу или мимо уставних прописа, експроприацијом права других носилаца одлучивања“ (1988: 133). Такву поделу политичке и друштвене моћи, према мишљењу Петрановића, додатно су подупирале стране силе попут Француске и Чехословачке, а затим и „финансијски кругови у земљи и ван ње“ (1988: 133).

Својеврсна доминација регента, а касније и краља Александра у политичком животу Краљевине СХС/Југославије, пре и након доношења првог Устава, а посебно после успостављања Шестојануарске диктатуре представљала је битно својство у функционисању југословенске државе и друштва што потврђују резултати истраживања других историчара.⁴³ Таква појава наговештена је, поред осталог, у разматрањима Бранислава Глигоријевића, тачније у његовој детаљној анализи више фаза послератног југословенског парламентарног живота (1979). Пратећи пажљиво рад влада и политичких странака најпре у периоду до формирања уставотворне скупштине, потом за време рада Конституанте и, затим, након усвајања видовданског Устава Глигоријевић је потврдио Петрановићеве увиде износећи низ аргумената првенствено

⁴³ Уплитање краља Александра у различите аспекте политичког живота приметили су и Љубомир Ж. Петровић (2009), Мари Жанин Чалић (2013) и други. Петровић је, у том смислу, посебно истакао чин мешања краља у преговарачки процес о саставу прве југословенске владе, затим индиректно учешће у формирању Демократске странке „чиме се стварао пандан радикалима и распарчавала односно подвајала српска политичка сцена“ (2009: 82). Према његовом мишљењу, „то је био наговештај репресивног деловања ауторитарне личности будућег владара чак и на институције као што су влада и парламент које су, по основним демократским начелима, требало да буду ослобођене нелегалних притисака“ (82). Штавише, како је закључио Петровић, „ни регент, ни владе, као центри моћи, нису показивали довољно етичке далековидости и политичке мудрости да се добровољно одрекну доминантних позиција стечених током ванредних околности Првог светског рата, избеглиштва и окупације“ констатујући да се услед тога „поремећај баланса моћи између Скупштине, влада и Двора, угра(дио) у југословенско државотворно искуство и директно се рефлектовао на репресивну политику“ (83–4). Мари Жанин Чалић је мишљења да је краљ Александар користио „структурне слабости парламентаризма“ како би створио „већи простор за аутократско одлучивање и неформалне путеве утицаја изван редовног демократског поступка“ (2013: 115). Преузимајући закључке Бранка Петрановића, она је апострофирала важност „утицајне дворске камариле, тајне организације *Бела рука* у војсци, и дубоко уређењ(е) густ(е) мреж(е) клијентел(е)“ као инстанци које су „поткопавале (...) ионако лабилну унутрашњу равнотежу моћи“ (115).

политичко-правне природе у прилог постојања неравнотеже моћи међу кључним носиоцима власти.

Прве јасне манифестације превласти краља над осталим важним актерима у политичком животу, према Глигоријевићевим анализама, дошле су до изражаја још за време трајања државног провизоријума, тачније у периоду својеврсног правног вакуума који је претходио изгласавању првог Устава заједничке државе. Наиме, после пада владе Стојана Протића, 1. јуна. 1919. године, дошло је до бројних прегруписавања унутар парламента у покушају да се створи нови већински блок. Тада се у парламентарне борбе укључио и сам краљ. Како је веровао Глигоријевић, „од њега је, као другог уставног фактора и владоца, који је располагао великом политичком моћи, умногоме зависило која ће парламентарна група бити на власти. Утицај регента Александра двојачко се испољавао: а) у покушају да наметне решење кризе изван парламента, б) у подршци владиној комбинацији демократа и социјалиста“ (1979: 47). Бројне кризе влада, њихова нестабилност и трвења између политичких лидера и странака које су обележиле читав период до усвајања Устава уз активно уплитање краља допринеле су креирању „јак(е) извршн(е) вла(сти), (и) слабошћу парламента“, те увођењу „монархије (...) путем уредаба у све облике државног живота“ (1979: 276). Овакав поредак био је потврђен кроз каснија уставна решења према којима је „владалац у законодавству (представљао) претежнији фактор од Скупштине“, будући да је „он ст(а)о изнад парламента самим тим што (је) има(о) право да санкционише закон и право да тај закон одбије“, затим да „расписује изборе, сазива, отвара, закључује и распушта Скупштине, има иницијативу у издавању закона и право законодавне санкције“ (276). Поред тога, уставом је додатно ојачана политичка моћ краља, јер му је омогућена битна улога у извршној власти (постављање управних органа), дипломатији („право да уз сагласност Скупштине закључује међународне уговоре“), војсци (врховни командант), и судској власти („право постављања судија, право помиловања и право амнестије“) (279).

У политичкој пракси Краљевине СХС/Југославије утицај круне био је, према увидима Глигоријевића, толико јак да је чак „превазилазио) и овакве широке уставне компетенције“. Наиме,

„Краљево право да расписује изборе и распушта Скупштине принуђивало је политичке странке да му буду подложне, јер су могле доћи на власт не само ако на изборима добију највише гласова, већ су могле распуштањем Скупштине и расписивањем избора, остати на власти и кад немају парламентарну већину.

Политичке странке које су краљу уставом одредиле велику власт, ускоро су постали његови заточеници.

Двор се налазио у повољнијој позицији: с једне стране, српске грађанске странке налазиле су у њему заштиту својих хегемонистичких интереса; с друге стране, хрватске и словеначке странке виделе су у круни посредника преко кога ће постићи рушење српске превласти. На тај начин, везама са монархијом, све грађанске странке су се компромитовале и ослабиле свој утицај у масама. А слабљењем утицаја у масама разбијен је њихов страначки организам: оне све мање остају политички фактор који стварно одлучује. Под утицајем круне, оне улазе у међусобну борбу, која је имала за последицу запостављање парламента и тражење ослонаца у непарламентарним факторима. Ту су онда корени краљеве свемоћи“ (Gligoriјевић, 1979: 278–9).

Иако је Глигоријевић указао на важност политичке надмоћности краља Александра у југословенском друштву и држави усредсређујући се на проблем правних инструмената (Устав) и овлашћења која су то омогућавала, као и на праксу злоупотребе извршне власти, он ипак није, попут Петрановића, истицао у први план повезаност Двора са представницима војне елите, појединаца из врхова политичких странака, дипломатских представника, те удео дворских службеника у политичком пољу. На та питања ће се у већој мери освртати истраживачи с краја 20. и почетка 21. века покушавајући да темељније расветле различите видове релација између међуратног југословенског политичког врха и домаћих и иностраних политичких и привредних кругова.

Важност Петрановићевих и Глигоријевићевих закључака у вези са поделом власти у Краљевини СХС/Југославији, поред чињенице да су представљала исходиште каснијих разматрања политичких и друштвених околности на овом простору и да су више пута верификована, јесте у томе што су посредно омогућила прецизније одређење друштвене улоге југословенске елите, како политичке, тако и интелектуалне, на више начина. Најпре, делимично реконструишући формално-правне и практичне оквире делања кључних носилаца власти на југословенском тлу, оба аутора су, заједно са истраживачима који су се на њих надовезали, оцртала видове акумулације и отеловљења политичке моћи, као и из тога проистеклу структуру моћи. Издвајајући краља, дворске службенике, војни врх, вођства појединих политичких партија и водећих предузетника као доминантне актере у југословенском друштву и држави који су у значајној мери обликовали делање кључних политичких институција, а посредно и образовних, културних и уметничких институција, те одвијање привредно-економских процеса кроз обједињавање сопствених интереса, они су указали на ослабљеност позиција других актера и институција – већине политичких партија и њихових идеолога и битних носицала, парламента и медија.

Тако је, индиректно, наговештено неколико важних појава: 1. непостојање повезаности између утицајности актера у пољу политике са масовношћу подршке и социјалном издиференцираношћу наклоњених слојева, 2. преусмеравање политичких и друштвених сукобљавања изван институционалних оквира, те окриља политичког поља, тачније претварање јавног поља у место у коме се одвијају борбе око дефинисања начина уређења југословенске државе и њених политичких, културних и економских циљева. Сматрамо да су наведене појаве од посебног значаја за посматрање делања интелектуалне и политичке елите у југословенском друштву будући да указују на препреке и ограничења која су им се наметала у процесу остваривања политичких и друштвених тежњи. Ако томе додамо чињеницу да су у засебним испитивањима југословенског међуратног периода њихове различите димензије темељније обухваћене, јасно је да постоје одговарајући услови за сагледавање вишеструких улога ових друштвених слојева нарочито у вези са конструисањем српске музичке традиције.

Укључивање проблема структуре моћи у југословенском друштву и њених ефеката на опсег и утицајност делања политичке и интелектуалне елите у аналитички оквир и, истовремено, стављање у фокус феномена конструисања музичке традиције допринело је бројним одступањима у приступу истраживању ове групације у односу на приступе који су примењивали, пре свега, Милосав Јанићијевић, али и други аутори.

Између осталог, пошли смо од претпоставке да није неопходно узети у обзир велики број актера, као што је то био случај код Јанићијевића, већ само „репрезентативан“ узорак сачињен од појединаца који су активно суделовали у јавном пољу и који су кроз сопствени ангажман посредовали уверења, интересе и стремљења групација различите политичке и симболичке моћи. С обзиром на то да су овакви појединци кроз своје делање предочавали идејне и програмске оквире знатно ширег круга актера и институција вршећи улогу једне врсте гласноговорника, може да се констатује да их је такав статус, у аналитичком погледу, учинио значајним и специфичним у односу на остале појединце. Самим тим, критеријум припадности одређеном скупу професија значајан за Јанићијевића показао се као недовољно валидан у склопу нашег истраживања првенствено услед изражене недискриминаторности. Уместо њега спој више параметара попут поседовања одговарајуће количине културног, симболичког и социјалног капитала што је поред формалних квалификација подразумевало и одређен степен професионалне и

друштвене признатости, као и склоност ка различитим видовима јавног делања и друштвеног ангажовања испоставио се као значајан.

То је имало извесне реперкусије на дефиницију појма интелектуалне и политичке елите у међуратном периоду у Краљевини СХС/Југославији које смо се придржавали током истраживања. Најпре, треба истаћи да смо се за тај појам определили у највећој мери због истовремене и селективности и обухватности која му је својствена за разлику од, примера ради, појма интелигенције, то јест стваралачке интелигенције како га је користио Јанићијевић. Имајући у виду неколико утицајних теоријских експликација овог друштвеног слоја попут Манхајмове класификације елита,⁴⁴ потом функционалистичких поставки⁴⁵ и, најзад, Бурдијеовог тумачења владајуће класе⁴⁶ констатујемо да дефиниција на коју смо се ослањали има са свима њима извесне додирне тачке, али и значајна одступања.

Заједничко са Манхајмовом и функционалистичком поставком концепта елите јесте виђење ове друштвене групе као нехомогене и сегментиране на више подгрупа – елитâ различитог профила које се формирају у засебним друштвеним пољима. У односу на Манхајма који је разликовао два типа елитâ у зависности од врсте њиховог друштвеног доприноса, на пример, интегративну – сачињену од највишег политичког и организационог слоја чија је улога да интегришу дивергентна социјална хтења, односно сублимативну – која обухвата интелектуалне, уметничке и морално-религијске ауторитете усмерене ка каналисању духовних потенцијала заједнице или појединих аутора функционалистичког усмерења који су учавали унутрашњу издиференцираност ове групе на неколико хомогених подгрупа у складу са преовлађујућим професионалним усмерењима и видовима произвођења друштвених вредности, ми смо се оријентисали на две групације – политичку и интелектуалну елиту, верујући да додатне потподеле према критеријумима начина и ефеката делања не би имале утицај на резултате анализе. У оквиру ова два скупа актера имали смо у виду бројне мање подскупове сачињене од појединаца специфичних компетенција који су у неподударном облику суделовали у систему друштвене производње.

⁴⁴ Мислимо на класификацију коју је Манхајм изнео у студији *Mensch und Gesellschaft im Zeitalter im des Umbaus (Man and Society in an Age of Reconstruction: Studies in Modern Social Structure, 1940)* објављеној 1935. године.

⁴⁵ Ослањали смо се на интерпретацију функционалистичких поставки појма елите коју је изнео Мајкл Хартман (2007).

⁴⁶ Имали смо у виду Бурдијеова истраживања друштвеног структурисања кроз праксе потрошње (Burdije, 1976; Bourdieu, 1984 /1979/) и образовања, као и анализу његовог приступа класном моделу коју је извршио Елиот Вајнингер (Weininger, 2005: 82–118).

Користећи се Бурдијеовим схватањем друштвене структуре, а посебно његовом поделом на четири врсте капитала (економски, културни, симболички и социјални) као кључним ресурсом у процесима успостављања друштвених хијерархија и исходиштем у функционисању појединачних области друштвеног делања, издвојили смо појединце који су се истакли у различитим пољима или, прецизније, који су били високопозиционирани захваљујући акумулираном културном и симболичком капиталу. У оквиру политичке елите увршћени су краљ и дворски службеници, највиши државни чиновници у области судства и државне управе, војни официри, вођства политичких странака, религијских институција и политичких удружења. Када је реч о интелектуалној елити обухваћени су професори универзитета, челници културних и образовних институција и удружења, признати уметници, као и оснивачи, уредници и водећи публицисти и новинари утицајних листова и часописа.

Поред тога, имали смо у виду и појединце који нису заузимали највише позиције у друштвеним институцијама, нити су стекли висок друштвени углед. Мисли се, пре свега, на вођства мањих политичких странака и оних странака које нису партиципирале у власти, као и на уметнике радикалне стваралачке оријентација који су најчешће били одбацивани од стране естаблираних уметничких кругова. Иако они нису формално припадали елити, њихов образовни статус, потенцијал да генеришу подршку утицајних или ширих слојева, као и да покрену друштвене промене давала им је извесну друштвену моћ упркос томе што су им доминанте позиције биле недоступне. Реч је заправо о једној врсти „претендата“ на место елите који су у различитом степену представљали изазов за постојећи поредак.

Битан дистинктиван елемент у контексту проучавања југословенске политичке и интелектуалне елите и њеног делања била је, као што је већ поменуто, њихова заступљеност у јавном пољу и спремност да се иступањем из примарне области рада укључе у шира политичка, друштвена и културна превирања. Заправо, тежња појединаца или скупа појединаца да путем доступних средстава, то јест институција, организација или штампе преносе идејне и програмске циљеве ужих или ширих друштвених кругова у оквиру којих је питање српске музичке традиције имало одређени значај, учинила их је значајнијим за посматрање у односу на пасивне припаднике елитних слојева доприневши томе да различити облици њиховог јавног и друштвеног делања заузму централну позицију у аналитичком процесу.

Управо је овакав приступ утицао на то да се у разматрање уврсте не само такозвани претенденти на место елите, већ и они који су представљали њене

посреднике иако, у друштвеном смислу, нису имали приступ позицијама моћи нити су учествовали у процесима одлучивања или креирања политика. Важност њиховог делања била је у преношењу и елаборацији доминатних гледишта без кога би разумевање идеолошких позиција делова елите било у значајној мери отежано нарочито имајући у виду поимање српске и југословенске музичке традиције. Из тог разлога ова хетерогена групација сачињена од појединаца неједнаких профила када је реч о културном, економском и социјалном капиталу привукла је посебну пажњу у склопу спроведене анализе омогућивши да се стекне јаснији увид у диференцијације идеолошког карактера својствене деловима елите.

Поред уочавања типова и карактеристика јавног делања значајних за процес конструисања српске и југословенске музичке традиције и, упоредо са тим, класификације појединаца, група, институција и организација које су у њему учествовале према критеријумима идеолошке оријентисаности, још једна димензија од важности у аналитичком поступку била је и друштвена утицајност и престиж делова елите (као и посредника и претендената). Питање друштвене моћи и борби за моћ, било да је реч о оснаживању одређеног поретка, његовој критици или покушају дестабилизације и нарушавања, имало је посредно или непосредно дејство на испољавање дистинкција у јавном пољу када је реч о схватањима југословенске државе, нације и културе, те, самим тим, и замислима српске и југословенске музичке традиције. Управо из тог разлога, сматрали смо да је поред идеолошких подела од нарочите важности имати у виду и симболичку доминацију и њено манифестовање у међуратном југословенском друштву. Посматрање ове појаве омогућило је да се разлике испољене међу елитом додатно проблематизују и објасне, тачније да се плурални погледи на српску и југословенску музички традицију не посматрају само у контексту тада актуелних ширих социополитичких сукобљавања, већ и изван њих. Наиме, полазећи од ефеката тих сукобљавања попут обликовања и усмеравања тадашњих музичких пракси, а затим и укоревивања одређених представа, канона и вредности, као и креирања колективног сећања у ширим временским оквирима, јасно је да је симболичка доминација подстицала опстајање извесних хијерархија чак и онда када су друштвени услови који су допринели њиховом произвођењу престали да постоје. То значи да је процес идеолошког диференцирања и борби за моћ делова елите (заједно са претендетима и посредницима) битан не само за поимање специфичности југословенског међуратног друштва, него и за разумевање извесних културних и

уметничких норми и вредности, класификацијских схема и, уопштено, бројних врста разграничења која ће се одржати након његове трансформације.

Будући да је феномен доминације уткан у теоријску замисао поља, па, самим тим и јавног поља, те да је уско повезан са појавом идеолошке и статусне диференцијације, његово праћење текло је паралелно са разматрањем настајања појединачних позиција и експликацијом идејног и значењског хоризонта који је тим путем посредован. Заправо, тумачење фракцијских подела међу елитом кроз увиђање идеолошких неподударности и, уједно, неједнаке друштвене утицајности и престижа, већ имплицитно подразумева освртање на појаву неравнотеже моћи и сукобљавања мотивисаног тежњом за њеним стицањем будући да су и саме из тога проистекле. Имајући у виду важност јавног поља за исказивање друштвених и политичких хтења, интереса и циљева делова елите укључујући и њихове културне програме, неопходно је да се стекне увид у карактеристике тог поља у међуратном периоду. То првенствено подразумева фокусирање на појаву замагљености граница између јавног поља и других друштвених поља изазвану склоношћу припадника елите ка друштвеном и политичком активизму, као и на проблем политизације „аутономних“ пракси, посебно уметничке и научне праксе који је од посебног значаја за праћење процеса конструисања српске музичке традиције. Осим тога, потребно је да се начини осврт на најзначајније видове делања у оквиру овог поља, као и на факторе који су утицали на релације између појединаца, група и институција.

2. 3. Опште одлике јавног поља у Краљевини СХС/Југославији. Видови делања припадника политичке и интелектуалне елите

Демократизација српског, а потом и југословенског друштва која је започела крајем деветнаестог века подразумевала је усложњавање јавног поља у виду укључивања све различитијих друштвених слојева спремних да артикулишу и заступају сопствене, шире или уже постављене, циљеве и интересе. Свакако, процес интегрисања интересно антагонистички настројених група у оквиру тог поља није текао без отпора владајућих структура које су на бројне начине покушавале да сузбију утицај критички оријентисаних струја, спремних да доведу у питање оправданост и сврсисходност владајућег поретка. Отвореност граница поља варирала је у кратким временским раздобљима што се најчешће огледало у односу према политичким субјектима, као и у степену гарантоване слободе јавне речи и делања како у законским оквирима, тако и у пракси. Када је реч о Краљевини СХС/Југославији, ослабљеност демократских

институција и традиција почев од парламента, слободних избора, вишестраначја, потом слободе штампе, јавног иступања и удруживања до верске и етничке толеранције континуирано је продубљивана репресивним мерама владајућег слоја који је своје поступање најчешће правдао угроженошћу државне творевине, споља или изнутра.⁴⁷ Непријатељски односи са неколико суседних држава, њихове територијалне претензије и склоност ка нарушавању државног суверенитета несумњиво су ометали стабилизацију југословенског друштва, али су, истовремено, често пренаглашавани и злоупотребљавани у сврху „ућуткивања“ политичких противника, сужавања или кршења права националних мањина, сузбијања алтернативних културних појава итд. Врхунац у испољавању антидемократских тенденција достигнут је успостављањем вишегодишње диктатуре краља Александра која је подразумевала распуштање парламента, забрану рада политичких партија и низ рестриктивних мера у области јавног делања и изражавања.⁴⁸ Део њих опстао је и након краљевог убиства (новембар, 1934) током намесништва кнеза Павла и трајања влада Богољуба Јевтића, Милана Стојадиновића, као и Драгослава Цветковића и Влатка Мачека.⁴⁹

⁴⁷ О демократским институцијама у Краљевини СХС/Југославији и њиховом функционисању детаљно су расправљали историчари Бранислав Глигоријевић и Бранко Петрановић о чему је већ било речи. Поред њих овим проблемом опсежно се бавио и Бојан Симић (2007) фокусирајући се првенствено на период трајања владе Милана Стојадиновића. Попут Петрановића и Глигоријевића, и Симић је усмерио пажњу на рад парламента и парламентарних странака, спровођење парламентарних избора, однос владајућих структура према политичкој опозицији, приступ медијима и медијским слободама итд.

⁴⁸ Темелјно испитивање околности које су довеле до успостављања личног режима краља Александра, као и начина на који је он спровођен обавила је историчарка Ивана Добривојевић (2006). Добривојевићева је, између осталог, анализирала правне, институционалне, политичке и медијске аспекте Шестојануарске диктатуре посебно се усредсређујући на праћење активности у области законодавства. С тим у вези, ауторка је значајну пажњу усмерила на динамику усвајања законских аката који су имали за циљ успостављање контроле над политичким и јавним делањем, а у исто време је анализирала различите појаве у судској и полицијској пракси – нпр. покретање поступака због такозваних политичких деликата, третман политичких затвореника и праћење кретања опозиционих политичарима, као и у области штампе и јавног изражавања – у вези са спровођењем цензуре и забране излажења јавних гласила, те кажњавања појединаца због неприкладних јавних иступа. На основу увида у богату архивску грађу, сагледан је рад Државног суда за заштиту државе (1929), казних завода, Централног пресбиороа (1929), те полицијских, судских, бановинских и општинских чиновника ауторка се опсежно осврнула на судске процесе спровођене према Закону о заштити државе посматрајући процедуралне елементе и статистику прихваћених и одбачених тужби, затим се бавила третманом комуниста, усташа и припадника ВМРО у оквиру казних завода, а уједно је сагледала и начин рада и активности у Централном пресбиору.

⁴⁹ Према истраживању Бојана Симића (2007) већина законских регулатива у вези са слободом говора и јавног делања (Закон о штампи) и институција које су имале улогу надзирања јавног, политичког и медијског иступања (Централни пресбиоро), наставила је да постоји и након смрти краља Александра уз извесне модификације (2006: 92–3). Наиме, чињеница да је у том периоду дошло до оживљавања парламентарног и политичког живота, те да је омогућено активније делање опозиционих политичких партија и организација, имала је позициван утицај на функционисање јавног поља доприносећи његовом ослобађању од стега строге државне контроле. Ипак, у извесним сегментима контрола је додатно појачана што се посебно односило на праћење активности чланова и симпатизера Комунистичке партије

Упркос бројним ограничењима са којима су се суочавали учесници у јавном пољу у том периоду стиче се утисак да су појединци и групе ипак успевали да предоче сопствена гледишта било путем креирања алтернативних јавности или кроз ослањање на постојеће мреже јавног обраћања.⁵⁰ Посебан значај у том погледу имала је продужена „паралисаност“ политичког поља услед чега је јавно поље постало кључни простор за одвијање не само дискусија о свим важнијим питањима у југословенском

Југославије. Примера ради, према Симићевим увидима, у периоду трајања владе Милана Стојадиновића (1935–9) дошло је до интензивнијег активирања Централног пресбиороа на антикомунистичкој пропаганди и истовремено поштравању цензуре „за све натписе са ‘комунистичком тенденцијом’“ (2006: 94). Стога, не изненађује податак да је током 1936. године Централни пресбиоро утицао на „забрањивање чак шездесет листова којима се више није дозвољавало излажење“, као и неколико књига „због ‘левичарско-деструктивних’ тенденција“ (94). Упоредо са тим, ова институција је учествовала у организацији антимарксистичких изложби и растурању антикомунистичких брошура да би временом проширила пропагандну активност путем приватних издавачких предузећа, као и верске штампе и верских обреда (94–5). Сумирајући резултате рада владе Милана Стојадиновића у контексту третирања слободе мишљења и јавне речи, Симић је изнео следећа запажања: „Штампа у Краљевини Југославији у периоду 1935–1939. није била слободна и била је изложена притиску државних органа, пре свега ЦПБ (Централни пресбиоро, И. В.). Фактичко постојање цензуре ограничавало је њен рад и домете и степен њеног утицаја на свеукупну демократизацију друштва. Њен развој био је различит и зависио је од друштвене, културне и економске развијености појединих крајева државе“ (2006: 143). Није само спутавање политичких неистомишљеника путем цензуре и забране излажења листова онемогућавало стварање демократске атмосфере у југословенском друштву, већ је, судећи према Симићевим закључцима, томе у многоме доприносило обилато коришћење државних ресурса и институција у сврху милитантне пропагандне владајућег слоја.

⁵⁰ Судећи према резултатима до којих је дошла Ивана Добривојевић истражујући период Шестојануарске диктатуре (2006) упркос несумњивој тежњи да се оствари надзор над политичким неистомишљеницима, штампом и јавним делањем, владајућа структура се континуирано суочавала са бројним препрекама које су је спутавале у намери да постигне тоталну друштвену контролу. Један од кључних разлога био је, према мишљењу Добривојевићеве, „непостојањ(е) изграђеног репресивног апарата који би подразумевао својеврсну ‘поделу посла’“, затим неедукованост чиновништва посебно у локалним оквирима, као и њихова незаинтересованост, немотивисаност и малобројност (2006: 30, 273, 311). Примера ради, иако је опсег делања Централног пресбиороа који је обухватао четири одсека – Одсек за домаћу штампу, Одсек за страну штампу, Одсек за радиодифузију и Административни одсек био амбициозно замишљен са широко постављеним циљевима попут „праћењ(а) писањ(а) домаће и стране штампе, програм(а) свих домаћих и неких иностраних радио-станица“, вршења надзора над филмовима и позориштем, као и писања извештаја о приликама које су владале у одређеним деловима Краљевине, о кретању опозиционих првака, страних новинара итд. (2003: 305–7) њихово спровођење није протицало без проблема. Будући да се држава „није могла подичити уређеном администрацијом“ долазило је до пропуста услед недостатка вештих и добро обучених чиновника док су посебну неповољност стварала недовољно јасна упутства и процедуре у процесу контроле штампе (2003: 311–322). Тако се дешавало да се текстови који су били цензурисани у једном крају Краљевине штампају у другом крају, да су уредници и власници листова успевали да заобиђу цензуру и продају тираж пре него што тужилаштво одреагује, да спорне вести доспеју у јавност, а мање спорне буду забрањене за објављивање (311–322). Различите врсте недоследности и пропуста биле су карактеристичне и када је реч о третману и контроли над политичким затвореницима. На пример, комунисти који су се налазили на одслужењу казне успевали су да одрже комуникацију са спољњим светом укључујући и партијску организацију захваљујући „малом броју стражара, од којих су неки били (...) ‘апсолутно неспособни и непоуздани’“ (2013: 273). Интересантан је податак да је Јосип Броз, који је био затворен у казненом заводу Лепоглава, имао велику слободу кретања чак и изван њега „јер је био потребан као електричар“, док је Моша Пијаде у истом заводу превео Марксов *Капитал* и *Беду филозофије* од којих је један примерак послао брату (2003: 274). Такође, Лидија Шентјурц, комунисткиња која је била осуђена пред Државним судом, посведочила је пријатељима да се док је боравила у казненом заводу у Пожаревцу „слободно дописивала са познаницима и читала комунистичке књиге“ (274). На основу података до који је дошла Ивана Добривојевић, сличних примера „лабавости“ контроле или њеног успешног заобилажења било је у великом броју у разним друштвеним сегментима.

друштву, већ и за испољавање погледа различитих група укључујући и маргинализоване и критички настројене групе. Захваљујући томе, у јавном пољу у међуратном периоду учествовали су актери дивергентних профила, начина делања и циљева који су се борили за примену или напуштање одговарајућих политичких, социјалних, економских и културних модела. Такав процес одвијао се чак и у периодима изразите контроле над јавном речју и јавним делањем будући да су појединци, групе или институције спроводили политичке активности у прикривеном виду, „маскирајући“ их културним или уметничким садржајем.

Интересантан пример, у том смислу, представљало је делање активиста Комунистичке партије Југославије (КПЈ) након њеног „прогонства“ из јавног поља крајем 1920. и током 1921. године као резултат ступања на снагу Обзнане (29. 12. 1920), а затим и Закона о заштити јавне безбедности и поретка у држави (август 1921.). То важи и за низ опозиционо или критички оријентисаних група, те група које су биле усмерене на истицање појединачних националних идентитета током трајања Шестојануарске диктатуре. Наиме, упркос забрани рада КПЈ и ширења комунистичких идеја, чланови ове партије и њене омладинске организације (СКОЈ) проналазили су начине да суделују у јавном пољу. Као најмање упадљив, а истовремено и друштвено утицајан, показао се ангажман у области издавања часописа усмерених на културне и књижевноуметничке теме у којима се расправљало о проблемима социјалне релевантности уметничког стварања, статуса уметника, естетичким вредностима појединих уметничких струјања и сл. Дискусије су често обухватале и експликације замисли уметности са марксистичко-лењинистичког становишта или становишта које је зачето након Друге међународне конференције пролетерских и револуционарних писаца (Харков, 1930) захваљујући чему је шира јавност била у прилици да се упозна са званичним ставовима партије спрам уметничког делања као вида друштвено-политичког делања. Међу првим значајнијим публикацијама које су успеле да се пробију до читалаштва заобилазећи строгу цензорску контролу Централног пресбирора био је часопис „Nova literatura“ (1928–1930) који је окупио низ домаћих уметника и интелектуалаца, чланова КПЈ, као и левичарски настројених иностраних сарадника.⁵¹ Иако је већ у јануару 1930. године забрањен, сама његова појава и начин обликовања

⁵¹ Уредници овог часописа били су браћа Бихали, Павле и Ото, као и редитељ Бранко Гавела, док се међу сарадницима налазио низ значајних књижевника, уметника и критичара из различитих југословенских крајева, као и бројних европских центара. Између осталих, текстове су писали Велибор Глигорић, Хуго Клајн, Јосип Кулунџић, Богумил Херман, Хасан Кикић, Добриша Цесарић, Јанко Ђоновић, Тоне Селишкар, те Бертолд Брехт (Bertolt Brecht), Сергеј Ејзенштајн (Сергей Эйзенштейн), Максим Горки (Максим Горький) и други. Према Лукић, 1996.

представљала је потврду тога да је могуће креирати алтернативну јавност у постојећим оквирима и тако се наметнути „ванпартијским“ круговима. Стога, не изненађује чињеница да се неколико година од завођења диктатуре и оштрог обрачуна са комунистима постепена партијска консолидација манифестовала кроз обнављање публицистичког делања, то јест кроз појаву књижевно-уметничких гласила попут „Muzičke revije“ (1932, Загреб) „Kulture“ (1933, Загреб), „Literature“ (1933, Загреб), а потом и суделовање њених чланова у часописима посвећеним културним, друштвеним и уметничким питањима (нпр. „Stožer“, „Живот и рад“, „Zvuk“ и др.).⁵²

Поред покретања часописа и гласила која се нису заснивала на сагледавању политичких тема, већ на представљању парадигматских погледа партијских активиста на уметничке праксе, постојали су и покушаји укључивања у рад легалних спортских, културних и образовних удружења (нпр. спортски клуб „Раднички“, УРУГ „Абрашевић“ и студентске организације при Београдском универзитету; видети у Mitrović и сар., 1971; Јовановић, 1984). Ипак, овакве иницијативе нису имале значајнијег замаха све до промене партијске политике с краја 1934. и почетка 1935. године која се поклопила са смрћу краља Александра и извесним слабљењем државне репресије (видети Петрановић, 1976; Petranović, 1988).

Осим КПЈ и њених активиста и друге организације су се, с мање или више успеха, трудиле да допру до што већег дела јавности избегавајући механизме контроле државних органа. Ту, пре свега, имамо у виду рад задруге „Склад“ (1932, Загреб), Друштва пријатеља Градишћанских Хрвата (1932, Загреб) и сељачке певачке жупе „Матија Губец“ (1926, Загреб) који се, у јеку краљеве диктатуре и борбе против истицања „племенских“ идентитета, заснивао на еманципацији хрватске народне

⁵² Важно је приметити да је ова врста активности спровођена првенствено у Загребу, а у знатно мањој мери у Београду. То може да се објасни сплетом појава које су довеле до тога да надзор у југословенској престоници као и делу Дунавске, Моравске и Дринске бановине буде ефикаснији и темељнији. Поред добре координисаности различитих нивоа извршне и судске власти и мотивисаности државних службеника да посредују у реализацији кључних циљева нове југословенске политике отеловљених кроз концепт интегралног југословенства који је постојао у том подручју, важна је била и пасивност значајног дела елите, као и ширих слојева и њихова неспремност да пружи отпор репресивним мерама власти (Petranović, 1988: 184–5). Насупрот томе, у Загребу и другим урбаним центрима Савске и Приморске бановине, политички заокрет који је начинио Краљ Александар није дочекан са одушевљењем, а како се диктатура распламсавала незадовољство како међу елитом и ширим слојевима, тако и делимично међу локалним чиновништвом постајало је све израженије (Dobrivojević, 2006: 196–201, 323–42). О томе сведоче учестали јавни иступи против режима и његових посредника међу хрватским становништвом из градских и сеоских средина, као и масовно одбијање да се приступи организацијама које су пропагирале интегрално југословенство и политику владајућег слоја. Такво расположење претпостављамо да је делимично утицало на пренебрегавање ограничења која су наметана „одозго“ у виду превентивног прегледа часописа и забране јавног делања политички неподобних групација доприносећи посредно неуспеху подухвата појачане друштвене контроле у овој средини.

културе и уметности, те, посредно, хрватске националне посебности. Активности наведених организација обухватале су штампање часописа уметничке оријентације (часопис „Sklad“ у коме су, примера ради, углавном штампана дела хрватских композитора), затим држање предавања о специфичности хрватског музичког фолклора из појединих крајева, приређивање концерата на којима су извођени хорски комади хрватских аутора итд. (видети детаљније у Majer-Bobetko, 1992: 185; Ceribašić, 2003: 28–38).

На основу оваквих и сличних примера из периода непосредно пре, током и након Шестојануарске диктатуре закључујемо да су се припадници политичке и интелектуалне елите, како би били у прилици да изразе алтернативне политичке погледе опозитне погледима владајућих структура служили поступком „травестије“ као једне врсте јавног прерушавања ради заузимања позиције привидне неутралности. Овакв приступ био је значајан из више разлога. Најпре, он је омогућавао да се ублаже ефекти репресивних мера државе у јавном пољу стварајући простор за субверзивно делање и превазилажење успостављених граница када је о реч слободи говора и окупљања. Потом, што је још битније, захваљујући томе културне и уметничке активности добиле су на посебном значају као ефикасно средство у процесу политичке борбе за припаднике подређених групација, тачније за такозване претенденте на место елите који су са различитих позиција исказивали противљење постојећем поретку. Ако томе додамо ширење тенденција у вези са друштвеним ангажовањем уметника са подручја западне Европе и Совјетског Савеза на подручје Краљевине СХС/Југославије,⁵³ као и веровање владајућих структура у важност укључивања

⁵³ Победа идеолога Октобарске револуције и њихов рад на успостављању новог друштвеног поретка у Русији у коме је значајну улогу имала уметност и образовање широко је одјекнула инспиришући део интелектуалних и уметничких кругова у бројним европским урбаним центрима. Други талас утицаја долазио је из Италије као резултат сажимања фашистичке политичке праксе и теорије и уметничког делања, док је трећи талас потицао из Совјетског савза након формулисања својеврсног програма уметничког стварања познатог као социјалистички реализам током харковске конференције 1930. Схватање о потреби напуштања грађанских концепата уметности, те њеном укључивању у процесе трансформисања друштвене стварности и друштвене свести директно или индиректно је подстакла уметнике и групе уметника на креирање нових поставки уметности и уметничког делања. У том погледу, од изузетне важности био је рад група окупљених око Валтера Гропиуса (Walter Gropius) и његовог пројекта експерименталне школе Баухаус (Bauhaus), Ервина Пискатора (Erwin Piscator) и Бертолда Брехта и њихове замисли епског театра, Андреа Бретона (André Breton) и концепта надреализма, Леа Кестенберга (Leo Kestenberg) и поставке опште музикалности и новог образовања путем музике, Јана Вериха (Jan Werich) и Лиржија Восковеца (Jiří Voskovec) и њиховог Ослобођеног позоришта и других европских авангардно настројених иницијатора трансформативних уметничких пракси. Идеје ових уметника које су почивале на увиђању значаја рушења постојећих уметничких хијерархија и баријера између уметности и различитих друштвених слојева шириле су се путем часописа и других врста публикација, кореспонденције и јавног извођења и доспевале у удаљене европске средине, као и изван њених граница. У случају југословенских уметника битну улогу имала је прашка уметничка сцена

уметничких пракси у процес креирања јединствене југословенске нације и културе,⁵⁴ онда је јасно да су границе између јавног, политичког и уметничких поља константно релативизоване, као и да су се у оквир јавног поља често „преливала“ сукобљавања из појединачних поља било услед немогућности да се у њима у потпуности изразе, било из потребе да се обухватније проблематизују.

Неколико фактора додатно је доприносило одржавању лабавог разграничења између јавног и музичког поља. Наиме, музичко поље у Краљевини СХС/Југославији било је у повоју што је, између осталог, подразумевало успостављање одређених норми и правила када је реч о музичкој професији и музичким праксама. Томе је претходило скретање пажње на важност музичке професије током Првог светског рата захваљујући ангажовању музичких стручњака и извођача из Краљевине Србије на пропагандним активностима широм Француске и северне Африке.⁵⁵ У мирнодопским условима

двдесетих и тридесетих година прошлог века захваљујући којој су многи имали прилику да дођу у додир са тада најрадикалнијим уметничким струјањима (то посебно важи за музичке уметнике). Поред тога, изван уплив имала је и совјетска Коминтерна која је путем својих посредника вршила притисак да се у локалним срединама примене актуелна схватања уметности у Совјетском Савезу и развију њима саобразне уметничке тенденције. О радикалној левичарској европској и чешкој авангарди видети детаљније у Forgács, 1995; Locke, 2002; Mally, 2003; Oesmann, 2006; Maerhofer, 2007; Clybor, 2010. О десничарски оријентисаној авангарди видети у Maerhofer, 2007.

⁵⁴ Од момента настанка Краљевине СХС, владајући слој подстицао је ширење свести о припадности различитих етничких група на њеној територији јединственој југословенској нацији. Најпре је тај процес подразумевао ширење идеје о заједничком идентитету уз толерисање културно-историјских, верских и етничких разлика кроз формулу „три племена једног народа“, да би током Шестојануарске диктатуре овакав приступ био напуштен. Тада је уведена замисао интегралног југословенства која је почивала на негирању и одбацивању дистинкција између конститутивних народа у корист истицања националног и културног јединства. Разлике које су настале услед неподударних историјских, културних, економских и религијских оквира у којима су се развијали југословенски народи требало је да се превазиђу агресивним пропагандним делањем у јавном пољу – поред осталог, путем бројних часописа и листова у којима је развијана идеја интегралног југословенства, а затим и емисија емитованих на радио станицама (видети Nikolić, 2001), репертоара културних и уметничких институција (позоришта, музеја, певачких друштава и удружења итд.) и програма спортских друштава и организација (нпр. Соко Краљевине Југославије, видети Žutić, 1991), као и у пољу образовања – кроз наставне планове и програме и, посебно, рад учитеља и учитељица широм земље. Активности путем којих се на било који начин истицала издиференцираност у оквиру југословенског простора биле су забрањене једнако као и организације које су почивале на апострофирању појединачних „племенских“ идентитета. Након смрти краља Александра, тачније за време намесништва кнеза Павла, те влада Богољуба Јефтића и Милана Стојадиновића инсистирање на концепту недељивог југословенског идентитета постепено опада у корист прихватања објективних етничких и културних неподударности. „Реално југословенство“, међутим, такође ће постати предмет оспоравања, критике и одбацивања нарочито међу припадницима политичке и интелектуалне елите под утицајем догађаја на домаћој и међународној политичкој сцени (потписивање споразума Цветковић-Мачек, као и заоштравање међународних односа уочи почетка Другог светског рата). О идеологији интегралног и реалног југословенства и њеном спровођењу у јавним, културним, образовним и уметничким оквирима опсежно је писао историчар Љубодраг Димић (1996, 1997а, 1997б, 2013). Када је реч о идеолошким диференцирањима у тумачењу југословенског идентитета и, с тим у вези, начина уређења југословенске државе њих је темељно пратио и анализирао социолог Јово Бакић (2004).

⁵⁵ Значајан број професионалних музичара и композитора који су деловали у Краљевини Србији пре почетка Балканских ратова и Првог светског рата био је ангажован како у војним операцијама, тако и у културним и уметничким активностима које су организоване у европским и афричким земљама ради

требало је да се стечени симболички капитал искористи на одговарајуће начине кроз стварање услова за дугорочно побољшање статуса музичких уметника и истовремено за развој уметничке музике. Такву прилику музички уметници су искористили за борбу за побољшање сопственог друштвеног положаја, потом за изразитију професионализацију музичког поља, за подизање квалитета у области продукције и извођаштва, као и за ширење мреже средњих и високих школа за музику.

Имајући у виду наведено, јавно поље постало је важно место за музичке актере за покретање различитих иницијатива и решавање проблема професионалне природе у паралели са подстицањем ускостручних расправа и дијалога у музичком пољу. Стиче се утисак да је раширена свест о томе да је стварање нове државе уједно представљало шансу за адекватније регулисање и поставку различитих аспеката музичког живота, уз већ поменуте тежње ка социјално ангажованом стварању у виду критике или оснаживања постојећег уметничког и политичког поретка, допринела интензивнијем активирању музичких стручњака и уметника у јавности кроз процес удруживања и кооперативног рада. Као резултат тога, музички уметници постепено су се наметнули елитним и другим слојевима као друштвена група заинтересована не само да дела у складу са дефинисаним професионалним циљевима, већ и да се укључује у општија политичка и културна гигања. Тиме су се, у великој мери, приближили другим уметничким скупинама, посебно књижевницима и визуелним уметницима, као и припадницима академског поља који су имали вишедеценијску традицију друштвеног и политичког активизма.

Музички уметници сарађивали су међусобно, као и са другим уметницима, научницима, универзитетским професорима, те публицистима и политичарима у намери да артикулишу одређене партикуларне или општије интересе, те интересе од регионално-етничког и/или националног значаја. У том процесу, кључну улогу имао је дијалог са државним апаратом или критика тог апарата, потом дијалог или сукобљавање

уознавања тамошње јавности са српском државом, народом и културом. С тим у вези, музичари и композитори учествовали су у организацији концерата, забава, предавања и других догађаја у Паризу, Ници, Лондону и Бизерти. Судећи према подацима из литературе (Манојловић, 1924; Гајић, 1999; Крајачић, 2003) и истраживања које је обавила Маја Васиљевић (Vasiljević, 2014; Васиљевић, 2014) важну улогу у пропагандним активностима владе Краљевине Србије имали су Драгутин Покорни као диригент оркестра Коњичке дивизије (Бизерта, Тунис), затим Станислав Бинички – управник оркестра Краљеве гарде (Солун, Грчка), композитори Милоје Милојевић (Париз, Француска), Владимир Ђорђевић (Ница, Француска), Коста Манојловић (Оксфорд, Лондон, Велика Британија) и др. Примера ради, Милојевић је 1917. демобилисан као коњички капетан из службе у Штабу врховне команде у Солуну и стављен на располагање Министарству просвете, односно Културном одбору за пропаганду у Паризу у коме је радио на припремама и извођењу концерата српске музике широм Француске (Париз, Лион, Ница, Монте Карло) (Манојловић, 1924: 102–12). На сличан начин је влада Краљевине Србије користила уметничке потенцијале других музичара и музичких стваралаца до краја Првог светског рата.

са другим учесницима у јавном пољу и, коначно, обраћање дивергентним друштвеним слојевима. Успостављање комуникације између групација у јавном пољу и изван њега обављало се посредством различитих активности. Једна од најраспрострањенијих и најутицајнијих активности било је дискутовање у листововима и часописима о чему сведоче бројне чињенице.

Наиме, у међуратном периоду покренуто је на стотине листова и часописа различитог карактера од којих су многи представљали гласила појединих удружења, организација, политичких партија, установа или уметничких група. Према постојећим библиографијама серијских публикација објављених на српскохрватском језику (Драговић, 1956; Кисић, Булатовић, Мишовић, 1995)⁵⁶ укупно је основано хиљаду пет стотина седамдесет и три дневних, недељних, месечних или годишњих гласила од којих је већина имала континуитет у кратком временском оквиру, не дужем од једне или две године, услед недостатка финансијских средстава, недовољног броја претплатника или читалаца, несугласица унутар редакције или политичких притисака. Поред тога, постојало је на десетине часописа који су излазили на словеначком језику, а затим и на језицима националних мањина, нарочито немачком, мађарском и руском.

Упркос томе што бројни листови нису успевали да опстану на тржишту у дужем периоду нити да привуку масовну публику, потреба за оваквим видом обраћања и комуникације са ширим слојевима није опала чак ни у тренуцима економске кризе почетком тридесетих година прошлог века, те „замрзавања“ политичких активности током Шестојануарске диктатуре. Свакако, не може да се говори о континуитету у квантитивном и квалитативном смислу у односу на претходни период о чему сведоче подаци из наведених библиографских истраживања. Наиме, поређењем типова часописа, њихове бројности и трајања у доба пре и након успостављања монархидиктатуре увиђају се извесна одступања, осим када је реч о издањима путем којих је промовисана владајућа структура и њен програм. С тим у вези, видљив је пораст у публикавању пројугословенски оријентисаних листова и листова у којима је посредно или непосредно величана личност и делање краља Александра и његових сарадника у поређењу са деценијом након завршетка рата, као и постојање једне врсте „аутоцензуре“ у часописима који нису имали примарно пропагандну улогу. Ту се, пре свега, мисли на поступак истицања значаја краља и његових политичких стремљења

⁵⁶ Поред поменутих истраживања имали смо у виду и следеће библиографске студије у којима је обухваћена међуратна југословенска штампа: Попов, 1983; Цисарж, 1986; Vesović, 1989, као и податке објављене у „Статистичком годишњаку“ (1929–40) и у студији Јована Качакија (2003).

путем акламација у уредничким текстовима, затим у различитим извештајима и у другим сегментима у оквиру публикација. Упркос томе, важно је уочити чињеницу да тенденција појављивања гласила који су били критички оријентисани према владајућем слоју и њеној политици није прекинута ни током периода најстроже контроле јавног поља.

Изузев политичког усмерења, те односа према југословенском политичком животу листови из међуратног периода разликовали су се и према тематској профилисаности, затим према томе да ли су били фокусирани на регионално-етничке или међународне прилике и, најзад, према циљним групама ка којима су гравитирали. Из године у годину на југословенској јавној сцени доминирала је штампа у којој су централно место заузиле дискусије о политичким питањима (локалним, регионалним, интернационалним), било да је реч о страначким или независним гласилима, као и онима у којима се расправљало о проблемима одређених професија (занатлије, поштари, телеграфисти, пољопривредници, учитељи, железничари, индустријски радници, глумци, музички уметници, итд.). Такође, значајан број листова био је утемељен на обухватности садржаја, то јест на тематској разноврсности која је проистицала из разматрања политичких, привредних, економских, књижевних, уметничких, културних и друштвених појава, а затим и на забавно-сатиричним и поучним текстовима, док су мање заступљени били научни и стручни часописи и искључиво уметнички часописи.

Југословенска међуратна штампа била је издиференцирана и у погледу идеолошке кохерентности, флексибилности и отворености што је у многоме зависило од циљева оснивача и покровитеља часописа, односно поимања његове намене и улоге у јавном и другим друштвеним пољима. Тако су поједини часописи служили промовисању идејних полазишта група које су функционисале јединствено имајући јасно дефинисане програме и тежње, док су у другима посредована схватања скупова појединаца међусобно блиско или лабаво повезаних у контексту политичког, друштвеног и јавног делања. Третирање часописа као средства за јасније предочавање и детаљнију експликацију идејних усмерења појединачних хомогених група широј јавности било је својствено уметничким групацијама, као и групама интелектуалаца и политичара окупљених око заједничких друштвених, културних и политичких циљева. У таквим случајевима часописи су више имали улогу простора за јавно представљање програмских стремљења група него места за одвијање дискусија и полемика о различитим проблемима – политичким, економским, социјалним, уметничким, итд.

Када је реч о гласилима која су имала шири круг сарадника без прецизно постављене програмске и идеолошке основе примећује се да није постојала правилност у вези са одабиром тема, начином њихове обраде и вредносним оквирима који су посредовани. Једино што се примећује јесте избегавање оних гледишта која су се налазила на некој од екстремних позиција у идеолошком спектру, те је, самим тим, њихово сучељавање изостајало. На основу тога који су погледи игнорисани или критиковани донекле је могуће да се реконструише идејни профил часописа, али само делимично будући да је анализа публикованих текстова и листе сарадника упућивала углавном на хетерогеност у вредносном смислу, то јест на постојање једне врсте „вредносне дисонанце“ међу сарадницима.

Без обзира на то да ли су часописи били продукт делања формално или неформално организованих група, они су свакако представљали значајан чинилац у процесу јавног изражавања и промовисања мање или више систематично постављених гледишта. Захваљујући томе, у јавном пољу су дошли до изражаја појединци и групе дистинктивних схватања југословенске стварности. Изузев часописа који су пружали прилику за прецизно предочавање идеја и циљева појединаца и група у јавном пољу, као и за њихово преношење потенцијално друштвено разноврсном скупу субјеката, и друге врсте активности имале су сличну сврху. Једна од њих било је одржавање јавних предавања или трибина у оквиру којих су разматрана питања од значаја за групе (и појединце) из јавног поља. За разлику од часописа који су, искључиво теоријски, омогућавали да се извесни погледи представе различитим слојевима, док је у пракси њихов домет био ограничен обухватајући читалаштво углавном из градских средина, предавања и трибине имале су нешто већи потенцијал за привлачење пажње јавности из различитих крајева – регионалних престоница, мањих градова или села.

Ипак, будући да је извођење оваквих активности у датој форми која је подразумевала ослањање на тзв. периферне области захтевало добру организованост, одговарајућа материјална средства, људство, те регионалну или националну покривеност јасно је да она није наилазила на ширу примену. Наиме, као и случају штампе, држање предавања или трибина као облик директног контакта и интеракције са јавношћу најчешће је практиковано у оквиру развијенијих урбаних средина, док је делање у другим срединама било ограничено на мали број група и удружења. За разлику од штампаних медија, односно публикација које су услед забране излагања и цензуре могле да буду спречене да физички допру до читалаца, јавна излагања су давала могућност да се проговори и о непопуларним или политички осетљивим

питањима с тим да је, у том случају, увек постојала опасност од насилног прекидања од стране полицијских службеника. Свакако, степен контролисаности оваквих активности варирао је у различитим периодима постојања Краљевине СХС/Југославије у зависности од политичких околности и успостављених норми у вези са јавном речи. Осим тога, као што је раније истакнуто, није било неважно ни то који део Краљевине је био у питању. Наиме, стиче се утисак да је већи притисак вршен на актере у јавном пољу на територији Дунавске, Моравске и Вардарске бановине, као и Управе града Београда као последица израженије кооперативности државних службеника из ових крајева спрам извршне и судске власти и спремности њихових одлука.

Најмање упадљив вид јавног делања када је о политичким аспектима реч, а уједно и веома популаран међу формално и неформално организованим групама у јавном пољу било је организовање различитих врста културних и друштвених догађаја – приредби, концерата, прослава, матинеа, чајанки, игранки, спортских такмичења, екскурзија итд. који су имали вишеструке циљеве: 1. да омогуће појединцима који су били део тих група да међусобно комуницирају и размењују идеје, искуства, сазнања, 2. да подстакну контакт са појединцима изван група, 3. да путем обавештења о овим догађајима у штампи привуку пажњу шире јавности, 4. да представе одређена достигнућа или стремљења у директном или прикривеном виду, 5. да избегну контролу државног апарата. Кроз овакву врсту интеракције која је првенствено почивала на различитим формама забаве, са или без дидактичких елемената, групе су покушавале да на пријемчив начин јавно испоље сопствена схватања у области политике, културе, уметности итд. Пријемчивост је, у овом случају, проистицала из непосредности додира са заинтересованим појединцима изван група, те неформалности и друштвености карактеристичне за поменуте типове догађаја.

Набројани видови јавног делања били су заступљени код већине учесника у јавном пољу, али не у једнакој мери и интензитету. У том контексту, јавна ангажованост у многоме је зависила од степена кохезивности групе која је суделовала у том пољу, тачније од њене формалне организованости, затим континуитета у људским и материјалним ресурсима, те повезаности са државним апаратом. Већина група у оквиру јавног поља није успевала да се одржи у дужем временском периоду, штавише, групе су настајале и нестајале да би често (али не увек) биле замењене сличним „творевинама“ базираним на сродном скупу појединаца. Примећује се да је мањи број активних појединаца истовремено суделовао у функционисању дистинктивних група у организационом и идеолошком смислу, као и да је њихово

окупљање почивало на остварењу професионалних, материјалних или ширих друштвених интереса. Удруживали су се углавном уметници различитих профила, затим уметници и интелектуалци и, коначно, уметници, интелектуалци, политичари и представници војне и црквене елите.

Анализирајући групе које су постојале у јавном пољу међуратне Југославије, било да су се испољавале кроз лабаво или чврсто организована удружења под покровитељством државе или приватних лица, уочава се неколико специфичних праваца рада. Поред осталог, треба издвојити каритативно делање, културно-просветно делање, делање у области међународне сарадње и рад на политичкој агитацији. Каритативно делање заснивало се на материјалном помагању угроженог становништа, као и покушају његове културне и друштвене еманципације кроз измене законских оквира, просвећивање и информисање јавности уз мање или више наглашену потребу за промовисањем владајућег поретка или алтернативних политичких „пројеката“. Донекле блиско томе функционисао је културно-просветни рад уз фокус на разноврснијој популацији, тачније различитим друштвеним слојевима. Поред едукације као кључног циља, пажња је била усмерена и на ширење свести о националном (и регионалном) културном наслеђу, као и афирмацији одређених културних вредности. Када је реч о међународној сарадњи реч, делање је претежно било усмерено на образоване слојеве из градских средина са тежњом да се они детаљније упуте у културна, образовна, привредна и технолошка достигнућа других народа, као и да се оствари тешња сарадња у различитим областима. Коначно, политичка агитација подразумевала је усредсређивање на значајан део популације, придобијање следбеника различитим средствима, те промовисање различитих политичких програма.

У већини примера ових неколико врста делања преклапало се у јавном иступању група што је имало вишеструке последице. Најпре, захваљујући томе, групе различитог усмерења и врсте функционисале су често паралелно, обраћајући се сличној циљној популацији и имајући сродне циљеве. На тај начин, дешавало се да се изгуби јасна граница између „примарних“ и „секундарних“ области делања појединачних група што је, последично, релативизовало њихове међусобне дистинкције. Примера ради, удружења или организације културно-просветног типа могла су временом да добију изразитију политичку улогу изједначавајући се са политичким организацијама и супротно – политичке организације могле су јачањем културног, образовног и уметничког активизма да се у великом мери приближе

културно-просветним организацијама. То једнако важи и за удружења или организације каритативног карактера или оне задужене за међународну сарадњу чије су се улоге неретко укрштале са улогама политичких и културно-просветних организација.

Поред наведених области делања и типова јавног делања својствених групама (удружењима, организацијама) које су суделовале у јавном пољу било је важно имати у виду и друге параметре приликом њиховог разматрања. Тако је, између осталог, од значаја било да се установи да ли је постојала институционална или материјална подршка државе или не, да ли су њихови чланови потицали из редова елите или претендента, да ли је уочљива идеолошка повезаност са неком другом групом из непосредне прошлости и садашњости, потом у којој мери је била изражена конзистентност делања и људства кроз време и сл. Осим тога, битан сегмент представљало је и праћење корелација између политичких и друштвених околности и процеса конституисања или дезинтеграције појединачних група, интензитета њиховог делања, као и видова иступања у јавности. На крају, посебна пажња била је посвећена оним групама које су кроз своје функционисање апострофирале важност уметничких традиција, посебно музичких, у креирању друштвене стварности те су, следствено томе, посвећивале пажњу промишљањима и дискусијама о уметничким и музичким питањима и њиховим практичним разрадама.

Сагледавајући јавно поље у Краљевини СХС/Југославији у међуратном периоду издвојили смо на десетине удружења и организација чије се делање наметнуло као круцијално за посматрање процеса конструисања српске музичке традиције. Реч је о међусобно несродним скупинама које су разврстане првенствено према области рада уз придодате податке у вези са повезаношћу са државним апаратом, политичким странкама или утицајним друштвеним институцијама, као и публикованим гласилима (Табела бр. 1). Њима смо придодали и групације које су биле лабаво организоване, без јасно дефинисаних циљева или програма најчешће се окупљајући око појединачних часописа или делајући јавно на различите начине (Табела бр. 2).

Табела бр. 1. Преглед разматраних формално или неформално организованих групација у јавном пољу

Назив	Област делања	Материјална и инфраструктурна подршка	Гласило
Академско позориште (Београд)	Културно-просветна	Београдски универзитет	
Англоамерички-југословенски клуб	Међународна сарадња; културно просветна	Под покровитељством државе	„The Anglophile“
Балкански институт	Међународна сарадња; културно-просветна		„Revue international des études balkanique“
„Група уметника“	Културно-просветна (уметничка)	Музичко друштво „Станковић“	
Група уметника „Облик“	Културно-просветна (уметничка)	Приватно удружење	
Група уметника „Живот“	Културно-просветна (уметничка)	Приватно удружење	
Друштво „Југословенска народна ношња“	Каритативна; културно-просветна	Подршка Београдског женског друштва	
Друштво „Књегиња Зорка“	Каритативна; културно-просветна	Под покровитељством државе	
Друштво „Српска мајка“	Каритативна; културно-просветна	Под покровитељством државе	
Универзитетско камерно-музичко удружење „Collegium musicum“	Културно-просветна (уметничка)	Београдски универзитет	
Друштво уметника „Зограф“	Културно-просветна (уметничка)	Приватно удружење	
Друштво за ширење англосаксонске културе у Југославији	Међународна сарадња; културно просветна	Под покровитељством државе	„The Anglo-Yugoslav Review“
Југословенски народни покрет „Збор“	Политичка агитација	Политичка организација	„Нова Југославија“, „Билтен“, „Нови пут“
Јадранска стража	Политичка агитација	Под покровитељством државе	
Југословенска акција	Политичка агитација	Под покровитељством државе	„Југословенски гласник“
Југословенско-бугарска лига	Међународна сарадња; културно-просветна	Приватно удружење	„Југословенско-бугарски преглед“
Југословенско-немачко друштво	Међународна сарадња; културно-просветна	Приватно удружење	

Југословенски културни клуб	Политичка агитација; културно-просветна	Приватно удружење	
Јужнословенски певачки савез	Културно-просветна (уметничка)	Под делимичним покровитељством државе од 1929.	„Vesnik Južnoslovenskog pevačkog saveza“
Југословенско-чехословачка лига	Међународна сарадња; културно-просветна	Под покровитељством државе	
Коло српских сестара	Каритативна; културно-просветна	Под покровитељством државе	„Вардар“
Народна одбрана	Политичка агитација; културно-просветна	Под покровитељством државе	„Народна одбрана“
Немачки научни институт	Међународна сарадња; културно-просветна	Под покровитељством немачког Министарства спољних послова	
Одбор госпођа друштва „Књегиња Љубица“	Каритативна; културно-просветна	Под покровитељством државе	
ОРЈУНА	Политичка агитација	Политичка организација под делимичним покровитељством државе	„Победа“, „Видовдан“, „Принцип“, „Предстража“
ОРНАС	Политичка агитација	Студентска организација под покровитељством државе	„Студентске новине“
Савез српских културних друштава и установа	Политичка агитација; културно-просветна	Приватно удружење	
Соко Краљевине Југославије	Културно-просветна; политичка агитација	Под покровитељством државе од 1929.	„Sokolski glasnik“, „Sokolska prosveta“, „Соколић“, „Наша радост“, „Око соколово“, итд.
СКОЈ	Политичка агитација	Подмладак КПЈ	„Mladi boljševik“, „Mladi lenjinist“, „Crvena garda“, „Mladi komunist“, „Iskra“, „Bilten radne omladine“, „Bilten bosansko-hercegovačke omladine“, „Glas delavne mladine“ итд.
СРНАО	Политичка агитација	Политичка организација под покровитељством државе и Радикалне странке	„Србадија“, „Северна Србија“
Српски културни клуб	Политичка агитација; културно-просветна	Приватно удружење	„Српски глас“
Удружење пријатеља Велике	Међународна сарадња; културно просветна	Приватно удружење	„The Anglophile“

британије и Америке			
Удружење пријатеља славенске музике	Културно-просветна	Приватно удружење	„Славенска музика“
Удружење пријатеља уметности „Цвијета Зузорић“	Културно-просветна; уметничка	Приватно удружење под делимичним покровитељством државе	
Удружење научника, уметника и писаца и издавачка задруга „Политика и друштво“	Политичка агитација; културно-просветна	Приватно удружење	„Напред“
Удружење четника	Политичка агитација	Приватно удружење под покровитељством државе	
Удружење уметника „Салон независних“	Културно-просветна (уметничка)	Приватно удружење	
Уједињене радничке уметничке групе „Абрашевић“	Културно-просветна (уметничка)	Под покровитељством Уједињеног радничког синдикалног савеза Југославије	
Француски институт	Међународна сарадња; културно-просветна	Београдски универзитет	

Табела бр. 2. Преглед „лабаво“ организованих групација у јавном пољу

Група окупљена око часописа „Буктиња“
Група окупљена око часописа „Воља“
Група окупљена око часописа „XX век“
Група окупљена око часописа „Друштвена обнова“
Група окупљена око часописа „Жена данас“
Група окупљена око часописа „Жена и свет“
Група окупљена око часописа „Женски покрет“
Група окупљена око часописа „Zvuk“
Група окупљена око часописа „Идеје“
Група окупљена око часописа „Југословенске народне новине“
Група окупљена око часописа „Југословенски расвит“
Група окупљена око часописа „Музика“
Група окупљена око часописа „Музички гласник“ (1938–41)
Група окупљена око часописа „Нови видици“
Група окупљена око часописа „Нова Европа“
Група окупљена око часописа „Нови правци“

Група окупљена око часописа „Нова смена“
Група окупљена око часописа „Пут“
Група окупљена око часописа „Раскрсница“
Група окупљена око часописа „Српски књижевни гласник“
Групе окупљене око часописа „Stožer“
Група окупљена око часописа „Студентске новине“
Група окупљена око часописа „Brazda“, „Naša stvarnost“, „Umetnost i kritika“, „Млада култура“
Групе окупљене око часописа „Хришћанска мисао“, „Светосавље“ и „Хришћанско дело“

На основу података о активностима наведених удружења, организација и група и њихових чланова који су преузети из постојећих истраживања, потом архивских извора и међуратне штампе⁵⁷ били смо у прилици да стекнемо прецизнији увид у структурирање југословенског јавног поља у међуратном периоду. То је, последично, пружило могућност да се добије одговарајућа представа о поделама у оквиру поља кроз појаву фракција као њиховом најизразитијем отеловљењу. У складу са тим, физиономија појединачних фракција долазила је до изражаја и мењала се како се мењала идеолошка оријентација удружења, организација и група унутар јавног поља, али и њихова бројност, састав, „видљивост“, борбеност и сл. Дистинкције између сваке од фракција проистичале су као резултат сажимања разлика у интересима и друштвеној позиционираниости скупина које су их сачињавале. Тако није било неважно да ли је одређено удружење, организација или група било повезано са припадницима војне и црквене елите, политичке елите, академске елите или са маргинализованим групама (примера ради, жене, забрањене политичке странке, националне мањине) будући да је то имало утицај на њихова идејна исходишта и циљеве у јавном пољу. Наиме, чак и међу групација које су биле блиске у идеолошком погледу долазило је до извесних неподударности управо услед поменутих разлика. То је резултирало

⁵⁷ Од великог значаја у реконструисању и анализи делања појединих удружења и организација биле су нам студије Љубодрага Димића (1996, 1997а, б), Николе Жутића (1991), Ранке Гашић (2005), Јове Бакића (2004), Радине Вучетић Младеновић (2003), Зорана М. Јовановића (1998), Вјекослава Ћетковића (1991), Жарка С. Јовановића (1984) и Андреја Митровића и сарадника (1971). Осим тога, користили смо се и подацима из истраживања Јелене Савић (2003), Биљане Милановић (2011), Мишеле Блануше (2012) и других. У случају организација које нису имале своја гласила од изузетне важности били су на новински извештаји из дневних листова *Политика*, *Правда* и *Време*, те сачувана архивска документа из Историјског архива Београда (Породични фонд Главинић /бр. 1119/, Друштво „Југословенска народна ношња“ /бр. 1033/, Одбор госпођа друштва „Књегиња Љубица“ /бр. 1084/, Јужнословенски певачки савез /бр. 1090/), Архива Југославије (АЈ, Ф74/Краљев Двор, АЈ, Ф69/Министарство вера Краљевине СХС) и Архива МИ САНУ (Рукописна заоставштина Петра Крстића, ПК22, 1—4, Заоставштина Владимира Р. Ђорђевића, Заоставштина Љубице С. Јанковић, Заоставштина Божидара Јоксимовића, Заоставштина Петра Коњићића).

диференцирањем унутар појединачних фракција, а уједно је подстицало осциловање граница између њих.

Од посебног значаја било је и разграничење према томе да ли су групације деловале самоиницијативно или не, то јест да ли су имале подршку државног апарата – материјалну, инфраструктурну или у људским ресурсима, с обзиром на чињеницу да је у случају ослањања на државу аутономност делања била угрожена на извештан начин. Наиме, имајући у виду нестабилност политичких прилика у земљи током читавог међуратног периода и потребу за контролисањем јавне речи, слобода изражавања била је ограничена кроз цензуру и аутоцензуру, те се, самим тим, критички дискурс чешће испољавао код групација које нису функционисале уз подршку државе.

Када је реч о процесу уобличавања фракција у југословенском јавном пољу како практичног – кроз формирање и активности удружења, организација и група идеолошког, тако и идеолошког – кроз промовисање одређених вредности, уверења и идеја, детаљну анализу спровешћемо у наредним поглављима. Том приликом објаснићемо на који начин смо спровели класификацију на појединачне фракције, то јест које смо све параметре сматрали битним, а затим ћемо предочити њихове најистакнутије носиоце у виду појединаца и група у оквиру јавног поља. На тај начин обухватићемо не само преглед активности појединачних удружења, организација и група, већ и доминантне погледе на политичка, друштвена, културна и уметничка питања. Највећу пажњу ћемо посветити видовима сагледавања српске музичке традиције у оквиру сваке фракције.

3. ЈАВНО ПОЉЕ У КРАЉЕВИНИ СХС/ЈУГОСЛАВИЈИ: ФРАКЦИЈСКЕ ПОДЕЛЕ

3. 1. *Испољавање фракцијских разграничења: кључни параметри*

Као што је већ наговештено у претходном поглављу, фракцијске поделе које су се манифестовале међу српском политичком и интелектуалном елитом у јавном пољу у међуратном периоду имале су своје утемељење у различитим интересима њихових припадника, потом у неподударности идеолошких полазишта и, најзад, у видовима делања и повезаности са државним апаратом и носиоцима власти. Дистинктивност интереса првенствено је проистицала из специфичности професије којој су појединци и групе припадали, тачније њене друштвене позиционираниости у виду престижности, утицајности и аутономности стечене током предратног периода. Примера ради, свештенички и војни позив имали су пре настанка заједничке државе посебан друштвени углед и моћ захваљујући улози коју су Српска православна црква и војска имале током историје српске државности. Након настанка Краљевине СХС/Југославије, углед војске додатно је увећан као резултат ратних успеха у сукобима за време Балканских ратова и Првог светског рата, те показаној борбености, храбрости, патриотизму и лојалности српских војника. Упркос мултиконфесионалном карактеру југословенске државе и правној изједначености различитих вероисповести и религијских институција, стиче се утисак да је Српска православна црква ипак успевала да одржи утицајну позицију услед блиских веза са Двором и југословенском војском, као и доброј организованости и подршци међу становништвом.⁵⁸

Издвојеност православног свештенства и припадника војске у односу на друге професије, нарочито у „српском“ делу Краљевине, која им је омогућавала

⁵⁸ Оваква тврдња проишашла је из анализе јавног поља у Краљевини СХС/Југославији коју смо спровели ослањајући се на међуратну штампу и периодичку и архивску документацију, а додатно је потврђују резултати истраживања које је обавио социолог Мирко Благојевић (2005, 2008). Благојевић је, наиме, посматрајући делање СПЦ у Краљевини Србији, потом Краљевини СХС/Југославији и најзад у СФРЈ и СРЈ изнео низ важних претпоставки у вези са њеном друштвеном улогом и моћи. Он је, између осталог, закључио да је СПЦ до Првог светског рата „имала изузетно повлашћен положај“ будући да је православље, захваљујући уставу из 1903. године, проглашено „као официјална, државна религија, да је веронаука (постала) обавезан школски предмет, да се државни празници обележавају црквеним обредима, да све верске службенике плаћа држава исто као и друге државне службенике“ (2005: 158). Осим тога, како је Благојевић приметио „религија и црква (су), на овај или на онај начин, (били) готово свакодневно (присутни) у животном искуству огромног броја људи те да су врш(или) већи или мањи, али свакако значајан утицај на њихову свест и на њихово понашање“ (158). Током међуратног периода СПЦ прелази „из позиције доминантне и друштвено привилеговане цркве у Краљевини Србији (...) у позицију равноправности са другим верским организацијама и заједницама у Краљевини Срба, Хрвата и Словенаца (касније Југославији)“ (2005: 158), али како је Благојевић увидео „конвенционална верничка структура је остала стабилна, јавни значај цркве и религије велики, религијске вредности су и даље биле системске вредности а друштвене функције религије и цркве очуване“ (2008: 237).

привилегован положај у јавном пољу у виду лакшег приступа политичким институцијама и могућности да успоставе блиске везе са политичком елитом испољавала се на различите начине. Пре свега, евидентно је да су представници власти уважавали како војне структуре, тако и СПЦ трудећи се да изађу у сусрет захтевима њихових челника, као и да узму у обзир њихове ставове у вези са појединачним политичким питањима. Као што је приметио Бранко Петрановић „војска није званично учествовала у политици, али су се страначки прваци и те како у кризним ситуацијама интересовали какви ‘ветрови дувају с Топчидера’. Наводно изолован од политике, (...) (војни) кадар је и те како био присутан у њој“ (1988: 178). Потреба да се представници војске консултују у различитим приликама од значаја за државу, да се по потреби укључују у делање извршне власти и активирају у бројним организацијама помаганим од стране државног врха била је изражена током читавог међуратног периода, а нарочито током трајања Шестојануарске диктатуре и уочи почетка Другог светског рата.

Сличан статус уживали су и челници СПЦ будући да су њихова гледишта пажљиво разматрана и да је њихова кооперативност приликом доношења кључних политичких одлука и одлука од ширег друштвеног значаја била од посебне важности (видети Благојевић, 2005, 2008). Поред тога, углед који је имала СПЦ у југословенском друштву, а нарочито међу носиоцима власти, огледао се у улози свештенства у јавним светковинама и прославама под покровитељством државе које су имале за циљ потврђивање постојећег поретка и његово чвршће утемељивање. Наиме, представници ове и других званичних и признатих цркава на територији Краљевине СХС/Југославије редовно су присуствовали манифестацијама у част обележавања значајних датума из непосредне и даље историје, изводили обреде освећења државних институција и њених симбола и увеличавали различите врсте догађаја које су организовали представници власти на локалном и регионалном нивоу. Напослетку, СПЦ је имала изузетно важну улогу у канонизацији бројних личности и датума из српске културне и војне историје доприносећи у великој мери креирању колективног сећања, те места сећања (*lieux de mémoire*) како их је дефинисао Пјер Нора (Nora, 1984–1992).

Судећи према истраживању Џона Пола Њумана (2015) ова институција је представљала један од кључних актера у процесу уздицања српске војске, тачније њених ратних успеха и пожртовања у међуратном периоду. Тај процес се, поред осталог, отеловљавао кроз изградњу капела, спомен-костурница и одржавање војних гробља на кључним местима у којима се одвијала борба за „ослобођење и уједињење“

(2015: 53–81). Свакако, томе треба додати и обележавање важних датума из ратног периода, затим одржавање помена на ратне хероје, као и, генерално, подупирање култа мучеништва српског народа и војске у Великом рату. Таква стремљења била су наглашена током читавог међуратног периода снажно се испољавајући након атентата на Краља Александра 1934. године. Овај догађај је, чини се, подстакао ревитализацију наратива о херојском жртвовању Срба за узвишене циљеве са значајним печатом православнохришћанских теолошких доктрина што је долазило до изражаја како у иконографији, тако и у реторици коришћеној у штампи и у оквиру различитих врста јавних догађаја.

Поред величања српских војних подвига и личности који су у њима учествовали, СПЦ је одиграла важну улогу и у глорификацији појединих српских композитора из 19. века. Реч је била о Корнелију Станковићу и Стевану Мокрањцу којима је, посредством припадника црквене, политичке и интелектуалне елите, дата посебна пажња у јавности кроз бројне комеморативне активности. Тако је 1923. године покренут пренос моштију Стевана Мокрањца из Неготина у Београд, а пред крај међуратног периода и моштију Корнелија Станковића – из Будимпеште у Београд (1940). Ова два догађаја пратио је низ црквених обреда и манифестација религијског и световног карактера. Одабир композитора, места полагања њихових моштију, као и ослањање на православну црквену симболику и богослужбену праксу несумњиво је имало удела у специфичном виду инкорпорирања двојице композитора у оквиру колективног сећања (путем једне врсте сакрализације) и, упоредо, у процес националне идентификације.

Издвојеност црквене и војне елите у односу на научну и уметничку елиту свакако је представљала битан елемент у процесу диференцијације јавног поља доприносећи разликама у политичкој и друштвеној моћи и утицајности група и појединаца које су им припадале или које су са њима биле блиско повезане. Специфична позиционираност две институције – југословенске војске и СПЦ у оквиру југословенског друштва и регионалних политичких и културних традиција, у овом случају српске, несумњиво је у великој мери доприносила обликовању идеолошке оријентације удружења и организација које су са њима имале извесних додира, односно на дистинкције у погледима спрам југословенске државе, друштва, културе, уметности и музике у односу на друга удружења и организације. Свакако, иако је уочљива одређена корелација између професионалног усмерења делова елите и њених идеолошких позиција не треба изгубити из вида чињеницу да се идеолошка

диверзификација у јавном пољу одвијала и у складу са другим карактеристикама – повезаношћу група и појединаца са државним апаратом, врсте и циљева њиховог јавног делања, па чак и породичних и социјалних контаката (контаката остварених за време школовања, током обављања одређених професионалних делатности, итд.). Када је реч о утицајности појединаца и група, поред односа са државним апаратом, од пресудне важности била је репутација у основном пољу делања која се огледала у стеченом симболичком и економском капиталу, као и друштвеном угледу институција, удружења и организација са којима су имали блиску сарадњу.

У случају идеолошких дистинкција у јавном пољу међуратне Краљевине СХС/Југославије као кључних индикатора особености појединачних фракција и њихових међусобних разграничења, поступак класификације почивао је првенствено на анализи доминантних ставова у вези са низом појава. Међу њима нарочит значај имало је: 1. поимање односа између југословенског идентитета и појединачних националних идентитета (српског, хрватског, словеначког, босанског, македонског, црногорског...) (идеја српства /хрватства, бошњаштва.../ и/или идеја југословенства), 2. схватање релација између југословенске културе и западноевропских култура (југословенска култура и/или западноевропска култура), 3. разумевање односа између југословенске и словенских култура (југословенска култура и/или словенска култура) и, с тим у вези, третирање идеје националне и културне еманципације, 4. разумевање високе и народне културе и њихове друштвене универзалности (фолклор и/или висока култура) 5. тумачење хијерархије уметничких пракси (популарна култура и/или висока култура), разумевању улоге религије у друштвеном животу (православље /католицизам, муслиманска вероисповест.../ и/или атеизам), и 6. сагледавање улоге жена у развијању уметничких и културних пракси (фенимизам и/или антифеминизам). На основу примене наведеног аналитичког оквира издвојили смо три фракције у југословенском јавном пољу. Реч је о конзервативној, либералној и левичарској фракцији. Свака од три фракције имала је засебне погледе на наведене појаве што се, поред осталог, рефлектовало и на поимање српске музичке традиције у виду специфичног разумевања њених естетичких, друштвених, културних и националних особености. Приказ кључних упоришта појединачних фракција предочили смо у наредним примерима (Пример 1–3) .

Пример бр. 1. *Конзервативна фракција: идеолошки оквири*

- инсистирање на југословенском идентитету као јединственом, без истицања националних посебности и разлика, нарочито у случају хрватске и словеначке етничке групе
- увиђање значаја словенских култура и држава (Чехословачка, Пољска, Бугарска /од тридесетих година/) укључујући и Русију пре Октобарске револуције, као и балканских држава пријатељски настројених према Краљевини (Румунија)
- поимање друштвеног напретка у виду примене искустава развијених земаља у области привреде, образовања и културе која не би нашкодила локалним традицијама; постојеће праксе у изразито аграрном друштву какво је било југословенско требало је модификовати, али само у мери у којој то не би представљало претњу начину живота и духовним хоризонтима већинског руралног становништва; слој сељака заједно са делом политичке и интелектуалне елите посматран је као кључни носилац у процесу трансформације југословенског друштва
- висока култура схватана је као директан изданак народне културе која је требало да чини њено главно исходиште у различитим сегментима друштвеног живота; етички, духовни, привредни и политички оквири на којима се темељило културно наслеђе у руралним срединама виђени су као важна основа за развијање јединствене југословенске „цивилизације“
- величање свих врста народне уметности и заната
- придавање великог значаја религијским традицијама, посебно православној као важном у контексту обликовања српског националног идентитета
- разумевање потребе за побољшањем образовног нивоа жена уз задржавање њене традиционалне друштвене улоге као мајке и домаћице; амбивалентан однос према идеји о суделовању жена на тржишту рада

Пример бр. 2. *Либерална фракција: идеолошки оквири*

- поимање југословенског идентитета као наднационалног или националног уз прихватање или одбацивање посебности идентитета конститутивних југословенских народа

- посматрање француске и чехословачке културе и друштва, а у знатно мањој мери британске и немачке, као својеврсних узора за новостворену југословенску државу
- схватање о неопходности културног и економског напретка југословенског друштва кроз просвећивање становништва и прихватање тековина развијених друштава у области привреде, образовања, урбанизма, затим унапређење ефикасности и квалитета рада државног апарата (едукације чиновништва, усвајање савремених пракси делања, сузбијање корупције итд.) итд.; противљење апропријацији економско-културних модела развијених земаља која би у потпуности угрозила локалне традиције и сузбила локалну специфичност; као главни носилац друштвеног прогреса означена је виша и средња класа, тачније политичари, интелектуалци и предузетници, чија је улога била да у различитим областима постављају одговарајуће циљеве и учине их шире друштвено прихватљивим
- виђење високе културе као продукта сажимања цивилизацијских достигнућа развијених земаља и локалног наслеђа у виду народне културе у чијем креирању истакнуту улогу треба да има интелектуални слој; њено ширење треба да се одвија „одозго-надоле“, од најобразованијих класа ка најмање образованим; европске културне вредности схватају се као основа за обликовање југословенске високе културе, док се народна култура поима као продукт патријархалних, историјски превазиђених, друштвених односа
- величање модернистичких струјања у уметности и свих видова високе уметности; посебан значај даје се високој и популарној уметности западноевропске и америчке провенијенције као својеврсном идеалу
- поштовање религијских традиција и схватање неопходности њиховог опстанка у савременим друштвеним околностима
- поимање жене као равноправног члана југословенског друштва који може у значајној мери да помогне његовом развоју, посебно у области науке и уметности

Пример бр. 3. *Левичарска фракција: идеолошки оквири*

- југословенски идентитет тумачен је као спој појединачних националних идентитета: српског, хрватског, словеначког, босанског, црногорског и македонског; поред етничке и културне посебности конститутивних југословенских народа инсистира се на признавању и других националних групација имајући у виду њихове језичке, историјске, религијске и културне специфичности

- Совјетски савез се посматра као одговарајући пример ка коме би требало да тежи југословенско друштво у погледу класних односа, функционисања државне бирократије, начина уређења области привреде, културе, уметности и сл.; осим тога издваја се и Чехословачка и постигнућа која су у овој земљи начињена у различитим сферама попут образовања и уметности

- напредак југословенског друштва види се у његовом темељном преобликовању које би, између осталог, подразумевало политичко организовање најширих слојева (сељаштва, радништва и жена) и укључивање у процесе политичког одлучивања, реформе у области својинских односа, привреде, образовања, културе; развијеност друштва није могуће постићи у неравноправним односима моћи тј. значајне политичке, економске и културне превласти мањинске групације над већинском групацијом, а како би се такав однос променио није био неопходан само другачији приступ у различитим сегментима делања, већ потпуна трансформација друштвене свести и структуре; кључну улогу у том процесу поред интелектуалаца, требало је да имају радници, сељаци и жене као политички и економски најмаргинализоване друштвене групације упркос томе што су представљале његов најактивнији део у погледу рада и стварања

- заступање идеје о креирању новог културног поретка који би одговарао потребама већинске популације; култура по мери радништва и сељаштва, у складу са вредностима, начином живота и могућностима овог слоја представљала је идеал ка коме је требало стремити

- схватање важности народне уметности као основе за изградњу уметности новог, трансформисаног друштва

- тумачење религијских пракси као реликта прошлости и као сувишних у савременом друштвеном контексту

- инсистирање на еманципацији жена и њиховом укључивању у економски, политички, друштвени и културни живот на југословенском тлу

Сажет преглед ставова у вези са скупом питања издвојених као кључних у процесу класификације идеолошких подела у југословенском јавном пољу свакако не одражава у потпуности прецизно диверзификованост позиција унутар појединачних фракција. Реч је о својеврсним апроксимацијама распрострањених стајалишта међу групама које су сачињавале њихов саставни део, док је, објективно посматрано, однос према сваком од питања у оквиру три фракције био далеко разноврснији, неконзистентнији и, уједно, амбивалентан и контрадикторан. Како се разматрање

дистинктивних приступа унутар фракција не би претворило искључиво у анализу недоследности којих је несумњиво било у великој мери, било је неопходно да се у свакој од њих издвоје најактивније и најутицајније групације (удружења, организације, групе и појединци), као и оне које су заступале ортодоксна и мање ортодоксна гледишта.

Битну улогу у процесу класификације имала је и појава негативног самоодређења, посебно међу унутарфракцијским групацијама. Тако је, у појединим случајевима, идеолошка позиционираност долазила до изражаја првенствено кроз одбацивање одређених схватања, појава и тенденција, а, у мањој мери, кроз одређење за јасно дефинисан вредносни оквир. Изузев екстремних примера попут ових, негативна идентификација имала је значај у процесу установљења политичких, културних и друштвених оквира делања појединачних фракција. Наиме, категоричко неприхватање извесних идеолошких позиција, те критиковање и негирање њихове логичке, етичке и аксиолошке заснованости представљало је важан елемент у фракцијским поделама у јавном пољу, тачније у постављању јасних граница њиховог „простирања“ – идејног и делатног. То је било од посебне важности с обзиром на чињеницу да су постојала преклапања у погледима између различитих фракција. Самим тим, став према томе шта је прихватљиво, а шта не, као и схватање тога која групација представља негативног Другог у јавном пољу послужило је као једно од значајних класификационих средстава.

Уколико се има у виду читав међуратни период, евидентно је да се „однос снага“ између фракција мењао једнако као и њихова ангажованост у јавном пољу, утицајност међу ширим слојевима, бројност и диверзитет групација које су их чиниле и идеолошка оријентисаност. На ове појаве у највећој мери утицале су унутрашње и спољнополитичке прилике, али и околности које су се наметале у оквиру појединачних поља – научног, књижевног, музичког, новинарског итд. Све оне заједно условиле су настанак више етапа у функционисању јавног поља или, прецизније, у контексту унутарфракцијских и интерфракцијских релација. Као прву етапу означили смо период од конституисања нове државе (1. 12. 1918) до релативне стабилизације парламентарних односа 1925. године, другу етапу – као сегмент до успостављања Шестојануарске диктатуре, трећу етапу – временски распон до настанка владе Милана Стојадиновића, четврту етапу – период који је трајао до потписивања споразума Цветковић-Мачек и, коначно пету етапу која се завршава објавом рата Краљевини Југославији 6. априла 1941. године.

Тих неколико етапа заправо би могло да се сведе на две велике етапе уколико се имају у виду следећи чиниоци – 1. степен стабилности у политичком пољу, односно учесталост дубоких криза и расцепа изазваних спољним и унутрашњим факторима, 2. укљученост државног апарата у обликовање јавног поља, 3. степен аутономности културног, уметничког, научног и новинарског поља и њихову диверзификованост. Посматрано из тог угла, прва етапа обухватала је прву декаду постојања Краљевине СХС/Југославије (од настанка државе до успостављања монарходиктатуре) у току које је јавно поље прошло кроз процес темељне трансформације – од плурализације до потпуног блокирања њеног функционисања. Друга етапа би се, сходно томе, распростирала од увођења монарходиктатуре до почетка Другог светског рата уз јасно манифестовање трајекторије од наглашене, присилне хомогенизације до изражене поларизације у јавном пољу.

Кроз две етапе могуће је посматрати процес унутрашњег структурирања појединачних фракција – обликовање групација унутар њих, међусобну кооперативност, као и сукобљеност, идеолошко диференцирање и ангажованост у јавном пољу. Поред тога, кроз дати оквир долазе до изражаја разлике између фракција у погледу идеолошке кохерентности и конзистентности, активизма у јавном пољу, те друштвене утицајности. У контексту процеса плурализације који је, према нашем мишљењу, имао доминанту улогу у првој етапи, битно је праћење формирања дистинктивних сегмената у јавном пољу, односно општих фракцијских подела, као и диверзификације унутар њих. С тим у вези, од значаја је како кристализовање међусобно удаљених политичких и културних платформи и њихово релативно доследно репродуковање у наративу и делању, тако и њихово рачвање и атомизовање кроз појаву различитих струја. Струје, као посебни ентитети у оквиру фракција, сачињене од формално или неформално организованих групација (једнако као и фракције) и саме су подлезале разлагању и дељењу само што њихова фрагментаризација није имала исти значај у пољу као у случају фракција. Разлог томе је у чињеници да она није утицала на дубља померања у пољу, тачније на односе између три главна сегмента (конзервативан, либералан, левичарски) и позиције унутар њих. Ипак, и овај ниво је укључен у анализу првенствено ради указивања на разгранатост погледа на југословенско друштво и културу у међуратном јавном пољу. Диверзификација у пољу је, свакако, постојала и у другој етапи с тим да се она није испољавала у истој равни и у једнаком интензитету као у првој етапи.

Када је реч о процесу поларизације, за који сматрамо да је обележио другу етапу, од мање је важности уочавање самих идејно-делатних разлика између фракција и струја у односу на степен у коме су оне испољаване, као и на ефекат који су продуковале – у овом случају конфликтност, непомирљивост и међусобно оштру фракцијску сукобљеност. То се односило не само на најупадљивији расцеп у пољу који се развио између антифашистички и антикомунистички настројених групација, већ и на антагонизме у унутарфракцијским оквирима.

Управо ће разматрање фракцијских и унутарфракцијских подела у спрези са процесом плурализације и поларизације представљати основу у предочавању структурирања југословенског јавног поља у међуратном периоду. У првом кораку, указаћемо на карактеристике појединачних фракција и њихових најзначајнијих струја, док ћемо настајање и нестајање струја и групација унутар покушати да доведемо у везу у везу са два етапа у јавном пољу. Други корак обухватиће синхронијски преглед структурирања јавног поља кроз две етапе, тачније кроз процес плурализације и поларизације, уз детаљан осврт на делање најутицајнијих, најактивнијих и идеолошки најизразитијих струја и групација из три фракције. У том контексту, од посебне важности биће нам истицање опсега и видова њиховог ангажмана у јавном пољу, као и заинтересованости за креирање и спровођење културних и уметничких програма.

3. 2. Фракције и њихово унутрашње диференцирање кроз две етапе у југословенском јавном пољу

3. 2. 1 Конзервативна фракција: кључне струје, групације и експоненти

Политичке организације и удружења конзервативног усмерења из различитих крајева Европе биле су под утицајем трансформативних процеса од почетка 20. века, а посебно након Првог светског рата (видети Blinkhorn /ур./, 2003; Рауне, 2003) што је временом доприносило преображају њихових идејних полазишта, стратегије политичког делања, односа према јавном пољу. Оваква појава захватила је и Краљевину СХС/Југославију чији ће регионално-етнички антагонизми, специфична друштвена структурисаност и недовољна утемељеност демократских традиција генерално погодовати експанзији конзервативног сегмента у јавном пољу нарочито подстичући бујање ауторитарних стремљења.

Диверзификација унутар конзервативног дела југословенског политичког и јавног поља која се одвијала у међуратном периоду резултирала је издвајањем

неколико групација са специфичним погледима на југословенску нацију, државу, друштво и културу. Неподударност њихових идејних исходишта, као и начина делања у многоме се поклапа са типологијом конзервативних струјања у међуратном периоду коју су начинили Мартин Блинкхорн и сарадници (Blinkhorn /ур./, 2003), а у извесној мери са класификацијама теоретичара и историчара фашизма Стенлија Пејна (Stanley G. Payne, 2003). Према Блинкхорну, након Првог светског рата на политичкој и јавној сцени различитих европских земаља дошло је до интензивирања подела у конзервативном блоку и то на следећи начин. Наиме, један део конзервативно оријентисаних кругова настојао је да се надовеже на предратну традицију конзервативизма која је подразумевала ослањање на парламент као важно место отеловљења политичких и друштвених антагонизама, те на идеју о подели извршне власти и међусобне контроле различитих инстанци у оквиру ње. Реч је била о „конституционалним конзервативцима“ међу којима је, још од Октобарске револуције, почело прогресивно да се шири интересовање за ауторитарни модел бирократске и друштвене регулације (2003: 5). Захваљујући још и појавама попут губљења утицаја „друштвених и институционалних“ елита у појединим земљама (Вајмарска република), „кризе националног идентитета“ (Аустрија) и изразитим демографским променама (Грчка), ауторитарно засноване „идеје, групе, па чак и покрети и политичке партије (...) доживљавају значајан успон током двадесетих и тридесетих година“ (2003: 5). На размеђу између, с једне стране, поштовања парламентарних принципа и, с друге стране, веровања у ефикасност непосредане политичке моћи, развила су се два крила у међуратном периоду – конзервативна десница и радикална десница (фашистичке групе, организације, партије) која су у различитим европским срединама испољила специфична идејна обележја, те неједнак степен друштвене утицајности и подршке ширих слојева.

Налик на Блинхорнове увиде и Стенли Пејн је уочио да се у европској конзервативној политичкој пракси од почетка 20. века појавио сплет ауторитарних и новодесничарских тенденција базиран на одбацивању умереног „деветнаестовековног“ (парламентарног) конзервативизма и „једноставне старомодне реакције“ у корист модернијег, технички унапређеног ауторитарног система удаљеног како од „левичарског радикализма“, тако и од „фашистичког радикализма“ (Payne, 2003: 15). Као резултат тога дошло је до формирања радикалне деснице и, нешто умереније, ауторитарне деснице. Ипак, за разлику од Блинхорна који је у радикалноресничарска стремљења уврстио и фашистичка то није био случај са Пејном. Наиме, судећи према

његовим тврдњама, радикална и ауторитарна десница испољавале су низ дистинктивних својстава у односу на фашистичке групације ако се узму у обзир параметри попут идејних оквира, заступљености антилибералних, антикомунистичких и антиконзервативних настојања, као и начина политичког делања и организовања (2003:16–9).

Према је Пејнова типологија проистацала из анализе конзервативних тенденција у свим европским земљама у међуратном периоду укључујући и Краљевину СХС/Југославију која је изостављена у истраживању Блинкхорна и сарадника, као и на покушају да се на основу јасно дефинисаног широког скупа параметара политичке групе, актери и организације разврстају у три групе – фашистичку, радикалноресничарску и ауторитарноресничарску, ипак нам је Блинхорнова подела била прихватљивија из неколико разлога. Наиме, разграничење између фашистичких и радикалноресничарских струја у југословенском јавном пољу према Пејновом моделу подразумевало би критичку анализу свих досадашњих историјских истраживања у вези са овим појавама што представља компликован задатак имајући у виду циљеве овог рада. Овај процес није олакшан тиме што је аутор груписао извесне актере из југословенског политичког поља (краљ Александар Карађорђевић, Милан Стојадиновић, „Збор“, ОРЈУНА) према трипартитној типологији⁵⁹ будући да је не мали део њих изоставио из разматрања.

Међутим, у односу на Блинкхорна, не сматрамо да је сваку радикалноресничарску групацију неопходно нужно прогласити за фашистичку (што ни он, додуше, не исказује експлицитно) имајући у виду то да је међу њима постојало пуно оних које су заснивале своје делање на нефашистичким, екстремноконзервативним идејним полазиштима. Реч је о организацијама или групама које су са фашистима делиле наклоњеност према „сфери ирационалног“, али не и према расним теоријама, еугеничком наративу и пракси, као и према корпоративном виду организације у пољу политике и економије. Поред њих, примећују се и групације „прелазног“, протофашистичког типа које су, посебно у идејном погледу, имале додира са поклоницима фашизма.

Два типа конзервативних усмерења у међуратном периоду која су уочили и Блинкхорн и Пејн (уз одступања у тумачењима) – ауторитарно и

⁵⁹ Пејн је међу радикалноресничарске групације сврстао ОРЈУНА-у и Југословенски народни покрет „Збор“, док је као присталице ауторитарне деснице означио краља Александра и Милана Стојадиновића (2003: 15). У југословенском међуратном друштву нису се, судећи према његовим закључцима, јасно манифестовале фашистичке тенденције.

радикалнoдесничарско, могла су се препознати у југословенском јавном пољу при чему је ауторитарна оријентација имала посебну важност привлачећи широк круг групација и појединаца из политичког, бирократског, новинарског, научног и уметничког поља. Наиме, њој су, поред припадника војне, црквене, привредне и дворске елите тежили и припадници привредне и интелектуалне елите, док јој је посебну физиономију давао краљ Александар Карађорђевић. „Ауторитарна“ струја је у току прве етапе у југословенском јавном пољу углавном деловала „из сенке“ дајући материјалну и симболичку подршку војним и паравојним удружењима (видети детаљније у Newman, 2015), нефеминистичким и антифеминистичким женским културно-просветним удружењима, као и удружењима усредсређеним на интеркултурну сарадњу чији су се интереси и циљеви поклапали са њеним политичким програмом. Свакако њима треба додати и бројне организације руских емиграната културног, образовног или политичког карактера.⁶⁰

Након преокрета изазваног проглашењем монарходиктатуре, овај сегмент у јавном пољу почео је да добија далеко јасније обресе када је реч о групацијама и појединцима заинтересованим да пропагирају идеје државе, друштва и културе на конзервативноауторитарним основама, док је, истовремено, као резултат укидања парламента и забране политичког делања, успостављања контроле над јавним активностима и јавном речи, те инструментализацијом штампе и радија, стекао потпуну политичку доминацију. У контексту обликовања конзервативне фракције почетак друге етапе у јавном пољу обележио је прелазак њеног ауторитарног дела из позиције „невидљивог“ и „меког“ регулатора у позицију инстанце која спроводи „огољено“ надзирање и усмеравање јавног делања уз ослонац на недемократски правни поредак, репресивни апарат, цензуру и пропаганду. Поред тога, у овом периоду дошло је и до одређене врсте сажимања у конзервативним круговима. Наиме, већина конзервативно оријентисаних групација и део либералних групација укључиће се у ширење политичке и културне платформе ауторитарне струје доприносећи његовој елаборацији и допуни. Један део групација, међутим, засноваће своје јавно делање на другачијим идејним основама, те политичким, културним и друштвеним циљевима, показујући у извесним аспектима блискост са фашистичким организацијама из других средина. Реч је била о радикалнoдесничарски оријентисаним групама које су се у

⁶⁰ О материјалној и симболичкој подршци руским емигрантима и њиховим организацијама у Краљевини СХС/Југославији видети у Timofejev, 2013: 29–35 и АЈ, Ф74 (Краљев Двор).

југословенском јавном пољу афирмисале претежно путем политичког и уметничког ангажмана, као и делања теолошких кругова (видети Табелу бр. 3).

Табела бр. 3. Струје у оквиру конзервативне фракције

Конзервативноауторитарна струја		Радикалдесничарска струја	Мистично-лигиозна струја
Националне културно-просветне организације	Војна и „паравојна“ удружења	Удружења за међународну сарадњу	Женска каритативна удружења
Савез сокола Краљевине СХС, Соко Краљевине Југославије (1929–41); Савез скаута КЈ, Јужнословенски певачки савез (1924–41); Народна одбрана (1926–41); Јадранска стража	Удружење четника; Удружење резервних официра и ратника (1919–41)	Југословенско-чехословачка лига (1922–41); Пољско-југословенски клуб; Југословенско-немачко друштво (1931–41); Југословенско-бугарска лига (1933–41);	Одбор госпођа „Књегиња Љубица“ (1899–41); Коло српских сестара (1903–41); Друштво „Књегиња Зорка“; Друштво „Српска мајка“ (1911–41); Друштво „Југословенска народна ношња“ (1933–41)
Уметничке групе и групе окупљене око појединих часописа	Политичке организације	Научноистраживачке установе	Уметничке групе и групе окупљене око појединих теолошких часописа
Југословенска напредна омладина (1930); ОРНАС (1934–36); Југословенски народни покрет „Збор“ (1934–41)	Централни хигијенски завод (Београд)	Часопис „Хришћански живот“ (1922–7); Друштво уметника „Зограф“ (1927–40); часопис „Нови видици“ (1928); „Светосавље“ (1932–40); „Пут“ (1933–4); „Хришћанска мисао“ (1935–41); „Хришћанско дело“ (1935–41)	Часопис „Идеје“ (1934–5); „XX век“ (1938–9); „Нова смена“ (1938–39)

Под окриљем ауторитарне струје нашла су удружења која су и пре успостављања монархидиктатуре уживала подршку њених кључних актера (нпр. Коло српских сестара, Одбор госпођа друштва „Књегиња Љубица“, Друштво „Књегиња Зорка“, Друштво „Српска мајка“; Удружење четника, Удружење резервних официра и

ратника, Југословенско-чехословачка лига и сл.), као и организације оријентисане на рад на нивоу целе земље са развијеном мрежом локалних и регионалних јединица, обученим људством и резултатима у области културно-просветног рада. Међу њима је важно место заузео Савез сокола Југославије, преименован у Соко Краљевине Југославије који је потпао под директну контролу државе вероватно услед препознавања његових инфраструктурних, организационих и људских потенцијала за посредовање и ширење замисли о „новим Југословенима“, „новој омладини“ и „новим уверењима“. Поред соколског друштва, државни врх је пажљиво пратио рад Савеза скаута Краљевине Југославије, док су настојања патриотско-културних организација Народна одбрана и Јадранска страже, те Јужнословенског певачког савеза наилазила на одобравање и индиректну подршку.

Изузев женских каритативних удружења, војних и четничких удружења, удружења руских емиграната и националних културно-просветних организација, идеје конзервативноауторитарне струје прихватио је и део уметничких кругова. Тачку сусрета представљало је, пре свега, стремљење ка одбацивању националних партикуларности и инсистирање на потреби креирања јединственог југословенског израза, а затим и наглашена одбојност према левичарској фракцији и њеном политичком и културном програму. Уколико изузмемо те две карактеристике, уметничке групе које су гравитирале ка конзервативноауторитарном делу јавног поља чини се да нису иступале на темељу кохерентне и јасне платформе не само у погледу схватања уметничког делања, већ и ширег, културног делања. Заправо, стиче се утисак да су се оне прецизно и конзистентно изјашњавале против одређених појава и идејних оквира, али да нису у једнакој мери и на исти начин успевале да формулишу сопствени уметнички и културни план. Из тог разлога не изненађује еклектицизам и вишеструкост поимања уметнички вредног и значајног у међународним и југословенским оквирима, дистинктивност и неподударност виђења културног развоја, те неједнакост погледа на тенденције у европској политици, култури и уметности тог периода. Такве одлике дошле су до изражаја, на пример, у делању групе окупљене око часописа „Идеје“ (1934–5), а потом и часописа „XX век“ (1938–9) и „Нова смена“ (1938–9).⁶¹

⁶¹ Часопис „Идеје“, а касније и „XX век“ и „Нова смена“ привукао је уметнике и интелектуалце из различитих конзервативних кругова – почев од оних који су чврсто веровали у идеју интегралног југословенства ослањајући се на конзервативноауторитарне погледе, потом оних који су били блиски мистичнорелигиозној струји (део радикалне деснице), и коначно оних који су припадали протофашистичком радикалдесничарском крилу заговарајући истовремено концепте расне чистоте,

Сједињеност група које су припадале конзервативноауторитарном сегменту почела је да опада и слаби након смрти Краља Александра упркос томе што су његови наследници – намесник Кнез Павле Карађорђевић, као и председници влада Краљевине Југославије – Богољуб Јевтић и Милан Стојадиновић, покушавали да оставе утисак континуитета у политичком, културном и јавном делању. Ипак, незадовољство платформом интегралног југословенства у широј јавности, као и антидемократским делањем владајућег слоја утицало је на његово реструктурирање. Оно се посебно одразило на статус националних организација попут Сокола Краљевине Југославије, Савеза скаута и других које су изгубиле статус повлашћених актера у културном и јавном пољу остајући без значајне материјалне и симболичке подршке. Сличну судбину доживео је и Јужнословенски певачки савез, Народна одбрана, као и део женских каритативних удружења постајући недовољно сврсисходни у новонасталим политичким околностима. Ове организације наставиће да делају до почетка Другог светског рата, али у отежаним условима – у атмосфери нараслог скептицизма према југословенској идеји уз осипање чланства, недовољно прецизну дефинисаност тежњи њиховог интелектуалног вођства, те материјалној оскудици.

Уместо њих, у фокусу владајуће структуре нашла су се омладинска удружења и организације за која се веровало да ће омогућити успешније политичко агитовање у њихову корист, као и снажније супротстављање ширењу левичарских идеја. Поред оснивања партијских омладинских огранака широм земље (ЈРЗ), представници државног врха трудили су се да у великој мери допринесу формирању мреже удружења међу студентском популацијом која је од почетка тридесетих година

уздицања народне традиције, отпора западноевропској цивилизацији и сл. Због прожимања различитих погледа у оквиру оба часописа, може се констатовати да су се, у идеолошком погледу, они профилисали као пре свега изразито конзервативни пропагирајући неколико значајних позиција обликованих у овом делу јавног поља (ауторитарна и радикалдесничарска позиција /аутохтона, протофашистичка, фашистичка/). У случају часописа „Идеје“, поред уредника и власника Милоша Црњанског, који је својим уводницима овој публикацији давао изразито антимарксистички тон, међу сарадницима су се нашле убеђене присталице интегралног југословенства либералне оријентације – Антун Добронић и Борис Папандопуло, потом претежно либерално настројени научници и уметници – Станоје Станојевић, Милан Грол и Даница С. Јанковић, један од главних пропагатора расне доктрине у југословенској средини (протофашистичка и фашистичка радикалдесничарска позиција) – Бранимир Малеш, и, коначно, поклоници мистичнорелигиозних схватања нације и националне културе (радикалдесничарска позиција) – теолози Јустин Поповић и Димитрије Најдановић. Слична врста амалгамисања дистинктивних погледа – либералних, умерено конзервативних, мистичнорелигиозних и протофашистичких постојала је и у часопису „XX век“ у коме су поред Бранка Лазаревића и Ранка Младеновића, допринели Станислав Винавер, у том моменту близак идејама Момчила Настасијевића, потом Бранимир Малеш, Ксенија Атанасијевић, Бранислав Петронијевић и други, као и у часопису „Нова смена“ у коме су изузев Винавера, Светомира Настасијевића, Милоја Милојевића и Косте Манојловића текстове публиковали интелектуалци претежно антимарксистичког и протофашистичког радикалдесничарског опредељења (Светислав Стефановић, Ђорђе Глумац, Ђорђе Слијепчевић, Никола Крстић, Станислав Краков, Павле Јевтић и др.).

континуирано изражавала отпор антидемократским тенденцијама у Краљевини Југославији и, посебно од половине те деценије, све израженијем приклањању политици земаља „фашистичког блока“. Међу новоуспостављеним студентским организацијама које су имале подршку власти нарочито се истицала Организација националних студената (ОРНАС) (1932–6) која је у односу на сличне организације настале у периоду Шестојануарске диктатуре (Југословенска напредна омладина) показивала изражену склоност ка екстремистичком делању. То је подразумевало ослањање на насилне методе у спречавању активности идеолошки опонентних удружења и покушају наметања политичке платформе владајуће групације (видети Martinov, Nežić, 2014: 59–61).

Поред физичког обрачунавања са неистомишљеницима, припадници ОРНАС-а настојали су да своју наглашену антикомунистичку оријентацију испоље и кроз јавну реч, тачније кроз објављивање часописа „Студентске новине“ (1934–8) окупивши део интелектуалаца који су припадали конзервативноауторитарној струји, као и оних који су се приклонили тада актуелној протофашистичкој радикалној десници (Југословенски народни покрет „Збор“). Осим њих, међу сарадницима овог часописа нашли су се и припадници посебне групације у оквиру конзервативне фракције која је несумњиво имала додирних тачака са њеним ауторитарним и радикалним протофашистичким политичким крилом у идејном смислу, али и извесне дистинктивне одлике. Реч је о струји коју смо назвали мистичнорелигиозном првенствено због склоности њених поклоника ка амалгамисању теолошких, уметничких и филозофских полазишта и доследном стремљењу ка једној врсти обухватне духовне регенерације на југословенском простору. Наглашавање потребе за културним преображајем и истовремено наклоњеност ирационализму у виду трагања за мистичним искуством, те тежњи ка досезању оностраног, архаичног и архетипског у индивидуалном и колективном делању издвојила је део интелектуалаца, уметника и теолога као засебан у оквиру радикалдесничарске струје. Међу њима су се посебно истакли оснивачи и део сарадника часописа „Нови видици“ (1928), „Светосавље“ (1932–40), „Пут“ (1933–4) и „Хришћанска мисао“ (1935–41), као и поједине уметничке скупине – на пример, група „Зограф“ (1927–40) и круг уметника и критичара близак породици Настасијевић.

Припадници ове струје често су суделовали у јавним активностима заједно са припадницима других струја у конзервативној фракцији пружајући им, поред осталог, идејну подлогу за креирање културних пројеката. То је особито био случај у другој

половини тридесетих година у тренутку када су замисли на којима је почивао ауторитарни сегмент почеле да губе на значају и покретачкој моћи. Услед тога, као и потребе мистичнорелигиозно усмерених појединаца и група да темељно приступају формулисању културних циљева југословенске нације и указују на могуће путеве њихове реализације, ова струја добила је на значају не само у оквиру конзервативне фракције, већ и у оквиру читавог јавног поља.

3. 2. 2 Либерална фракција: кључне струје, групације и експоненти

Либерални сегмент у југословенском јавном пољу, слично предратном периоду, претежно је био ослоњен на појединце и групације из научног, културног и уметничког поља који су му давали специфичан обрис у идејном и делатном погледу. С тим у вези, значајна заступљеност и ангажованост интелектуалног слоја са Београдског универзитета, затим уметника који су пре и током Првог светског рата били усредсређени на стваралачку материјализацију југословенске идеје, као и представница феминистичког покрета, усмеравала је делање ове фракције у току две етапе међуратног периода почев од формулисања културно-политичког програма и тежњи до спровођења различитих врста јавних активности. Назнаке послератних стремљења либералних групација у области културе и уметности биле су видљиве још у току Првог светског рата, отеловљујући се у напорима припадника српске, хрватске и словеначке интелектуалне елите из Аустроугарске монархије да артикулишу своје схватање заједничке будућности јужнословенских народа и раде на осмишљавању видова културног зближавања.

С тим у вези, важно је помена окупљање књижевника, књижевних критичара и уметника око загребачког часописа „Књижевни југ“ (јануар 1918.) сагласних око неопходности унапређења односа између српских, хрватских и словеначких интелектуалаца, бољег упознавања појединачних културних и уметничких традиција, те креирања одговарајуће основе за обликовање модерне југословенске културе и уметности. Међу њима се нашла неколицина књижевника, уметника, музичких стручњака и научника из Далмације, Босне и Херцеговине, Словеније, као и Загреба и Београда који ће у каснијем периоду имати истакнуту улогу у пропагирању југословенске идеје кроз политички, стваралачки или културно-просветни рад. Реч је, пре свега, о књижевницима Нику Бартуловићу, Иви Војиновићу, Иви Андрићу, Густаву Крклецу, Исидори Секулић, Милицы Јанковић, Милошу Црњанском, Аници

Савић (касније Савић-Ребац), Јанку Глазеру, Светиславу Стефановићу, потом критичарима Милану Кашанину, Милану Решетару, Казимиру Кренедићу и Јелени Скерлић-Ђоровић, историчару Владимиру Ђоровићу, политичару Јурају Деметровићу, композитору Антуну Добронићу, те физиологу Ивану Ђаји и другима.

Иако је овој групи интелектуалаца био заједнички идеал о обликовању јединствене југословенске државе, културе и уметности, ипак су постојале извесне дистинкције када је реч о погледима на његову реализацију. Оне су се тичале питања државног уређења, признавања појединачних националних традиција, тумачења значаја западонеропских културних вредности итд. Различитост схватања видова националног обједињавања доћи ће већој мери до изражаја убрзо након политичког уједињења. Већ тада се у релативно хомогеном либералном крилу јавног поља појавио изразит идеолошки расцеп који је, током прве половине двадесетих година, резултирао прикључивањем једног броја поборника југословенства политички екстремно оријентисаним групама у јавном пољу. Мисли се на групу интелектуалаца, уметника и политичара који су се прикључили организацији ОРЈУНА, јасно радикално-десничарски усмереној, чији се програм базирао на идеји о „спровођењу културне револуције која ће произвести нову, херојску југословенску заједницу организовану у јакој држави“, и увођењу Југославије у нову „постлибералну еру напретка“ (Djuraskovic, 2007: 36).⁶² Међу њима је битну улогу имао управо један од покретача „Књижевног југа“ – Нико Бартуловић, као и његов редован сарадник, књижевник Мирко Королија. Двојица уметника ће се након распада организације 1929. године постепено удаљити од њеног антилибералног културног и политичког програма враћајући се на умереније идеолошке позиције (видети Божич, 2011).

Установљење ОРЈУНА-е представљало је једини пример драстичнијег идејног „преврата“ међу припадницима либералне фракције у првој етапи функционисања југословенског јавног поља. Слична удаљавања од либералних замисли, вредности, а потом и метода политичког и јавног делања и борбе биће, као што ћемо видети, учесталија у другој етапи подразумевајући промене у циљевима и приступу јавном делању како појединаца, тако и читавих група.

Осим наведеног заокрета, првих неколико година кристализације либералне фракције у југословенском јавном пољу, обележила су и све израженија раздвајања по регионално-етничкој или само регионалној основи. Груписање и прегруписавање

⁶² Детаљније о идеологији и делању ОРЈУНА-е видети у Глигоријевић, 1963; Djuraskovic, 2007.

унутар земље поред историјских, социополитичких и културних разлога било је у одређеној мери подстакнуто и схватањем односа југословенског националног идентитета и појединачних националних идентитета. Поред бројних уметника, књижевника, публициста и научника који су сматрали да југословенски идентитет треба да коегзистира са постојећим националним идентитетима подједнако заступљених у сва три регионална центра – Београду, Загребу, Љубљани, део интелектуалаца из либералних кругова био је склон уверењу о амалгамисању појединачних идентитета у корист југословенског. Већина њих пронашла је стетиште у југословенској престоници, док се мањи број оријентисао према Загребу. Захваљујући томе, Београд се наметнуо као централно место окупљања либерално опредељених интелектуалаца из свих југословенских крајева што је, нарочито током прве етапе у јавном пољу, давало особито обележје овој фракцији. Наиме, непосредно након завршетка рата и током двадесетих година у Београд су се доселили: Иво Андрић (књижевник, Травник), Августин (Тин) Ујевић (књижевник, Вргорац), Сибе Миличић (књижевник, Хвар), Гвидо Тартаља (есејиста, Загреб), Марко Цар (критичар, Херцег Нови), Марино Тартаља (сликар, Загреб), Петар Палавичини (вајар, Корчула), Игњат Јоб (сликар, Дубровник), Густав Крклец (књижевник, Карловац), Јосип Славенски (композитор, Чаковец), Миховил Логар (композитор, Ријека), Виктор Новак (историчар, Доња Стубица) и други уметници, књижевници, публицисти и научници видевши у њему исходну тачку за покретање нових тенденција у различитим областима, те за обликовање модерног југословенског друштва, културе и уметности. Интелектуалци из Далмације, Истре, Загорја, Босне и Херцеговине и Црне Горе прикључили су се већ постојећим уметничким, културним и политичким организацијама, удружењима и групама из Београда трудећи се да формулишу правце унапређења и трансформације заједничке државе и друштва.

Захваљујући прикључивању новопридошлих интелектуалаца београдским интелектуалним круговима склоним либералном опредељењу, створено је бројно, културно и етнички хетерогено, утицајно и, уједно, друштвено разноврсно и идејно изнијансирано језгро које ће, ослањајући се на различите видове јавног делања, суделовати у јавном пољу све до почетка Другог светског рата уз периоде активног ангажмана и конзистентности у погледима и, насупротив томе, периоде стагнације и пасивности, без јасно дефинисаних стремљења. Посматрајући делање либералне фракције у јавности уочава се њена подељеност на групе неподударних интереса, опште оријентације, конфигурисаности, те степена ангажованости, постојаности,

начина функционисања и др. Посебно је различитост мотива који су подстицали јавно активирање група обликовало њихову позицију у пољу и, следствено томе, формирање њиховог идејно-делатног оквира. Имајући то у виду могуће је издвојити више значајних и утицајних групација које су се наметнуле у либералној фракцији до Другог светског рата (Табела бр. 4). Реч је преваходно о онима које су се формирале око Београдског универзитета, уметничких и културних удружења различитог карактера и феминистичких удружења чији су циљеви обухватили: 1. развијање демократске дискусије о битним друштвеним, културним и политичким темама и рад на просвећивању ширих слојева, 2. обједињавање уметника око одређених модела југословенске уметности и њихове пропагирање, 3. борбу за унапређење женских политичких и социјалних права, 4. рад на културној размени, зближавању и сарадњи са другим земљама, 5. теоријску и практичну разраду идеје интегралног југословенства. Дистинктивност у њиховим интересима и тежњама у јавном пољу условљавала је начине јавног иступања, одређење приоритета у борби за симболичку добит, заинтересованост за разматрање културних и уметничких питања, укључујући и музичка питања и слично.

Табела бр. 4. *Групације у оквиру либералне фракције*

Повезаност са Београдским универзитетом	Доминантно уметничка оријентација	Феминистичка удружења	Интеркултурна сарадња
Група око „Српског књижевног гласника“ (1920–41); Универзитетско камерно-музичко удружење „Collegium musicum“ (1925–40); Француски институт (1926–41); Удружење писаца, научника и уметника (1937–41)	Група уметника (1919); часопис „Музички гласник“ (1922); Удружење пријатеља уметности „Цвијета Зузорић“ (1922–41); Београдско музичко друштво (1925–6); група „Облик“ (1926–39); часопис „Музика“ (1928); Удружење пријатеља славенске музике (1939–41)	Друштво за просвећивање жене и заштиту њених права (Женски покрет) (1919); Мала женска Антанта (1923–41); Удружење универзитетски образованих жена (1927–41); Народни женски савез КСХС/Југословенски женски савез (1919–1941)	Англо-америчко-југословенски клуб (1924–41); Удружење пријатеља Велике Британије и Америке (1930–41); Друштво за ширење англосаксонске културе у Југославији (1935–41)

Селектоване групације нису у подједнакој мери заснивале своје делање на целовито осмишљеној културно-политичкој платформи, већ су најчешће усмеравале пажњу на

одређен круг проблема карактеристичних за југословенско међуратно друштво. С тим у вези, посебно су се издвајале групације окупљене око феминистичких удружења којима је у првом плану била борба за унапређење друштвеног положаја жена у Краљевини у виду стицања социјалних и политичких права. То је, поред осталог, подразумевало афирмисање укључивања жена на тржиште рада, потом адекватно признавање њихових интелектуалних постигнућа, побољшање економског положаја и лакши приступ образовном систему. С обзиром на недостатке у политичким програмима парламентарних странака који женском питању нису посвећивали довољно пажње, сасвим је јасан разлог због кога су феминистичка удружења у потпуности била фокусирана на решавање друштвене и политичке дискриминације југословенских жена немајући могућност да се упусте у дебате о другим питањима. Стога не изненађује чињеница да групе из овог круга нису показивале заинтересованост за уметничке и музичке појаве у оквиру југословенског друштва осим у посредном виду – кроз подршку женским уметничким подухватима, стваралачким и извођачким, као сегменту борбе за опште унапређење положаја жена у југословенском друштву.

У односу на њих, преостале групације из либералне фракције придавале су значај уметничким и музичким питањима на различите начине и у различитој мери. Највећи део интеркултурно оријентисаних удружења приступао је уметничким и музичким проблемима без конзистентне и јасно дефинисане идејне основе, док су групације око Београдског универзитета и појединачних уметничких заједница имале знатно продубљенија полазишта.

Поред наведених дистинкција насталих као продукт неистоветности интереса и циљева појединачних група у либералној фракцији још већег значаја биле су идејне неподударности проистекле из неједнаких погледа на развој југословенског друштва, културе и уметности. У том смислу, битно је разграничење на три струје – једну коју је карактерисала наклоњеност западноевропском културном моделу уз прихватање доприноса словенских култура као дела европске цивилизације, другу – у којој је заступана идеја словенског типа модернизације и, у спрези са њом, словенског (и јужнословенског) културног и политичког интегрисања и трећу – у којој је западноевропски културни модел био у спрези са изразито индивидуалистичким схватањем културног и уметничког делања (видети Табелу бр. 5).

Табела бр. 5. Струје у либералној фракцији

Западноевропска струја	Словенска струја	Индивидуалистичка струја
Друштво за просвећивање жене и заштиту њених права (Женски покрет) (1919); Група уметника (1919); Група око „Српског књижевног гласника“ (1920–41); Удружење пријатеља уметности „Цвијета Зузорић“ (1922–41); Мала женска Антанта (1923–41); Англо-америчко- југословенски клуб (1924–41); Универзитетско камерно-музичко удружење „Collegium musicum“ (1925–40); Група „Облик“ (1926–39); Београдско музичко друштво (1925–6); Француски институт (1926–41); Удружење универзитетски образованих жена (1927–41); Удружење пријатеља Велике Британије и Америке (1930–41); Друштво за ширење англосаксонске културе у Југославији (1935–41); Удружење писаца, научника и уметника (1937–41)	„Музички гласник“ (1922); часопис „Музика“ (1928); Удружење пријатеља словенске музике (1939–41)	Појединци из различитих уметничких поља

Првој струји припадала је већина уметнички оријентисаних групација (изузев оне око часописа „Музика“ и Удружења пријатеља словенске уметности), потом групације око Београдског универзитета, као и оне усмерене на интеркултурну сарадњу. Друга струја наметнула се у највећој мери кроз делање научника и музичких стручњака наклоњених идеји о политичком и културном зближавању словенских народа. Међу њима је кључну улогу имала група географа, антропогеографа, етнолога и етнографа ангажованих на Филозофском факултету у Београду (Семинар за етнологију са етнографијом/Етнолошки семинар), Географском заводу у Београду, Етнографском одбору Српске краљевске академије и Етнографском музеју у Београду. Део њих, укључујући Јована Цвијића као најутицајнијег научника и истраживача у том тренутку, прикључио се Југословенско-чехословачкој лиги у Београду у којој су значајну улогу имали угледни политичари и припадници предузетничког слоја на челу са Костом Куманудијем, једним од блиских сарадника краља Александра Карађорђевића (видети детаљније у Димић, 1997в). Појединци су се касније ангажовали и у Пољско-југословенском клубу, те Југословенско-бугарској лиги чије су

се активности и циљеви надовезивале на спољнополитичка настојања државе. Поред доприноса државним међународним иницијативама, као и оним усмереним на југословенски простор (народно просвећивање, еманципација уметничке продукције, унапређење образовних институција, усвајање западноевропских и словенских тековина у политици, привреди, култури итд.), у оквиру оба сегмента либералне фракције активно је приступано разматрању и актуелизовању укључивања Краљевине СХС/Југославије у шире оквире (европске или словенске). Трећа струја обухватала је скуп појединаца које смо сврстали у такозвану „индивидуалистичку струју“. Реч је била углавном о књижевницима и уметницима који нису деловали удружено нити су тежили ка заједничком формулисању уметничких и културних програма. Заправо, једина нит која је повезивала представнике ове струје било је схватање сврхе културног (и уметничког) напретка као процеса проширивања граница индивидуалних слобода и давања могућности појединцу да, на себи својствен начин, кроз лично усавршавање и уздизање, допринесе подизању културног нивоа у националним оквирима. Противљење поимању индивиде као инструмента колективних хтења, као и критика тумачења националног културног развоја као процеса утемељеног на спреси индивидуалних и колективних тежњи, представљало је значајно одступање од гледишта типичних за већину групација у оквиру либералне фракције. Услед тога, индивидуалистичка струја издвојила се као крајње либерално крило у оквиру фракције, односно као њена радикална формација.

Уколико се струје и групације у либералној фракцији посматрају синхронијски, кроз две етапе у југословенском јавном пољу, примећује се да су оне пролазиле кроз различите видове трансформација под утицајем политичких и друштвених околности. Као последица тога, њихов ангажман, идеолошка кохерентност, и „однос снага“ у унутарфракцијским и интерфракцијским оквирима стално је осциловао. Тако је, у оквиру прве етапе, била изражена динамичност у либералном сегменту поља која се манифестовала кроз формирање низа уметничких, женских и културних удружења, као и часописа утемељених на ширењу сличних схватања југословенске уметности, друштва, културе и државе. Примера ради, већ 1919. године основана је Група уметника, као и Друштво за просвећивање жене и заштиту њених права (1919) да би затим било обновљено публикување „Српског књижевног гласника“, а потом формирано Удружење пријатеља уметности „Цвијета Зузорић“ (1922), часопис „Музички гласник“ (1922), Мала женска Антанта (1923), Београдско музичко друштво (1924–25), Англо-америчко-југословенски клуб (1924), Универзитетско камерно-

музичко удружење „Collegium musicum“ (1925), уметничка група „Облик“ (1926), Француски институт (1926), Удружење универзитетски образованих жена (1927) и часопис „Музика“ (1928).

Осим Групе уметника која је функционисала у кратком временском периоду, као и часописа „Музички гласник“ и „Музика“ који су опстали приближно годину дана, остала удружења/групе наставила су са активностима и током друге етапе у јавном пољу прилагођавајући се, свака на свој начин, специфичним социополитичким околностима током успостављања монархидиктатуре и након њеног укидања. Њима ће се придружити мањи број нових удружења кроз чије ће се деловање рефлектовати кључне дилеме овог периода попут односа према националсоцијализму и фашизму и њима својственим схватањима релација државе, привреде, културе и уметности, елите и ширих слојева, као и расних и етничких дистинкција, потом односа према марксистичко-лењинистичким виђењима друштвеног и културног поретка и, најзад, поимања југословенске улоге у тада актуелним геополитичким поделама.

У поређењу са првом етапом, у другој етапи долази до својеврсног померања „фокуса“ у либералним круговима у виду стављања по страни питања која су дотле преокупирала њене представнике. То не значи да и даље нису вођене дебате око тумачења југословенског идентитета, односа југословенске културе према западноевропској култури, историјској улози словенске цивилизације, а заједно са тим и неопходности привредне модернизације и просвећивања ширих слојева итд., већ да су оне у многоме биле условљене позиционирањем актера или група у тада већ поларизованом јавном пољу. За разлику од прве етапе када је само мали број либерално опредељених појединаца направио заокрет ка „протофашистичким“ погледима и форми делања, током друге етапе идејна скретања била су учестала. Тако је промена идејних полазишта и усмеравање у већој мери у „лево“ или у „десно“ постала веома распрострањена у овом сегменту поља резултирајући његовом све видљивијем реструктурирању.

Као последица тога, либерална фракција постепено је губила идентитет у јавном пољу. Осим група и појединаца које су покушавале да одрже позицију неутралности у новонасталим околностима и наставе са спровођењем политичког и културног програма креираног током прве етапе, остатак либералног круга осетио је потребу да на изванредан начин „заузме страну“ и, мање или више експлицитно, изрази своју наклоњеност антифашистичкој или антикомунистичкој платформи. Захваљујући томе, као и чињеници да се представници ове фракције нису адекватно прилагодили

тадашњој ситуацији у међународним и југословенским оквирима, односно да нису успевали да понуде јасну алтернативу у складу са идеолошким позицијама које су заступали, њен ауторитет, успостављен и на различите начине манифестован у јавном пољу у првој етапи, ослабио је у великој мери у предвечерје Другог светског рата. Игнорисањем крупних догађаја који су се одвијали на европском тлу крајем тридесетих година, као и усредсређивањем на питања која су одавно изгубила на актуелности, већина припадника ове фракције допринела је опадању њене друштвене утицајности и угледа у јавном пољу.

3. 2. 3 Левичарска фракција: кључне струје, групације и експоненти

Убрзо након стварања Краљевине СХС левичарска фракција која је дотле почивала на групама социјалдемократског опредељења, као и онима којима је од примарног значаја била заштита интереса земљорадничког слоја била је обogaћена појавом нових идеја и нових интелектуалних и политичких кругова. Реч је, заправо, била о скупу појединаца критички настројеним према постојећем друштвеном и политичком поретку који су се током 1919. године политички организовали формирајући Комунистичку партију Југославије по узору на сличне творевине из суседних земаља (Аустрија, Мађарска, Грчка, Бугарска) и, изнад свега, Совјетског Савеза. Диверзификација у оквиру левичарске фракције подстакнута конституисањем нове групе са радикалније постављеном платформом делања изменила је диманику у овом делу јавном поља током првих неколико година заједничке државе, да би, након вишегодишњег затишја услед увођења рестрикција у области јавног и политичког функционисања, поново заживела током тридесетих година прошлог века (Табела бр. 6).⁶³

⁶³ Податке о различитим фазама функционисању КПЈ у међуратном периоду, идеолошким сукобљавањима унутрашњих фракција, променама политичке платформе и партијске организације преузели смо из Petranović, 1976, 1988; Tomić, Stojaković, 2013. О проблему односа КПЈ и Коминтерне, поред Петрановићевих студија, од значаја нам је био и чланак Џефрија Свејна (Swayne, 1999) „Tito and the twilight of the Comintern“, док нам је за расветљавање политике „народног фронта“ на простору Југославије послужио текст Филипа Отија „Popular Front in the Balkans: 1. Yugoslavia“ (Auty, 1970).

Табела бр. 6. Струје у левичарској фракцији

„Земљорадничка“ струја	Социјалдемократска струја	Радикалнолевицарска струја		
		Присталице социјалне уметности	Противници социјалне уметности	Музичка левица
Савез земљорадника; Земљорадничка странка	Народна сељачка странка (1940–41); Савез радничких синдиката Југославије (СРСЈ) (1922–5) Уједињени раднички синдикални савез Југославије (УРС) (1925–40); УРУГ „Абрашевић“ (1905–41)	Групе око часописа „Stožer“ (1932), „Kultura“ (1933), „Literatura“ (1933), „Književni savremenik“ (1936), „Naša stvarnost“ (1936–39), „Umetnost i kritika“ (1939), „Млада култура“ (1939–40) ; Уметничка група „Живот“ (1934–40)	Група око часописа „Danas“ (1934), „Pečat“ (1939–40); Уметничка група „Земља“ (1929–35, Загреб),	Групе око часописа „Музичка ревија“ (1932, Загреб), „Zvuk“ (1932–6, Београд), „Музички гласник“ (1938–41, Београд)

Пажљивије праћење и контрола јавне речи које је започето од краја 1920. године као последица тежње за потискивањем експонената екстремних левичарских идеја и њихове експанзије у оквиру јавног и политичког поља свакако је утицало на начин делања и организовања радикално оријентисаних група у оквиру левичарске фракције, а затим и на њихову заступљеност и видљивост у јавности. То се посебно осетило у периоду од 1923. до 1928. године када су активности у овом сегменту поља готово замрле. Ипак, не треба занемарити ни друге чиниоце попут унутрашњих превирања, неадекватног разумевања политичких околности на југословенском простору, а затим и изразите неаутономности делања и ослањања на одлуке из Москве (Коминтерна) који су додатно поспешили инертност југословенске крајње левице, нарочито њених политичких представника.

Када је реч о интелектуалном слоју из овог круга, ситуација је била другачија чему је, претпостављамо, једним делом доприносила подршка државног врха социјалдемократским круговима и њиховом јавном иступању услед чињенице да су препознати као савезници у спречавању ширења утицаја „неподобних“ политичких група. Таква ситуација омогућила је, у мањем или већем обиму, сталан продор екстремнијих идеја, појединачна и скупова у оквиру јавног поља, посебно од 1928. године. Од тада, па све до почетка Другог светског рата, интелектуални слој крајње левице константно ће се умножавати и јавно учвршћивати ослањајући се на све сложеније стратегије борбе и облике институционалног и социјалног умрежавања.

Једна од битних карактеристика овог слоја која је, чини нам се, предодредила у значајном степену видове његовог испољавања у јавности била је повезаност са

припадницима уметничких професија – књижевницима, ликовним ствараоцима, композиторима, музичарима и музичким стручњацима, уметничким критичарима са знатно мањом заступљеношћу других професија. Доминација уметника међу радикалном интелектуалном левицом свакако је утицала на то да расправе о уметничким питањима добију важно место у општим дискусијама, као и на то да се креирање уметничког програма постави као један од кључних приоритета у делању ове групације. Чињеница да су бројни уметници који припадали радикалној левици били уједно и чланови илегалне КПЈ омогућавала је флексибилнији приступ разматрању уметничких појава, односно стварање плуралних перспектива и то из следећег разлога – наиме, није постојао један партијски „центар“ који се бавио проблемом уметности, већ су то чиниле различите групације са неподударним погледима на могућа „превођења“ марксистичко-лењинистичких начела у поетичко-естетичке оквире, те на примену модела уметничког стваралаштва развијеног у Совјетском Савезу. Таква ситуација посебно је била изражена у првој половини тридесетих година услед крхкости партијске организације, да би уз њену постепену консолидацију и централизацију од 1937. године дистинктивност уметничких наратива све више бивала потискивана у корист обликовања јединствене, „партијске“ позиције.

Имајући то у виду, не изненађује бројност, али и хетерогеност уметничких кругова у склопу радикалне левеце од периода покретања часописа „Nova literatura“ (1928) и истоимене издавачке куће до појаве часописа „Pečat“ (1939–40). У овом временском оквиру, наиме, формирано је више група око књижевних часописа – „Надреализам данас и овде“ (1931–2, Београд) „Stožer“ (1932, Београд), „Kultura“ (1933, Загреб), „Literatura“ (1933, Загреб), „Danas“ (1934, Београд), „Književni savremenik“ (1936, Загреб), „Naša stvarnost“ (1936–9, Београд), „Umetnost i kritika“ (1939, Београд), „Млада култура“ (1939–40, Београд) , а затим и музичких часописа – „Музичка ревија“ (1932, Загреб), „Zvuk“ (1932–6, Београд), „Музички гласник“ (1938–41, Београд) и, најзад, оних које је повезивала тежња ка проналажењу одговарајућег ликовног израза на темељу тумачења марксистичко-лењинистичких идеја – „Земља“ (1929–35, Загреб), „Живот“ (1934–40, Београд).

Међусобне разлике проистичале су делимично из специфичности уметничких области на које су појединачне групе биле примарно фокусиране, као и из одступања у стваралачком сензибилитету, светоназору и искуству уметника који су их чинили. Ипак, пресудну улогу у разграничењима у оквиру радикалне интелектуалне левеце имала је неистоветност погледа на друштвену функцију уметности, те њен однос према

друштвеној стварности и, с тим у вези, питање слободе уметничког изражавања у виду избора приступа и метода у оквиру стваралачког поступка. Подељеност уметника у погледу схватања тога каква уметност треба да буде креирана у револуционарном контексту – да ли је неопходно да се у потпуности одбаце продукти „буржоаске“ уметничке традиције или не, потом у којој мери уметничке творевине морају или не морају да буду разумљиве ширим слојевима, да ли је уметничка вредност битна по себи или је сувишна и, да ли је важно дефинисати границе уметничког стварања или је нужно препустити тај процес спонтаном дејству друштвеноисторијских фактора, најпре се манифестовала у дискусијама између групе београдских надреалиста и критичара из часописа „Stožer“, да би временом прерасла у озбиљнији идеолошки раздор, односно у такозвани „сукоб на левици“ како су га назвали историчари југословенске књижевности.

Неколико појава у међународним оквирима чини се да је не само подстакло, већ и распламсало поделе међу припадницима интелектуалног слоја радикалне левнице. Имајући у виду досадашња истраживањима (Lasić, 1970; Kalezić, 2000, 2002; Visković, 2001; Блануша, 2012), то се посебно односило на промене у уметничкој политици Совјетског Савеза у другој половини двадесетих година у виду све израженије тежње ка увођењу строжије регулације у процес уметничког стварања, а затим и на експанзију авангардних уметничких покрета широм Европе инспирисаних, с једне стране, одбацивањем грађанских идеала аутономности уметничког делања и својеврсне политичке неутралности и незаинтересованости стваралаца, а, с друге стране, потребом да се допре до што ширег дела популације и спроведе једна врста демократизације уметничких творевина. Два различита приступа која су се развила на истом идеолошком темељу – један совјетски, а други европски, наилазила су на опречне реакције међу југословенским интелектуалцима левичарске оријентације.

У случају међуратних југословенских уметника идеје које су промовисане у Совјетском Савезу прихватила је већина припадника група око часописа „Stožer“, „Kultura“, „Literatura“, „Književni savremenik“, „Naša stvarnost“, „Umetnost i kritika“ и др. Међу њима истакнуту улогу имали су: Радован Зоговић, Стеван Галогаж, Отокар Кершовани, Веселин Маслеша, Огњен Прица, Јован Поповић, Велибор Глигорић, Едвард Кардељ и други заједно са некадашњим надреалистима Кочом Поповићем, Ђорђем Јовановићем и Александром Вучом (према Милорадовић, 2012: 102).

Њиховим настојањима прикључила се 1934. године и група ликовних уметника из Београда предвођена Мирком Кујачићем, Ђорђем Андрејевићем-Куном, Драганом

Бајом Бераковићем и Ђурђем Теодоровићем (према Блануша, 2012: 11) узимајући за програмску основу Кујачићев манифест о социјалној уметности јавно представљен на отварању изложбе у уметничком павиљону „Цвијета Зузорић“ 1932. године. Група „Живот“, како је названа, покушавала је да кроз уметничко делање својих чланова и њихово јавно иступање путем изложби радова, потом коментара у штампи и дискусија у оквиру стручних удружења (УЛУ) споведе широко постављене циљеве који су се односили не само на инструментализовање уметности у сврху потпуне друштвене и културне трансформације у ходу ка „бескласном“ идеалу, већ и на борбу за унапређење социјалног положаја уметника, потом својеврсне демократизације уметничких институција и, најзад, за креирање алтернативних простора у јавном пољу.

Насупрот такозваној харковској линији (Блануша, 2012) у редовима југословенске радикалне левнице током прве половине тридесетих година појавила се опонентна група којој је припадао део сарадника часописа „Danas“ и „Реџат“ на челу са Мирославом Крлежом као најистакнутијим идејним носиоцем, као и чланови уметничке групе „Земља“ (1929–35) из Загреба. Изузев бројних загребачких уметника који су чинили њен главни ослонац, међу противницима „тврде“, „партијске“ струје нашли су се поједини представници београдског надреалистичког покрета (Марко Ристић, Оскар Давичо, Милан Дединац), те једно време и књижевни критичар Милан Богдановић.

Поред унутрашњих идејних сукоба у радикалном сегменту левичарске фракције карактеристичних током читаве друге етапе у јавном пољу, другу важну појаву у овом сегменту представљала је тежња ка „сабирању“ снага против експанзије антидемократских тенденција у југословенском друштву. Она се испољавала не само кроз разноврсне активности припадника или симпатизера радикалне левнице – уметничке, јавне, синдикалне, политичке, затим кроз остваривање сарадње са појединцима, удружењима и организацијама најчешће либералне оријентације, и, најзад, кроз инфилтрирање у легалне часописе, удружења и институције. Захваљујући обухватном умрежавању у различите сегменте јавног поља, интелектуалци из крајње левичарских струја били су у прилици да прошире круг следбеника, придобију подршку појединаца и група из других фракција, пренесу сопствена схватања ширем аудиторијуму, примене поједине тачке из свог политичког и културног програма итд.

У том процесу значајну улогу одиграли су интелектуалци који су, поред осталог, били задужени за креирање музичке политике радикалне левнице. Према истраживању које смо обавили током 2012. године (Весић, 2012б), такозвани „леви

музички фронт“ привукао је велики број композитора, музичких стручњака, критичара и извођача током тридесетих година спремних да дају допринос како у формулисању музичког програма на основама дијалектичког материјализма или других варијаната марксистичке теорије, тако и у његовој примени. Неколико фактора имало је одлучујуће дејство на његово обликовање у југословенској средини – школовање великог броја музичких уметника у Чехословачкој, тачније на државном Конзерваторијуму у Прагу (видети Бајгарова и Шебеста, 2010) које је подразумевало додир са групом утицајних стваралаца и стручњака левичарске оријентације попут Здењека Неједлија (Zdeněk Nejedlý) и Алојза Хабе (Alois Hába),⁶⁴ као и са разгранатим активностима уметничке авангарде сличних идејних опредељења, затим испољавање потребе за обухватним суделовањем у југословенском музичком и јавном пољу и груписањем истомишљеника и, коначно, стремљење ка дефинисању јасних циљева када је реч о развоју југословенске музике. Заправо, у току читаве друге етапе у југословенском јавном пољу, музичка левица конституисала се у једну од најактивнијих група у југословенској јавности и уједно у музичком пољу наметнувши се како у области музичке публицистике, тако и у области јавних предавања о музици и музичког аматеризма. У том контексту, она је готово надјачала припаднике либералних кругова упркос препрекама у виду цензуре и контроле јавног делања које су, поред осталог, имале за циљ спречавање ширег пропагирања марксистичких погледа.

„Леви музички фронт“ оставио је изразит траг у београдској средини чему је допринела чињеница да је успео да привуче већину припадника послератних генерација музичара, нарочито оних који су отпочели школовање у Чехословачкој крајем двадесетих година. Захваљујући ослободу у бројној, високообразованој популацији младих музичара, формулисање програмских оквира и њихово јавно промовисање није представљало тежак задатак за припаднике радикалне левнице. Оно је додатно било олакшано појавом неколико личности на југословенској музичкој сцени који су својим свестраним ангажовањем у јавном пољу, а затим и ерудицијом и способношћу коришћења јавном речју стекли статус ауторитета у вези са музичким питањима. Међу њима је истакнуту позицију заузимао Војислав Вучковић као стручњак који је био укључен у функционисање различитих културно-образовних и

⁶⁴ О предавањима Алојза Хабе и његовим и Неједлијевим схватањима друштвене улоге музике видети детаљније у Locke, 2002. О Хабином раду са југословенским студентима видети у Бајгарова и Шебеста, 2010; Hába, 1933.

уметничких институција у југословенској престоници и који је сарађивао са великим бројем утицајних гласила упоредо остварујући успон и у партијској хијерархији. Услед угледа који је стекао у КПЈ и преданости коју је показивао у спровођењу радикалнолевичарске платформе у приступу музици, не изненађује чињеница да се Вучковић неколико година након повратка са студија из Прага издвојио као главни идеолог „левог музичког фронта“ и један од његових најактивнијих припадника. Паралелно са њим, на формирању музичке левнице у београдској средини истрајно су радили Стана Рибникар (касније Ђурић-Клајн) ангажујући се у Удружењу уметника „Цвијета Зузорић“, те сарађујући са Омладинском секцијом Женског покрета,⁶⁵ и неколико утицајних музичких часописа, а потом и Драгутин Чолић, Љубица Марић, Павле Стефановић, Миленко Живковић, Јелена Ненадовић, Станојло Рајичић, Миховил Логар, Лујо Давичо, Силвије Бомбардели, Јосип Славенски, Злата Ђунђенац, Тодор Скаловски и други.⁶⁶

⁶⁵ Ђурић-Клајнова није припадала групи уредника и главних носилаца часописа „Жена данас“ – јавног гласила Омладинске секције Женског покрета који је био један од кључних инструмената за ширење идеја блиских њеним припадницама. Ипак, она се нашла на листи сарадника часописа публикујући чланак „Улога жене у музици“ 1936. године (бр. 2, стр. 4) чиме је допринела да се у југословенској средини поведе дискусија и у вези са овим питањем.

⁶⁶ Реконструисање групе уметника која је чинила окосницу левог музичког фронта начињено је на основу обједињавања података из више извора. С тим у вези, посебну важност имао је зборник *Muzika i muzičari u NOV* (1982), затим *Војислав Вучковић уметник и борац* (1968), *Sarajevo u revoluciji. Revolucionarni radnički pokret (1937–1941)* (1976), као и студија Жарка С. Јовановића (1984) о радничкој уметничкој групи „Абрашевић“, те осврт Владимира Живанчевића на догађаје у културном и уметничком животу у Београду од 1930. до 1941. године (Живанчевић, 1983). Овом приликом истакли смо само имена појединаца који су припадали београдском кругу радикалних левичара пошто смо у највећој мери били фокусирани на њихово делање. То свакако не умањује значај загребачких и сарајевских уметника у југословенском левом музичком фронту који је истакнут у поменутих публикацијама. С тим у вези посебно треба истакнути делање Павла Марковца, загребачког музиколога, који је поред оснивања часописа „Музичка ревија“ у коме је током 1932. године објавио низ чланака са циљем да образложи важност и допринос радикалнолевичарске оријентације у музици, интензивно радио на развијању музичког аматеризма међу радницима, подизању нивоа њиховог музичког образовања, као и стварању одговарајућег репертоара. Тако је у оквиру Уједињеног радничког синдикалног савеза (УРСС) био ангажован као композитор, диригент, политички активиста и слично, држећи предавања, стварајући дела агитационог карактера, преведећи текстове Бертолда Брехта и адаптирајући за извођење композиције Ханса Ајслера и бројних совјетских аутора (према Томашек, 1957: 6–9). Њему су се касније придружили Натко Девчић, Богдан Огризовић, Никола Херцигоња и други. Истовремено, у другој половини тридесетих година у Сарајеву се формирала група младих уметника – музичких извођача, ликовних стваралаца, композитора заинтересована да путем вишемедијских уметничких форми (рецитациони хорови), јавних предавања, изложби и уметничких вечери пропагира идеје радикалне левнице (према Даноп, 1982: 80). Они су у току 1939. године организовали сложен уметнички догађај – „Вече музике, покрета и народне поезије“ у оквиру којег су изведене сценске поставке четири народне пеме („Смрт мајке Југовића“, „Старац Вујадин“, „Мали Радојица“ и „Орање Краљевића Марка“) према принципима синтетичког позоришта који је наишао на велики успех у јавности. Захваљујући томе, група је одлучила да се још систематичније посвети свом јавном делању те су у оквиру Сарајевске филхармоније основали секцију уметника и пријатеља уметности под називом

3. 3. *Активности појединачних фракција у југословенском јавном пољу: прва етапа (процес плурализације)*

Стиче се утисак да је повољан политички резултат завршетка рата у виду ослобађања јужнословенских и балканских народа од аустроугарске и османске власти, унео посебан полет и ентузијазам међу интелектуалном и делимично политичком елитом са простора Краљевине СХС отеловљујући се кроз њихов појачани друштвени и културни активизам. Он се огледао не само у напорима улаганим у стварање јединствене југословенске културе и подстицање њеног квалитативног успона, већ и енергији улаганој у процес културне еманципације већински недовољно образоване и политички, социјално и здравствено непросвећене популације са циљем бржег напретка југословенског друштва. Стремљења тог типа нарочито су долазила до изражаја кроз ангажман који је имао за циљ подризање нивоа културне и уметничке продукције, затим унапређење писмености и општег образовања, индустријске производње и економске активности и сл. С тим у вези, посебну важност имало је формирање културно-просветних, каритативних, међународних, научних и уметничких удружења, покретање бројних часописа, те иницирање различитих видова колективног делања у јавном пољу како би се у појединачним сегментима југословенског друштва успоставили одговарајући стандарди, увела правила и регулативе и начинио ефикасан поредак.

Потреба за отклоном од пређашњих друштвених пракси, патријархарног културног модела и производних релација, те вредности и ауторитета била је заједничка већини фракција у јавном пољу без обзира на њихово идејно утемељење, с тим да су постојале разлике у вези са погледима на појединачна питања. Она је посебно била наглашена међу уметничким групацијама испољавајући се у тежњама ка радикалном дисконтинуитету са предратним добом и његовим естетичким и идејним хоризонтима. Удаљавања од романтичарских и позноромантичарских приступа уметности и уметничком стварању као и њихових естетичких нормативних оквира била су заснована на широкој лепези полазишта, односно на еклектичном преплитању либералних, социјалдемократских, радикалнолевичарских, те радикалнодесничарских наратива. Дистинктивно у погледима уметника и уметничких група производила је оштре полемике и јавне дискусије у вези са проблемом вредновања уметничких дела,

„Collegium artisticum“ (према Danon, 1976: 319–24) настављајући да организује вишемедијска извођења, предавања, изложбе и сл.

креирања националних канона, укључивања у европске и светске токове, стварања јединствене југословенске уметности итд. У кратком временском периоду, налик на европску уметничку сцену тог времена, појављивале су се и нестајале нове уметничке платформе усталасавајући антагонизме у уметничком и јавном пољу (видети Тешић, 2009). Неподударна схватања лепог и вредног у уметности често су се надовезила на једнако непомирљива виђења просперитета југословенске културе, друштва и државе и обрнуто.

Поред уметника, појачана активност у јавном пољу била је својствена и за научнике и публицисте представљајући једну врсту надовезивања на њихове политичке и друштвене иницијативе покренуте пре и током Првог светског рата. Суделовање у формулисању државних националних и културних циљева и њиховом образлагању пред међународном јавношћу у жеку ратних сукоба замењено је радом у оквиру југословенских граница. С тим у вези, посебна пажња била је усмерена на процес културног интегрисања југословенских народа, то јест на дефинисање метода, приступа и поступака у том процесу. Интересантно је, међутим, да је већина угледних научника, политичара, војних официра и културних активиста који су учествовали у стварању заједничке државе и њене културне политике заокружила свој животни и професионални пут током прве етапе у јавном пољу или непосредно пре тога чиме је, и фактички, доведен до краја један значајан период у историји нове државе. Наиме, како је приметио историчар Ђорђе Станковић (2003: 80–1), током 1920. године преминули су историчар Драгољуб Павловић и уметник Коста Милићевић познати по свом ентузијазму за југословенску идеју, да би затим од 1921. године до краја деценије јавно поље напустило низ еминентних фигура које у допринеле елаборирању и пропагирању замисли о уједињењу јужних Словена. Мисли се на краља Петра I Карађорђевића, физичара Ђорђа Станојевића, новинара Милана Савчића, генерала Бранка Јовановића, дугогодишњег владиног емисара у Паризу Миленка Веснића, економисту Косту Стојановића, војводу Живојина Мишића, демократу Миодрага Драшковића, радикала Јашу Томића (1922), историчара Стојана Протића (1923), песника Алексу Шантића (1924), реномираног географа и антропогеографа Јована Цвијића (1927), историчара и политичара Љубомира Јовановића (1928) и војводу Степу Степановића (1928).

Осим појачаног ангажмана уметника и једног дела интелектуалне елите, а затим и осипања реномираних научника, политичара, високих војних официра и културних делатника, прва етапа у југословенском јавном пољу била је обележена јасним издвајањем три фракцијске групе и већине њихових подгрупа. Наиме, у овом периоду

су се кроз јавно делање појединаца и групација испољиле дистинкције у њиховим идејним полазиштима рефлектујући се путем опречно дефинисаних културно-политичких програма. То је долазило до изражаја како у поређењу позиција појединачних фракција, тако и у унутарфракцијским оквирима. Као што је већ наговештено (видети поглавље 3. 2. 3), унутарфракцијска разграничења била су наглашена у случају левичарске фракције у којој је већ на почетку прве етапе дошло до оштрог раздвајања између земљорадничке, социјалдемократске и радикалнолевичарске струје. Слична појава била је карактеристична и за либералну фракцију у којој се поред две струје са неподударним виђењем југословенског културног и друштвеног развоја оформила и трећа струја – подједнако опонентна другим двома струјама. Њен радикализам проистицао је из одбацивања идеје о друштвеној ангажованости уметника и интелектуалаца, као и њиховој политичкој инструментализацији. За разлику од левичарске и либералне фракције, екстремно крило у конзервативној фракцији било је формирано у потпуности тек у наредној етапи, с тим да су се у првој етапи појавиле његове претече.

Плурализам позиција у првој етапи није био једнако уочљив у свим периодима њеног трајања. Наиме, изузев у прве три године, као и последње године, остатак је био испуњем искљученошћу појединих струја (радикална левица, од 1923. до 1928), а потом и њиховом неактивношћу у јавном пољу (конзервативноауторитарна струја, индивидуалистичка струја, социјалдемократска струја). Нарочито је била значајна мања ангажованост групација конзервативноауторитарног усмерења која је била праћена незаинтересованошћу за обухватним делањем у јавном пољу. Узрок томе првенствено проналазимо у чињеници да је сва пажња припадника ове оријентације била фокусирана на политичко и бирократско поље, односно на проблеме и сукобљавања која су се појављивала у њима. Поред тога, од важности је и то да су бројне групације из либералне фракције успешно промовисале културне и политичке циљеве за које су се једнако залагали југословенски конзервативци (културуно и политичко интегрисање југословенских народа, просвећивање ширих слојева, привредни развој итд.). Самим тим, иако су стремљења конзервативне фракције били посредована кроз рад женских, војних, четничких и емигрантских удружења, затим група из других фракција, те функционисање дела државног апарата, њено прецизније уобличавање у јавном пољу десило се тек од друге етапе.

Имајући у виду наведено, од централног значаја су нам у току прве етапе биле групације из либералне фракције, посебно из њене западноевропске и словенске струје

које су биле изузетно посвећене јавном делању ослањајући се на прецизно дефинисана идејна полазишта и циљеве и, уједно, на различите врсте јавних активности. То је важило за готово читаву прву етапу, све до последњих година укључујући и почетак друге етапе када се примећује извесно слабљење „елана“ у овом делу јавног поља. Заправо, стиче се утисак да је представницима либералних струја након више година интензивног залагања за ширење сопствених уверења донекле опало интересовање у том контексту. Један од разлога свакако је био у процесу „смене генерација“, то јест у одласку неких од њихових најистакнутијих идеолога и активиста (видети Stanković, 2003), али не треба занемарити ни значај ефекта својеврсног „размађивања“ проистеклог из незадовољства правцем у коме се одвијало функционисање југословенске државе и друштва. Наиме, упркос привидног разрешења међунационалних сукоба на југословенској политичкој сцени које је наступило уласком хрватске опозиције у парламент и владу Краљевине СХС 1925. године, у наредном периоду не само да није дошло до очекиване стабилизације у друштву, већ је идеја о културном зближавању југословенских народа постепено маргинализована у свим крајевима земље, посебно северним. Осим одустајања од дела културно-политичког програма, као и повлачења из јавног живота, једна од реакција либералних групација на југословенску друштвену реалност која није ни приближно одговарала њиховим пројектованим идеалима било је удаљавање од почетних идеолошких позиција, што ће посебно доћи до изражаја током друге етапе.

3. 3. 1 „Српски књижевни гласник“ и Удружење пријатеља уметности „Цвијета Зузорић“: преглед активности, идејних полазишта и кључних носилаца

Као најактивније и најутицајније групације у оквиру либералне фракције (и шире) у току прве етапе у југословенском јавном пољу издвојиле су се групације око часописа „Српски књижевни гласник“, као и око Удружења пријатеља уметности „Цвијета Зузорић“. Оне су обухватале несродан скуп појединаца у професионалном погледу и нису имале истоветне циљеве делања у пољу. Тако је „Гласник“ претежно био ослоњен на припаднике интелектуалне елите (научнике) са Београдског универзитета, а затим и књижевнике, књижевне критичаре, уметнике и представнице покрета за женска права у чијем је фокусу било предочавање савремених токова у југословенској књижевности, затим представљање научних истраживања (углавном из друштвено-хуманистичких дисциплина), коментарисање актуелних тенденција у политичком пољу у југословенским и међународним оквирима, као и указивање на догађаје у београдском

уметничком животу. Насупрот томе, вођство, чланови и сарадници удружења „Цвијета Зузорић“ – међу којима су предњачили уметници, активисткиње женских удружења и супруге познатих интелектуалаца и политичара, били су заинтересовани првенствено за ширење знања о савременој уметности (књижевност, визуелне уметности, музика), као и за културно просвећивање при чему политичке, друштвене и научне појаве, укључујући и оне везане за југословенску средину, нису биле предмет њиховог интересовања.

Упркос очигледним неподударностима између две групације, током прве, а напослетку и друге етапе, могла су се увидети и извесна прожимања, као и низ сродних карактеристика. Пре свега, часопис „Српски књижевни гласник“ и Удружење пријатеља уметности „Цвијета Зузорић“ представљали су својеврсно чвориште у јавном пољу у коме су се укрштале путање различито идејно оријентисаних научника, књижевника, уметника, критичара и активисткиња за женска права доприносећи афирмацији замисли демократске јавности – у овом случају, успостављања аргументоване дискусије или размене уметничких искустава лишене острашћености, агресивних тонова и омаловажавања неистомишљеника са циљем објашњења или представљања одређених књижевно-поетичких и уметничких појава, као и политичких и научних појава. Поред тога, групе око „Гласника“ и удружења „Цвијета Зузорић“ биле су подједнако привржене идеји културног зближавања југословенских народа, те обликовања јединствене југословенске културе и уметности што су, као што ћемо видети у наставку рада, исказивали доследно и у континуитету током прве етапе. Напослетку, већина припадника обе групе били су наклоњени примени западноевропског културног модела, док је мањи део био привржен словенском моделу.

Као што је познато часопис „Српски књижевни гласник“ наметнуо се као гласило високо постављених критеријума када је реч о квалитету расправа о књижевним, политичким, економским и уметничким питањима још почетком двадесетог века (видети Тутњевић, Неђић /ур./, 2003). У атмосфери испуњеној политичким напетостима које су карактерисале последње године владавине краља Александра Обреновића, група интелектуалаца – политичара, академика и научника, опозиционо настројених према државном врху, одлучила се да покрене нов лист и обликује га претежно у складу са просветитељским идејама прогреса, превласти разума, емпиријског сагледавања реалности, те неопходности образовног и васпитног деловања на шире слојеве што је требало да представља отклон од уобичајене

публицистичке традиције на овим просторима (према Продановић, 1926). Колико су уредници и сарадници „Српског књижевног гласника“ заиста извршили утицај на друштвену свест у Краљевини Србији у току првих тринаест година континуираног излагања тешко је са прецизношћу установити, међутим, нема сумње да је њихово залагање за објективност у дискусији, као и аналитичност и теоријску утемељеност на посредан начин допринело извесним квалитативним померањима у јавном пољу у виду увођења другачијег приступа политичким и уметничким расправама. Озбиљност која је постала обележје овог часописа још у првим бројевима, а затим и афирмативан однос према западноевропским достигнућама у области културе, образовања, економије и уметности, као и према идеји о зближавању јужних Словена били су карактеристични за читаву његову прву серију (до почетка Првог светског рата) издвајајући га, поред осталог, и као важног посредника југословенске либералне мисли из тог периода.

Формирање нове државе донело је сасвим другачије околности на овим просторима укључујући, с једне стране, одушевљење због окупљања југословенских народа „под једним кровом“, затим због обједињавања свих Срба на једној територији, као и због ослобађања од колонизатора, а с друге стране, јачање тензија међу представницима националних елита, као и „затегнутост“ у односима са суседним државама. Увиђање комплексности послератних околности спрам оних с почетка века није поколебало групу интелектуалаца, научника и политичара у намери да настави своју мисију која се, према речима Милана Грола (1931: 1), заснивала на идеји да се „у пуном осећању времена и у корак са покољењем изграђује идеологиј(а) општ(а) и књижевн(а)“. Наиме, упркос чињеници да је у односу на 1901. годину деветнаест година касније дошло до „поремећаја свега из основа, (...) духовн(е) разбијености, (...) разочарењ(а) једних и нетрпеливости других, (...) раздражљивој осетљивости свих, и, поврх свега, (...) бук(е) нестрпљивих реформатора међу којима се у оваквим несређеним стањима највише чују занесењаци, демагози или просто апостоли речи без уверења“, део некадашњих идејних твораца и уредника часописа без преминулог Јована Скерлића, одлучио је да уз извесне измене у приступу поново иницира дискусије у области књижевности и уметности, политике, економије и науке (Грол, 1931: 2) и покрене нову серију часописа „Српски књижевни гласник“.

Искорак у односу на претходни период дошао је до изражаја у првим бројевима обновљеног часописа огледајући се у већој отворености према идеолошки и поетички

различито оријентисаним уметницима и сарадницима.⁶⁷ То се нарочито односило на књижевни сегмент часописа у оквиру којег је дат простор не само етаблираним уметницима, већ и припадницима млађих генерација чија су се стваралачка настојања заснивала на одбацивању схватања уметности, уметничког стварања и вредности уметничког дела из предратног периода. Поклоницима критичког односа према предратној књижевној традицији која својим формалним и садржајним елементима није могла да да израз осећањима бесмисла, ужаса, агоније, патње, очајања, празнине изазваних свеопштим духовним и материјалним пустошењем започетим током Првог светског рата, поред представљања књижевних творевина омогућено је и да упознају јавност са личним поетичким стремљењима кроз пропратне текстове.

Захваљујући томе, упоредо са делима традиционалне усмерених југословенским песника и писаца на страницама нове серије „Гласника“ публикована су и остварења неких од најзначајнијих представника предратних и послератних авангардних књижевних струја (нпр. Светислав Стефановић, Милош Црњански, Тодор Манојловић, Августин Тин Ујевић, Растко Петровић и др.) (о авангардним струјама у овом периоду видети Тешић, 2009) упркос томе што уредништво није делило њихове погледе на уметност, те приступ језичким, садржајним и формалним аспектима.⁶⁸ На тај начин, иницијатори часописа показали су доследност у намери да покушају да премосте генерацијски јаз, да пруже могућност новим „гласовима“, те да у атмосфери

⁶⁷ Промене у уређивачкој политици и односу према књижевним и политичким питањима наговештене су у уводнику обновљене серије часописа да би потом биле детаљније размотрене у једном од текстова Богдана Поповића. Видети детаљније у Поповић и Јовановић, 1920 и Поповић, 1920.

⁶⁸ Наиме, Богдан Поповић је у детаљнијем појашњењу књижевне и уметничке политике нове серије „Гласника“ (1920) и у каснијем чланку „У славу једних и других (I–II)“ (1921) јасно ставио до знања да му ставови најмлађих уметничких генерација често нису били сасвим блиски нити разумљиви. С тим у вези, Поповић је посматрајући тенденције у различитим уметничких дисциплинама на европском и југословенском тлу, непосредно пре и након Првог светског рата, приметио како је на сцену ступио „један чудан нараштај, – један нараштај који је, према добу у коме живи, културно нижи не само од ранијег, већ и од дугог низа ранијих нараштаја. (...) Свакад је, у добу јачих промена, нови нараштај био јасно млађи и умом и срцем од старијега; али је данашњи *сувише* (подвукао аутор) млад према добу у коме живи. У средини цивилизације коју су његови претходници подигли на врло велику висину, он је половином својих особина, интелектуалних и моралних, варварин; а само једном, мањом, половином особина, оном коју је позајмио од свога доба, он је цивилизован“ (1921: 621–22). Верујући да ће се кроз појаву даровитог уметника ипак створити прилика да се „нов(и) елемент(и)“ обликују у „зрелој и формално савршеној синтези“, Поповић је актуелна стремљења у сликарству, скулптури, песништву, архитектури и музици кроз призму „раног примитивизма“, то јест у виду „национално примитивно(г), архаично примитивно(г), егзотично примитивно(г)“ што је, према његовом ммишљењу, био логичан одраз „душе новог нараштаја“ (1921: 621). „Данашњи уметник негује примитивну уметност, јер је и сам примитивац“ било је схватање од кога је Поповић приступао у тумачењу и вредновању уметничких појава тога доба.

толеранције, међусобног уважавања и поштовања представе јавности уметнике различитих, често неспојивих и искључивих стајалишта из свих крајева Југославије.⁶⁹

Поред тежње да пружи увид у разноврсност југословенске књижевне продукције пре и после Првог светског рата уз јасно изражавање привржености југословенској идеји и жељи за њеним адекватним опредмећењем, „Гласникови“ уредници трудили су се да усмере пажњу и на књижевне традиције других земаља, посебно словенских (Чехословачка, Бугарска, Совјетски Савез) и европских (Италија, Француска, Велика Британија, Шпанија, Немачка), али и далекоисточних (Кина, Индија) показујући изразито космополитско опредељење, неуобичајено за већину тадашњих југословенских часописа.

Приступ који је карактерисао обликовање књижевне рубрике „Гласника“ у виду неговања идејне, стилско-формалне и националне шареноликости није у подједнакој мери одликовао друге сегменте часописа (научни, политички, уметнички) што може да се објасни расположивим простором који није дозвољавао укључивање једнаког броја сарадника као у случају књижевног одељка, а затим и ослоњеношћу на стручњаке углавном истоветних, либералних погледа.⁷⁰ То не значи да нису постојала извесна искорачења у њиховој поставци, али су се она манифестовала у дужим временским размацима пратећи промене уредничких политика и, истовремено, представљајући одраз ширих превирања у југословенском јавном пољу. Наиме, узимајући у обзир разматране тематске области, оцене појединих тада актуелних политичких и уметничких догађаја у земљи и иностранству, разноврсност ангажованих појединаца, као и однос према појединим југословенским удружењима и листовима примећује се разлика између првих двадесет осам књига (1920–29) и преостале тридесет и две књиге обновљеног часописа (1930–41) што се поклапа са разграничењем на две етапе у јавном пољу.

⁶⁹ Поред осталог, на страницама „Гласника“ су у току прве етапе објављена дела Милоша Црњанског, Иве Андрића, Тодора Манојловића, Гвида Тартале, Мирка Королије, Густава Крклеца, Милана Ћурчина, Милана Кашанина, Станислава Кракова, Растка Петровића, Драгише Васића, Исидоре Секулић, Ранка Младеновића, Августина Тина Ујевића, Анице Савић Ребац, Мирослава Крлеже, Хамзе Хума, Десанке Максимовић, Јеле Спиридоновић Савић, Божидара Ковачевића, Милице Јанковић, Данице Марковић, Синише Кордића, Ненада Митрова, Сибе Миличића, Кузме Томашића, Николе Миковића, Рикарда Каталинића Јеретова, Стојана Живадиновића, Мирослава Фелдмана, Бранислава Нушића, Иве Војновића, Владимира Назора, Алексе Шантића, Јована Дучића и других.

⁷⁰ Изузетак у том погледу представљало је праћење домаће политичке сцене, односно спорних питања која су била актуелна у оквиру ње. Наиме, уредништво часописа се у таквим случајевима трудило да у расправу укључи политичаре и стручњаке који су били различито идеолошки позиционирани предочавајући плуралност перспектива посматрања појединачних појава. Тако је 1922. године (књ. V, св. 7) покренута анкета о српско-хрватским односима у којој је учествовало више српских, хрватских и словеначких књижевника и политичара, да би током 1926. године (књ. XXIX, бр. 2) била покренута дебата о кризи парламентаризма у глобалним и југословенским оквирима.

У току прве етапе у јавном пољу, а самим тим и прве фазе обновљеног „Гласника“ у којој су водећу улогу у уређивању имали Богдан Поповић и Слободан Јовановић (1920–1), Војислав М. Јовановић (1921–22), Светислав Петровић (1922–27) и уређивачки одбор (1928–29) (према Војиновић, 2005: 11–12) дошло је до изражаја неколико појава у оквиру „некњижевних“ одељака. Пре свега, евидентно је да је постојало посебно интересовање за етнолошко-антрополошке теме које је пратило неколико реномираних југословенских стручњака са Београдског универзитета (Филозофски факултет, Богословски факултет) и Српске академије наука и уметности (Јован Цвијић, Тихомир Р. Ђорђевић, Јован Ерделјановић, Веселин Чајкановић, Боривоје Милојевић и др.), као и из Етнографског музеја у Београду (Боривоје М. Дробњаковић, Сима Тројановић). Упоредо са објављивањем делова истраживања у којима су испитивани обичаји, начин живота, веровања, те особености утилитарних и интелектуалних творевина руралног становништва са подручја Краљевине СХС/Југославије, нарочито из недовољно проучене области јужне Србије, инициране су и расправе о актуелним публикацијама домаћих и иностраних научника, као и о њиховим теоријама и тврдњама у вези са југословенском популацијом. Осим тога, значајна пажња у оквиру „Гласника“ била је усмерена на југословенско политичко поље и кључне проблеме који су у њему искрсавали,⁷¹ потом на дискусије из области филозофије (класичне или савремене) и историје, приказивање, оцењивање и експликацију уметничких догађаја, личности и творевина са простора Југославије и шире, те издвајање материјалних, институционалних и законских препрека које су ометале адекватан развој југословенске уметности. Напослетку, треба истаћи и то да је изванредан значај придаван делању феминистичких удружења у Краљевини (Друштво за просвећивање жене и заштиту њених права/Женски покрет, Мала Антанга жена), као и представљању њихових политичких и друштвених стремљења у чему су учествовале сâме активисткиње (Катарина Богдановић, Паулина Лебл-Албала, Јулка Хлапец-Ђорђевић и Ксенија Атанасијевић).

У разматраном периоду посебан акценат био је стављен на давање подршке удружењима, организацијама и институцијама које су се залагале за културну

⁷¹ Начелан став уредништва часописа када је реч о југословенском питању била је подршка „снажн(ој) државн(ој) целин(и), као неизостан(ој) погодб(и) за опстанак и независност у новим политичким и економским приликама у Европи“ уз „широк(у) слобод(у) самоуправних јединица, с непосредним учешћем народа у управи, и с великим замахом локалне иницијативе (sic!) и утакмице“ (Поповић и Јовановић, 1920: 3). Имајући у виду разматрање појава у југословенском политичком животу, мишљење уредника било је да је неопходно стремити ка „објективношћу и истином“, те ка изражавању „најнапреднијих и у исто време најтрезвенијих“ увида (3).

еманципацију ширих слојева кроз активан рад на њиховом упућивању у сазнања о југословенској и европској историји уметности и актуелним уметничким праксама, затим текућим економским и привредним токовима, различитим димензијама живота сеоског и градског становништва и сл. Тако је, са изузетним занимањем, праћен рад удружења „Цвијета Зузорић“, потом Коларчевог народног универзитета, као и народних универзитета широм земље што је подразумевало осврт на њихове јавне активности, као и публикување годишњих извештаја.

Наклоњеност једном делу група у јавном пољу у чијем је делокругу важно место заузимало просвећивање југословенског становништва, није исказивана само кроз давање публициитета њиховом раду, већ се ишло и корак даље. Тако је део сарадника „Гласника“ и сâм покренуо иницијативу за културно просећивање грађана Београда која је дошла до изражаја кроз оснивање Универзитетског камерно-музичког друштва „Collegium Musicum“. Реч је наиме била о његовом угледном критичару и бившем уреднику, Богдану Поповићу, као и сталном сараднику, музичком критичару Милоју Милојевићу, који су, уз учешће и подршку појединих професора са Београдског универзитета, одлучили да подстакну унапређење музичког укуса у овој средини.⁷² Колико је Поповић веровао у значај овог подухвата сведочи, поред осталог, његов поздравни говор који је објављен у „Гласнику“ из 1926. године (Поповић, 1926а). У њему је, поред осталог, истакнута потреба за адекватним разумевањем музике као „ствар(и) опште културе, а не предмет(ом) којим би имала да се бави једна класа стручњака“, те као „једн(е) од најмоћнијих и најплеменитијих међу уметностима“ (1926а: 104, 105). Сматрајући да утисци „од добре, праве, велике музике“ не могу својим интензитетом и упечатљивошћу да се пореде са утисцима насталим из додира са другим уметничким дисциплинама, као и да она једина међу уметностима има моћ да „нас пренаша као у неки други свет“, овај угледни критичар веровао је у њено изузетно васпитно деловање, односно способност да директно „негује наша осећања“, „богати душу“ и, самим тим, подстиче развијање интелектуалних и моралних квалитета појединаца и заједница (1926а: 110, 111).

⁷² Поред Поповића и Милојевића, у формирању овог удружења учествовали су професори Медицинског факултета у Београду – Рихард Буриан и Ђорђе Јоановић, док су допринос као извођачи и предавачи пружали професори Милан Фотић, Љубиша Вуловић, Александар Радосављевић и Александар Костић такође са Медицинског факултета, потом Иван Ђаја, Сениша Станковић, Виктор Новак, Павле Вујовић и Боривоје Милојевић са Филозофског факултета (Београд), Александар Леко са Техничког факултета (Београд), Милета Новаковић са Правног факултета (Београд) и други. Према Турлаков, 1986.

Вођство и чланови друштва „Collegium musicum“ су своју намеру да култивишу музички укус Београђана испољавали кроз организовање редовних концерата који су започињали информативним уводним предавањем (видети детаљније у Турлаков, 1986). На тај начин студенти Београдског универзитета и заинтересовани грађани требало је да се боље упознају са музичким достигнућима ранијих музичких епоха (барок, класицизам, рани романтизам), као и са југословенском музиком и, последично, стекну увид у појам музички лепог и развију способност за препознавање естетичких, формалних и експресивних квалитета музичких творевина. Осим тога, окупљање представника академског поља заједно са појединим професионалним музичарима у оквиру камерног ансамбла посредно је омогућавало да се пракса јавног концертирања установљена у модерној европској историји (18. век) обједини са праксама друштвене интеракције, забаве, окупљања, те организовања слободног времена карактеристичне за грађанску класу развијених земаља током 19. и раног 20. века (мисли се на институцију салона). Тиме је, осим васпитавања укуса публике, подстицано и интелектуално уздизање универзитетских наставника.

Удружено делање једног броја сарадника „Гласника“ у јавном пољу које је имало за циљ музичко просвећивање битно је из више разлога. Поред тога што је упућивало на стремљење ка ширењу јавних активности изван „публицистичко-информативних“ оквира и оквира воеђња „академских расправа“, оно је јасно указивало на значај који је придаван музици као уметности, то јест музичком стварању и извођењу. Такво схватање друштвене и културне улоге музике било је апострофирано кроз концепцију нове серије „Гласника“. Наиме, од самог почетка обновљеног часописа, музичке појаве на простору Краљевине СХС/Југославије, као и у појединим европским земљама праћене су у континуитету добијајући много већу пажњу у односу на предратни период. Кључно место у њиховом сагледавању добио је композитор и музиколог Милоје Милојевић који је био сарадник још из предратног периода.⁷³ Он је био готово једини аутор који је током првих девет година (1920–9)

⁷³ Милоје Милојевић је успоставио сарадњу са „Српским књижевним гласником“ још 1908. године током похађања студија из области композиције и музикологије на минхенском Конзерваторијуму, као и тамошњем Филозофском факултету. Као несвршени студент Филозофског факултета у Београду где су му предавачи били Павле и Богдан Поповић и Јован Скерлић (упоредна књижевност, српски језик и књижевност) и касније наставник Српске музичке школе, Милојевић је, већ тада, скренуо пажњу на себе познавањем музичке историје и теорије, али и специфичним приступом музичкој критици у коме су значајан удео имали његови погледи на обликовање националне музичке културе. Он је дошао до изражаја у низу објављених текстова у предратном „Гласнику“ сврставајући Милојевића у групу ангажованих арбитра у српском јавном и музичком пољу. Томе је додатно доприносила његова спремност да се кроз јавну реч беспопштено бори за успостављање одређених модела националне

коментарисао догађаје из музичког живота југословенске престонице и испитивао бројне феномене у југословенском и европском музичком пољу из прошлости и садашњости кроз призму својих специфичних естетичко-поетичких схватања. Осим Милојевића, прилог музичким темама повремено су давали композитор Коста П. Манојловић, музички публициста Јован Зорко и историчар Виктор Новак и то углавном током његовог одсуства због усавршавања у Прагу (1924–25), док су ретке извештаје из регионалних центара слали Антун Добронић, Божидар Широла и Лујо Шафранек-Кавић.

Претпостављамо да је више чинилаца допринело томе да Милојевић стекне позицију једне врсте гласноговорника „Српског књижевног гласника“ у области музике. Осим чињенице да је у односу на предратни период у међувремену учврстио ауторитет музичког критичара кроз стални ангажман у дневном листу „Политика“, вероватно је од посебног значаја било поклапање његових поетичких и естетичких стајалишта са културним и друштвеним вредностима које су пропагирани поједини уредници „Гласника“ у току прве етапе. С тим у везим, нарочито треба истаћи Милојевићеву идејну блискост са Богданом Поповићем која се, осим у публикованим музичким критикама и стручним чланцима, манифестовала и у блиској сарадњи изван часописа. Ту првенствено мислимо на њихову подједнаку наклоњеност француској култури и уметничкој традицији, затим на истоветност погледа у вези са васпитањем укуса ширих слојева и улоге уметничке критике у том процесу, и, најзад, на поимање важности детаљне структурно-формалне анализе уметничког дела (анализа ред-поред), као и експресивног дејства уметничких творевина.⁷⁴

музичке културе што се особито манифестовало у критикама остварења српских композитора. У својој одлучности и борбености Милојевић је умео да западне у једну врсту идеолошке ригидности која се на упечатљив начин испољила у осврту на ораторијум *Васкрсење* Стевана Христића. Детаљније о томе видети у Васић, 2003: 50.

⁷⁴ Овом приликом имали смо у виду један део радова Богдана Поповића (2001а, б, в) као и критичку анализу његових књижевнотеоријских и естетичких погледа коју је спровео Милан Алексић (2013). Поредиће резултате до којих је дошао Алексић са резултатима анализе Милојевићевих схватања уметности и музике, уметничког стварања, уметничке вредности и друштвене улоге уметности коју смо обавили за потребе различитих истраживања (Vesić, 2007; Васић, 2015б) могуће је уочити извесне паралеле. Оне су евидентне на неколико нивоа – у погледу поимања значаја развијених уметничких традиција за формирање периферних уметничких традиција, потом разумевања улоге ширења сазнања о уметности међу свим друштвеним слојевима ради подизања општег квалитета уметничког стварања и коначно увиђања важности емоционалног одговора на уметничко дело као ефекта његовог начина обликовања, подједнако заснованог на интелектуалним и интуитивним напорима ствараоца. Слично Поповићу, и Милојевић се трудио да разуме и објасни узроке настанка бунтовних појава у пољу музике почетком 20-их година прошлог века, а уједно је делио његово уверење да је предуслов за убрзано унапређење југословенске уметничке продукције био у темељном раду на културном уздицању ширих слојева, посебно у градским срединама.

Подударност Поповићевих и Милојевићевих полазишта и стремљења у југословенском уметничком и јавном пољу експлицитно је испољена у више наврата. Једним делом она се огледала у кооперативном раду двојице критичара у оквиру друштва „Collegium musicum“, а затим и кроз чињеницу да је Милојевић свој први обимнији чланак у новом „Гласнику“ посветио управо Поповићу. Свакако, не треба занемарити ни то да је Поповић написао предговор за први том Милојевићевих студија и чланака недвосмислено указујући на постојање идејних прожимања, те сличности у схватању процеса уметничког стварањ и улоге уметничке критике у њему.⁷⁵ На крају, премда не постоје чврсти докази за то, претпостављамо да је Поповић одиграо битну улогу у ангажовању Милојевића као асистента на Филозофском факултету 1925. године и увођењу историје музике (заједно са основама из теорије музике) у студијски програм.

Уколико имамо у виду прву фазу делања групе око „Српског књижевног гласника“ која се поклапа са првом етапом у јавном пољу, очигледно је 1. да су њени припадници учинили пуно на пропагирању модерне југословенске књижевности и уметности, 2. да су јасно ставили до знања како и модернистичке и авангардне (изразито антитрадиционалистичке) тенденције могу имати легитимност, 3. да су поклањали пажњу уметницима из свих крајева земље указујући на важност стварања заједничке, југословенске културе, 4. да су популаризовали резултате научних истраживања, 5. да су допринели унапређењу положаја музичке уметности, 6. да су се трудили да дају потпору културном просвећивању, 7. да су указивали на важност западноевропске културе и уметности.

У односу на групу око „Гласника“ која се у извесној мери ослањала на предратно искуство у јавном делању, група око Удружења пријатеља уметности „Цвијета Зузорић“ није имала сличне узоре. То међутим не значи да пре њеног формирања 1922. године није било организација које су могле имале сродне тежње. Наиме, након завршетка Првог светског рата и повратка бројних југословенских

⁷⁵ Поповић је, поред научне димензије, истицао битност дидактичке стране естетичке теорије сматрајући да управо она омогућава да се уметничко дело, у овом случају музичко дело „(анализира) у (...) појединостима, разлучуј(ући) га (на) његове састојке“. То је, према његовом мишљењу, представљало предуслов за „продирање у дубље тајне музичке уметности“ и, уједно, „практично повећање нашег естетичког задовољства“ (Поповић, 1926б: XI–XII). Милојевић је у свом критичарском и музиколошком делању, како је веровао Поповић, неговао управо овакав приступ што се манифестовало у низу текстова кроз „теоријск(е) напомен(е) (...) о ритму, мелодијској линији, хармонији и тако даље“ које омогућавају свакоме да (путем теорије) „дође до пуног сазнања музичке уметности“ (1926б: XIV).

уметника из Француске, Велике Британије, Италије и Русије и других земаља где су суделовали у спровођењу културне дипломатије почеле су да се појављују иницијативе за кооперативним делањем у југословенском јавном пољу са циљем да се подстакне динамичнија интеракција између стваралаца, љубитеља уметности, уметничких и културних институција и шире. Схвативши да у околностима које су владале у овој области са изразитом доминацијом естаблираних уметника и одређених естетичких норми могућности за представљање творевина заснованих на превазилажењу традиционалних поставки уметности нису биле значајне, уметници из различитих дисциплина (подстакнути примерима из развијенијих земаља) одлучили су да се самоорганизују и тако покушају да креирају алтернативни сегмент у пољу. Тако су се у Београду, крајем 1919. године, укрстили путеви књижевника, сликара, вајара и композитора из различитих делова Краљевине СХС са сличним амбицијама – да успоставе контакт са београдском публиком, да је заинтересују за сопствена, модернистичка схватања уметности и да развију подстицајне услове за даљи уметнички рад. Захваљујући томе, настала је „Група уметника“ која је окупила књижевнике и књижевне критичаре (Мирко Королија, Тодор Манојловић, Даница Марковић, Сибе Миличић, Јосип Косор, Иво Ћипико, Иво Андрић, Исидора Секулић), сликаре и вајаре (Љуба Бабић, Бранко Поповић, Томислав Кризман, Михо Маринковић, Милан Минић, Ж. Бијелић, Владимир Бецић, Моша Пијаде, Милан Недељковић), као и композиторе и музичаре (Милоје Милојевић, Коста П. Манојловић, Стеван Христић, Иванка Милојевић) млађе генерације. Верујући да је могуће придобити шире слојеве за уметност смелијих естетичких захтева, овај скуп уметника одлучио је да се посвети организовању заједничких изложби и књижевно-музичких вечери по моделу француских салона Дебисија (Claude Debussy), Бодлера (Charles Baudelaire), Дегаа (Edgar Degas), Монеа (Edouard Monet) и Малармеа (Stéphane Mallarmé) пружајући прилику јавности да се боље упозна са формалним, садржајним и идејним особености њихових остварења. Након једне изложбе и неколико вечери са музичким изведбама и читањем поезије и одломака из драмских текстова које је с пажњом испраћено у дневном листу „Политика“ посредством Милоја Милојевића – неформалног хроничара „Групе уметника“, колективна активност је замрла упркос најавама да ће она бити интензивирана у пролеће 1920. године (видети Милојевић, 1919в: 2).

Иако је „Група уметника“ кратко заживела, део уметника који су јој приступили није одустајао од тога да путем заједничног, кооперативног делања

подстакне интензивнији и континуирани дијалог са јавношћу премошћавајући различите институционалне, културне и друштвене препреке. Захваљујући њиховој упорности, као и промени стратегије, током 1922. године покренуто је оснивање Удружења пријатеља уметности „Цвијета Зузорић“ које је имало за циљ да привуче различите врсте уметника (књижевнике, сликаре, вајаре, композиторе, музичаре) око јединственог програмског оквира. Поред наклоњености идеји о креирању интегрисане југословенске уметности и културе која је опстајала све до почетка Другог светског рата (видети Вучетић Младеновић, 2003: 75–87), један од кључних задатака удружења било је пружање симболичке и материјалне потпоре уметницима различитих генерација из свих југословенских крајева, посебно припадницима модернистичких струја. Између осталог, он је обухватао активности попут организовања колективних изложби (Пролећна – на којој су излагали уметници из читаве земље и Јесења изложба – на којој су излагали београдски уметници), концерата, књижевних вечери, а током тридесетих година и манифестације „Дани књиге“ (од 1932.), музичког фестивала (1935, 1936), књижевних и музичких конкурса, јавних забава (балова) и, најзад, издавачких подухвата. Упоредо са промовисањем и популаризацијом модерне југословенске књижевности, сликарства, вајарства и музике удружење је од самог настанка поклањало приличну пажњу васпитавању музичког укуса студентске и омладинске популације. Као резултат тога осмишљен је циклус концерата под називом „Народни конзерваторијум“ (1925–32) који се заснивао на представљању композиција значајних аутора из европске музичке историје, као и југословенских аутора (видети Вучетић Младеновић, 2003: 101–7).

За разлику од твораца „Групе уметника“, чини се да су покретачи Удружења „Цвијета Зузорић“ реалистичније приступали остварењу тежње ка приближавању савремених уметничких стремљења широј популацији схватајући социоекономску комплексност овог процеса, његову временску екстензивност и неопходност обухватног друштвеног „умрежавања“ у виду ослањања на делове интелектуалне, политичке и привредне елите, а не само уметничке елите. Из тог разлога јасно је због чега се Бранислав Нушић заједно са некадашњим оснивачима „Групе уметника“ – Милојем Милојевићем, Бранком Поповићем и Тодором Манојловићем, као и Марком Царем, обратио неколицини београдских госпођа, супруга утицајних политичара (видети детаљније у Ђорђевић, 1980; Вучетић Младеновић, 2003: 25) и професора

универзитета,⁷⁶ које је требало да преузму улогу не само промотера удружења у елитним круговима, већ и једне врсте посредника између уметника и потенцијалних мецена. Судећи према временском распону у коме је удружење активно партиципирало у јавности, потом врстама и учесталости активности које је спроводило и, најзад, важности које је имало у еманципацији уметности и уметничког стварања на простору Краљевине СХС/Југославије, стиче се утисак да напори његових оснивача нису били узалудни, те да су, упркос проблемима у појединим сегментима попут музичког просвећивања,⁷⁷ донели одређене резултате.

Анализирајући јавно делање удружења „Цвијета Зузорић“, укључујући и идејне основе на којима га је базирало, примећују се одређене паралеле са радом уредника и управног одбора „Српског књижевног гласника“ у вези са обликовањем књижевне рубрике. У том контексту, од важности је било испољавање флексибилности у односу према савременим уметничким тенденцијама што је резултирало отвореношћу за креације несродних, често опречних естетичких, садржајних и формално-структурних карактеристика. Тако је удружење „Цвијета Зузорић“ остварило сарадњу како са уметницима старијих генерација, тако и са представницима млађих генерације чији су погледи на уметничко стварање били изразито издиференцирани. У случају визуелних уметника, током прве етапе јавности је предочен рад групе „Лада“, „Облик“ и „Зограф“, а касније (током тридесетих) и групе „Независни“, „Дванаесторица“, „Десеторица“ и „Земља“. Тим путем је готово у целости представљена београдска, а делимично и југословенска ликовна сцена тога времена. Донекле је разноврсност постигнута и у оквиру јавног презентовања савремене југословенске књижевности, а

⁷⁶ Међу оснивачима „Цвијете Зузорић“ нашле су се Олга Станојевић, супруга Станоја Станојевића и, уједно дугогодишња председница удружења (1922–38), Криста Ђорђевић, супруга једног од оснивача Медицинског факултета Ђурице Ђорђевића, потпредседница и касније председница (1938–41) удружења, Емка Крстел, супруга политичара Ивана Крстела и такође једно време потпредседница удружења, затим Даринка Нушић (супруга Бранислава Нушића), Ана Маринковић (супруга политичара Војислава Маринковића, прва председница удружења), Тоница Рибар (супруга политичара Ивана Рибара), Ангелина Одавић (супруга књижевника и дипломате Ристе Одавића), Радмила Бајлони (супруга индустријалца и гувернера Народне банке Игњата Бајлонија), Дивна Поповић (супруга Бранка Поповића), Лепосава Петковић (председница Народног женског савеза и касније Југословенског женског савеза), Соња Були, Лала Тешић, Мара Тешић. Осим њих, током деветнаест година рада удружења значајан траг кроз делање у књижевној, ликовној и музичкој секцији, као и управном и акционом одбору оставиле су Јелисавета Ибровац (супруга Миодрага Ибровца, професора Филолошког факултета у Београда, једног од оснивача ПЕН клуба), Стана Рибникар (супруга Владислава Рибникара, директора „Политике“, пијанисткиња и музички публициста), Аница Савић Ребац (хелениста, чланица ПЕН клуба и Удружења универзитетски образованих жена) и Мими Велмар-Јанковић (супруга књижевника Владимира Велмар-Јанковића). Видети детаљније у Вучетић Младеновић, 2003.

⁷⁷ О препрекама са којим су се сусретали представници удружења у контексту васпитавања музичког укуса студентског, омладинског и других слојева видети детаљније у Вучетић Младеновић, 2003: 99–110.

знатно мање у области музичког стварања услед ограничених материјалних и људских капацитета.⁷⁸

Налик на „Гласникове“ уреднике, челници различитих секција унутар „Цвијете Зузорић“ трудили су се да у атмосфери уважавања различитости омогуће мирољубиву коегзистенцију супротстављених уметничких настојања, као и да јавности демонстрирају плурализам схватања уметничког стварања у југословенској средини чак и онда када су се она косила са њиховим погледима на уметничку традицију и њен развој.

Премда утицај музичке секције удружења у јавном пољу није био ни приближно сразмеран утицају ликовне и књижевне секције, ипак је скуп музичких стручњака који је учествовао у њеном функционисању доприносио формирању ставова о музици посебно у вези са тада актуелном југословенском музичком продукцијом уметничког типа. У току прве етапе у јавном пољу, изразит значај у креирању програмске оријентације удружења у области музике имао је Милоје Милојевић који је, осим суделовања у одабиру репертоара за концерте „Народног конзерваторијума“, учествовао и у припреми уводних предавања – једном од њихових важних сегмената. Користећи позицију главног музичког критичара у „Гласнику“ и у листу „Политика“ он се трудио да редовно извештава јавност о садржају, циљевима и донетима ових концерата нарочито током првих неколико година након што су установљени, паралелно радећи на промоцији сличних подухвата у оквиру удружења „Collegium musicum“. Насупрот томе, иницијативе других музичких стручњака које су такође биле усмерене на музичко просвећивање, односно унапређење знања о уметничкој музици ширих слојева попут оснивања Београдског музичког друштва, нису добијале једнаку пажњу у овим гласилима.⁷⁹

⁷⁸ Услед чињенице да су се концерти у оквиру „Народног конзерваторијума“ одржавали захваљујући првенствено ентузијазму музичких професионалаца и аматера уз занемарљиву материјалну надокнаду, те да није постојала могућност да се оформе стална извођачка тела, представљање музичких остварења домаћих аутора било је компликованије у односу на представљање творевина из других уметничких области. Из тог разлога не изненађује чињеница да су се челници музичке секције удружења определили пре свега за рад на музичком просвећивању, односно на одржавање концерата камерног карактера са једноставнијим извођачким репертоаром, као и на организовање музичких конкурса на којима су савремени композитори новчано награђивани уз могућност да им се дела јавно изведу. Детаљније о томе видети у Ђорђевић, 1980; Вучетић Младеновић, 2003.

⁷⁹ Оркестар назван Београдско музичко друштво, сачињен из професионалних и аматерских музичара, основан је током 1925. године са циљем да ширу публику упозна са инструменталним делима европских аутора и на тај начин обогати оскудну понуду у области извођења уметничке оркестарске музике у Београду (према М. М., 1925; АМИСАНУ, Рукописна заоставштина Петра Крстића, ПК221–5, Програм концерта Београдског музичког друштва /новембар, 1925/). Реч је била о наставку иницијативе коју је покренуо композитор Петар Крстић, такође припадник либералне фракције током 1923. године. Тада је он оформио Соколски оркестар на чијем су репертоару била популарна остварења уметничке музике

С обзиром на чињеницу да се услед финансијских разлога престало са одржавањем концерата у оквиру „Народног конзерваторијума“ током 1932. године који су били обележје музичке секције удружења „Цвијета Зузорић“ од његовог настанка, то је, на извештајан начин, означило и крај читаве једне фазе. У наредној фази, налик на друге групације у јавном пољу из либералног сегмента и шире, доћи ће до постепених померања како у идејном, тако и у делатном погледу. То ће се одразити на рад ликовне, књижевне и музичке секције.

3. 3. 2 Групације наклоњене идејама свесловенства и словенске узајамности: преглед активности, идејних полазишта и кључних носилаца

Словенска струја у оквиру либералне фракције у југословенском јавном пољу имала је претече у делању и идејним оквирима научника, посебно географа, антропогеографа, етнолога, историчара и фолклориста, а затим и уметника и представника политичке елите како у Кнежевини и Краљевини Србији, тако и у суседним регијама под влашћу Аустроугарске монархије. Најпре се материјализујући кроз панславистичка, а потом и јужнословенска стремљења у овим срединама, наведена струја поново је заживела након Првог светског рата уз ослањање на модификоване варијанте идеја заступљених у прошлости, као и на примену другачијих стратегија у јавном пољу.

Кључно полазиште у оквиру словенске струје представљало је уверење о цивилизацијској блискости словенских народа, те њиховој расној и духовној сродности које је требало да послужи као оријентир у контексту културног и економског развоја југословенског друштва. Из тога је даље произлазила претпоставка да је пут истинске еманципације на овим просторима могућ искључиво кроз ослањање на моделе других словенских земаља будући да је апропријација институционалних творевина и пракси из цивилизацијски повезаних средина природнија у односу на средине са другачијом основом. С тим у вези, услед низа етничких, културних и духовних еквивалентности,

(према Винавер, 1923). Судићи према тврдњама критичара Станислава Винавера, овакав вредан пажње Крстићев покушај није наишао на моралну подршку јавности о чему је сведочила чињеница да „наши листови нису довољно истакли важност оркестра који се образује из наше средине и ради из чисте љубави према уметности“ (1923: 1682). Слична ситуација догодила се и две године касније, будући да је Крстићевим напорима било посвећено веома мало пажње у штампи – конкретно, у „Српском књижевном гласнику“ појавило се само кратка обавештења о томе (М. М., 1925, 1926). Разлог томе могла је да буде потреба „меродавних“ фактора да спрече или саботирају све оне који су намеравали да се ухвате у коштац са решавањем проблема подизања музичке културе, „јер би тиме у публици створили критицизам, крајње опасно оруђе, које се никако не сме дати у руке тој публици, нашиј доброј, благодарној на свему што јој се пружи“ (1923: 1683).

развијеније словенске државе попут Чехословачке и Пољске схватане су као узорне за унапређење прилика на југословенском простору.

Свакако, реч је о једној врсти симплификације гледишта о словенском типу модернизације које је имало бројна опредмећења у југословенском јавном пољу и које је обухватало широк круг појава. Ако занемаримо диверзификованост поимања словенског типа модернизације, и уједно узмемо у обзир опсег делања појединаца и група наклоњених овим идејама могуће је да се уочи усмереност на два циља – један се заснивао на научној и уметничкој елаборацији замисли „словенског прогреса“ и, заједно са тим, процеса словенског културног обједињавања, а други – на посредовању државног спољнополитичког програма и његова допуна посебно у вези са сегментом културне и просветне са Чехословачком и Пољском (касније, у другој етапи и Бугарском). С обзиром на чињеницу да су се међу носиоцима оба настојања у југословенском јавном пољу налазили често исти појединци и групе њихово спровођење се у великој мери прожимало и преплитало.

Битну улогу у обликовању словенске струје имали су научници, тачније географи, етнографи, антрополози, етнологичари и историчари окупљени око капиталних истраживачких пројеката попут „Српског етнографског зборника“ (од 1894. године), затим „Насеља српских земаља“ (од 1902. до 1913. године), као и „Насеља и порекло становништва“ (од 1921. године). Између осталог, у оквиру њих су вршена опсежна теренска истраживања захваљујући којима је праћен процес насељавања, етничког и културног укрштања, као и начина живота, мишљења и навика у градским и сеоским срединама на подручју Краљевине Србије и СХС/Југославије. Поред Јована Цвијића, свестраног научника и интелектуалца који је овим пројектима дао изразит методолошки печат (видети нпр. Петровић, 2010; Прелић, 2014), важну улогу су имали и његови асистенти, професори Јован Ердељановић и Тихомир Ђорђевић, а затим и Боривоје Милојевић, Боривоје Дробњаковић и други.

Цвијић и његови сарадници као иницијатори великог броја географских, историјских, етнографских и фолклористичких испитивања на простору Србије, Македоније и Балкана, нису само учествовали у утемељењу појединих научних дисциплина и објављивању пионирских студија, већ су у многоме доприносили креирању знања о култури, начину живота и психолошким карактеристикама јужнословенских народа и њиховој особености. Поред осталог, неке од „бочних трајекторија разматрања“ која су произашле из оваквих истраживања имале су за циљ указивање на духовну узвишеност јужних Словена, затим на очуваност најстаријих

видова словенске културе на југословенском подручју, и, напослетку, на фолклорне творевине као носиоце аутентичног наслеђа словенске цивилизације.

Посебно су овакве врсте претпоставки и увида долазиле до изражаја у радовима Јована Цвијића, да би се кроз процес елаборације, модификације и надградње његових полазишта у различитим дисциплинама, нарочито у области „музичке етнографије“, оне у већој или мањој мери укорениле у наратив и идејне хоризонте истраживача. Између осталог, од изузетне важности била је једна врста глорификације сељака (посебно српског) која је подразумевала приписивање посебних психофизичких моћи овом слоју и мисионарске улоге на југословенском простору што је било карактеристично за предратни период, али и касније (Pišev, 2010: 70–1). Упоредо са тим, битно је било распрострањено поимање истраживања народне културе кроз „идеалистичку“ призму, тачније – као „могућност да се упозна етнос из чисте заинтересованости за њега, из такорећи љубави према народу, а без обзира на употребљивост резултата истраживања која у условима формиране Југославије више није била ни могућа нити потребна“ (Миљковић Матић, 2012: 22). Прожимање оваквих схватања у спреси са њиховим ширењем у пољу етнографије, етнологије и сродних области усмеравало је истраживачке подухвате ка одређеним сегментима популације, потом је утицало на успостављање граница када је реч о објектима проучавања, а, осим тога, и на видове интерпретације података.

Између осталог, етнографска, географско-антропографска и етнологска разматрања Јована Цвијића и сарадника, несумњиво су подстакла ширење интересовања и за проучавање музичког фолклора после Првог светског рата као и приступ том процесу. То се закључује на основу повезаности кључних људи из Цвијићевог круга са најутицајнијим музичким мелографима и „етнографима“ из међуратног периода и, истовремено, из начина на који су они бирали „терен“ и изводили генерализације на основу анализе прикупљених података. Свакако, посебно место међу њима имала је породица Ђорђевић-Јанковић чији су чланови допринели у великој мери темељном проучавању и представљању јавности различитих изданака јужнословенске народне културе, истицању њихове вредности и изградњи одговарајућег методолошког апарата. Поред њих, у том контексту је велики значај имало и делање Косте П. Манојловић и Милоја Милојевића.

У случају породице Ђорђевић-Јанковић централну улогу имао је Тихомир Ђорђевић, Цвијићев асистент, који се од краја 19. века у потпуности посветио истраживању различитих аспеката живота руралних слојева бројних етничких група са

Балкана чему је остао доследан током наредних неколико деценија 20. века. Имајући у виду његово богато истраживачко искуство како са архивским материјалом, тако и оно теренског карактера, Ђорђевић је поставио темеље етнографског и друштвеноисторијског сагледавања културе и свакодневице народа са подручја Србије, Македоније и других регија у многоме утичући на свог брата Владимира, једног од најискуснијих српских и југословенских мелографа, као и на сестричине Љубицу и Даницу Јанковић – прве етнокоролошкиње на овим просторима.

Уз велику подршку Тихомира Ђорђевића, те његове савете, сугестије и критике, Владимир Ђорђевић је, заједно са композитором Божидаром Јоксимовићем, још 1899. године саставио упитник за проучавање музичких обичаја на подручју Краљевине Србије, да би потом током више деценија континуирано спроводио теренска истраживања широм земље, посебно у јужној Србији, као и изван ње, фокусирајући се на бележење вокалних и инструменталних музичких творевина претежно у руралним срединама.⁸⁰ Захваљујући честим боравцима на терену и преданом раду у прикупљању музичке грађе, он се издвојио као један од „најревносниј(их) сакупљача наших народних мелодија“ и уједно највештијих, успевајући приликом бележења мелодија „да их просто фотографише“ (Ѕијацки, 1925: 111). Поред тога, он је био један од малобројних истраживача народне музике са простора Краљевине СХС/Југославије који је објавио грађу до које је дошао у форми збирки (необрађених) народних мелодија из различитих делова Србије и Македоније (*Српске народне мелодије /Јужна Србија/, 1928; Српске народне мелодије /Предратна Србија/, 1931*) са преко хиљаду примера.

Ђорђевић је улагао велики труд у теренска бележења дубоко верујући у важност очувања музичког наслеђа попут многих савременика из словенске струје (Gjorgjević, 1922; Јанковић, 1945). Он, међутим, није имао институционалну и материјалну подршку попут, на пример, Манојловића и Милојевића⁸¹ што га није спречавало да

⁸⁰ Како је напоменуо у „Предговору“ своје збирке *Српске народне мелодије* (Предратна Србија) (1931: XI–XIV), Ђорђевић је највећу пажњу посветио сакупљању и истраживању музике и инструмената из сеоских подручја и то најпре око Алексинца и Сокобање, затим Сврљига, Тимочке и Неготинске Крајине, Шумадије и јужне Србије (Врање и околина, Лесковац и околина, Пирот, околина Грделице, Гњилан, Медвеђа, Скопље и околина итд.).

⁸¹ Потврду о томе да је Манојловић имао финансијску потпору државе приликом теренским истраживања пронашли смо у документима Општег одељења Министарства просвете КЈ (АЈ, Ф66–625, Одлука министра просвете Пбр. 4975 од 28. маја 1924.). Наиме, у одлуци министра просвете из маја 1924. Манојловић је заједно са Милованом Гавацијем добио задатак да о трошку државе изврши фонографско снимање у јужној Србији. Будући да се у извештају Божидара Широле и Милована Гавација (1931) о музиколошком раду у оквиру Етнографског музеја у Загребу до 1929. не помиње да је овакво снимање обављено сасвим је извесно да до њега није ни дошло. Ипак, упркос томе, Манојловић

проведе више деценија у трагању за „народним благом“. О томе је, осим издавања две збирке, сведочило и објављивање неколико студија у часопису „Нова Европа“ (1923, видети Циндори-Шинковић, 2010: 79), „Гласник скопског научног друштва“ (1926) и „Гласник Етнографског музеја“ (1931б) које су, попут других радова, наишле на значајан одјек у стручној јавности,⁸² док су уџбеници за основне и средње школе које је припремио уз ослањање на сакупљену теренску грађу били позитивно прихваћени и хваљени (према Стојановић, 1938). Ипак, без обзира на преданост записивању народних музичких творевина широм Србије још пре Првог светског рата, потом на популаризацију српске народне и уметничке музике у изгнанству у Француској и, најзад, на подстицање институционализоване заштите музичког наслеђа на југословенском тлу, Ђорђевић није стекао једнако утицајну позицију у јавности попут других музичких стручњака који су имали слична стремљења (нпр. Манојловић и донекле Милојевић). Претпостављамо да је разлог томе делимично био његовој у слабој експонираности у југословенском јавном и музичком пољу,⁸³ недовољној

је неколико година касније, када је започео звучно бележење музике на терену заједно са Герхардом Геземаном и Боривојевм Дробњаковићем, могао да рачуна на ресурсе Етнографског музеја у Београду (од 1929/30). У случају Милојевићевог сакупљачког рада, нема прецизних података о томе у којој мери је он био материјално потпомогнут од стране државе.

⁸² Ђорђевићевој публикацији су у великој мери биле коришћене и цењене у стручним и образовним круговима – примера ради, Милојевић се у својим теренским истраживањима у многе ослањао на његову прву збирку народних песама (према Девић, 2004: 10–14), Петар Крстић је на основу њих креирао сценарија и репертоаре за емисије о народној музици на Радио Београду, те своја јавна предавања и стручне чланке (нпр. за потребе најаве програма посвећеног српској народној музици и емитованог у кооперацији са бечким радијом у марту 1930. године написао пропратни текст користећи се подацима из Ђорђевићевој прве збирке /1928/, као и чланка о скопским гајдацијама /1926, према АМИСАНУ, Рукописна заоставштина Петра Крстића, ПК221–2/III, „Serbische Volksmusik“ /рукопис на српском језику/; ПК 221–2/VI, Petar Krstić, „Serbische Volksmusik“, *Radio-Wien*, бр. 35, 8–10; на исте изворе Крстић се ослањао и у случају писања сценарија за емисије о народној музици /на пример, АМИСАНУ, Рукописна заоставштина Петра Крстића, ПК221–2/III, Комплетан сценарио за емисију „Јужносрбијанско вече“/) док су уџбеници за основне и средње школе које је припремио били позитивно прихваћени и хваљени (према Стојановић, 1938: 8). Ипак, без обзира на енергију и напор који је трошио на записивање народних музичких творевина широм Србије још пре Првог светског рата, потом на популаризацију српске народне и уметничке музике у изгнанству у Француској и, најзад, на подстицање институционализоване заштите музичког наслеђа на југословенском тлу, Ђорђевић није стекао једнако утицајну позицију у јавности попут других музичких стручњака који су имали слична стремљења (нпр. Манојловић и донекле Милојевић).

⁸³ Један од ретких примера Ђорђевићевог иступања у ширу јавност, те активирања изван уобичајених граница функционисања (породично-научно-стручни кружок), представљао је рад на оснивању музичког музеја у оквиру Музичког друштва „Станковић“ започет 1921. године. Наиме, захваљујући заинтересованости челника друштва за ову идеју и њиховој материјалној и симболичкој подршци, Ђорђевић је први пут био у прилици да предочи своја богата сазнања о народној музици са подручја Србије и Македоније различитим деловима јавности и да уједно скрене пажњу на сопствене вишедеценијске напоре у правцу проналажења, бележења и анализирања „право(ог) музичк(ог) израза нашег народа“ (Gjorgjević, 1922: 80; Ђорђевић, 1928а). Поред тога што је управљао музејом све до смрти 1938. године, он је обезбедио и део збирке и уједно је класификовао инструменте добијене на поклон или путем откупа дајући податке о месту порекла, материјалу и конструкцији (према Скрипка, 1938; Живковић, 1938). Према мишљењу савременика, музички музеј са богатом колекцијом народних инструмената представљао је „једну од најбољих музичких установа у Београду“ (Скрипка, 1938: 158)

укључености у активности утицајних интелектуалних кругова, те наклоњености повученијем и изолованијем делању искључиво у ускостручним и научним оквирима.

Блиске рођаке Тихомира и Владимира Ђорђевића, сестре Јанковић (Даница и Љубица), такође су биле веома активне у процесу проучавања народне културе, надовезујући се на резултате до којих су они раније дошли, потом њихове методолошке поставке, као и искуство у теренским истраживањима. У односу на Владимира Ђорђевића који је био фокусиран на испитивање вокалне и инструменталне праксе у јужним крајевима, те градње инструмената, и Тихомира који је имао широк опсег интересовања, сестре Јанковић су се усмериле на дотле недовољно сагледавану појаву у југословенској средини – народне игре (плес). Прве етнокореолошкиње на овом простору биле су веома активне у другој етапи трудећи се да примењују сасвим другачију стратегију делања у јавном пољу у односу на, на пример, Владимира Ђорђевића. Уместо усмеравања пажње искључиво на ужестручне кругове, Сестре Јанковић су се трудиле да резултате низа теренских испитивања које су обавиле крајем двадесетих година и током тридесетих година прошлог века представе што ширим деловима јавности (научницима, интелектуалцима, просветним и културним делатницима, и припадницима ширих слојева). Тако су оне оствариле сарадњу са престижним часописима либералног усмерења („Српски књижевни гласник“), гласилима конзервативне оријентације („Идеје“, „Пут“), научним и стручним часописима („Гласник Етнографског музеја“), као и институцијама и организацијама под покровитељством државе (Соко Краљевине Југославије, Етнографски музеј у Београду) и међународним удружењима (International Advisory Folk Dance Council, Лондон).

Поред тога сестре Јанковић радиле су и на популаризацији народних игара међу ширим слојевима и подизању свести о њиховом значају у процесу изградње националне културе и идентитета. С тим у вези, од посебне важности била је њихова сарадња са организацијом Соко Краљевине Југославије започета у другој половини тридесетих година. Идеја о колаборацији појавила се након публикавања три студије о народним играма (1934, 1937. и 1939. године) заснивајући се на увођењу игара из

располажући „важном грађом за проучавање музичке етнографије“ (Живковић, 1938: 137). Извештаји о раду Музеја публиковани су повремено у „Гласнику Музичког друштва ‘Станковић’“ од априла 1928. до децембра 1934. године, а потом од јануара 1938. до фебруара 1941. године у склопу редовних извештаја о раду Музичког друштва „Станковић“.

појединих крајева Краљевине у програм соколских друштава.⁸⁴ Челници ове организације су, без сумње, препознали значај народних игара и корисност њиховог инкорпорирања у план рада соколских друштава као ефикасан начин да се споји потреба за подстицањем физичког вежбања међу становништвом са ширењем националне идеје. О томе сведочи чињеница да је соколска организација Краљевине Југославије прописала трећу књигу о народним играма сестара Јанковић свим својим јединицама као уџбеник, док је у једном од гласила ове организације, „Око соколово“, прештампаван део материјала из ове публикације, односно сегменти који су садржали објашњења о начину извођења појединих игара, њиховој функцији и музичким карактеристикама. Битно је поменути и то да је на основу планова за вежбање соколских јединица који су редовно објављивани у овом гласилу евидентно да су одређене игре из књиге Данице и Љубице Јанковић коришћене као саставни део обуке.

Изузев југословенских Сокола, књиге о народним играма добиле су препоруку Министарства просвете КЈ, затим Министарства војске КЈ, као и Министарства за физичко васпитање КЈ и Савеза скаута као важан извор за подучавање (према Anonim, 1940: 63), што говори у прилог чињеници да су представници државе учили вишеструке могућности употребе народних игара.

Поред рада на теренском истраживању, те бележењу и анализирању игара из различитих крајева Југославије, публикавању научних студија и популаризацији ове врсте фолклорних творевина, сестре Јанковић су током друге етапе у јавном пољу учиниле важне кораке ка утемељењу научног приступа испитивању народних игара и његовој институционализацији уз помоћ челника Етнографског музеја у Београду. Као резултат тога основан је Одсек за народне игре при музеју чија је функција од 1939. године и касније, укључујући период током трајања Другог светског рата, била разноврсна обухватајући систематизовање постојећих истраживања о народним играма са југословенског простра, прикупљање грађе из неиспитаних крајева, осмишљавање модалитета њеног музејског представљања, те прављење дугорочне стратегије за презервацију народне играчке баштине.⁸⁵

⁸⁴ Такве примере проналазимо, поред осталог, у бр. 2 часописа из 1937. године (стр. 29), а потом и бр. 2 из 1938. године (стр. 40).

⁸⁵ О раду Одсека народних игара при Етнографском музеју у Београду у периоду од 1939. до 1944. видети у Думнић и Лајић-Михајловић, 2014. Напомињемо да је за делање сестара Јанковић у датом периоду било карактеристично неговање неутралне позиције спрам идеолошких подела које су владале у југословенском јавном пољу, то јест фокусирање искључиво на еманципацију народних игара као објекта научног испитивања и истовремено културних творевина од изузетне важности. Дистанцираност у односу на тада кључне политичке и друштвене дилеме и невољност да се према њима заузме став вероватно је, једним делом, допринела томе да сестре Јанковић, заједно са Боривојем Дробњаковићем и

Приступ сестара Јанковић народној културној баштини био је сродан оном који су испољавали Коста П. Манојловић и Милоје Милојевић током читаве прве етапе у јавном пољу настављајући да делају у том правцу и у другој етапи. Наиме, оба музичка стручњака су, као и наведене етнокореолошкиње, полазила од следећих уверења: 1. да је истраживање продуката народне културе битно само по себи, 2. да је потребно поставити институционалне и методолошке основе за њихово проучавање, 3. да су фолклорне творевине важне за уочавање специфичних одлика јужнословенских народа, 4. да су, с тим у вези, кључне за обликовање националног идентитета, 5. да морају да постану саставни део високе културе, 6. да их је неопходно чувати и популаризовати.

С тим у вези и Манојловић и Милојевић посветили су велики пажњу теренским истраживањима, затим објављивању научних студија насталих на њиховом темељу, покушају теоријско-методолошке поставке „музичке етнографије“ и популаризацији резултата бележења кроз уметничка остварења. Манојловић у сврху иницирања озбиљнијег, систематског проучавања и сакупљања народних музичких творевина отпочео више од дванаест година дугу кооперацију са Етнографским музејом у Београду, односно са Боривојем Дробњаковићем као његовим челником. У том периоду он је радио као добровољни кустос Одељења за музички фолклор за чије је оснивање имао највеће заслуге (видети Дробњаковић, 1926: 24–5). Поред бележења и инвентарисања мелодија из различитих крајева земље (посебно јужне Србије и Македоније), Манојловић је добио прилику да објављује резултате својих теренских истраживања у „Гласнику Етнографског музеја“ који је покренут 1926. године, а захваљујући залагању управе код надлежних државних министарстава (Министарство просвете КЈ), од 1930. године омогућено му је да врши и фонографска бележења (Дробњаковић, 1930: 169). Судаћи према сачуваним документима,⁸⁶ овај музички стручњак је суделовао у једној од првих експедиција београдских научника у којој је коришћен фонографски апарат на подручју јужне Србије. Реч је била о истраживању у организацији Етнографског музеја у Београду у коме су, поред Манојловића,

другим сарадницима Етнографског института у Београду, неометано наставе своје делање током читавог Другог светског рата, као и након њега. Свакако, не треба занемарити ни чињеницу да је област интересовања сестара Јанковић била подједнако важна за представнике више фракција – либералне, конзервативне и левичарске што је омогућило да њихов рад на институционалном регулисању испитивања, сакупљања, чувања и популаризације народних игара буде посматран у афирмативном виду и, уједно, да буде подржан у различитим политичким системима.

⁸⁶ Видети у *Привремени списак фонографских снимака на воштаним плочама* (1931), АМИСАНУ, Материјал из Етнографског музеја у Београду.

учествовали и Боривоје Дробњаковић и слависта Герхард Геземан. Он је и у каснијем периоду наставио са овом врстом активности повремено се прикључујући сличним подухватима под покровитељством Београдског универзитета (Манојловић, 1934).⁸⁷

У поређењу са Манојловићем, Милојевић је мање систематично приступао истраживању и бележењу музичког фолклора. Иако се залагао за уређење ове области и њено утемељење на научним основама (Милојевић, 1920в, г), осим повремених чланака у којима је дискутовао о значају музичке баштине југословенских народа или оних насталих на основу теренског рада, овај стручњак није отишао далеко у реализацији сопствених амбициозних замисли. Ипак, насупрот Манојловићу који је, када је о музичком фолклору реч, претежно био усмерен на стручне и научне кругове, Милојевић је пуно учинио на његовој популаризацији међу ширим слојевима кроз јавна предавања.

Упоредо са истраживањем особености народне културе, те музичког фолклора са ових простора, културно-политички циљеви словенске струје у либералној фракцији испољавали су се и кроз формулисање платформе словенског културног обједињавања и њено спровођење. Као и у случају научних подухвата, и у овом контексту пресудну улогу имао је управо Јован Цвијић. Амалгамишући поједине „секундарне“ хипотезе из предратног периода са полазиштима послератног филозофског песимизма он је истакао њена кључна упоришта (1922). Известан допринос у овом процесу имао је и хелениста Милош Ђурић (1924) премда је он исказивао већу приврженост конзервативним него либералним виђењима словенског уједињења. Оба научника изнела су своја схватања словенске културе и цивилизације у чланцима објављеним у „Српском књижевном гласнику“ који су имали карактер културних манифеста. Мисли се на Цвијићев текст – „Основе јужнословенске цивилизације“ и Ђурићев – „Културна мисија Словена“ чије ће се извесне премисе у великој мери репродуковати у наративима како либералних, тако и конзервативних струја све до краја Другог светског рата.

У обилу тврдњи и гледишта које су изнели Цвијић и Ђурић, неколико њих се посебно наметнуло имајући у виду утицајност у југословенском јавном пољу. Тако је,

⁸⁷ Упоредо са успостављањем стручне колаборације са тимом научника и сарадника Етнографског музеја, Манојловић је током прве етапе остварио близак контакт и са музичким стручњацима из Загреба. Тако је у једном од најстаријих часописа посвећеном музичким појавама, посебно проучавању црквене и народне музике – „Sv. Сесилија“ (1877–), он у више наврата износио увиде настале на основу својих теренских и других испитивања, док је у исто време о њима редовно извештавано и опсежно расправљано. Реч је, на пример, о чланку „О crkvenoj muzici kod Srba (I–II)“ (1921), а потом и чланку „Muzičke karakteristike našeg juga (I–II)“ (1925) прештампаног из београдског часописа „Гласник професорског друштва“ (књ. 5, 248–55).

између осталог, било важно истицање потребе за духовним уједињењем Словена и преданом раду на стварању словенског типа државе и цивилизације који не би представљали реплику западноевропског модела већ би прозлазили из заједничког народног духа, тачније његових „најоригиналнији(х) и најплоднији(х) особина“ (Цвијић, 1922: 350). Цвијић је остварење ове замисли видео кроз блиску колаборацију словенских народа уз плански и систематичан приступ, а као једну од неопходних фаза у том процесу означио је обликовање засебне јужнословенске цивилизације. Како би се приступило реализацији тог циља, овај научник је предлагао издвајање највреднијих психичких и етичких карактеристика појединачних јужнословенских народа попут „тежње за истином, тежње за правдом, способност(и) пожртвовања које не познаје границе“ (1922: 353) и њихово неговање уз помоћ образованих појединаца широких знања и моралних квалитета (интелигенције) који би утицали на „политичко и социално развијање“ свих слојева „обавештавајући (их и) (...) казујући своја мњења, без икаквих обзира какав ће то утисак оставити на професионалне политичаре“ (356). Поред тога, Цвијић се залагао за стабилизацију односа између Срба, Хрвата и Словенаца, потом побољшање економских прилика у земљи и најзад живи контакт са другим словенским народима путем сарадње „научних и хуманих институција и публициста“, учење словенских језика и сл. (357–8). Стварање јединствене јужнословенске цивилизације уз постепено делање на обједињавању словенских народа и култура, требало је да омогући настанак самосвојне словенске цивилизације која ће се, како је Цвијић веровао, „моћи ближе примаћи истини, правом животу и Богу, но садашње европске цивилизације“ (350).

„Екуменизам“ словенских народа поред Цвијића, прижељкивао је и Милош Ђурић сматрајући га важном етапом у процесу историјског развоја која је требало да доведе до општечовечанског препорода и отклона од извесних негативних тенденција произашлих из глобалне доминације европске цивилизације. Ипак, за разлику од Цвијића који је у културном зближавању Словена видео потенцијал за унапређење европске и светске културне традиције, Ђурићеви погледи на ову појаву били су у значајној мери обликовани филозофским схватањима Освалда Шпенглера, теолошком антропологијом Достојевског (Фёдор Михайлович Достоевский), те религиознофилозофским увидима Соловјова (Владимир Сергеевич Соловьёв), Мерешковског (Дмитрий Сергеевич Мережковский), Николаја Велимировића и других. То је, с једне стране, резултирало оштрим раздвајањем словенске и европске цивилизације и, с друге стране, наглашеним отпором према материјалним и духовним

тековинама европских народа. Постављањем словенских и европских културних творевина у међусобно антагонистички однос, те одбацивањем европских достигнућа услед њима својственог „макијавелизма у савести“, „светог егоизма у политици“, лажног хуманизма, „конвулсија моћи, власти и капитала“, губитка „вез(е) са Богом“, занемаривања „душ(е), интимн(е) везе са духом“, Ђурић се дистанцирао од Цвијићевих поставки свесловенства и, уопште, либералних схватања друштвеног и културног напретка приближивши се гледиштима конзервативних кругова.

Оваква позиција испољавала се у његовим тумачењима улоге словенских народа у будућности, затим њиховог доприноса глобалној култури, као и регенеративне функције словенске културне и уметничке баштине (народне културе и уметности). У случају Ђурића, еманципација Словена виђена је као историјска нужност, те као нова етапа у еволуцији универзалног духа која би означила отеловљење синтезе источног и западног света, *bios*-а и *logos*-а, „мушк(ог) принцип(а), енергиј(е) и технике (и) (...) „женск(ог) принцип(а), хармониј(е) и етик(е)“ чиме би наступило „освечовење човечанства“, то јест „екуменизациј(а) човечанства“ или „фамилијаризација глоба“ (1924: 530, 525). Тиме би се омогућило не само премошћавање дубоког јаза између источне и западне цивилизације, односно коначно обједињавање десног и левог крила „Екуменске културе“, већ и опредмећење „свечовека“ (607). Кључну функцију у овом процесу Ђурић је доделио творевинама народне културе – народним песмама, као и специфичном духу словенских народа у великој мери се ослањајући на увиде о јужнословенској цивилизацији до којих је дошао Цвијић (1921, 1922).

Погледи два научника на словенско културно прожимање и зближавање, стварање јединствене, материјално и духовно чврсто утемељене словенске цивилизације, те на неизоставност ступања на историјску сцену епохе словенства имали су изванредан одјек у југословенском јавном пољу о чему сведоче различите врсте активности појединаца, група и удружења путем којих су ове и блиске идеје промовисане или елабориране. Поред осталог, нарочиту наклоноњеност према реализовању свесловенског културног пројекта како га је формулисао Цвијић показали су припадници уметничких групација који су са огромним ентузијазмом приступили осмишљавању темељне колаборације са словенским уметницима и, истовремено, стварању прилика и начина за боље упознавање ширих слојева са њиховим донетима и постигнућима насталим током различитих историјских периода.

Један од првих значајних корака у том правцу начинио је Милоје Милојевић кроз рад на формирању Свесловенског удружења за модерну музику које је, како је он

схватао, требало да својим програмским оквиром и видовима делања послужи као својеврсна алтернатива двема међусобно неспојивим схватањима музичке уметности заступљеним на интернационалној сцени у том тренутку – једном које је прокламовао британски музиколог Едвард Дент (Edward J. Dent) у виду неопходности подржавања индивидуалистичког приступа у савременом музичком стварању и другом које је заступао немачки композитор Ханс Фицнер (Hans Pfitzner) у виду окретања уметника колективним стремљењима расе, те стварања дубље повезаности са националним бићем/духом (Милојевић, 1925: 378–80). Потенцијал за превазилажење непомирљивих супротности радикалног индивидуализма и националног изолационизма Милојевић је видео у словенској музици, тачније у њеној уметничкој и фолклорној традицији, која је, уз размену сазнања словенских музичара и композитора, њихово понирање у слојеве заједничког духовног искуства и, паралелно, праћење тенденција у међународним оквирима, могла да постане важан фактор, „можда најважнији“ у „општечовечанској музичкој култури“ (1925: 381–2). До оваквог закључка Милојевић је дошао заједно са чехословачким, пољским и југословенским музичарима, композиторима и музичким стручњацима који су се окупили у Прагу 1924. године приликом трајања фестивала МДСМ-а како би постигли договор о правцима и циљевима будућег заједничког рада. Међутим, у наредном периоду, није много учињено на реализацији идеје о оснивању Свесловенског удружења за савремену музику, а разлог за то, према сведочењу Милојевића, биле су „извесн(е) сметњ(е)“ (Милојевић, 1928в: 151). Да ли је реч била о материјалним препрекама, унутрашњим неслагањима или о немотивисаности националних секција за ангажман у овом домену не може са сигурношћу да се утврди на основу навода овог уметника и стручњака.

Замисао о блиском повезивању словенских народа и стварању свесловенских музичких удружења била је битна и за Косту Манојловића и историчара Виктора Новака у периоду руковођења Јужнословенским певачким савезом (1924–32). Двојица челника ове организације залагала су се од његовог оснивања за надовезивањем на тежње „првобораца словенске ренесансе“ (поборника панславизма) и реализацијом њихове „велике и свете мисије“ (Новак, 1932: 1). Тако је већ у априлу 1924. године остварен контакт са Чехословачким певачким савезом и покренута иницијатива за креирање заједничког свесловенског певачког удружења које би обухватило националне савезе Краљевине СХС, Пољске, Чехословачке и Бугарске. Након неколико година током којих је пажња била усмерена на организовање Свесловенског певачког конгреса, начињен је крупан корак у том правцу кроз заједнички наступ певачких

друштва из Чехословачке, Русије, Украјине, Пољске као и друштва Лужичких Срба и Лужних Словена у Прагу 1928. године (према Новак, 1932: 3). Тада је председник Чехословачког певачког савеза др Лубош Јерабек прогласио пред делагатима словенских народа званичан почетак рада Свесловенског певачког савеза што је подразумевало реорганизацију националних савеза у виду „ликвидације“ покрајинских организација (Новак, 1932: 5). Ипак, услед низа препрека на националном нивоу, као и на међународном нивоу, почетак рада је каснио неколико година да би 1933. године био коначно усвојен правилник Свесловенског певачког савеза и начињен избор чланова управе (видети Манојловић, 1933б). Проблеми у раду овог савеза нису тиме били у потпуности разрешени, док су се, у другој половини тридесетих година услед неповољних политичких околности, додатно продубили.

Поред делања на стварању заједничких словенских музичких организација, Милојевић и Манојловић били су у великој мери посвећени ширењу знања о словенској музичкој историји, као и о постигнућима појединачних словенских народа у области музичког стварања, извођаштва, образовања и истраживања фолклорне баштине. С тим у вези, важна је била њихова сарадња у часопису „Музика“ покренутом 1928. године чији је кључни циљ била популаризације идеје свесловенства, потом промовисање композитора из различитих словенских земаља и, напослетку, указивање на искуства других словенских народа у музичком описмењавању и васпитавању музичког укуса, организацији музичког живота и слично. Између осталог, појединачни бројеви овог часописа били су у потпуности посвећени разматрању чехословачке, пољске, руске и бугарске музике што је подразумевало осврт на најбитније историјске фигуре и тада актуелна струјања, затим на функционисање музичког школства, као и на постигнућа уметничких извођачких ансамбала. У том контексту, од посебног значаја били су и редовни опсежни извештаји о музичким догађајима у Чехословачкој. Имајући у виду чињеницу да је часопис престао са излажењем након нешто више од годину дана, Манојловић и Милојевић заједно са делом сарадника (Михаило Вукдраговић) били су принуђени да пронађу друге начине за подупирање тежњи ка словенској узајамности и пропагирању свесловенства.⁸⁸

⁸⁸ Милојевић је наставио са својим активностима на културном зближавању Словена кроз праћење уметничких активности у Чехословачкој и Пољској и посећивање научних конгреса и уметничких фестивала посвећених истраживању различитих аспеката културе словенских народа, као и промовисању словенског уметничког израза. Поред осталог, поменућемо учешће Милојевића на Трећем конгресу словенских географа и етнографа одржаном у Београду у мају 1930. године помпезно најављеном и праћеном у штампи (видети репортаже у листу Политика објављене у периоду од 5. до 13.

Није занемарљива чињеница да су се у току прве етапе носиоци словенске струје у либералној фракцији (на пример Јован Цвијић) укључујући и музичке уметнике и стручњаке (Милојевић, Манојловић) прикључили удружењима усмереним на сарадњу са словенским земљама путем којих су покушавали да реализују неке од својих приоритетних тежњи. Међу њима, свакако се издвајала она о неопходности словенског културног зближавања, као и о усвајању словенског типа модернизације. С тим у вези, важан је њихов обухватан ангажман у Југословенско-чехословачкој лиги, Пољско-југословенском клубу и, касније, Југословенско-бугарској лиги у којима су, заједно са представницима владајућег слоја и припадницима политичке и привредне елите, радили на развијању интеркултурне кооперације са појединцима и институцијама из ових земаља. Она је, поред осталог, подразумевала организовање билатералних посета научника, уметника, уметничких трупа, учитеља, наставника и новинара из Југославије, Чехословачке, Пољске и Бугарске (видети детаљније у Димић, 1997б).

На овај начин поклоници словенске струје подупирали су настојања владајућег слоја доприносећи допуни и разradi њиховог културно-политичког програма. У том контексту, изванредан допринос су дали и музички уметници и стручњаци делајући на остваривању концертне сарадње са извођачима и ансамблима из словенских земаља, потом на представљању југословенских интерпретатора и стваралаца у другим срединама, као и на упознавању југословенске јавности са музичком традицијом Чехословачке, Пољске, Бугарске и Русије из периода до Октобарске револуције. Посебну преданост у овом процесу показивао је Милоје Милојевић који је на посвећен начин суделовао у активностима Југословенско-чехословачке лиге у Београду и Пољско-југословенског клуба (Аноним, 1929). На сличан начин је поступао и Коста П. Манојловић улажући значајан напор у успостављању блиских контаката са бугарским уметницима и интелектуалцима и представљање бугарске музичке културе у Југославији, између осталог, посредством Југословенско-бугарске лиге.

маја; Милојевић је том приликом изложио рад на тему „Некоје одлике музичког фолклора Јужне Србије“, а потом и на Међународном конгресу за музичко васпитање у Прагу током априла 1936. године.

3. 4. Активности појединачних фракција у југословенском јавном пољу: друга етапа (процес поларизације)

У односу на прву етапу коју је обележило диференцирање у јавном пољу у идејном и делатном погледу неједнаког интензитета и обима у свим њеним фазама, почетак друге етапе био је означен блокирањем тог процеса. Нагли дисконтинуитет наступио је услед потпуног „замрзавања“ активности у овој области или, прецизније, као последица забране пропагирања одређених идеја типичних за политичке (али и интелектуалне и уметничке) групације супротстављене владајућем слоју, те успостављања строге контроле над јавном речју. Осим оних чија су стремљења била у складу са програмом конзервативних струја, остале групације биле су приморане на једну врсту полујавног делања, затим на прикривено јавно делање или на привремено повлачење из јавности. Упоредо са тим, круг око ауторитарног сегмента знатно се проширио обухватајући бројне организације, удружења и групе. Свакако, чињеница је да је већина учесника у јавном пољу у периоду монархдиктатуре морала да репродукује њему својствен наратив како би неометано суделовала у јавним активностима (видети поглавље 2. 3.), али је исто тако евидентно да су се циљеви једног дела групација изван те струје у потпуности поклапали са циљевима државног врха. Тако су се, као резултат конвергенције међу носиоцима новопротекламоване културне и политичке платформе нашле и групације из опонентних фракција, посебно либералне.

Поред осталих, треба поменути Савез сокола Краљевине СХС, Савез скаута СХС, те Јужнословенски певачки савез који су се, захваљујући потенцијалу за спровођење културне трансформације у земљи или усмерености на процес унутрашње интеграције, уклопили у програм конзервативноауторитарне струје без обзира на њихову либералну идејну заснованост. Наведене организације и удружења, заједно са јавно активним групацијама конзервативне оријентације, те интелектуалним круговима око новооснованих режимских часописа и контролисаним масовним медијима (дневна штампа, радио станице) чиниле су окосницу не само у склопу ширења политичког и културног плана владајуће елите, већ и његове прецизније разраде. У читав процес биле су укључене и државне (и приватне) културне, уметничке и образовне институције (видети детаљније у Димић, 1996, 1997а, б).

Идеја о стварању „новог југословенског човека“ ослобођеног стега племенских подела, ускогрудости и аутаркичности које би довело до настанка југословенске нације и њој одговарајуће специфично југословенске културе представљала је исходиште

политичке (и културне) платформе конзервативноауторитарне струје на којој је темељено јавно делање групација које су јој придале или су биле под њеном контролом. Реч није била о непознатој идеји у југословенском јавном пољу будући да је део припадника либералне фракције још од краја Првог светског рата (нпр. група око часописа „Књижевни југ“) био наклоњен стварању јединствене, интегрисане југословенске нације и културе у оквиру које би регионално-етничке дистинкције изгубиле на важности и утицајности. Ипак, постојала је битна разлика у схватању путева њене реализације између либерала и конзервативаца. Либерални интелектуалци сматрали су да је неопходан дужи временски период интензивне сарадње на регионалном нивоу, као и поступно упознавање са културним и уметничким традицијама појединачних народа кроз образовни, публицистички, уметнички и предавачки рад како би се стекли услови за креирања свести о заједничкој припадности и дељеној култури на овим просторима. Насупрот томе, идеолози конзервативноауторитарне струје били су уверени у то да је преображај друштвене стварности у виду достизања националне и културне интегрисаности на нивоу читаве Југославије могућ у кратком временском оквиру уз помоћ савременијих и „ефикаснијих“ стратегија – тачније, путем агресивне пропаганде у којој би кључну улогу имали масовни медији (штампа и радио станице), као и велики број државних и приватних институција, организација и удружења. Циљ тога требало је буде „брисање“ сећање на непосредну и даљу националну прошлост, те међуетничке конфликте, нетрпељивости и разлике и усмеравање пажње на обликовање заједничке будућности. Методе које су они сматрали погодним, као и идеје на које су се ослањали у многоме су се преклапале са онима које су примењивале групе радикалдесничарски оријентисаних националиста током двадесетих година. У том смислу, најзначајније је било делање организације ОРЈУНА чији је политички и културни програм у великој мери послужио за обликовање засмисли интегралног југословенства и осмишљавање видова њене „операционализације“.

Паралелно са тим, тачније од 1931. када је за нијансу ублажено строго надзирање и контрола, појављују се нове позиције у јавном пољу, а уједно почињу да се консолидују групације које су биле активне у првој етапи. Тако готово у исто време долази до формирања радикалдесничарски оријентисане мистичнорелигиозне струје, као и до оживљавања радикалнолевичарског сегмента у пољу које је текло успорено манифестујући се у највећој мери кроз активности књижевника и уметника блиских КПЈ. Ове две опонентне групације ће својим активностима и иницијативама у јавности

оставити значајан траг у периоду до Другог светског рата заузимајући кључно место у процесу поларизације. Катализаторску функцију у томе, а последично и у интензивирању делања екстремних кругова левице и деснице имале су спољнополитичке околности, као и околности које су владале на југословенској политичкој сцени након „ревитализације“ парламентарног живота од 1935. године. Као што смо раније нагостили, избијање грађанског рата у Шпанији, као и конкордатске кризе у Југославији, појаве су које су се наметнуле као најзначајнији окидачи „прегруписавања“ у оквиру јавног поља и успостављања биполарне структуре.

Пре него што је започето са обухватнијим „дихотомним“ концентрисањем организација, удружења и група у јавности, следбеници екстремних оријентација у левичарским и десничарским круговима већ су иницирали темељније делање на формулисању сопствених културних (и политичких) циљева наилазећи на подршку различитих делова интелектуалне елите. Како је већ апострофирано (видети поглавље 3. 2. 3), у оквиру радикалне левице кључну улогу имали су књижевници и књижевни критичари, док су у случају радикалне деснице значајно место заузимали теолози, књижевници, те књижевни и ликовни критичари. Међу њима су се, посебно у случају левице, врло брзо испољиле неподударности у погледима што је довело до међусобног удаљавања појединачних група и њиховог сукобљавања у јавном пољу све до почетка Другог светског рата на тлу Европе (1939/1940). Тада је, уз партијски притисак, привремено прекинут „сукоб на левици“, без успостављања консензуса између две стране. Престанак јавних дебата и расправа на релацији опонентних радикалнолевичарских група означио је почетак хомогенизације у овом делу јавног поља који ће, када је о културним и уметничким појавама реч, трајати до краја Другог светског рата.

У поређењу са овом групацијом, радикалдесничарски кругови нису прошли кроз сличан расцеп. Наиме, упркос томе што су се међу њима појавиле присталице неистоветних схватања политичког и културног делања у виду појединаца и организација наклоњених протофашистичким и, у мањој мери, фашистичким моделима, сви су заједно сарађивали у јавном пољу суделујући у раду појединих удружења (на пример Народна одбрана) и часописа („Народна одбрана“, „Пут“, „Идеје“, „Нова смена“ итд.) без испољавања антагонистичких тежњи.

Паралелно са унутрашњом диверзификацијом у радикалним левичарским и десничарским сегментима и покушајима окупљања око јединствених настојања (радикална левица), одвијале су се активности на темељнијој мобилизацији

интелектуалних и ширих слојева, односно њиховом „придобивању“ за одговарајућа политичка, културна и друштвена стремљења. С тим у вези, изразита преданост могла је да се уочи међу радикалним левичарима и то од краја 1934. и почетка 1935. године када је, по препоруци Коминтерне, прихваћен другачији приступ политичком и јавном делању у односу на претходни период. Он је подразумевао толеранцију и кооперативност спрема групација различитих идеолошких усмерења у пољу, посебно оних које су показивале отпор према ауторитарним и радикалнодесничарским конзервативним струјама долазећи до изражаја са распламсавањем Шпанског грађанског рата (1936–39). Овај догађај представљао је прекретницу у структурирању јавног поља како у Краљевини Југославији, тако и у другим европским земљама, подстичући тешње повезивање дотле политички и друштвено дистанцираних група и појединаца. Видевши у рушењу шпанске Републике атак на европску цивилизацију и њене вредности, опасну претњу демократским тековинама и увод у дезинтеграцију послератног међународног поретка припадници либералних, умеренолевичарских и радикалнолевичарских групација нашли су се по први пут у међуратном периоду на „истој страни“ стављајући на маргину међусобна идејна спорења и дискрепанце. Захваљујући слабљењу анимозитета између ових групација као продукту обједињавања против новонасталог заједничког непријатеља дошло је до обликовања антифашистичког сегмента који је достигао велики успон управо у периоду трајања сукоба на простору Шпаније.⁸⁹

У контексту југословенског јавног поља, оснаживање антифашистичких тежњи манифестовало се кроз кооперативно делање либералних, социјалдемократских и радикалнолевичарски опредељених научника, уметника и публициста у другој половини тридесетих година. Оно се испољило кроз оснивање заједничких удружења (Удружење писаца, научника и уметника, Удружење пријатеља славенске музике), а потом и идејно преусмеравање постојећих утицајних удружења (Удружење пријатеља уметности „Цвијета Зузорић“) или лабаво организованих група окупљених око часописа („Српски књижевни гласник“). И пре него што се ово крило конституисало у југословенској јавности, процес прегруписавања и зближавања идејно дистинктивних групација ради удружене борбе против непријатељског Другог већ је био започет у опонентном сегменту. Наиме, од периода завршетка монарходиктатуре приметно је не

⁸⁹ О ефектима Шпанског грађанског рата на политичке и друштвене прилике у европским земљама и у Краљевини Југославији видети детаљније у Takayoshi, 2011; Вуклиш, 2012; Manojlović Pintar, 2012.

само издвајање и диференцирање радикалних групација у конзервативној фракцији, него и њихово међусобно зближавање и преплитање са појединцима и групама либералне оријентације на заједничкој идејно-делатној платформи – антикомунизму/антимарксизму. Премда се страх и отпор према совјетском моделу друштва и културе појављивао циклично још од завршетка Првог светског рата, његова материјализација на половини друге етапе имала је специфичне одлике. Заправо, по први пут је јавно демонизовање комунизма обухватило шири круг актера (политичара, уметника, научника, публициста) који су се трудили да делају „синхроно“ – примера ради, у исто време (посебно током 1934. и 1935. године) напади на комунисте вршени су кроз часописе „Идеје“, „Пут“, „Народна одбрана“, „Студентске новине“, „Хришћанска мисао“, потом кроз поједине студентске организације (ОРНАС, Академски клуб Народне одбране и слично) и, најзад, кроз различите врсте активности владајућег конзервативноауторитарног слоја.

Упоредо са тим, у оквиру конзервативне фракције, нарочито њеног радикалног сегмента, интензивно се радило на креирању културно-политичке платформе која је одударала од програма ауторитарно оријентисаног сегмента. Како су упоришне тачке тог програма почеле да губе на значају и друштвеној релевантности још од формирања владе Милана Стојадиновића (1935), тако су идеје радикалдесничарских кругова све наглашеније постајале део политичког и културног наратива конзервативаца. Захваљујући томе, делање у антикомунистички настројеном делу јавности добило је посебан печат што је у великој мери дошло до изражаја у току и након конкордатске кризе (1936–8). Овај догађај, који је испитиван из различитих аспеката у досадашњим истраживањима (видети на пример Манојловић Пинтар, 2006; Mithans, 2012), несумњиво је, с једне стране, довео до оспоравања политичких циљева ауторитарне струје у вези са „реалним југословенством“, односно стварањем услова за избалансирано национално самопотврђивање конститутивних народа, јачајући незадовољство и осећај фрустрираности нарочито у српској јавности, а с друге стране до обједињавања разнородних конзервативних снага предвођених СПЦ и радикалдесничарским групацијама. Када је реч о кооперацији идејно и делатно неподударних струја из конзервативне фракције и њиховим заједничким активностима током конкордатске кризе, поменућемо само скупштину културних, верских, војних и националних удружења одржану поводом „Крваве Литије“ (19. 7. 1937) која је окупила следеће актере: представнике Народне одбране, Удружења четника, Савеза ратних добровољаца, Удружења пензионисаних официра и војних

чиовника, Српског трговачког удружења, Савеза трговачких удружења, Дома ученица, Друштва кнегиње Љубице, Материнског удружења, Југословенског женског савеза, Кола српских сестара, Јадранске страже, Православне хришћанске заједнице Земун, Привредно-културног удружења Неретва, Савеза хуманих друштава, Удружења Црногораца, Удружења домаћица – матера, Православног друштва „Братство“, Православног друштва „Св. Симеон Мироточиви“, Православног друштва „Велика мученица Св. Варвара“, Обданишта „Св. Никола“ на Душановцу, Пододбора удружења домаћица и матера, Женске заједнице, Удружења Јужносрбијанаца, Београдског женског друштва и Друштва „Српска мајка“ (према Mithans, 2012: 331–2). Том догађају треба додати низ јавних активности које су иницирали припадници и челници СПЦ уз подршку конзервативних струја.

Концентрисање различитих конзервативних групација око радикалдесничарских струја које преузимају водеће место у обликовању заједничких културно-политичких стремљења наставило се и након завршетка конкордатске кризе (1938), посебно од тренутка потписивања споразума Цветковић-Мачек (1939). Овај политички догађај поново је усталасао екстремнија десничарска крила у срској интелектуалној и политичкој елити којима, изузев конзервативних кругова, почињу да се прикључују или барем приближавају поједине либерално оријентисане групације и појединци (на пример Српски културни клуб). Као последица тога, југословенско јавно поље уочи почетка Другог светског рата на тлу Европе (1939) добило је недвосмислено дихотомну структуру кроз јасну поделу на антифашистички и антикомунистички део у којима су средишњу улогу имале две струје – радикалнолевичарска и радикалдесничарска уз подршку струја другачијег идејног усмерења. Овакав процес оставио је последице на позиционирање дотле главних носилаца у јавном пољу – конзервативноауторитарне струје и либералних струја. Наиме, под дејством спољних и унутрашњих чинилаца, програми које су затупали имали су све слабију мобилизаторску снагу у друштву, те се део присталица преоријентисао ка другим групацијама, док је други део наставио са њиховим пропагирањем или се повукао се из јавности. Према мишљењу историчарке Оливере Милосављевић (2010б: 200) значајан део припадника либералне фракције определио се за неговање неутралног става спрам тада актуелних догађаја. Тачније, уочи рата „грађанска интелигенција (је) углавном била без акције, пасивизирана, колебљива, много више окренута очувању стечених позиција и продубљивању унутрашњих, пре свега, националних сукоба у земљи, него борби против фашизма или бар борби за очување либерализма“. И у случају

присталица конзервативних погледа, било је приметно постојање једне врсте конфузности и неодлучности у одређењу према владајућим околностима. Заправо, како је Милосављевићева добро приметила „конзервативци су константно остајали у амбивалентној позицији између, с једне стране, одбране постојећег поретка која их је терала у невољни вербални антифашизам, а са друге, одбране национализма која их је гурала у фашизам“ (2010б: 200).

Ако се изузме делање оштро супротстављених страна, може да се констатује да је у југословенском јавном пољу током прве две ратне године (1939–41) владала атмосфера равнодушности и апатије што је, поред осталог, било изражено и у штампи, без обзира на њен идеолошки предзнак. Наиме, многи утицајни југословенски часописи су се у овом периоду „окренули култури, књижевности, далекој историји и другим, за тај политички тренутак, бенигним темама“ (2010б: 196) избегавајући разматрање актуелних политичких дешавања на тлу Европе. Међу најдрастичним примерима неговања „ескапистичке“ стратегије били су, према увидима Оливере Милосављевић, сатирични часописи. Тако се једна од најчувенијих београдских публикација те врсте – „Ошишани јеж“ након „одважно(г) подсмева(ња) Хитлеру, Мусолинију и Франку (1936. године) постепено претвара(ла) у (...) лист који слави неутралност, подсмева се искључиво удаљеном ‘ујка Сему’, не помиње Хитлера и Мусолинија, али зато рекламира профашистичка издања“ (2010: 198). Слична врста ћутања и аутоцензуре пратила је и озбиљне научне, политичке и културно-уметничке часописе (2010б: 197).

3. 4. 1 Ка потпуној доминацији конзервативне фракције: осврт на делање националних и женских удружења

Постављање идеје о интегрисању југословенске културе и стварању југословенске нације као приоритета државне политике почетком друге етапе подразумевало је, поред строге контроле и надзора јавног поља, коришћење водећих масовних медија и бројних постојећих удружења, конзервативне или либералне оријентације, у сврху агресивне пропаганде. С тим у вези, од посебне важности била су управо она удружења која су и пре успостављања монархидиктатуре као један од циљева имала рад на културном зближавању југословенских народа и ширење свести о заједничком националном и културном идентитету. Поред екстремно десничарске ОРЈУНА-е, на оваквој платформи се, током двадесетих година, заснивало делање Савеза Сокола КСХС, Народне одбране, те Јужнословенског певачког савеза. Ове три организације

разликовале су се према области функционисања, повезаности са државним апаратом, идеолошкој позиционираниости, раширености на подручју земље и међународном ангажовању, али су захваљујући обухватним политичким променама од почетка 1929. године биле претворене у носиоце државног културног и политичког програма са јединственим задатком у југословенском јавном пољу. Такве околности у многама су допринеле једној врсти идеолошке нивелације између њих укључујући и модификовање видова рада, настојања и друштвеног значаја.

То се најизразитије одразило на функционисање Савеза сокола КСХС који је, самим тим што је постао државна организација под контролом њених органа и службеника, изгубио аутономност у делању и обликовању идејних оквира бивајући трансформисан у једног од главних посредника државног културног и политичког плана. Поред промене имена, а затим и процеса доношења одлука, те пројектовања дугорочних циљева, ова организација претрпела је и преобликовање идеолошке основе. Од почетне претежно либералне платформе настале укрштањем замисли чешких интелектуалаца из 19. столећа (Мирослав Тирш /Miroslav Tyrš/ и Јиндрих Фугнер /Jundrich Fugner/)⁹⁰ и југословенских предратних и послератних интелектуалаца⁹¹ дошло се до умерене конзервативноауторитарне оријентације која је почивала на неговању култа личности краља, величању ратне прошлости, увођењу војне стратегије у делање организације, те подржавању антидемократских тенденција у југословенском друштву.⁹²

Соколска организација је у периоду након подржављења наставила да спроводи низ активности које је и раније подстицала укључујући рад на физичком и духовном усавршавању ширих слојева што је подразумевало спровођење редовне обуке из различитих спортских вештина, описмењавање и просвећивање становништва, затим експанзију дилетантског уметничког изражавања и укључивање жена у јавно поље. Једна од њих имала је посебну важност. Реч је била о припремама и спровођењу годишњих слетова у оквиру којих су чланови соколских жупа из свих крајева земље показивали умеће у гимнастици и извођењу групних кореографија што је било праћено бројним додатним манифестацијама попут преношења штафете (видети Аноним, 1934д, Ђ, е), затим организацији концерата и слично. Слетови су често укључивали гостовања других соколских организација из пријатељских словенских земаља, а били

⁹⁰ О развоју соколске идеје у Чешкој видети у Сагг, 1987.

⁹¹ О ширењу соколске идеје у југословенским крајевима пре Првог светског рата видети у Зец, 2014.

⁹² Детаљније о делању Савеза Сокола у Краљевини СХС/Југославији видети у Žutić, 1991; Димић, 1997б: 432–65; Тимотијевић, 2006; Зец, 2014.

су праћени најавама, извештајима и репортажама у дневној штампи, периодици и радијском програму. Овакви и слични догађаји, као и целокупан програм рада у оквиру Сокола КЈ требало је да допринесе темељнијем ширењу свести о недељивости југословенске нације, њеној снази, органској повезаности са вођством земље и слично, посебно међу омладинском популацијом. Томе је значајну потпору пружало опсежно пропагирање соколских идеја и циљева путем јавних предавања емитованих на Радио Београду, као и публикувања осврта на историју соколског покрета, стање у појединим деловима организације у Југославији и планове за рад у најчитанијим листовима.

Као део настојања да се унапреди физичка спремност и културни ниво Југословена из градских, приградских и сеоских области континуирано је рађено на подизању такозваних соколана – места за вежбање и учење припадника соколске организације, а потом и на изградњи различитих врста спортских објеката. Премда је рад на развијању спортског аматеризма имао приоритет, известен значај је придаван и стимулисању музичког извођаштва које, судећи према доступним подацима,⁹³ није проистицало из прецизних и јасно дефинисаних програмских основа. Наиме, стиче се утисак да су се музичке активности у оквиру соколске организације одвијале у складу са материјалним могућностима, као и ентузијазмом и заинтересованошћу њених чланова и представника на локалном нивоу, али без општих смерница од стране вођства. Ако се изузме покушај увођења народних игара у делање соколских друштава на систематичан начин који се појавио крајем тридесетих година, музичко извођаштво је зависило од образованости и воље појединаца унутар организације (видети поглавље 3.3.2).

Упркос томе, организација Соко КЈ оставила је траг у области музичког аматеризма и подизања нивоа музичке културе на југословенском простору захваљујући чињеници да је успевала да допре до необразованих слојева из мањих средина подстичући их да развијају и усавршавају своје музичке вештине. На тај начин, тачније кроз рад на формирању народних оркестара и певачких друштава, као и на очувању извођачких традиција на народним инструментима ова организација је

⁹³ На податке о музичким активностима у Соколу КЈ наишли смо у редовним извештајим соколских жупа широм Краљевине објављиваним у часопису „Sokolski glasnik“ (1931–41), као и извештајима соколске жупе Београд публикованим у листу „Око соколово“ (1936–41). Осим тога, користили смо се и репортажама са соколских догађаја попут слетова или прослава државних празника које су редовно излазиле у дневној и периодичној штампи („Политика“, „Време“, „Правда“, „Београдске општинске новине“ /1932–41/), а од посебне важности били су нам штампани програми Радио Београда са детаљним описом репертоара извођеног приликом различитих врста соколских свечаности („Радио Београд: недељни илустровани часопис“, 1929–40).

уједно давала допринос практичној разради културних настојања конзервативноауторитарне струје у вези са музичком облашћу. Имајући у виду чињеницу да је у оквиру соколских јединица првенствено негована народна музичка традиција, пре свега инструментална, старијег и новијег типа (сеоска и градска), те да су малобројни извођачки ансамбли формирану у оквиру њих обухватили различите варијанте народних оркестара (тамбурашки оркестар, оркестри са хармоникама и слично) евидентно је да је идеја о презервацији и ширењу народне културе као колевке југословенског идентитета представљала кључно полазиште. За разлику од либералне фракције у оквиру које је та идеја обухватно теоријски и практично елаборирана, у случају соколске организације и, истовремено, већине удружења и група у конзервативноауторитарном сегменту, углавном је акценат био на њеном репродуковању кроз бројне активности без развијања експликација теоријског типа. Једино је укључивање народних игара у програм соколских друштава почивало на темељније обликованој идејној подлози коју су формулисале сестре Јанковић након дугогодишњег истраживачког и научног рада у области проучавања плесних пракси из југословенских крајева. С обзиром на то да су активности у правцу систематизовања и формализовања рада на очувању народне музичке баштине у соколској организацији прекинута недуго после иницирања и то у тренуцима све евидентније унутрашње дезинтеграције, резултати тог процеса нису успели да дођу до изражаја. Ипак, чини се да је међуратно „соколско искуство“ у области музике, аматерског спорта и масовног описмењавања, било од изузетне важности у послератном делању на промовисању и популаризацији народне културе и уметности путем културно-уметничких друштава, потом организовању школа за одрасле, те спортских друштава.

За разлику од соколске организације која у погледу поставке уметничке и музичке политике није успела да заузме јасну позицију, Јужнословенски певачки савез је од свог оснивања 1924. године функционисао на прецизно формулисаној културно-уметничкој платформи. Она је, поред осталог, имала либерално обележје почивајући на идеји о потреби зближавања јужнословенских народа (укључујући и Бугаре) ради постепеног стварања јединствене културе, потом одржавања традиције хорског певаштва међу ширим слојевима друштва посебно у мањим срединама, популаризације југословенске уметничке продукције, еманципације музичког укуса маса и подизања

нивоа музичке писмености.⁹⁴ С тим у вези, организација је давала смернице певачким друштвима из свих југословенских крајева, снабдевала их литературом, помагала њихову међусобну сарадњу, давала подршку одржавању југословенских концерата, осмишљавала програме прославе Видовдана (славе ЈПС-а), рођендана Краља Александра Карађорђевића и важних годишњица, као и видове међународне презентације.

Захваљујући томе што је Јужнословенски певачки савез неколико година пре успостављања краљеве диктатуре и готово деценију пре оснивања Балканског савеза започео рад на културном зближавању на југословенском простору и простору „словенског југа“, те да је имао формирану мрежу певачких друштава и организација и хијерархију управљања, не изненађује чињеница да су владајуће структуре препознале значај његовог укључивања у спровођење политике интегралног југословенства пружајућу му индиректну подршку кроз субвенције, пореске и транспортне олакшице и слично. Ипак, будући да је ова организација имала знатно суженији опсег делања у односу на, на пример, соколску организацију, као и да је била фокусирана искључиво на развој музичке културе, њен третман није био једнак третману националних удружења са широко постављеним циљевима. То се огледало у скромности материјалне потпоре државе, незаинтересованости за успостављањем контроле над њеном управом, те изостанка јасне представе о томе на које би начине оно могло да допринесе државном политичком и културном програму изузев помагања Соколима КЈ приликом годишњих слетова, увеличавања одређених прослава и светковина и делимичног репродуковања реторике владајућих кругова.⁹⁵

Пример Јужнословенског певачког савеза еклатантно је указивао на непотпуност државног културног плана, тачније на непостојање прецизно одређених циљева у вези са обликовањем националне музике и уједно на разлоге због којих су припадници државног врха, уместо да поспешују формулисање музичке политике из перспективе конзервативноауторитарне позиције, радије прибегавали укључивању либерално оријентисаних појединаца и група у сопствене подухвате. Наиме, такав процес је изискивао одређене материјалне и људске ресурсе, као и временски распон којима владајуће структуре нису располагале у довољној мери, те је ослањање на

⁹⁴ О прогамској основи рада ЈПС-а, начину организовања савеза, односу према чланицама, проблемима са прикључивањем Хрватског певачког савеза и идејним размимоилажењима видети у Anonim, 1930/31: 79–103; Anonim, 1932a: 98–128; Anonim, 1932b: 173–92; Anonim, 1932в: 224–38; Васић, 2014.

⁹⁵ Видети податке из извештаја са конгреса и годишње извештаје о раду ЈПС наведене у претходној фусноти. Осим тога видети и Милановић, 2011.

организације другачијег идејног утемељења представљало начин да се он реализује у већој мери. Свакако, то је важило за организације чији су програми имали додирних тачака са државном културном политиком и које су, самим тим, могле да допринесу њеном спровођењу кроз различите врсте јавног делања и на различитим нивоима.

Међу националним организацијама које су служиле остваривању циљева владајућег слоја, посебно место заузимала је Народна одбрана имајући у виду њену идеолошку профилисаност. Наиме, реч је била о организацији која је од почетка свог обновљеног делања у међуратном периоду (1926. година) била наклоњена конзервативним схватањима у погледу уређења југословенске државе и друштва, те обликовања националне културе и уметности захваљујући чему се наметнула као најупечатљивији посредник државног културно-политичког програма за време краљеве диктатуре (видети детаљније у Димић, 1997б: 465–506). Овакво усмерење долазило је до изражаја у неједнакој мери до Другог светског рата испољавајући се у идејама које је група њој блиских интелектуалаца ширила и развијала кроз публицистички рад у часопису „Народна одбрана“, затим кроз јавна предавања, те бројне друге активности у јавном пољу.

Упоришне тачке на којима се заснивао идејни и програмски оквир организације биле су подстицање југословенског унитаризма са индиректним наглашавањем значаја српског политичког и културног наслеђа, критиковање и одбацивање западноевропских културних модела, истицање важности народне баштине укључујући презервацију старих заната и њихову заштитити од масовне индустријске производње, унапређење образовања ширих слојева и привреде, отпор према потпуном отварању политичког и јавног поља за жене, противљење марксистичким схватањима историје, друштва и културе итд. Упркос залагању за јединство југословенских народа и напуштање „племенског“ погледа на свет, ипак се међу идеолозима Народне одбране могла уочити извесна фокусираност на српску културу и историју за разлику од других националних организација у том периоду (Соко КЈ или ЈПС на пример). Она се огледала у величању личности и ратних успеха из Првог светског рата, истицању православних светиња и мислилаца, те уздизању личности и догађаја из српске средњовековне и новије историје. Таква појава је, чини се, произлазила из специфичне друштвене усидрености ове организације, тачније њене ослоњености на припаднике војне елите и блиске повезаности са представницима СПЦ међу којима је очито било раширено уверење о „пијемонтској“ улози српске нације и културе у југословенској државној творевини.

Посебно тумачење идеје југословенства пратило је њено континуирано промовисање премда у већој мери кроз реторичке фигуре у свечаним говорима или уводницима гласила организације него кроз конкретне активности на успостављању међуетничке блискости и креирању јединствене националне културе. Питање језичког обједињавања, потом стварања заједничке културне историје, као и поставке југословенске уметности и слично повремено су привлачила пажњу интелектуалаца окупљених око Народне одбране, али је изостало формулисање прецизне програмске основе. Заправо, стиче се утисак да је интелектуални слој ове организације био више преокупиран указивањем на то шта никако не би требало да постане део југословенске културе, то јест које појаве би било неопходно сузбијати и спречавати, док је истицање позитивних примера и формулисање адекватних стремљења било мање заступљено.

За време друге етапе у јавном пољу, било је приметно стално интересовање припадника Народне одбране за продор популарне културе западноевропског и средњоевропског типа на тло Краљевине и њен утицај на стил живота и уверења локалног становништва. Оно је нарочито било изражено у другој половини тридесетих година испољавајући се кроз текстове у којима се упозоравало на девастирајуће дејство филмских, музичких и књижевних продуката из иностраних земаља, као и различитих форми друштвеног забављања (кабаре, популарне игре) посебно на југословенску омладиу. Бојазан од експанзије страних комерцијалних културних артефаката проистицала је из предвиђања њених негативних последица на осећај националне припадности, потом опстанак народне културе као исходишта националног идентитета, те опадање значаја патријархалних вредности и друштвених односа.

Поред забринутости због појачаног надирања творевина индустрије забаве на југословенско подручје, те друштвених норми које су путем њих посредоване, интелектуалце из Народне одбране посебно је плашила експанзија марксистичког погледа на свет међу млађим генерацијама, поготово студентима. Из тог разлога, пажљиво је праћено манифестовање марксистичких идеја у јавном пољу кроз различите видове активности нарочито у оквиру студентске популације уз неизбежан негативан осврт. Значајну пажњу привлачили су, поред осталог, политички протести студената Београдског универзитета који су били учестали при крају Шестојануарске диктатуре. Упоредо са критиковањем идеја које су студенти пропагирали, као и њихових мотива за које се веровало да су били плод повезаности са радикалном левицом, припадници и симпатизери Народне одбране давали су потпуну подршку

делању државе на гушењу студентског отпора укључујући акције путем којих се нарушавала аутономија универзитета загарантована званичним законским актима.

У паралели са издвајањем негативних утицаја на југословенско друштво и јавно поље посредством продуката популарне културне из западне и средње Европе и марксистичких организација, интелектуалци око Народне одбране разматрали су и проблем савремене југословенске ликовне уметности и књижевности и ефеката иностраних традиција на њих. То је посебно било изражено у првој половини тридесетих година када је критичар и сликар Сава Поповић покренуо важне дискусије у вези са ликовним стваралаштвом на простору Краљевине. Њему се прикључио Владимир Вујић, један од кључних идејних носилаца у оквиру мистичнорелигиозне струје, дајући повремене осврте на југословенску књижевну праксу.

Поповић је један од ретких интелектуалаца из Народне одбране који је прокламовао једну врсту југословенског уметничког програма настојећи да истакне естетичке, етичке и политичке циљеве према којима би требало стремити. Његов програм односио се првенствено на визуелне уметности, мада је могао да буде примењен и шире. Кључно полазиште представљало је схватање о артифицијелности, површности и духовној испразности савремених уметничких појава широм Европе и противљење њиховом некритичком преузимању и потпуном усвајању у југословенском уметничком пољу. Попут Богдана Поповића и Сава Поповић је са одбојношћу посматрао експанзију новог примитивизма међу истакнутим европским ствараоцима пре и након Првог светског рата, као и касније тенденције које су, према његовом мишљењу, биле израз неуспешних покушаја да се продужи „живот болесног и онеспособљеног организма“ каквог је представљала тада актуелна европска уметност (1932: 40). За разлику од књижевног и уметничког критичара и оснивача „Гласника“ који је у догађајима на послератној уметничкој сцени видео израз краткотрајне кризе дубоко верујући у њено разрешење кроз појаву великог уметника, један од главних уметничких идеолога у Народној одбрани није био једнако оптимистичан. Наиме, полазећи од убеђења да је Париз као тадашњи центар модерне уметности заправо „конгломерат интернационалног лумп-пролетеријата“ и „вавилонск(а) кул(а) модерне цивилизације“, који не даје „ничега здравог и освежавајућег, што би се могло назвати чисто француским или што би се могло окарактерисати као висока уметност“, Сава Поповић је указао на могуће узроке таквог стања (1932: 40). Сматрајући да је у савременом друштву дошло до губљења „опште идеологије живота“, да се „интелектуална радиност све(ла) искључиво на анализу“, и, најзад, да се „појам целога

толико разб(ио) на своје састојке, да га је немогуће схватити као целину“, предуслови постојања уметности у виду „синтезе“ су, према његовом мишљењу, нестали (1932: 40).

У таквим околностима развој западноевропске уметности могао је, сходно Поповићевом схватању, само да води својеврсном „расулу“ који би био одраз дезинтеграције модерног друштва упркос томе што се јавности предочавала сасвим другачија слика – наиме, савремена уметност је величана као „једн(а) од највећих духовних манифестација“, при чему је „помпа обреда“ била изједначена са „величанствено(шћу) уметничког постигнућа“ (1932: 41). Из тог разлога, он је са изразитом скепсом пратио дешавања на југословенској уметничкој сцени указујући на проблем склоности локалних стваралаца према некритичком прихватању нових тенденција из западне Европе и стремљењу ка интегрисању у европске оквире. У „опијености“ уметничким схватањима страног порекла Поповић је називао опасност да југословенска уметност изгуби своје „расне“ одлике, потом „вез(у) са нашом великом уметношћу прошлости“ и, коначно, важну „улогу у интелектуалном формирању нашег народа“ претварајући се само у „збуњен(у) причу о ономе што се радило, или о ономе што се сада ради на Западу“ (1932: 42). Као начин да се избегне нестајање националног идентитета и искоришћавање локалних стваралачких потенцијала и онемогући да изложбе домаћих уметника у иностранству буду прилика да се „покаже како смо ми некултурни и духовно сиромашни, како смо ми покорна колонија мајмуна која магновено подржава сваки покрет са запада“ (1932: 255) он је предлагао боље упознавање са традицијом средњовековне уметности са простора Балкана кроз темељно проучавање фресака и задужбина, а и затим подстицање израде народних рукотворина попут, на пример, веза са мотивима разрађених „од стране наших уметника“ или кујунцијских артефаката (256).

У поређењу са Поповићем, књижевни критичар Владимир Вујић, који је тежио ка формулисању циљева националне књижевности и проналажењу њеног одговарајућег правца развоја, није у једнакој мери посвећивао пажњу проблему односа према савременој западноевропској продукцији. Ипак, судећи према његовим критичким освртима на појаве и личности у југословенском књижевном пољу, Вујић се попут Поповића противио подражавању уметничких тенденција „са Запада“ и њиховом безусловном усвајању не само у области стваралаштва, већ и књижевне критике. С тим у вези, индикативно је неслагање које је он изражавао са гледиштима водећих југословенских критичара из првих деценија 20. века (Богдан Поповић и следбеници)

називајући их „колонијалним западњацима“ који су поезију посматрали са „наличја“ поводећи се принципима „поетике француске формалистике“ (1932б: 156), као и одбојност према поклоницима европског рационализма и просветитељства у српској и југословенској средини од времена Доситеја Обрадовића (1932а).

За Вујића је прави потенцијал националне књижевности дошао до изражаја у антирационалистичким настојањима генерације активне пред Први светски рат чији је циљ био да се укаже на то да је „цео духовни основ схватања света и живота наших рационалиста, потпуно супротан оним духовним основама на којима се изграђује схватање XX века“, те да се створи један „нео-романтични духовни покрет који има да споји наша духовна наслеђа, најбоље и најчистије тежње народне душе, са савременим страсним и немирним покретима Запада“ (1932а: 8). Насупрот Сави Поповићу који је предвиђао суноврат западноевропске уметности, Вујић је имао оптимистичније пројекције верујући у регенеративну моћ турбулентних појава које су се назирале у европском уметничком пољу. У погледу будућности југословенске уметности он се надао појави „новог доба“ као историјској синтези „примитивне и херојско-патријархалне“ средњовековне баштине и „пseudоморфичке (...) рационалистичке линије Запада“ која је, према његовом мишљењу, већ била наговештена стварањем „нове јужнословенске интегрисане стварности“ (8). Разматрања о уметности са ових простора објављивана у гласилу Народне одбране била су део опсежнијих Вујићевих поставки које је развијао кроз сарадњу са водећим интелектуалцима из утицајних београдских теолошких часописа током тридесетих година. У додиру са схватањима младих теолога његова виђења развоја југословенске уметничке традиције у виду постепеног слабљења превласти рационалистичко-просветитељских струјања у корист идеолошки опозитних праваца добиће својеврсно заокружење.

Поред Поповића и Вујића који су у великој мери доприносили формулисању уметничког програма у оквиру Народне одбране (са акцентом на одбацивању западноевропског модела културе, уметности и образовања, ослањањем на народну баштину и средњовековну уметничку традицију), у овај процес су повремено били укључени Војин Пуљевић, Илија Трифуновић, Милош Радојчић, као и поједини припадници мистичнорелигиозне струје попут Димитрија Најдановића, Павла Јевтића, Момчила Настасијевића и других. Јевтић и Пуљевић углавном су се оглашавали кроз опште, програмске текстове, трудећи се да истакну важност делања у правцу стварања јединствене југословенске нације, културе и уметности без детаљније разраде метода и видова његове реализације. Изузетак је представљала њихова заједничка идеја о

оснивању Академије националних уметности „Вук Караџић“ коју је Пуљевић опсежно образложио (1932). Реч је била о институцији која је требало да служи прибирању и бележењу народних уметничких творевина из различитих крајева земље и уједно подстицању оних области стварања које су у опадању и то кроз делање неколико секција – књижевној, ликовној, музичкој, архитектонској и секцији за ритам и спорт (1932: 241). Према се замишљени опсег рада ове институције поклапао са оним који је дуги низ деценија неговао Етнографски музеј у Београду, изгледа да Пуљевић и Јевтић (1932: 257) нису били задовољни његовим резултатима инсистирајући на томе да се на плану систематског истраживања, презентовања и помагања народног уметничког стваралаштва начине још озбиљнији и крупнији кораци и то без материјалне помоћи државе. Колико је иницијатива за формирањем овакве установе била практично изводљива тешко је закључити с обзиром на чињеницу да је остала само на нивоу нацрта, међутим, њен је значај био у томе што је представљала редак пример прецизније елаборације културно-уметничког плана Народне одбране.

И док су интелектуалци окупљени око ове организације износили одређене идеје и замисли у области југословенске ликовне уметности и књижевности у чему ће им у другој половини тридесетих година значајну потпору пружити припадници мистичнорелигиозне струје блиских погледа, то није био случај са пољем музике. Наиме, ако занемаримо повремене осврте на музички живот у Београду које је износио Светомир Настасијевић – иначе поклоник мистичнорелигиозне струје, апелујући на већу заступљеност југословенских стваралаца и југословенске музике на концертним програмима и исказујући одбојност према следбеницима левичарских идеја, евидентно је да није постојало интересовање за креирање плана развоја југословенске музике, те је, самим тим, изостала његова темељнија поставка. Уместо тога, интелектуалци из Народне одбране фокусирали су се на издвајање „штетних“ музичких појава у југословенском јавном пољу и објашњење њихових могућих последица по навике, уверења и духовне квалитете млађих генерација као стубова будуће интегрисане југословенске нације.

Попут националних организација које су своје програме и циљеве делања формулисали знатно пре него што је успостављен краљев лични режим и уједно формирана конзервативноауторитарна струја то је важило и за већину женских каритативних удружења. Наиме, значајан број њих основан је током Балканских ратова и Првог светског рата настављајући са својим хуманитарно-просветитељским радом и у мирнодопским условима. Иако се делање појединачних женских каритативних

удружења често преклапало усмеравајући се на идентичан друштвени слој са сличним културним, економским и образовним потребама њихова друштвена и идеолошка позиционираност се разликовала. С једне стране, издвајало се Коло српских сестара не само као једно од најстаријих, најугледнијих и највећих, већ и као блиско либералним круговима у јавном пољу како по идејној заснованости, тако и по повезаности њених чланица са припадницима ових кругова, док су се, с друге стране, налазила мање утицајна удружења попут „Књегиње Љубице“, „Књегиње Зорке“, „Српске мајке“, Београдског женског друштва, Југословенске народне ношње и других чија је платформа била конзервативније заснована.

Дистинкције идеолошке природе најизразитије су се испољавале кроз однос каритативних удружења према другим женским удружењима претежно феминистичке оријентације. С тим у вези, припаднице Кола српских сестара показивале су знатно већи степен разумевања за политичке програме таквих удружења као и за идеје које су она заступала у односу на друге каритативне организације што се, поред осталог, манифестовало кроз њихово функционисање у савезима женских организација – најпре Народном женском савезу СХС, а од 1929. године и Југословенском женском савезу. Наиме, као што је познато, услед идеолошких неслагања, то јест увиђања претеране наклоњености феминистичким циљевима, Народни женски савез СХС су 1926. године напустила удружења „Књегиња Љубица“, „Српска мајка“ и Београдско женско друштво заједно са још седам удружења (Воџиновић, 1996: 108). Неколико година касније (1933) овај савез, преименован у Југословенски женски савез напустило је и Друштво „Књегиња Зорка“ услед неслагања са комерцијализацијом његовог рада (видети Аноним, 1933: 7).

Без обзира на извесне неподударности у погледима на феминистички покрет, те питање улоге жена у југословенском друштву и политици, поменути каритативна удружења остаривала су блиску сарадњу. Захваљујући томе што су се одређени циљеви њиховог делања поклапали са циљевима државне политике, у току друге етапе у јавном пољу ова су удружења, заједно са националним културно-просветним удружењима, активно суделовала у спровођењу културних задатака формулисаних у оквиру конзервативноауторитарне струје. Поред доприноса у просвећивању жена из сеоских крајева кроз домаћичке курсеве, обуку о основним хигијенско-санитарним мерама и стипендирање ученица, битну активност представљало је пружање потпоре у презервацији и ширењу народних женских заната које је требало да допринесе побољшању материјалног положаја овог слоја и, упоредо са тим, упознавању јавности

са уметничким квалитетима народних рукотворина, посебно везом, народном ношњом и ћилимима.

Паралелно са систематичним радом на организовању једне врсте задружне женске производње и промоцији занатских артефаката путем продајних или класичних изложби, припаднице каритативних удружења трудиле су се да у различитим приликама истичу вредност народне уметности и неопходност да се она сачува као део југословенске културне баштине и, самим тим, југословенског националног идентитета. Један од видова експонирања народног стваралаштва биле су посете женских група из руралних крајева земље Београду током којих су оне имале могућност да различитим деловима јавности предоче своје радове – између осталог члановима Двора и краљевске породице, као и представницима политичке и интелектуалне елите.⁹⁶ „Екскурзије“ у престоницу требало је да послуже различитим циљевима попут мотивисања жена из „унутрашњости“ да одржавају своје вештине како због потенцијалне економске добити, тако и због остваривања друштвеног признања у виду израза поштовања и дивљења „учене“ публике према њиховим творевинама. Осим тога, овакви догађаји служили су привлачењу пажње београдске јавности, односно њеном подсећању на важност народне културе омогућавајући јој да оствари непосредан додир не само са објектима који су њен део, већ и са субјектима-ствараоцима.

Нарочиту важност у делању женских каритативних удружења имале су и сезонске прославе у облику целовечерњих манифестација мешовитог програма или балова које су окупљале најутицајније слојеве југословенског друштва почев од представника краљевске породице, Владе и Министарског савета до народних посланика, професора универзитета, истакнутих уметника итд. Такви су били годишњи Свесловенски балови Кола српских сестара, као традиционално добро посећена и медијски пропраћена светковина, док је подједнако амбициозно био осмишљен и годишњи Народни сабор друштва Југословенска народна ношња (1933).⁹⁷ Поред појављивања званица у народним ношњама и сценском дефилеу жена из различитих

⁹⁶ Видети нпр. Аноним, 1930: 5; Аноним, 1934в: 8.

⁹⁷ О Свесловенским баловима Кола српских сестара видети, између осталог, у Савић, 2009: 124–6. (видети и „Њ. В. Краљ на Свесловенском балу Кола српских сестара“, *Време*, 19. фебруар, 1931, 5; „Свесловенски бал. Најуспели бал ове сезоне који је посетио Њ. В. Краљ“, *Радио Београд*, 1931, 8, 7; „Њ. В. Краљица на Свесловенском балу Кола српских сестара“, *Политика*, 19. фебруар, 1934, 5; „Свесловенски бал коме је присуствовала Њ. В. Краљица, био је диван фестивал ношњи свих Словена“, *Време*, 19. фебруар, 3). О Народном сабору видети у Аноним, 1934а: 7. Аноним, 1934б: 8.

југословенских крајева одевених у гардеробу карактеристичну за дато подручје, овакве свечаности углавном су обухватале и представљање инструменталне и вокалне музике засноване на фолклорном наслеђу. Реч је била о уметничким стилизацијама народних мелодија из пера познатих југословенских аутора, као и о популарним народним колима из градских средина које су изводили угледни ансамбли (хорови Обилић и Прво београдско певачко друштво, Оркестар Краљеве гарде и др.). Захваљујући томе, публика је имала прилику да се упозна не само са народним рукотворинама, већ и посредно са делом богате фолклорне музичке баштине.

Међутим, имајући у виду чињеницу да женска каритативна удружења нису била заинтересована за све области народног стваралаштва, то јест да су била фокусирана преваходно на ручни рад, јасно је да је предочавање народне музичке традиције са простора Југославије било од споредне важности свдећи се на једну врсту декора у свечаним приликама. Самим тим, од њих није могло да се очекује озбиљније делање у овом правцу, јер би то изискивало темељне промене програмске основе, начина и циљева рада и организовања, као и одговарајуће материјалне ресурсе. То свакако не значи да ова удружења нису дала допринос у конструисању музичке традиције на овим просторима, али је он био далеко скромнији од доприноса националних културно-просветних удружења.

3. 4. 2 Обликовање радикалне деснице у конзервативној фракцији: мистичнорелигиозна струја

Неки од кључних сегмената културног плана конзервативноауторитарне струје, као што смо нагостили, нису настали искључиво као продукт напора његових припадника већ су једним делом били преузети из платформе групација либералне оријентације или су, што је чешће био случај, преузимани из поставки радикалдесничарских кругова. Разлог томе могла би да буде чињеница да је у оквиру датих кругова постојала посвећеност сагледавању „духовних“ проблема послератне Европе и света у континуитету, као и тежња ка систематизовању и развијању одговарајућих погледа посебно у току трајања друге етапе. Наиме, иако је радикална десница дошла до пуног изражаја у јавности управо у овом периоду, њени корени сежу дубље у прошлост, то јест непосредно након краја Првог светског рата бивајући отеловљени у настојањима две групе актера које су, упркос учесталој и темељној колаборацији и сличности у интересовањима, ипак задржале самосвојност у одређеној

мери. С једне стране, истицали су се представници СПЦ заједно са младим теолозима са београдског Православног богословског факултета у спреси са појединим интелектуалцима, док се, с друге стране, наметнула група уметника и уметничких критичара.

Зачеци формирања теолошког круга у јавном пољу назирали су се непосредно након завршетка рата кроз делање епископа СПЦ Николаја Велимировића. Наиме, још 1920. године он је у студији *Речи о свечовеку* наговестио проблемски оквир који ће у различитој мери окупирати пажњу не само теолога, већ и индолога, хелениста и теоретичара уметности са простора Краљевине СХС/Југославије. Велимировић, наиме, на трагу руских мислилаца с краја 19. века, развија замисао свечовека – као потпуну супротност Ничеовог натчовека и уједно носиоца општечовечанског препорода, паралелно са тим износећи критику западноевропске традиције филозофског индивидуализма, те залажући се за стварање новог света „на темељу унутрашње једнакости свега“ и „бриг(е) о свима (...) и за све“ (према Смодлака, 1941: 383). Незадовољство утицајем европског просветитељског пројекта на етику и духовност савремених људи још ће изразитије бити апострофирана у његовом потоњем јавном раду – списатељском, проповедничком и црквеном, при чему ће му се у критичким настојањима временом прикључити низ истомишљеника.

Специфичан вид уобличавања критичке мисли групе богослова и интелектуалца блиских погледима Николаја Велимировића (Димитрије Најдановић, Ђоко Слијепчевић, Владимир Вујић и други) одиграо се 1932. године кроз оснивање часописа „Светосавље“ и формулисање једне врсте филозофског система као амалгама православних вредности и етичких принципа и низа политичких и социјалних идеја. Реч је заправо била о поставци светосавске просвећености као специфичне филозофије живота и историје у многоме супротстављене западноевропској варијанти. Њене кључне компоненте биле су теоцентричност и својеврсно обожење човека, насупрот антропоцентричности и идеалу хуманизације људи својственом западноевропском просветитељству (према Грбић, 2013: 153) и, истовремено, тежња ка „освећењ(у) целог бића (које се) (...) остварује светим животом по Христовом Јеванђељу, односно практиковањем јеванђелских врлина (вера, љубав, нада, молитва, пост, смерност, милосрђе, покајање, кроткост, истина, правда, доброта, жалостивост, трпљење, свемилост, уздржљивост, целомудреност, праштање, чистота живота, човекољубље, богољубље, светост)“ (154). Овако тумачена светосавска просвећеност сматрана је исходиштем трансформације српске културе и друштва омогућавајући духовни и

етички преображај читавог народа, те креирање чврсте споне између његове садашњости и прошлости и, уједно, јасне оријентације у будућности. Према мишљењу Радована Пилиповића (2012), млади теолози окупљени око часописа „Светосавље“ нису само стремили ка дефинисању новог културног програма у оквиру СПЦ, већ су били усмерени и на критику тадашњег црквеног живота и истицање негативних појава у црквеној пракси залажући се за већу отвореност цркве према друштву и јавности и унапређење њеног бирократског апарата. У том контексту, као и у вези са поставком светосавља као филозофског правца, они су показивали извесне неподударности које ће доћи до изражаја након првих годину дана делања у јавности (према Пилиповић, 2012).

Идеје блиске кругу теолога око „Светосавља“ заговарали су и Иринеј Ђорђевић и Јустин Поповић још од друге половине двадесетих година афирмишући их кроз расправе у часописима „Хришћански живот“ и „Хришћанско дело“ у којима су имали улогу главних идеолога. Касније разраде засмисли богочовештва, логосности и светосавља, односно својеврсне источњачко-православне филозофије као, поред осталог, наговештене су у текстовима публикованим у часописима „Пут“ и „Хришћанска мисао“ у којима су, осим Ђорђевића и Поповића, значајан допринос дали Најдановић, Слијепчевић и Владимир Вујић. У односу на поставке истицане у „Светосављу“ гледишта заступана у наведеним листовима (нпр. „Пут“), судећи према истраживању Пилиповића, била су конзервативнија и екстремнија указујући на радикалнију идеолошку оријентацију (2012).

Централност замисли светосавља у дискусијама вођеним у теолошко-филозофским групацијама није подразумевала његову заокруженост, хомогеност и систематизованост што не значи да извесних константи у тумачењима није било. Оне су се односиле првенствено на одбацивање западноевропског просветитељског хуманизма и рационализма и њихових духовних и материјалних продуката, затим на уверења о дезинтеграцији савремене европске цивилизације и културе и, коначно, регенеративној улози православне мисли и традиције. Када је реч о посматрању југословенске културе и нације и односу између српског православља и других православних традиција, идејни носиоци из поменутих групација нису износили сасвим прецизне погледе. Иако је инсистирање на светосављу као темељу националног и културног препорода у потпуности доводило у питање формирање јединствене и интегрисане нације и културе на југословенском простору, поједини теолози су се позивали на југословенску идеју остављајући нејасним могућност њеног посредовања

у садејству са реализовањем светосавског пројекта. Тако је, примера ради, Николај Велимировић у више наврата позивао на јединство јужних Словена и југословенских народа верујући да неслога и међуетничке тензије могу само да нашкоде слободи извојеваној у Првом светском рату. Посебно је, с тим у вези, илустративно његово обраћање на Видовдан у манастиру Раваница неколико месеци пре потписивања споразума Цветковић-Мачек (Велимировић, 1939). Поред уобичајеног уздизања личности и догађаја из средњовековне српске историје, те наглашавања дубоке повезаности између српског народа, СПЦ и Косова као свете земље, Велимировић је изнео и следећа запажања:

„Позната је целом свету слабост свих Словена, да своју слободу помрачују неслогом. Под таквим помрачењем сунца слободе живимо и ми Јужни Словени. Докле ћемо тако? (...) Докле ће зујати по свету рђав глас, да Словени нису дорасли за слободу, да су добре слуге а рђави господари? (...) Није ли боље да представљамо малу али слободну целину, него да постанемо део туђе империје? Није ли боље с братом Хрватом живети у својој скромној кући, него у палати туђинској. (...) Докле ће брат брата стављати под знак питања и називати једна другог питањем? Докле ће се као лажан новац просипати речи о хрватском питању, о муслиманском питању, о српском питању? Оно што је питање или под питањем, народ схвата као нешто сумњиво и нестварно. (...) Зар не видите, да стављајући све под питање, ми доводимо све у питање?“.

На сличне коментаре наилази се и у његовом чланку из „Правде“ публикованом исте године (Velimirović, 1939) у коме је, осврћући се на „петоколонаштво“ међу савременицима, као битно својство уочио превласт самољубља у односу на љубав „према народу, (...) Србима и Хрватима, (...) према Краљу и Отаџбини“.

Контрадикторности у схватању југословенства које су, као што је напоменуто, биле својствене и међу интелектуалцима блиских Народној одбрани, у случају мистичнорелигиозне струје у јавном пољу и појединих њених представника додатно су долазиле до изражаја услед недвосмислене привржености искључиво српској култури, историји и религијској традицији уз потпуно занемаривање и одбацивање свих осталих националних традиција на тлу Краљевине. У контексту светосавског и других наратива које су они развијали идеја југословенства, било у облику споја „племенске“ партикуларности или апсолутне интегрисаности, фигурирала је као несувисли додатак, односно потпуно вештачки припојен ентитет. Разлоге за њено инкорпорирање, те за циљано ублажавање агресивно националистичког програма можемо једино да пронађемо у намери да се припадници српске етничке групе расути широм Краљевине, посебно они у хрватским и босанско-херцеговачким регијама, заштите од евентуалних манифестација нетрпељивости етнички и конфесионално удаљених група,

непријатељски настројених према конзервативним и радикално десничарским поимањима српске позиције у Југославији.

Паралелно са обликовањем ове групације у јавном пољу, од друге половине двадесетих година у оквиру уметничких кругова почеле су да се појављују кругови који су показивали једнак анимозитет спрам тековина западноевропског просветитељског пројекта и из њега проистеклих културних појава, те заинтересованост за иницирање једне врсте духовне обнове на простору Краљевине. За разлику од теолога који су покушавали да своје поимање кризе и самоурушавања западноевропске цивилизације, као и модалитета опстанка и напретка „југословенског“/српског друштва преточе у релативно конзистентан религијскофилозофски наратив, уметници и уметнички критичари фокусирали су се на обликовање културно-уметничких програма и проналажење одговарајућих стваралачких израза као отеловљења сопствених идејних стремљења.

Наговештај потребе за преобликовањем локалне уметничке сцене која је подразумевала напуштање традиције подражавања европских узора и окретање према уметничкој баштини са ових простора појавио се са настанком групе „Зограф“ (1927–40), да би се њена темељнија елаборација манифестовала годину дана касније – кроз делање уметничког круга око часописа „Нови видици“. Иако је часопис излазио у кратком временском периоду, његов утицај у јавном пољу био је знатно дуготрајнији захваљујући чињеници да су поједине идеје које су промовисали сарадници часописа опстајале у идентичном или делимично модификованом виду као стубови уметничких и културних програма у оквиру конзервативне фракције, те њеног мистичнорелигиозног сегмента, све до краја Другог светског рата. Као што је група „Зограф“ привукла уметнике незадовољне тенденцијама у југословенском уметничком пољу које су се њима чиниле претерано епигонске и артифицијелне, неукорењене у светоназору и култури са ових простора, тако је часопис „Нови видици“ окупио интелектуалце и уметнике противне интегрисању југословенске културе и уметности у европске оквире као процесу који би довео до њене провинцијализације, комерцијализације и, напослетку, нестанка.

Отпор који је објединио појединце из различитих поља у склопу овог часописа убрзо се претворио у настојање да се креира кохерентан културни програм који је требало привуче део јавности, посебно уметничке и културне. Оно се најупечатљивије испољило кроз програмске текстове Владимира Велмар-Јанковића (1928а, б), Милоша

Ђурића (1928), Велибора Јонића (1928), Владимира Вујића (1928) и других.⁹⁸ Иако је у њима пажња била усмерена на различите појаве у југословенским и интернационалним границама уз различитост интерпретативних поступака и перспектива посматрања, ипак су постојале одређене подударности. Реч је о уверењима о неопходности очувања аутохтоности југословенске културе, њеног утемељења у локално духовно наслеђе, укључивања у словенски културни простор и, последично, учешћа у историјској мисији Словена у глобалним оквирима. Поред тога, посебан значај имала су и гледишта о неизбежности културне обнове на југословенском подручју кроз одбацивање позитивистичког погледа на свет и капиталистичког вредносног оквира, затим својеврсну рехристијанизацију и продуховљење друштва итд.

Заједничко интелектуалцима из „Нових видика“ било је уочавање дегенерације југословенске културе у процесу националног осамостаљивања при чему су они наводили бројне узроке. Један од њих било је губљење „племенит(ог) занос(а) косовске идеје-водиље“ као последица великих напора уложених у процес ослобађања од власти империјалних сила и креирања националне државе и, у исто време, слабљења духовних капацитета под утицајем „западн(ог) материјализма“ и „позитивизма“ (Велмар-Јанковић, 1928а: 6). Погубност усвајања западњачког погледа на свет била је вишеструка не само због преобликовања „наш(ег) често изразито левантинск(ог), примитивн(ог) нагон(а) стицања“ манифестујући се кроз „оне моструозне и нескрупулосне типове чувених корупционашких афера“ у политичком пољу (6), већ и због његове предодређености ка аутодеструцији која је повлачила са собом и потпуни духовни слом – код „европско-америчког“ човека, наиме, „ентелехијалитет живота преобразио се у игру механичких сила, и душа се жртвује молоху интелекта, и људи живе као марионете и машине само за интелекат (sic!) и кроз технику интелекта, који је живот идентификовао са изапстрахованом стварношћу свести“ (Ђурић, 1928: 36). Редукујући људе на „пусти надев својих апстрактних принципа“, евроамеричка култура и цивилизација престала је да постоји као „теургија, сарадништво са Богом и са Природом“ извршавајући својеврстан „reduction ad absurdum свог апостатског бића, свог схематичног света“ (36) и, уједно, угрожавајући и друге културе које су преузеле њене вредносне оквире.

⁹⁸ Мисли се на следеће текстове: „Духовна криза садашњице“ и „Глосе о културном типу“ – Владимира Велмара Јанковића, затим „Разграђеност модерне културе“ – Милоша Ђурића, „Стари и нови видици“ – Велибора Јонића, као и „Између човека и живота“ – Владимира Вујића.

Како би југословенска култура избегла разградњу и растакање које је претило западноевропској/евроамеричкој култури услед неадекватне заснованости и усмерености, интелектуалци из „Нових видика“ залагали су се за темељан духовни препород. Он је подразумевао ослањање на славну средњевековну историјску прошлост и народну традицију како би се свест Југословена оплодила одговарајућим етичким, филозофским и религиозним принципима готово ишчезлим у савременим околностима. С тим у вези, посебну улогу требало је да одигра и косовски мит са својом „снаг(ом) мистеријске мудрости“ (Ђурић, 1928: 229), духом заједништва, херојства, идеалом борбе и жртвовања за више циљеве као једна врста велике, надахњујуће идеје која има моћ да „нас (...) учини способним на велике напоре“ и „снажне подвиге“ (Велмар-Јанковић, 1928а: 4). На тај начин, југословенски човек би био у прилици не само да се „одупре страном наметању“ и отргне разарању, већ и да створи „своју слободну вишу културу“ – „можда баш ону која ће продужити прекинуту линију средњевековних задужбина наших владара и израдити до високог сложеног израза основе мудрости и лепоте наше народне песме“ (Велмар-Јанковић, 1928а: 15).

Идеје о подстицању културне самосталности на овим просторима, потом о културној обнови и удаљавању од западноевропског светоназора интелектуалци из „Нових видика“ наставили су да негују, развијају и допуњују током тридесетих година прошлог века прикључујући се другим групацијама у оквиру конзервативне фракције, те сарађујући са бројним часописима и организацијама формираним унутар ње. У том контексту нарочито се истакао књижевник Владимир Велмар-Јанковић захваљујући спису *Поглед с Калемегдана: оглед о београдском човеку* из 1937. године у коме је продубио и надградио нека од кључних гледишта изнетих у уводним текстовима и чланцима из поменутог часописа.

Иако су одједи увида које су промовисали интелектуалци из „Нових видика“ могли да се уоче и у делању сарадника часописа „Идеје“, „XX век“ и „Нова смена“, њима најприближнија опредељења представљале су активности породице Настасијевић, тачније књижевна и филозофска остварења Момчила Настасијевића, ликовни радови Живорада Настасијевића и музичке критике и композиције Светомира Настасијевића. Заправо, хронолошки посматрано, браћа Настасијевић су уобличавали своју верзију културног и уметничког програма на основи филозофског песимизма, ирационализма и интуиционизма паралелно са припадницима круга око „Нових видика“ да би временом стекли изузетну наклоност и подршку неколико београдских

интелектуалаца – теолога Димитрија Најдановића и Милутина Деврње, те књижевника и критичара Станислава Винавера.

За разлику од других групација у склопу мистичнорелигиозне струје којима је у првом плану била културна обнова и одбрана од негативних утицаја западноевропске културе, браћа Настасијевић су своју пажњу усмерили на проналажење аутентичног уметничког израза заснованог на једној врсти темељно интроспективног стваралачког чина чији је циљ било материјализовање додира са колективном духовном баштином. У процесу потраге први корак представљала је спознаја о томе да је усвајање западноевропског културног модела на овим просторима погрешно и штетно будући да је ономогућавало испољавање специфичних локалних духовних квалитета и њихово правилно развијање и усавршавање. Означено као „епигонство“, оно је проглашено појавом против које се треба борити и коју је неопходно потискивати и сузбијати. Као ефикасан вид отпора било је важно да се успостави веза на релацији уметник – културна/национална заједница којој припада (колективни/народни дух) кроз истраживање дубоких слојева колективног несвесног као споне између историјске прошлости и садашњости и извора духовне аутентичности. Резултат таквог „ослобађања“ уметника требало је да буде дело као оваплоћење колективитета и његове специфичне духовности чији је уметник посредник.

Најдоследнији и уједно најелоквентнији у формулисању поставки уметничког стварања и њиховом извођењу међу браћом Настасијевић био је Момчило Настасијевић заузимајући улогу идејног и стваралачког носиоца ове малобројне групације. Његови аутопоетички осврти попут текстова „За народну мелодију“ (1927), „За хуманизацију музике“ (1934), „У тражењу себе“ (1935) и „Религиозно осмишљење уметности“ (1936) указивали су на комплексну религијскофилозофску утемељеност стремљења овог уметника, док су збирке поезије (*Пет лирских кругова*, *Магновења*, *Одјеци*) представљале њихово упечатљиво стваралачко опредмећење. Верујући у неопходност савладавања отуђености савременог човека кроз приближавање сопственој биолошко-културној заједници – „роду“ и њеној „матерњој/родној мелодији“, Момчило Настасијевић у потпуности се посветио трагању за стваралачким путањама уз помоћ којих је било могуће досегнути замишљени идеал (детаљније о томе видети у Миочиновић, 1975; Konstantinović, 1970, 1983). Нихилистичко самопревазилажење овај уметник је видео у особеном третману стваралачког чина – као споју самопрегора, аскезе, религијске преданости, мистичке контемплације и уједно приступу језику у виду потцртавања његове „распеваности“. Његово схватање

стварања и језика у коме се истовремено стапало филозофско, мистично и теолошко „расуђивање“ и делање допринело је настанку јединственог поетичког оквира у југословенском уметничком пољу, али је, на известан начин, довело и до удаљавања од стремљења која су промовисана у конзервативним круговима. То се, пре свега, односило на изразито „интроспективни“ квалитет Настасијевићевог стваралачког поступка и његових творевина и, истовремено, социјалну изолованост, „интровертност“ и отуђеност што је отежавало издвајање одређених уметничких принципа који би били шире примењиви. Управо је немогућност једноставне репродукције и уопштавања чинила Настасијевићеве поставке неадекватним исходиштем за формулисање и обликовање уметничког програма конзервативне фракције упркос заједничкој идејној платформи и чињеници да су их поједини утицајни критичари препознали као оригиналне и уметнички значајне.

Погледи Момчила Настасијевића на уметност, уметнички чин и уметника, судећи према досадашњим истраживањима, били су блиски браћи Живораду и Светомиру који су их на специфичне начине елаборирали у областима у којима су деловали. За разлику од Момчила, Живорад и Светомир Настасијевић ретко су детаљно образлагали своја поетичка опредељења,⁹⁹ а чак и када су то чинили углавном је фокус био на критици начина функционисања уметничког поља и уметничких институција у земљи и разоткривању појединаца или група који су, према њиховом мишљењу, имали монопол над креирањем уметничких политика. Посебно се, у том контексту, истицао Светомир Настасијевић преузимајући на себе улогу борца против

⁹⁹ Као што је познато, Живорад Настасијевић је још од раних двадесетих година био „занет великом идејом обнове, својеврсном ренесансом нашег средњовековног фреско-сликарства (...) свестан неискоришћене ризнице вредности баштине једног малог народа“ (Гвозденовић, 2011/12: 23). Трагајући за истомишљеницима и уметницима који би били спремни да се прикључе његовим настојањима у области визуелних уметности он је успео да од 1925. до 1927. окупи групу ликовних стваралаца, архитеката и вајара на челу са Васом Поморишћем, Илијом Коларовићем и Јосипом Царом, који су се први пут заједнички представили београдској јавности на традиционалној Јесењој изложби која је организована у павиљону „Цвијета Зузорић“ у децембру 1928. године. Уметничка група „Зограф“, како је названа крајем 1927. године, имала је за циљ „неговање чисте ликовне уметности; извођење фресака, дрвореза, графике, радова на стаклу, црквеног живописа и мозаика“ (*Правила Друштва уметника Зограф*, према Гвозденовић, 2011/12: 26), тачније повратка занатском приступу визуелним уметностима. Зографска мисија подразумевала је стварање модерног националног стила у српској уметности уз значајно ослањање на „сопствене изворе“, то јест на наслеђе средњовековне уметности са ових простора не само у погледу форме и садржаја, већ и начина делања уметника и њиховим идејним стремљењима. С тим у вези, од посебне важности било је њихово поимање црквене уметности као „јединствене симбиозе религије и уметности, а храм(а) (као) пример(а) тзв. тоталне уметности, својеврсног *Gesamtkunstwerk*-а“ што је требало да послужи као важан стваралачки оријентир (према Јовановић, 2011/12: 56). На основу досадашњих истраживања (Јовановић, 1998; *Зограф. Друштво уметника* 2011/12) јасно је да је у креирању идејне основе друштва „Зограф“ кључну улогу имао Момчило Настасијевић, док су се Живорад Настасијевић и њему блиски уметници трудили да кроз своја разноврсна остварења отелове тежње ка обликовању аутентичне уметности дубоко укорењеној у „родном тлу“ и његовим духовним координатама.

„клана“ који је, како је он веровао, контролисао музички живот у престоници и усмеравао функционисање и развој српске музичке традиције.¹⁰⁰ Повремени Светомирови аутопоетички и критичарски коментари у којима је износио виђења музичког стварања на овим просторима осврћући се и на примере из прошлости указивали су на повезаност са Момчиловим начелима само без њему својствене апстрактности и рефлексивности (видети Весић, 2011). Заправо, за разлику од Момчила, Светомир Настасијевић је дао извесне назнаке музичке политике за коју је сматрао да је потребно спроводити како би се национална музика развијала у одговарајућем правцу.

3. 4. 3 Сукоб на левици и његово присилно разрешење

Док су почетком друге етапе конзервативне групације (ауторитарна и радикалнорелигиозна /мистичнорелигиозна, протофашистичка/) започеле интензивније кооперативно делање у јавном пољу што је довело до прожимања у идејним и делатним оквирима, дотле су се у оквиру левичарске фракције, тачније њеног радикалног сегмента појавиле несугласице које ће временом довести до озбиљног унутрашњег конфликта. Како је раније поменуто (видети поглавље 3. 2. 3), јаз у овом сегменту био је подстакнут несагласношћу у вези са тим да ли нужно усвајање модела културног и уметничког развоја који је формулисан у Совјетском Савезу у периоду од 1930. године до 1934. године или је прихватљивији приступ који су заступали представници европских левичарских авангардних покрета.

¹⁰⁰ Судаћи према аутобиографском спису *Put и muziku* који је настао 1964. године, Светомир Настасијевић је у више наврата покушавао да јавно изрази неслагање са музичком политиком у престоници и укаже на постојање институционалних препрека за музичке уметнике који нису припадали водећим музичким круговима – било да је реч о вођењу музичких установа, учешћу у раду државних органа (министарстава, одељења министарстава итд.), сарадњи са водећим листовима и часописима и сл. Најпре је заједно са композитором Миленком Живковићем, пијанистом Велизаром Гођевцем, критичарима Јованом Димитријевићем и Бранком Драгутиновићем, те књижевницима Момчилом Настасијевићем и М. М. Пешићем, планирао да оснује часопис „Музички савременик“ (1932) како би се стало на пут „досадашњ(ем) несавесн(ом) рад(у) појединих професионалних музичара, који су ради музичких успеха створили пометњу у нашем музичком животу“ уз „безусловно (...) непристрасан став“ (Настасијевић, 1964: 94). Због извесних неслагања у кругу иницијатора, часопис није публикован, али то није спречило Настасијевића да настави да се „бори за своја дела“ као и за промене у функционисању музичког поља (95). Осим кроз критике које је објављивао у листу „Правда“ (1935–8), „Време“ (1940–41), као и часописима „Живот и рад“ (1933, 1934–37), „Народна одбрана“ (1935), „Српски глас“ (1939–40) и „Радио Београд“ (1941), Настасијевић је своје незадовољство радом музичких институција и појединих утицајних креатора музичког живота најексплицитније изразио у брошури објављеној 1940. године „Случај др Милоја Милојевића“ коју је написао подстакнут брошуром Милутина Деврње – „Око извођења Ђурђа Бранковића“ посвећеној разоткривању негативне улоге Милоја Милојевића и његових сарадника у поставци и извођењу ове опере у Народном позоришту у Београду.

Део југословенских уметника блиских радикалној левици приклонио се совјетској замисли уметности верујући у исправност и адекватност претпоставки на којима се заснивала. Поред осталог, то се односило на схватање да уметност у новом совјетском друштву треба да се приближи експлоатисаним сегментима популације како би помогла њиховој културној емципацији из чега је произлазило да она не сме да буде апстрактна, неразумљива, претерано интелектуална и сложена, јер би то нарушило њен дидактички потенцијал. Будући да је виђена као један од важних посредника нових политичких погледа, те културних норми и вредности, уметност је морала да има довољно транспарентан садржај и форму како би што успешније испунила сопствену друштвену улогу. С тим у вези, најпре посредно, а временом све директније и експлицитније, одређени уметнички поступци и методе који нису могли да одговоре на критеријуме прецизности, разумљивости и пријемчивости нашли су се на удару креатора совјетске културне и уметничке политике бивајући проглашавани остацима грађанског начина мишљења, неподесним и сувишним у новом историјском, друштвеном и културном контексту. Штавише, како се хоризонт могућег у уметничкој пракси у Совјетском Савезу сужавао, тако је већина иновација до којих се дошло у периоду раних двадесетих година потиснута и стављена на маргину, док је њихова даља разрада била у потпуности онемогућена. Уместо тога, подстицано је ослањање на уметничке стилове из прошлости који су садржали елементе друштвене критике, а затим и враћање на миметичке принципе у визуелним уметностима, те на програмност у области музике.

Резултат тога, према мишљењу појединих теоретичара и историчара (Милорадовић, 2012), било је стварање тоталитарне уметности као својеврсног одраза совјетског друштвеног поретка – репресивног, униформног, са нултим степеном толеранције према свему ономе што није произлазило из партијског програма. Ипак, теза о тоталитарној уметности не чини нам се довољно теоријски утемељеном и уједно прецизном имајујући у виду чињеницу да је тежња ка партијској/државној контроли свих сегмената друштвене стварности, па и уметничког стваралаштва, која је испољавана на подручју Совјетског Савеза пролазила кроз различите фазе не успевајући да доведе до одсуства недоследности и контрадикторности. С тим у вези може да се говори о стремљењима ка тоталној регулацији уметности, пре него о тоталитарној уметности, јер се таквим означавањем губе из вида амбиваленције, конфликти, нејасноће и осцилације које су произлазиле из процеса примене партијске уметничке политике (видети нпр. Frolova-Walker, 2009).

У случају међуратних југословенских интелектуалаца идеје у вези са уметношћу које су промовисане у Совјетском Савезу прихватила је већина припадника књижевних кругова и део ликовних уметника сматрајући да је неопходно изразити је укључивање уметности у друштвено-политичка превирања и њена деелитизација, али не и профанизацију. Поред тога, за ову групацију било је битно да се направи отклон од лажно „свечовечанске“ уметности какву је представљала тада савремена уметност и једнако „опсенама испуњене“ популарне уметности која је заправо служила као „прикривен(о) пропагандн(о) средств(о)“ владајућих класа (Ј. Р., 1932: 42–3). Део напора овог скупа уметника, критичара и теоретичара био је усмерен не само на формулисање и објашњавање принципа социјалне уметности – како су је називали, већ и на њихову примену у различитим врстама стваралачких подухвата.

Њима се супротставио мањи број књижевника, критичара и ликовних уметника који су на различитим нивоима одбацивали тезу о потреби друштвене сврсисходности уметности како су је тумачили поклоници „харковске линије“. Кључну тачку раздора представљало је схватање видова отеловљења дијалектичког материјализма у уметничком стварању у коме се уместо „директне утилитарности“ уметности и „пропагандистичке употребљивости њене манифестне садржине“, акценат стављао на значај индивидуалности и субјективности уметничког чина, те на његову неусловљеност у формалном и садржајном погледу. Једино је на тај начин уметност могла да адекватно испуни своју друштвену улогу – „да наоружава свест јасношћу и снагом које су јој потребне да стварност схвати исправно, то јест дијалектички, и да се, у функцији тог исправног схватања света, у социјалном хаосу исправно, то јест материјалистички, ориентише (sic!)“ (Ristić, 1934: 204). Уместо да се уметници и интелектуалци „сведу, савију на (...) меру“ интелектуалних критеријума једног мануалног радника „неприродном *рационализацијом*, (...) (и) плитком *деперсонализацијом* (подвукао аутор)“, као што су имплицитно заговарали поклоници социјалне уметности, њихова улога, према мишљењу припадника противничке струје, требало је да се састоји у „унапређењ(у) и исправљањ(у) тих критеријума, (уз) (...) доследн(ост) развоју своје мисли, јер што је та мисао доследнија и што је даље развијена, тим више вреди као прилог ономе за што је опредељена“ (1934: 211).

Неопходност објективних вредновања дела из историјске прошлости без истицања идеолошког параметра у први план, као и очувања аутономности уметничког делања, те противљење заустављања уметничког прогреса политичким одлукама и забранама били су само део циљева за које се залагао круг уметника и интелектуалаца

око Мирослава Крлеже, наилазећи на оштре реакције заговорника социјалне уметности. Јавно обрачување две групе започето је нападом Богомира Хермана на Мирослава Крлежу у чланку „Quo vadis?“ из 1933. године (*Kultura*, бр. 4) (према Lasić, 1970, Kalezić, 200, 2002, Visković, 2001) због наведеног скретања „у десно“ и напуштања марксистичког оквира, да би се потом распламсало кроз међусобна оспоравања у бројним публикованим чланцима кулминирајући током 1939. године у узаврелим дискусијама сарадника часописа „Реџат“ с једне стране, и сарадника часописа „*Naša stvarnost*“ и „*Umetnost i kritika*“, с друге стране.

И док је у почетку пажња супарничких кругова била усмерена претежно на истицање недостатака у интерпретацији уметности из перспективе дијалектичког материјализма друге стране што је било праћено оптужбама за „реакционарство“ и „издају“ (присталице социјалне тенденције), те „малограђанштину“, „вулгаризам“ и „изостанак уметничких критеријума“ (противници социјалне тенденције), у каснијим фазама појавила се потреба за темељнијом теоријском поставком одабране позиције. То се посебно односило на припаднике социјалног круга радикалне левике који су покушавали да продубе сопствена гледишта ослањајући се на филозофско-естетичке расправе тада утицајних теоретичара марксистичке оријентације. Тако су, примера ради, креатори часописа „*Umetnost i kritika*“, поред објављивања радова бугарског естетичара материјалистичког усмерења Теодора Павлова у вези са теоријом одраза и улогом уметности у обликовању друштвене реалности и друштвене свести, инсистирали на подстицању и развијању теоријских дискусија о месту уметности у новом социјалном окружењу, те начину функционисања и утемељења уметничког поља, затим релацијама између уметника и других слојева и слично, уз позивање како на Павлова, тако и на бројне совјетске и европске ауторе.

Будући да се ширење идеолошког сукоба између опонентних левичарских група током 1939. године одвијало у тренутку наглашене тежње партијског врха КПЈ ка чвршћем организовању јединственог антифашистичког фронта интелектуалаца, уметника и других слојева, даље јавно обрачунавање поимано је као озбиљна претња њеној реализацији. Из тих разлога не изненађује чињеница да су челници ове политичке групације одлучили да уз помоћ опробаног совјетског „метода“ стану на пут продубљивању унутрашњег сукоба и уједно спрече темељнију диференцијацију у овом делу поља. Тако је, захваљујући проглашењу стране која није деловала у складу са партијским погледима као „троцкистичке“ и непријатељске, односно њеном јавном анатемисању као неподобној и јеретичкој, једно време заустављен или, прецизније,

„блокиран“ раздор у радикалнолевичарском сегменту. Таквом обрту допринело је новоуспостављено политичко вођство КПЈ, односно Јосип Броз као њен први човек од 1937. године, процењујући да је унутрашњи конфликт штетан по партијску репутацију, те да може да има негативно дејство на учвршћавање и ширење левичарске фракције у југословенском јавном пољу (видети детаљније у Lasić, 1970; Kalezić, 2000, 2002; Visković, 2001).

Иако неслагања у вези са приступом уметничким питањима нису нестала доношењем партијске „пресуде“ Мирославу Крлежи и његовим истомишљеницима, већ су се наставила у каснијем периоду опстајући до почетка педесетих година (према Милорадовић, 2012), привремено „затишје“ на левици омогућило је усмеравање пажње интелектуалаца из овог дела поља на интензивније јавно делање ради обједињавања појединаца и група њима блиских погледа. Таква врста ангажмана била је започета још половином тридесетих година својеврсним заокретом према идеји колаборације са представницима других политичких опција, као и према обухватнијем инфилтрирању у постојеће културне, уметничке и студентске организације и институције. Резултат тога требало је да буде стварање јачег упоришта радикалне левеце у оквиру јавног поља и уједно оснаживање отпора спрам конзервативних кругова. Једну од битних појава у том процесу, судећи према досадашњим истраживањима (Весић, 2012б) представљало је формирање „левог музичког фронта“.

3. 4. 4 Конституисање „левог музичког фронта“

Активирање музичара и музичких стручњака блиских КПЈ и њеним идејама започело је у интензивнијем виду током 1932. године захваљујући првенствено укључивању младих југословенских студената са прашког Конзерваторијума у организовање музичких догађаја и њиховом раду на ближем повезивању појединаца у склопу левичарске фракције. У том погледу од посебног значаја било је ангажовање Војислава Вучковића и Драгутина Чолића који су, поред суделовања у креирању левог музичког фронта, односно у окупљању музичких професионалаца око заједничког уметничког програма, дали допринос и у спровођењу политичких циљева КПЈ у виду подстицања различитих врста пропагандних активности. Према сведочењима сарадника и пријатеља двојице композитора и музичких стручњака објављених након Другог светског рата, најпре у штампи, а потом и у засебним публикацијама, њихово интересовање за идеје левеце несумњиво је потекло из учешћа у политичким

активностима прашких студентских удружења од краја двадесетих година, да би током раних тридесетих прерасло у озбиљнији рад на ширењу политичког програма КПЈ. Иако не постоје прецизни подаци о томе када су Вучковић и Чолић постали чланови ове илегалне политичке партије, несумњиво је да је њихово приближавање политичким идејама радикалне левнице постало израженије од 1934. године, након повратка из Прага. Наиме, тада је Чолић по задатку Милана Горкића, челне личности КПЈ у том периоду, започео са ревитализацијом илегалне штампе у Краљевини Југославији зауевши место уредника листа *Комунист* (према Јовановић, 1984: 205–7). Попут Чолића, и Вучковић је преузео на себе низ дужности у склопу оснаживања позиције КПЈ у југословенској јавности међу којима се посебно истицало оснивање и уређивање недељника „НИН“ (Недељне информативне новине) публикованог током 1935. године.

Прекретница у процесу успостављања левог музичког фронта у јавном пољу Краљевине Југославије свакако је представљало покретање часописа „Zvuk“ у Београду 1932. године чији су сарадници од самог почетка били управо Вучковић и Чолић заједно са низом левичарски и либерално оријентисаних музичких стручњака из Београда, Загреба и Љубљане. Упркос идејној неусаглашености кључних сарадника часописа, истакнутост левичарских погледа била је евидентна током трогодишњег периода његовог постојања манифестујући се не само у програмском уводнику из првог броја, већ и у одабиру тема и начину на који су разматране. Наиме, у уводном тексту који је написала уредница Стана Рибникар поред осталог је констатовано одсуство свести код научника, књижевника и уметника о социјалној функцији њиховог делања, а потом и све наглашеније изоловање уметника и уметности од друштва, односно ширих слојева (1932а: 1). Елитизација уметности и њено усмеравање на узак круг љубитеља посматрана је као логична последица превласти ларпурлатистичких тенденција од 19. века надаље и уједно као узрок губитка њене социјалне релевантности и укореењености. Превазилажење раскорака између уметности и друштвене стварности, и уметника и ширих слојева, Рибникарова је видела у „заузимању јасног моралног става уметника и опредељењу за неке од следећих поетичких дилема: 1. креирати уметност према законима једне епохе или променити схватање о циљевима уметности, 2. помирити се са ‘реакционарном’ улогом уметности или пронаћи у њој другачије квалитете и, коначно, 3. ‘са аристократским презиром (гледати) оне који су услед недовољног васпитања ‘неуки’ у уметности или смишљеним и поступним пропагандним радом приближити себи широке народне слојеве’“ (Весић, 2012б: 35). Имајући у виду начин на који су постављене и

формулисане дилеме било је сасвим очигледно којој оријентацији је уредништво било ближе. О томе је додатно сведочила и најава ове публикације у часопису „Српски књижевни гласник“ у којој је, између осталог, наведено да је приметно „преовла(давање) јед(ног) утицаја, идеолошк(ог), утицај(а) једног схватања и тумачења музике, у чему му је и преимућство да је идејно ориентисан у одређеном правцу, да тежи извесној хармонији погледа“ алудирајући на његово левичарско утемељење (М. Б., 1932: 475). Оно је било прецизније профилисано током 1932. и 1933. године кроз појаву низа програмских текстова попут „Музика и друштво“ загребачког музиколога Павла Марковца (1933), потом „Стразбуршки експеримент у светлости материалистичке критике“ – Војислава Вучковића и Љубице Марић (1933), „Zeit-stück revija, kamerna opera i crtani film kao platform novog muzičkog izraza“, „XI Festival moderne muzike u Amsterdamu“ и „Umetnost kolektiva“ – Војислава Вучковића (1933а, б, 1934б), као и „Изражајни материјал музике и њено деловање“ – Драгутина Чолића (1933). На ових неколико текстова у којима су фундирана схватања о музици изведена из различитих верзија марксистичке теорије уметности надовезаће се касније још неколико радова Вучковића (Vučković, 1935) и Марковца (1936).

Док је у првој половини тридесетих година формулисање програма југословенске музичке левице било претежно под утицајем искустава и знања стечених у Чехословачкој, у другој половини тридесетих година приметно је стремљење ка присвајању и примени концепата и модела развијених у Совјетском Савезу. Оваква промена била је у многостакнута делањем КПЈ, односно изразитијим покушајима унификације партијског уметничког програма у складу са совјетским узором. Као резултат тога припадници југословенске музичке левице су, почев од 1936. године па све до почетка Другог светског рата, интензивно радили на развијању поставки социјалистичког реализма, односно новог реализма у музици оријентишући се у већој мери на продуковање теоријских основа, а у мањој мери на њихову практичну примену. У том процесу значајну улогу имала је група музичара и музичких стручњака некадашњих челних људи и сарадника часописа „Zvuk“ која се неколико година након његовог расформирања окупила око часописа „Музички гласник“ (1938–41) (Стана Ђурић-Клајн, Миленко Живковић, Драготин Цветко, Павле Стефановић и др.). Поред ове групе, важан је био и допринос Војислава Вучковића, једног од чланова уредништва и кључног музичког сарадника часописа „Naša stvarnost“, „Umetnost i kritika“ и „Млада култура“ у којима је суделовао заједно са књижевницима и интелектуалцима блиским КПЈ (према Kalezić, 2002). Питања у вези са неопходношћу

социјалне ангажованости музике и музичких институција он је, поред тога, разматрао у низу утицајних гласила попут дневног листа „Политика“, те часописа „Живот и рад“ и „Славенска музика“.

Упркос блиским тежњама група у оквиру музичке левице евидентно је да није постојала униформност у схватању улоге музике и музичких стваралаца у друштву, односу музичких дела према друштвеној стварности и слично што се испољавало кроз разлике у увиђању начина организовања музичког поља и ширења музичке културе у будућем „исправном“ друштвеном контексту, потом тумачењу доприноса музичког модернизма и авангарде у погледу композиционих иновација, и, најзад, у поимању југословенске музичке традиције. Ипак, без обзира на повремене оштре полемике у штампи, међу музичким уметницима није се развио отворен сукоб сличан ономе који је постојао међу југословенским књижевницима и ликовним уметницима, припадницима радикалног сегмента левичарске фракције.

Одсуство „сукоба на левици“ у музичком пољу, није међутим подразумевало преовладавање монолитности у погледима и стремљењима припадника музичке левице долазећи до изражаја не само у локалним, већ и у регионално-етничким оквирима. Наиме, имајући у виду неподударности у вези са контролом над јавном речју и политичким и јавним делањем у различитим крајевима земље, као и са расположењем према владајућој структури и подршци опонентним струјама, те разгранатошћу културних и уметничких институција могућности за креирање и спровођење музичког програма на левичарским основама нису биле једнаке у Београду, Загребу и Љубљани. То се односило како на обим и учесталост публицистичких подухвата, а затим и на укључивање у легалне оквире уметничког рада – извођачког и стваралачког. С тим у вези, очито је да су у Београду и Загребу постојали бољи услови за обликовање музичке левице и њеног програма у односу на Љубљану што се недвосмислено одразило на заступљеност јавних активности ове групације, те на њено утемељење у јавном пољу. Паралелно са обликовањем музичког програма кроз чланке и полемике у музичким и књижевно-политичким часописима, припадници музичке левице трудили су се да део пажње усмере на практичан рад у уметничким и културним институцијама са циљем пропагирања одређених погледа на музику или њиховог „тестирања на терену“ у директном контакту са ширим слојевима. Као продукт таквих настојања део музичара и музичких стручњака ангажовао се у различитим врстама активности при Универзитету у Београду, Коларчевом народном универзитету, УРУГ „Абрашевић“, Радио Београду, Музичком друштву „Станковић“, Удружењу пријатеља словенске

музике, Удружењу Јужносрбијанаца итд. Имајући у виду политичку контролисаност јавног поља и мере које су предузимане за спречавање ширења комунистичких идеја, културна и уметничка агитација била је ограниченог обима допирући углавном до мањег дела студентске и радничке популације. Упркос политичким, институционалним и материјалним препрекама које су онемогућавале ширу примену замисли левичарског крила музичких уметника, његови припадници нису били обесхрабрани у спровођењу својеврсног герилског културног и уметничког рада кроз колаборацију са постојећим, легалним аматерским ансамблима и установама.

У том контексту битно је издвојити сарадњу Војислава Вучковића са Коларчевим народним универзитетом у Београду (1934–40), Академским позориштем Универзитета у Београду (1935–38) и Радио Београдом (1936–40), потом ангажман Павла Стефановића и Драгутина Чолића у хорској и позоришној секцији УРУГ „Абрашевић“, свестрано јавно делање (публицистичко, извођачко, предавачко) групе наставника/музичких стручњака и уметника у оквиру Музичког друштва „Станковић“ (Вучковић, Живковић, Шварц, Ђурић-Клајн), као и Удружења пријатеља словенске музике (Вучковић, Чолић, Рајичић, Логар итд.). Поред богате предавачке делатности коју је развио Вучковић најпре у склопу „Музичких часова“ на Коларцу а, касније, и у склопу јавног представљања Удружења пријатеља словенске музике са циљем да представи схватање музичко-историјских и музичко-естетичких феномена уз угла дијалектичког материјализма, од посебне важности за формулисање и пропагирање програма музичке левице био је његов, Стефановићев и Чолићев рад са аматерским музичким и драмским ансамблима сачињеним од радника, студената и средњошколских ученика.

Вучковићово делање у овој области не само што је било прво такве врсте у београдској средини, већ је послужило као модел Стефановићу, а делимично и Чолићу приликом осмишљавања репертоара радничког ансамбла при УРУГ „Абрашевић“. С тим у вези, значајно је било Вучковићево развијање праксе рецитационог хорског певања у локалним оквирима по узору на сличне подухвате настале у другим срединама (Совјетски Савез, Немачка, Чехословачка).¹⁰¹ Ова врста ангажмана

¹⁰¹ Модел синтетичке уметничке форме какву су представљали рецитациони хорови Вучковић је имао прилику непосредно да упозна посећујући позориште Емила Буријана (Burian) „D34“ (1933) у коме су извођене представе авангардног карактера са истакнутим критичким освртима на нарастајућа фашистичка струјања широм Европе (о утицају Буријановог позоришта на Вучковића видети у Петровић, 1968: 165; Корен, 1968: 41). Поред Буријанових иновативних изведби, авангардну театарску сцену у Прагу тих година употпуњавале су и вишемедијске поставке у „Ослобођеном позоришту“

омогућавала је да се реализује више циљева истовремено – на пример, да се континуирано доприноси политичком просвећивању студентске и радничке популације на „легалан“ начин, потом да се испита „ефекат“ дејства овог вида музичко-агитационе форме у београдској средини, да се рашири свест о важности музичког аматеризма и, коначно, да се подигне ниво музичке писмености.

На Вучковићев „експерименталан“ тип уметничког рада са студентима који је резултирао извођењима рецитационих хорова на текстове чешког песника Јиржија Волкера и других песника инспирисаних темама друштвене експлоатације, неправде, дискриминације, угњетавања и слично (видети детаљније у Корен, 1968: 44, 47),¹⁰² надовезао се Павле Стефановић кроз организовање и вођење секције говорног хора у оквиру УРУГ „Абрашевић“ (1936–8). Осим што је успео да одржи интересовање радника за ову специфичну врсту пропагандне уметничке форме у дужем временском периоду, Стефановић је био заслужан за извођење бројних песама и комада левичарски оријентисаних аутора попут Карела Чапека, Ли Та Пеа, Ирвина Шоа, Луја Арагона и других и њихово репрезентовање београдској јавности (Јовановић, 1984: 218–20) прикључујући им повремено и сопствене пропагандне текстове – нпр. „Поплава“, „Ми слаavimo мир“. За разлику од Стефановић, Драгутин Чолић се посветио развијању традиционално хорског певања при УРУГ „Абрашевић“, од 1937. године, постигавши извесне резултате у omasовљењу хорске секције, као и на доследном идеолошком и уметничком утемељењу музичког репертоара (Јовановић, 1984: 205–17). Посебан допринос Чолића било је стављање на репертоар песама Ханса Ајзлера и Алена Буша, савремених левичарских композитора, које је добијао лично од оба аутора упоредо са хорским остварењима југословенских, руских и чехословачких стваралаца.

Изузев увежбавања аматерских ансамбала и њихове припреме за наступ на различитим врстама јавних догађаја – углавном прослава горишњица и важних датума из историје радничког покрета, те дочека пријатељски настројених државника из европских земаља, припадници музичке левице били су усредсређени на обогаћивање њиховог музичког репертоара и репертоара професионалних ансамбала кроз компоновање масовних песама, рецитационих хорова, као и инструменталних и вокално-инструменталних остварења програмског карактера. Примера ради, Вучковић

Јиржија Восковеца (Voskovec) и Јана Вериха (Werich) остављајући снажан утисак на југословенске студенте припаднике левичарског круга.

¹⁰² Вучковићу је, услед заузетости, у припреми извођења рецитационих остварења значајно помагао Силвије Бомбардели који је истим поводом био ангажован и у УРУГ „Абрашевић“ (према Bombardelli, 1982).

је у периоду до од 1934. до 1937. године написао неколико рецитационих хорова („Метро“, „Челик се топи“), као и масовних песама (према Петровић, 1968: 169).

Поред тога, треба истаћи да су музичари и музички стручњаци који су били наклоњени „левом фронту“ успевали да своје естетичке погледе примене и у раду са професионалним ансамблима. С тим у вези, посебно је био битан ангажман Војислава Вучковића као секретара и диригента у Радио Београду захваљујући коме је омогућено да се јавности представе остварења аутора из југословенске и других средина проистекла из премиса марксистичке естетике и теорије уметности (према Логар, 1968: 215), као и делање чланова Удружења пријатеља словенске музике на чијим су концертним програмима често налазила дела совјетских стваралаца, као и композитора левичарске оријентације праћена одговарајућим уводним предавањима и дискусијама (Корен, 1968: 68–70).

Иако услови делања у оквиру легалних радничких и студентских организација и удружења, те уметничких и културних институција нису омогућавали масовнију промоцију културног и музичког програма КПЈ, нити његову обухватнију институционализацију ипак треба имати у виду да је искуство рада у њима омогућило да поједини сегменти овог програма добију практично отеловљење и, на тај начин, буду подрвргнути различитим врстама испитивања. Наиме, кроз рад активиста и симпатизера КПЈ у поменутиим организацијама и институцијама „емпиријски“ су проверавана начела партијске културне и уметничке (музичке) политике јасно указујући на „хоризонт могућег“ њеног спровођења, то јест на границе њеног домета у складу са локалним околностима. То је његовим креаторима омогућавало да увиде „критична“ места и прилагоде и обликују концептуалан оквир у складу са затеченим стањем. Захваљујући томе делање међуратног „левог музичког фронта“ треба схватити као једну врсту припремног, експерименталног рада на чијим ће се увидима изградити поставка музичке праксе током окупације и након Другог светског рата у КПЈ.

3. 4. 5 Поларизација у јавном пољу и њене последице по унутарфракцијске и интерфракцијске односе

Како смо и раније апострофирали, пре него што је у југословенском јавном пољу недвосмислено дошла до изражаја подела на антифашистички и антикомунистички блок, неколико година уочи Другог светског рата, томе је претходила консолидација радикално оријентисаних кругова – како левичарског, тако и десничарског, у идејном и

делатном погледу. Најпре је радикална десница доживела успон у јавности захваљујући делању групе теолога и интелектуалаца („Светосавље“) који су започели са прецизнијим одређењем сопствених полазишта и стремљења у контексту југословенског друштва и културе надовезујући се у извесној мери на настојања књижевника, критичара и теолога окупљених око часописа „Хришћански живот“ и „Нови видици“. Убрзо ће се идејне поставке до којих су они дошли попут замисли светосавља и светосавске варијанте просвећивања у спречи са критиком западноевропског рационализма и просветитељства, културе и уметности проширити унутар конзервативних кругова постајући саставни део наратива његових припадника поред већ усвојеног схватања о недељивости југословенске нације и њеној утемељености на три стуба – династији Карађорђевић (краљу Александру), војсци и СПЦ.

Интензивирање сарадње између групација у оквиру конзервативног сегмента радикалноресничарског и конзервативноауторитарног усмерења приметно је од 1935. године манифестујући се у све учесталијем укрштању њихових путања у јавном пољу. То се односило првенствено на допринос кључних идеолога ових групација као сарадника у утицајним часописима конзервативне оријентације (ауторитарне или радикалноресничарске), као и на заједничке активности при Београдском универзитету. Када је о часописима реч, навешћемо само неколико наизразитијих примера. Тако је, наиме, теолог Димитрије Најдановић, као један од носилаца мистичнорелигиозне струје, осим у теолошким часописима, током 1935. године писао и за часопис „Идеје“ и „Народна одбрана“, једнако као и Момчило и Светомир Настасијевић и Владимир Вујић („Народна одбрана“). Попут њега теолог Милутин Деврња, критичар и филозоф Здравко Јагодић, правник Евгеније Спекторски, стални сарадници „Светосавља“ (као и часописа „Пут“ и „Хришћански живот“), укључују се у рад часописа „Студентске новине“ заједно са Милошем Црњанским, уредником „Идеја“, Станиславом Краковим, директором листа „Време“, Живојином Перићем, сарадником „Народне одбране“ и сл. Још темељнија прожимања између конзервативних струја, када је реч о делању у часописима, одвијала су се од 1938. године. Она су подразумевала не само кооперацију поклоника ауторитарних и ресничарских стремљења (укључујући мистичнорелигиозна и протофашистичка), него и обликовање прецизнијег идејног оквира који је почивао на следећим упориштима: 1. светосавски култ (светосавље као филозофија живота, светосавска варијанта просвећености), 2. видовдански култ (косовски завет кнеза Лазара као извор етичког

препорада, тежње ка узвишеном), 3. отпор „обезличењу“ националног идентитета, односно усвајању западноевропског културног и друштвеног модела, 4. духовна обнова путем повратка хришћанству као духовном исходишту и народној култури, 5. сакрализација историје и историјских личности (идеал физичког жртвовања за нацију виђен кроз војничко великомучеништво српске војске и њених вођа од Косовског боја до убиства Краља Александра), 6. креирање физички, духовно и морално јаке југословенске омладине као носиоца југословенске нације, 7. стварање специфично југословенске уметности, 8. антимарксизам/антикомунизам.

Наведена тежишта која су се издвојила у наративу конзервативних струја упечатљиво су се испољавала у обликовању часописа „Нова смена“ и „Народна одбрана“ а делимично и часописа „XX век“. Примера ради, посебни бројеви „Нове смене“ били су посвећени разматрању „херојског пожртвовања“ Србије у процесу стварања заједничке државе (бр. 7, 1938), потом личности, делању и идејама Светог Саве (бр. 1, 1939) и наслеђу Косовског боја (бр. 5/6, 1939), док су редовно објављивани текстови Николаја Берђајева, Владимира Соловјова и Дмитрија Мерешковског, потом осврти на стваралаштво Момчила Настасијевића, као и критички интонирани чланци у вези са дијалектичким материјализмом и западноевропским типом друштвеног и културног прогреса. Разлика у односу на друга гласила конзервативног усмерења огледала се изостајању разматрања расног питања и расне доктрине коме је придаван значај посебно у часопису „XX век“ захваљујући прилозима Бранимира Малеша, као и наглашена заступљеност руске религијскофилозофске мисли.

У случају „Народне одбране“ у којој су наведене идеје представљале окосницу нарочито током 1935. године захваљујући укључивању ширег круга конзервативних уметника, теолога, критичара и публициста међу сараднике, у каснијем периоду, посебно пред избијање Другог светског рата (1939) било је приметно осипање интелектуалног језгра и, уједно, сужавање тематских оквира. Разлог томе проналазимо у слабљењу позиције ове националне организације која је је, као и у случају других националних организација попут Сокола КЈ и Јужнословенског певачког савеза, наступила као резултат, с једне стране, обустављања материјалне и симболичке подршке државног врха, а, с друге стране, прогресивног опадања утицаја југословенске идеје. Следствено томе, не изненађује чињеница да је у конзервативном сегменту дошло до једне врсте прегруписавања које је подразумевало пасивизацију ауторитарних струја и истовремено јачање радикалноресничарских струја у виду преузимања кључне позиције у креирању политичког и културног наратива и у

подстицању активности у јавном пољу. Како уосталом потврђују наводи историчарке Оливере Милосављевић (2010б) које смо раније изнели (видети поглавље 3. 4.), било је уочљиво „несналажење“ припадника ауторитарних групација у контексту владајућих спољних и унутрашњих политичких прилика крајем тридесетих година, тачније непостојање јасне представе у вези са тим на који начин им треба приступити и како им прилагодити постојећи програм. Немогућност да се пронађе компромис око модификације усвојених идејних оквира и праваца делања или проналажења нових, знатним делом је утицала на стагнацију у делању ауторитарних струја у јавном пољу подстичући истовремено и преусмеравање еима блиских група и појединаца ка радикалнодесничарским струјама.

Имајући у виду радикалнодесничарске струје, њихово функционисање у пољу уочи рата надовезивало се на период пред крај монарходиктатуре уз израженије тежње ка обједињавању са другим конзервативним струјама и заједничком јавном иступању, те стварању кохезивнијег културно-политичког програма. У поређењу са левичарским сегментом, као што ћемо видети у наставку текста, није било приметно прикључивање већег броја појединаца и група из других фракција. Заправо, најзначајнији примери те врсте односили су се на уметничке кругове из којих је радикалнодесничарској струји и уједно антикомунистичком сегменту већ у првој половини тридесетих приступило неколико значајних представника књижевне авангарде, а касније и композитора. Тако је крајем 1934. године Милош Црњански након покретања часописа „Идеје“, јасно испољио отклон од својих младалачких размишљања приближавајући се реторици радикалне деснице и њеном мистичнорелигиозном крилу¹⁰³. Његовим стопама кренуо

¹⁰³ Црњански је био међу првим уметницима који је у југословенској средини испољио наклоњеност према индивидуалистичко-космополитском приступу стварању – како кроз публикување аутопоетичких и стручних текстова, тако и кроз сопствена књижевна остварења. Једна од првих назнака тога појавила се у сложено постављеној стваралачкој филозофији елаборираној непосредно након завршетка Првог светског рата. У чувеном манифесту „Објашњење Суматре“ објављеном у „Српском књижевном гласнику“ 1920. године, а потом и у роману *Дневник о Чарнојевићу* (1921) Црњански је наговестио кључна идејна упоришта своје суматраистичке поетике засноване на панхуманизму, пантеизму, „демистификацији родољубља и националног патоса“ (Андрејевић и Андрејевић, 2014: 4), критици историзма и сл. Бежећи од трагичних и потресних последица Великог рата и, истовремено, трагајући за смислом у визијама бескрајног пространства природе и прожимања живог и неживог света он је, на специфичан начин, изразио сумње у смисленост постојећих разграничења – песничких, језичких, уметничких, националних указујући на њихову разорност и погубност (Црњански, 1920). Уместо њих Црњански је веровао у неопходност креирања новог, суматраистичког света, света „слободе и креације“ у коме се остварује „метафизичк(а) одбран(а) уметничког бића и литерарн(а) визиј(а) будућег, могућег, слободног човека за кога историја није поуздан ауторитет ни доминантан елемент постојања“ (Андрејевић и Андрејевић, 2014: 7). Борећи се за аутономност уметничког делања у југословенској култури и уједно ослобађање уметника од стега националне политике предратног и ратног доба, Црњански је у одређеној мери антиципирао тежње својих савременика и сународника које су дошле до

је нешто касније и књижевник и критичар Станислав Винавер у потпуности се предајући ширењу уметничких начела Момчила Настасијевића које је сматрао својеврсним исходним опстанка југословенске уметности, а његова остварења врхунским уметничким достигнућима (видети на пример Винавер, 1938). Још екстремнији обрт у јавном делању у односу на период двадесетих и раних тридесетих година у односу на Црњанског и Винавера, начинио је Светислав Стефановић некадашњи припадник експресионистичке струје и поклоник западноевропских културних достигнућа. Он се, наиме, одбацујући у целости своја пређашња гледишта, приклонио политичком и културном програму радикалне деснице (ЈНП „Збор“ и сродне организације; мистичнорелигиозна стужа) пропагирајући га у различитим приликама.

Према истраживању Оливере Милосављевић (2010в) Стефановићева идеолошка трансформација дошла је до изражаја током 1934. године након серије чланака објављених у дневним листовима и часописима („Време“, „Правда“, „Отаџбина“, „Идеје“, „Летопис Матице српске“) у којима је „кренуо од негације водећих идејних начела тога доба, пре свега идеја демократије и социјализма, базирајући свој(а) (...) (уверења) на свим карактеристичним својствима националсоцијализма – антидемократији, антилиберализму, антикомунизму, антииндивидуализму, антиинтернационализму“ (402). Схватање о пропасти демократског поретка као неопходном предуслову за постизање социјалног напретка, као и величање националне заједнице засноване на расној чистоти субјеката који су је чинили постало је посебно изражено у Стефановићевим јавним иступима од половине тридесетих година заоштравајући се у складу са експанзијом ратних сукоба на простору Европе (упореди Milosavljević, 2010в: 403–4, 407–13).

Приклањање ауторитарној и радикалнораснистичкој струји испољио је крајем тридесетих година и композитор Стеван Христић дотле наклоњен либералним, индивидуалистичким полазиштима уз значајан утицај романтичарских погледа на музичко стварање. Не мењајући значајно своје поетичке оквире, Христић је приближавања идејама и програмима конзервативаца демонстрирао првенствено кроз сарадњу са одређеним часописима („Нова смена“, „XX век“), као и прикључивање Стевану Кракову у преобликовању програма подржављеног Радио Београда (1940–1). Према на основу његових јавних иступа и публицистичких радова из тог периода није

изражаја у многобројним авангардним пројектима насталим у првој половини двадесетих година бивајући утемељени на дистинктивним идејним и естетичким начелима (видети у Тешић, 2009).

сасвим јасно које су тачке ауторитарног и радикалнодесничарског културног програма биле блиске његовим схватањима, евидентно је да је он у њима видео потенцијал за покретање процеса трансформације југословенског и српског друштва, културе и уметности.

Упоредо са изграђивањем антикомунистичког сегмента у јавном пољу ка којем су гравитирале све конзервативне струје и малобројни припадници либералне фракције од половине тридесетих година започела је ревитализација радикалнолевичарске струје, а заједно са њом и процес удруживања са идеолошки неподударним групама у пољу. Упркос унутрашњим размирицама у оквиру ове струје, стремљења ка њеном оснаживању и проширивању кроз привлачење припадника других струја као и политички пасивних слојева почела су да дају извесне резултате од 1935. године. Најпре је начињена једна врста продора међу академском популацијом кроз ангажман радикалних левичара у постојећим и новооснованим студентским организацијама и гласилима. Поред осталог, битно је било укључивање следбеника ове струје у Академско позориште при Београдском универзитету (1934–40), затим у различите студентске организације (видети у Mitrović и сар., 1971) и, напослетку, у уредништво часописа „Студент/Београдски студент/Наш студент/Нови студент“ (1937–40). И док су активности у часопису и студентским удружењима служиле подстицању студентског бунта против националистичких струја у југословенској средини и уједно против фашизма у националним и међународним оквирима, дотле је кроз Академско позориште промовисано уверење о неопходности друштвеног ангажмана појединаца и група, потом неговање критичког односа спрема друштвене стварности, као и апострофирање проблематичности капиталистичког вида друштвене регулације. Оваква политичка и културна платформа посредована је кроз делање рецитационог хора, као и позоришну секцију долазећи до изражаја у избору извођених остварења – примера ради, сценски су постављени комади попут *Побуне малолетника* П. М. Ламнера (1933), *Слепе богиње* Ернста Толера (1935), *Јазавца пред судом* Петра Кочића (1936), *Све ће то народ позлатити* Лазе Лазаревића, као и песме Мирослава Крлеже, Радована Зоговића, Оскара Давича и других (према Димић, 1997б: 365).

Изузев обухватнијег инфилтрирања међу студентску популацију, присталице радикалне левнице су, у склопу стварања ширег антифашистичког фронта, посебан акценат ставиле су на суделовање у раду постојећих удружења и институција, као и на сарадњу са припадницима појединих утицајних либералних и конзервативних групација и социјалдемократске струје. Између осталог, од важности је било

приближавање удружењу „Абрашевић“, Удружењу Јужносрбијанаца,¹⁰⁴ организацији Соко КЈ, те Коларчевом народном универзитету и Радио Београду. Пресудан значај у овом процесу, међутим, имало је приклањање либералних група антифашистичком сегменту у јавном пољу. То се односило на интелектуалце окупљене око часописа „Српски књижевни гласник“, а затим и на интелектуалце и уметнике блиске Удружењу пријатеља уметности „Цвијета Зузорић“, као и Удружењу научника, уметника и писаца основаном у Београду 1937. године.

Наиме, када је реч о „Српском књижевном гласнику“ извесно приближавање левици манифестовало се на неколико нивоа, најпре током уредништва Милана Богдановића (1929–34), а затим и Милана Предића (1934–38)¹⁰⁵. У овом периоду, посебно након 1935. године, било је приметно ширење круга сарадника у области уметничке/музичке критике, естетичке теорије и историје уметности првенствено из редова радикалне левнице, међу којима је било и истакнутих чланова КПЈ. Тако су се, примера ради, као аутори чланака, студија и критика о музици нашли Павао Марковац (1933), Војислав Вучковић (1935, 1936, 1939) и Драгутин Чолић (1937) – поклоници марксистичких погледа на уметност, док су, поред њих, на листи сарадника били и Хуго Клајн (1936) и Радован Зоговић (1939) са сличним идејним усмерењима. Након двогодишње паузе због усавршавања, „Гласнику“ се 1936. године прикључио позоришни критичар Милош Савковић, такође припадник радикалнолевичарске струје који је услед доследности својим уверењима 1939. године остао без посла наставника у Другој мушкој гимназији у Београду (према Петров, 1990: 389). Обраћање левичарски и радикалнолевичарски оријентисаним стручњацима и уметничким критичарима било

¹⁰⁴ О укључивање симпатизера и чланова КПЈ у ово удружење видети у Skalovski, 1982.

¹⁰⁵ Интересантна је чињеница да је уређивачка политика Милана Богдановића, књижевника, критичара и једног од главних идеолога покрета социјалне литературе изазивала пажњу нарочито међу припадницима конзервативних кругова који су са нескривеним одушевљењем дочекали вест о његовој смени почетком 1934. године као и о реформама у „Српском књижевном гласнику“ најављеним од стране уредничког одбора у фебруару те године у виду „што потпуније(г) окупљања сарадника око листа (...) (како би он био) што непосреднији израз наше књижевне и опште духовне радње“ (Аноним, 1934з: 160). С тим у вези, почетком 1935. године у листу „Идеје“ појавио се интервју са новим уредником „Гласника“, Миланом Предићем, проткан очекивањима заокрета у начину његовог креирања у односу на претходни период (М. М., 1935). Избор Предића, за групу конзервативно оријентисаних интелектуалаца представљао је велики помак јер је, према њиховом мишљењу, била реч о „прв(ом) (...) уреднику (...) који има осетљивости, збиљске и истинске, за књижевност и уметност“ за разлику од Милана Богдановића окарактерисаног као стручњака „који је марио више за политичку тенденцију и који није читао ништа сем Емануела Берла, једанпут недељно и Жана Ришара Блока или Блоша, са образама руменим као ђуфтета“ (1935: 2). Упркос оптимизму припадника конзервативних струјау вези са будућом оријентацијом „Гласника“, као и Предићевом уверавању да часопис неће „имати стил политичког правца“, као и да је „сад (...) најмање време да узме на себе неку одређену фарбу политичког правца“, анализа листе сарадника, тематских кругова, доминантних политичких ставова, те догађаја, личности, публикација и удружења о којима је писано указује на континуитет са Богдановићевим уређивачким поставкама посебно од 1936. године.

је праћено учесталијим публиковањем остварења из новије совјетске књижевне продукције, као и осврта на тенденције у различитим уметничким пољима у овој средини (видети детаљније у Војиновић, 2005).

Битну појаву представљао је и пораст у заступљености критичких осврта на фашистичку идеологију, као и на фашистичку политичку и економску и друштвену праксу у односу на прву етапу. С тим у вези, од посебног значаја били су чланци Јована Ђорђевића (1935, 1937, 1938) и Живојина Балугџића (1938а, б, в, 1939а, б) који су се, на извештан начин, надовезивали на оштра одбацивања филозофских претпоставки Освалда Шпенглера (Oswald Spengler) из пера Марка Селесковића (1933) и Ксеније Атанасијевић (1934). За разлику од Балугџића који је континуирано коментарисао догађаје на међународној политичкој сцени упозоравајући на опасности од агресивних стремљења хитлеровске Немачке у погледу територијалног ширења и спровођења економске експлоатације других средина, те нескривених тежњи за потпуним преображајем етничке слике Европе, Јован Ђорђевић се повремено оглашавао са намером да на научној основи, уз помоћ критичке анализе расне теорије и њених бројних варијанти, те поставки Шпенглера, Розенберга (Alfred Rosenberg), Ђентилеа (Giovanni Gentile), Кајзерлинга (Hermann Alexander von Keyserling) и других, оспори филозофско-теоријске основе националсоцијалистичког политичког програма, те ваљаност из ње проистеклих тврдњи о месијанској улози немачког народа у европској историји, његовој интелектуалној надмоћности, неопходности очувања расне чистоте итд.

Од изузетног значаја у контексту испољавања наклоњености према антифашистичкој платформи било је пружање нескривене подршке вођства и сарадника „Гласника“ формирању Удружења научника, уметника и писаца око кога су се крајем 1937. године окупили бројни либерално, левичарски и радикалнолевичарски оријентисани београдски интелектуалци. Овом догађају дата је велика пажња у часопису тако што је, поред уобичајене најаве која је претходила оснивању нових друштава у јавном пољу, уследило штампање појединачних обраћања његових кључних покретача и идеолога (књ. 53, бр. 2, 141–53). Захваљујући томе, јавности је пружена могућност да се детаљно упозна са стратегијом делања и циљевима овог удружења што је пре тога, када је о „Гласнику“ реч, био случај само са удружењем „Collegium musicum“, као и удружењем „Цвијета Зузорић“. На основу простора који је издвојен за представљање Удружења писаца, научника и уметника, као и афирмативних тонова који су пратили његово конституисање можемо да

претпоставимо да је већина „Гласникових“ сарадника била наклоњена културном и политичком програму овог удружења, док га је један део њих и званично подржао кроз раду у управном и надзорног одбору и шире.¹⁰⁶

Судећи према публикованим излагањима песника и есејисте (и бившег надреалисте) Душана Матића, универзитетских професора Сенише Станковића и Јована Ђорђевића, књижевника и новинара Александра Видаковића и сликара Петра Добровића окосницу програма новооснованог удружења чинила је тежња ка окупљању интелектуалаца из свих крајева Југославије различитих идеолошких опредељења којима је била заједничка забринутост због начина одвијања политичких догађаја у међународним и локалним оквирима, као и жеља да се спрам новонастале ситуације заузме јасан став, алармира јавност и подигне свест ширих маса о све израженијим претњама по мир и стабилност на тлу Европе, укључујући и Краљевину Југославију.

Група интелектуалаца која је иницирала формирање удружења веровала је да је у југословенском јавном пољу завладала претерана инертност, умртвљеност, апатичност и незаинтересованост, те да је такво расположење, посебно међу њеним најобразованијим слојевима, било неприхватљиво имајући у виду важност историјског тренутка чији су били сведоци. Ту се пре свега мислило на непосредну опасност како од потпуног напуштања демократских принципа у националним и интернационалним оквирима, тако и од обнављања ратних сукоба и крвопролића широм Европе и глобално што је било јасно наговештено успоном екстремних десничарских снага у Италији и Немачкој и, уједно, експанзијом Шпанског грађанског рата. На тај начин, део либерално оријентисаних интелектуалаца који су се укључили у рад удружења заједно са сарадницима „Српског књижевног гласника“ јавно је исказао противљење бујању фашизма, те, последично ширењу антидемократских и антилибералних тенденција.

Поред ове групе интелектуалаца, антифашистичком сегменту се током друге половине тридесетих година приближило и Удружење пријатеља уметности „Цвијета Зузорић“. О томе сведочи истраживање историчарке Радине Вучетић Младеновић (2003: 206–7) која је као прекретнички моменат у том смислу означила, с једне стране, одлазак појединих београдских уметника из групе „Живот“ у Париз (1937/8) чиме је дошло до ублажавања њихових чврстих ставова у вези са принципима социјалне

¹⁰⁶ Павле Поповић, Јаша Продановић, Живојин Балугџић, Петар Добровић, Ђорђе Тасић и Исидора Секулић били су чланови управног одбора удружења, Милан Предић и Десанка Максимовић – надзорног одбора, док је Јован Ђорђевић био један од његових чланова.

уметности и престанка бојкота удружења (1940), а, с друге стране, постојање континуиране наклоности Кристе Ђорђевић и Тонице Рибар, чланица управе, према идејама и активностима уметника радикалнолевичарске оријентације (1936–40). Према мишљењу ауторке, „процес ‘скретања у лево’ у уметничком и друштвеном животу Београда није потпуно паралисао Удружење ‘Цвијета Зузорић’ као грађанску институцију, што би био прави ‘револуционарни’ учинак уметника с левнице, али се знатно одразио на рад и функционисање Удружења. Тај процес је, уосталом, захваљујући акцијама групе „Живот“ и одјеку тих акција у јавности, највидније обележио последње године његовог постојања. Све текуће активности Удружења у том периоду пратила је сенка бојкоташа“ (2003: 207).

Осим у у завршној фази рада удружења „Цвијета Зузорић“, кооперативно делање либерално и радикалнолевичарских уметника и интелектуалаца још је изразитије било испољено у оквиру Удружења пријатеља словенске музике (1939–41) у коме су поред истакнутих представника либералних струја – западноевропске, словенске и индивидуалистичке, кључну позицију заузимали носиоци „левог музичког фронта“. „Словенска платформа“ послужила је у овом случају као обједињујућа нит идејно удаљених појединаца кроз коју су је подједнако успешно реализована потреба за промовисањем тада актуелних совјетских музичких поставки, те поставки словенског музичког модернизма чешких, пољских, југословенских и руских аутора. Иако су припадници овог удружења првенствено били усмерени на разматрање уметничких питања не улазећи дубље у шире друштвене и политичке расправе, ипак је њихово делање доприносило у извесној мери антифашистичком сегменту. С тим у вези, од нарочите важности била су предавања у оквиру концерата које је организовало удружење приликом којих је публика могла да се упозна са идејама музичког просвећивања радикалнолевичарске струје, њиховим погледима на питања естетичке и друштвене димензије уметности, музичког поретка и сл. Ту је без сумње битну улогу имао Војислав Вучковић не само као најзначајнији идеолог музичке левнице, већ и као искусан предавач, добро познат београдској публици кроз рад на Коларчевом народном универзитету. Поред тога, треба поменути и публикување часописа „Славенска музика“ у оквиру којег су се појављивали критички осврти на делање припадника конзервативних струја, посебно мистичнорелигиозне струје и, уједно, оспоравања њихових идејних полазишта.

Међу члановима овог удружења нашли су се и малобројни представници индивидуалистичке струје у либералној фракцији који су још од половине тридесетих

година почели да испољавају наклоњеност према радикалнолевичарским круговима и постепено напуштање својих првобитних полазишта. Реч је била о композитору Миховилу Логару и композитору, есејисти и диригенту Предрагу Милошевићу.¹⁰⁷ Оба аутора су у својим остварењима током прве етапе у јавном пољу афирмисала отклон од идеје о уметничком стварању као продукту сажимања индивидуалних и колективних (националних и класних) настојања условљеном у великој мери процесима изван контроле самог уметника-ствараоца. Посебно је Логар привукао пажњу савременика који није промицало то да је реч о „индивидуалисти, (који) тражи и налази свој стил“, који „није пророк сретнијих дана и не решава социјалне проблеме у својим делима (нити) (...) сматра себе мисионаром националне или општечовечанске идеје“ (Шварц, 1933: 3). Ипак, у току друге етапе долази до модификације у ставовима као резултат различитих околности. Према сведочењу Логара (1968: 214) његово приближавање радикалним левичарима проистекло је из блиске сарадње са Војиславом Вучковићем. Наиме, „упорн(а), устрајн(а) и убедљив(а) парирањима тога изнимно интелигентног дијалектичара (Војислава Вучковића, додала И. В.)“ подстакла су Логара да „ревидира свој патриотски став истарског избеглице (...)“ и усмери сопствени „иредентизам ка решењима која произлазе из класног обрачунавања“. Услед тога, он се ангажовао на помоћи радикалнолевичарским круговима у спровођењу културног програма махом кроз јавне активности, при чему његова поетичка схватања нису била знатније модификована. Када је реч о Предрагу Милошевићу, приближавање левици наметнуло се првенствено кроз публицистички рад. С обзиром на то да је услед диригентских активности готово у потпуности занемарио композиторско делање и другој етапи, у

¹⁰⁷ Битну улогу међу припадницима индивидуалистичке струје имао је, поред Логара и Милошевића, и композитор и критичар Рикард Шварц који се, убрзо након пресељења у југословенску престоницу крајем двадесетих година, активно укључио у јавно и музичко поље. Осим рада у Музичкој школи „Станковић“, Шварц се ангажовао око оснивања и уређивања часописа „Музика“, а затим и око писања стручних текстова у листовима „Радио Београд“, „Гласник Музичког друштва ‘Станковић’, „Zvuk“ итд. Захваљујући његовим чланцима, југословенска јавност имала је прилику да се по први пут сусретне са објективно интонираном и темељном анализом поетичких стремљења и композиционих поступака припадника Друге бечке школе у време када су њихове идеје почеле да се испољавају у југословенској средини (мисли се на делање словеначког аутора Марија Когоја и Славка Остерца). Између осталих, треба поменути Шварцове текстове „Psihologija slušanja muzike“ (1928), „О проблему ‘Нове музике’“ (1929), „Арнолд Шенберг као учитељ“ (1929) и „О проблему нове музике“ (1932) у којима је недвосмислено показао симпатије према авангардним струјањима у европској музици сматрајући их резултатом нужности историјског прогреса музичке уметности. Схватајући напуштање традиционалних образаца и приступа као неумитан процес, он је на његово испољавање у југословенској средини реаговао без предрасуда чиме се издвојио у односу на већину критичара из либералне, а посебно конзервативне фракције. Осим тога, верујући да стварање вредних музичких творевина није нужно повезано са исказивањем колективних или класних хтења, већ да проистиче из вештине композитора да решава различите формалне, звучне, експресивне и идејне проблеме Шварц је недвосмислено назначио наклоњеност индивидуалистичкој платформи у југословенском јавном пољу.

његовом случају померање „у лево“ свакако није могло да добије одговарајуће стваралачко отеловљење.

Сарадња између либерално и левичарских оријентисаних музичких стручњака и уметника, поред наведеног удружења, дошла је до изражаја и у оквиру Музичког друштва „Станковић“, нарочито у часопису „Музички гласник“ чији је оно било издавач. Наиме, паралелно са пропагирањем новореалистичког правца у музици, те ширењем сазнања о савременој совјетској музичкој продукцији у чему су претежно учествовали припадници радикалнолевичарске и сродних струја (Миленко Живковић, Стана Ђурић-Клајн, Павле Марковац, Драготин Цветко, Јелена Ненадовић, Јосип Славенски и др.) у овом часопису се дискутовало и о српској и југословенској музици и то из позиција либералне фракције. У том контексту, од значаја је било укључивање Антуна Доброића, Косте П. Манојловића, Петра Коњовића и Славка Остерца у разматрања историјских и савремених појава у музичком пољу на овим просторима (видети библиографију часописа у Васић, 2012: 318–338).

„Отварање“ левичарске фракције, те њене радикалне струје према либералној фракцији и њихово удружено делање против јачања антидемократских тенденција на југословенском простору оставило је трага у структури југословенског јавног поља и, посредно, у физиономији либералне фракције. С тим у вези битна је чињеница да је међу најактивнијим либерално усмереним групацијама половином друге етапе било највише оних које су се приближиле левици у антифашистичким настојањима, као и да је један мањи део напустио југословенску платформу (Српски културни клуб). То је подразумевало промену приоритета у либералном програму у односу на прву етапу која се најочитије манифестовала кроз слабљење интересовања за спровођење културног обједињавања на југословенском простору, потом за културно просвећивање ширих слојева и, коначно, за подстицање нових стремљења у уметничкој продукцији. Све то заједно у спрези са својеврсним „ескапистичким“ приступом друштвеној стварности својственим поклоницима либералне културно-политичке платформе пред почетак Другог светског рата на тлу Европе (упореди Milosavljević, 2010б) учинило је да либерална фракција изгуби престижну позицију у пољу карактеристичну за прву етапу. Тенденција даљег слабљења друштвеног утицаја ове фракције наставиће се у још интензивнијем виду након избијања Априлског рата.

4. ИДЕОЛОШКЕ ОСОБЕНОСТИ ФРАКЦИЈА У ОКВИРУ СРПСКЕ ПОЛИТИЧКЕ И ИНТЕЛЕКТУАЛНЕ ЕЛИТЕ И ЊИХОВО ИСПОЉАВАЊЕ У ПРОЦЕСУ КОНСТРУИСАЊА СРПСКЕ МУЗИЧКЕ ТРАДИЦИЈЕ

Као што је истакнуто у анализи делања фракција у југословенском јавном пољу у претходном поглављу, разматрање улоге музике у југословенском друштву, те начина њене институционализације није у подједнакој мери заокупљало пажњу интелектуалаца, музичких стручњака и музичара. Заинтересованост за осмишљавање музичке политике у регионално-етничким и југословенским оквирима у многоме је зависила од инкорпорираниости музичких професионалаца у интелектуалне, уметничке и политичке кругове, те њихове склоности ка ангажовању у активностима различитог типа – публицистичком раду, јавним предавањима, организовању музичких догађаја, руковођењу извођачким и издавачким подухватима, и, коначно, педагогији. Општи утисак је да су музички уметници иако укључени у бројне групе у јавном пољу заједно са представницима других уметничких дисциплина, те припадницима интелектуалне и политичке елите били у подређеној позицији спрам њих имајући у виду чињеницу да је експанзија музичке уметности на југословенском простору заостајала за развојем књижевности и ликовних уметности, као и да су књижевници и књижевни критичари још у другој половини 19. века почели да стичу изразитији јавни углед, приближавајући се постепено положају научника и универзитетских професора.

Прилика за унапређење друштвене позиције музичких уметника појавила се са оснивањем нове државе услед чега је део њихових активности у јавном пољу, поред осталог, био усмерен на борбу за подизање угледа професије, односно за признавање њене културне, историјске и друштвене важности по угледу на западноевропске и словенске земље. Осим тога, музички стручњаци, ствараоци и извођачи су кроз сарадњу са појединим групацијама у јавности и посвећивање интензивном јавном ангажману покушавали да скрену пажњу на неопходност систематичног приступа развоју југословенске музике, као и на креирање адекватних дугорочних циљева.

Судећи према резултатима до којих смо дошли, приступ обликовању музичке политике поклапао се са приступом у обликовању културно-политичког програма карактеристичног за појединачне фракције представљајући његову допуну. С тим у вези, као што ћемо прецизније показати у наставку текста, сагледавање српске и југословенске музичке традиције и њеног даљег развоја у многоме је било условљено погледима на југословенско друштво и културу у оквиру фракција у јавном пољу, али је подразумевало њихово прилагођавање, надградњу или модификацију у процесу

тумачења музичких питања. Таква врста преобликовања проистацала је из вишеструкости и посебности интереса музичких стручњака и интелектуалаца заинтересованих за проблем српске и југословенске музике попут успостављања јасних критеријума за евалуацију музичког стварања и извођаштва, потом обухватније институционализације музике на овом простору, и, најзад, обogaћивања и проширивања домаћег репертоара музичких остварења. Заправо, истовремена оријентисаност ка подизању квалитета у области креирања и пласирања музике, затим ка унапређењу музичког укуса популације, побољшању социјалног положаја музичара, проширењу мреже музичких институција и слично усмеравала је њихову пажњу на бројне, дотле неразматране појаве у јавности, захтевајући одговарајућа решења. Она су, услед специфичности регионалних прилика на југословенском простору, подразумевала флексибилност у ослањању на извесне погледе о музици, тачније њихову реинтерпретацију или редефинисање. У бројним случајевима, музички стручњаци и уметници суочавали су се са јединственим појавама у сопстеном друштвеном окружењу без могућности да у потпуности примене постојеће моделе музичког развоја из других средина утемељене на дистинктивним идеолошким основама (либералним, конзервативним, левичарским и њиховим варијантама).

Начини на који су многоструки интереси музичких уметника утицали на конвергирање музичког програма са културно-политичким циљевима појединачних фракција разликовали су се од фракције до фракције зависећи од од важности која је придавана уметничким и музичким појавама, као и од друштвеног положаја и утицајности уметника и стручњака који су били њихов део. Поред тога, битну улогу у овом процесу имала је и диверзификованост поетичко-естетичких полазишта појединачних уметника или група уметника у оквиру фракција која је, у спреси са унутарфракцијским и интерфракцијским поделама посматраних синхронички, додатно подстицала плурализацију наратива о српској и југословенској музици. С тим у вези, не изненађује чињеница да су се у периоду између два светска рата појавиле бројне варијанте тумачења српске и југословенске музичке прошлости, садашњости и будућности, чак и у оквиру истих фракција. То не значи да није било консензуса око битних питања унутар њих, али је очито да су постојала бројна одступања и неподударности у виђењима одређених појава.

Приликом сагледавања музичке политике која је пропагирана у свакој од фракција пажњу смо усмерили смо на неколико димензија. Пре свега, покушали смо да пратимо однос између наратива о српској и југословенској музици и наратива о

југословенској култури и друштву карактеристичном за појединачне фракције. У том контексту, од посебне важности било је уочавање њиховог прожимања, као и удаљавања, те видова диференцирања међу музичким стручњацима. Као и у случају посматрања фракцијских подела у југословенском јавном пољу, приликом анализе дистинкција у погледима на развој српске музичке традиције ослањали смо се на праћење издвојених дилема. Разматрајући детаљно однос према свакој од њих појединачно, те начин тумачења сродних концепата и појава било је могуће да се реконструишу обриси музичког програма промовисаног у оквиру фракција и, последично, направи осврт на процес конструисања српске музичке традиције. Једном речју, сагледавање овог процеса могло је да уследи тек након темељног увида у схватања музичке прошлости, садашњости и будућности својствена музичким уметницима и стручњацима активних у југословенском јавном пољу.

Поређењем ставова у вези са различитим музичким питањима који су долазили до изражаја у оквиру фракција, потом њиховим довођењем у везу са политичким и културним наративима, и, најзад, узимањем у обзир друштвеног угледа и моћи појединачних фракција, као и унутарфракцијских и интерфракцијских односа кроз две етапе у јавном пољу, могли смо да укажемо на условљеност концепта српске музике историјским и друштвеним процесима. То нам је надаље омогућило да докажемо да је српска музичка традиција (српска музика) једна врста конструкта проистеклог из прожимања специфичних историјских и социополитичких околности у одговарајућем периоду (у овом случају периоду између два светска рата), те да је дефинисање српске музике имало извесну улогу у идеолошким сукобљавањима унутар српске политичке и интелектуалне елите у међуратно доба.

Издвајајући упоришне тачке у наративима о српској и југословенској музици који су се развили у јавном пољу нисмо могли довољно пажње да посветимо генези одређених гледишта, тачније утицајима идеја естетичара и теоретичара музике, филозофа и социолога насталим од краја 18. века до завршетка међуратног периода. Реч је о феномену који свакако завређује темељно испитивање, међутим, имајући у виду перспективу коју смо одабрали, осврт на генеалогiju ставова о музици југословенских аутора вршили смо повремено и то само у случајевима када је то представљало нужност за прецизније предочавање њихових позиција у југословенском јавном пољу. Поред тога, нисмо били у прилици ни да се упустимо у детаљније сагледавање специфичности поетичких, естетичких и идеолошких оквира појединачних музичких уметника и стручњака који су били кључни инспиратори

музичког програма у појединачним фракцијама, јер бисмо на тај начин изашли из оквира посматрања који смо поставили. Посебан проблем представљала је чињеница да су у досадашњим музиколошким радовима овакве појаве недовољно испитане, као и да је готово у потпуности изостао критички осврт не само на погледе на музику, већ и на целокупно делање најутицајнијих београдских уметника између два светска рата. Чак и када је постојала намера да се стваралачки рад појединаца постави у шири контекст, истраживаче је углавном интересовало тумачење стилских особености целокупног опуса у виду утврђивања фаза у поетичкој трајекторији, затим проналажење композиционих узора и утицаја и, коначно, вредновање њихових достигнућа кроз критеријум актуелности. Захваљујући томе, анализа делања композитора претежно је имала за циљ указивање на њихову многострукост, као и на заступљеност афирмативних или критичких ставова према модернистичким и авангардним музичким појавама насталим широм Европе у међуратном периоду. Констатовање укључености или неукључености аутора у савремена струјања ван граница Краљевине СХС/Југославије углавном је имало приоритет у овој врсти истраживачких подухвата.

С обзиром на такву оријентисаност постојећих испитивања делања музичара у међуратном периоду, његове бројне значајне димензије у потпуности су занемарене заједно са низом феномена у вези са функционисањем југословенског музичког поља. Наиме, осим што није опсежније анализиран теоријски и методолошки оквир музиколошких и етномузиколошких студија међуратних музичких стручњака, различите врсте њихових јавних активности нису проблематизоване у довољној мери нити су на одговарајући начин доведене у везу са политичким, културним и друштвеним тенденцијама у југословенској средини. Овакво стање не само да је индиректно отежало реконструисање наратива о српској и југословенској музици између два светска рата, већ је учинило компликованим указивање на одређене појаве које смо приметили, а које су у нашем истраживању биле од секундарног значаја. Из тог разлога, то јест услед недовољне испитаности ове области, често смо били принуђени да се позивамо искључиво на примарне изворе као једини доказ за наше тврдње.

4. 1. Конзервативна фракција и креирање наратива о српској и југословенској музици

Креирање платформе музичког развоја имало је специфичан ток у контексту конзервативне фракције из више разлога. Најпре у току прве етапе у југословенском јавном пољу стремљења за обликовањем аутохтоног конзервативног наратива о музици и уметности углавном су изостајала будући да је део настојања ове фракције у том пољу, као и у пољу образовања и науке у великој мери заступала либерална, словенска струја. Околности су се, међутим, промениле у другој етапи те су у конзервативним круговима почела да се појављују, у идејном смислу, специфична и релативно доследна тумачења видова обликовања културе и уметности у југословенској средини. Део њих је потицао из ауторитарне струје, а већи део из мистичнорелигиозне струје с тим да је акценат био на разматрању појава у вези са књижевношћу, ликовним уметностима и филмом док су се музички феномени налазили на маргини интересовања. Упркос томе, није немогуће издвојити доминантна гледишта о музици у оквиру конзервативне фракције уз напомену да се не може говорити о чврсто постављеном и конзистентно вођеном наративу. Узроци томе су бројни – наиме, број интелектуалаца и музичких стручњака је доприносио његовом стварању био је оскудан, а уједно је и корпус публикованих и продукованих текстова о музици био занемарљив у поређењу са либералном и левичарском фракцијом. Напослетку, у дискусијама о музици међу припадницима конзервативне фракције бројне појаве су изостављене из разматрања, док су остале биле површно сагледане или само делимично проблематизоване.

Имајући у виду заступљеност расправа о музици, затим фреквентност и тип јавних активности у вези са музиком, као и идејне основе и приступ музичким појавама можемо да закључимо да су групације из две струје – конзервативноауторитарне и радикалдесничарске (мистичнорелигиозне), највише допринеле поставци музичког програма у конзервативној фракцији. С тим у вези, мисли се на интелектуалце блиске организацији Народна одбрана, као и на породицу Настасијевић и њима наклоњене појединце. У свакој од ових групација наратив о српској и југословенској музици добио је специфичне обресе уз бројна укрштања, али и извесна удаљавања. Међусобна преклапања проистацала су углавном из сличности општих погледа на међуратно југословенско друштво и културу, док су дистинкције биле продукт неподударности њихових циљева делања. Наиме, док је у „настасијевићевском“ кругу владала потпуна преокупираност проблемима уметничког стварања (књижевног, ликовног,

музичког), дотле су у кругу око Народне одбране музички феномени посматрани као део ширих политичких, културних и друштвених процеса који су имали централну важност. Ипак, не треба заборавити чињеницу да су се Светомир и Момчило Настасијевић једно време прикључили интелектуалцима из Народне одбране (1935) дајући допринос формулисању њихове културно-уметничке платформе и то кроз осврте на различите уметничке појаве југословенској средини. Захваљујући томе, делање две групације се у овом периоду у потпуности допуњавало и прожимало.

4. 1. 1 Тумачење дилема (идеја југословенства/идеја српства, југословенска култура/западноевропска култура, југословенска култура/словенска култура, фолклор/висока уметност)

Представници конзервативне фракције нису посвећивали значајну пажњу одређењу појма националне уметничке/музичке традиције на југословенском подручју, тачније одгонетању тога да ли је реч о амалгаму српске, хрватске и словеначке традиције, затим у којој мери је било битно очување појединачних националних идентитета у оквиру југословенског идентитета и, најзад, да ли је могуће креирање нове, интегрисане културе без потискивања свести о дистинктивности наслеђа југословенских народа. Оваква питања дотицана су спорадично најчешће на маргинама расправа о култури и уметности у Краљевини СХС/Југославији. Управо из тог разлога, није могуће да се са прецизношћу утврди коју су позицију заступали припадници конзервативних струја у погледу дефинисања југословенске музике. То посебно важи за интелектуалце окупљене око Народне одбране којима је овај проблем био од споредног значаја у поређењу са другим, њима далеко важнијим политичким, културним и друштвеним појавама.

Судећи првенствено према публикованим текстовима о југословенској уметности и књижевности, а у мањој мери о музици, стиче се утисак да су представници ове групације заступали идеју о јединствености југословенског културног простора уз неопходност прожимања појединачних националних традиција. Укратко, реч је била о једној врсти интегралистичке концепције уз, као што смо раније истакли, видљиву доминацију српских историјских и културних догађаја, личности и творевина. У контексту југословенске музике, тачније савремене југословенске музичке сцене која је привлачила највећу пажњу интелектуалаца из Народне одбране, оваква поставка је долазила до изражаја кроз инсистирање на њеној обједињености уз придавање већег

значаја српским ствараоцима у односу на ауторе из других крајева земље. О томе, поред осталог, сведочи текст „Југословенска национална музика и њени носиоци“ (Настаић-Скаловић, 1934) у коме су као „најизразитиј(и) претставни(ци) (sic!) савремене националне музике“ издвојени Петар Коњовић, Милоје Милојевић, Стеван Христић и Коста Манојловић без детаљнијег образложења овакве класификације (1934: 259). Поред њих поменути су и поједини хрватски и словеначки аутори чији је стваралачки рад похвално оцењен. Иако сажет и прегледног карактера осврт Годора Настаића-Скаловића врло је упечатљив, јер на илустративан начин указује на конфузност и магловитост поставке југословенске идеје у кругу Народне одбране, посебно у вези са областима уметности и културе. Наиме, на само једној страни, аутор се користио следећим одредницама – српски композитор, хрватски композитор, словенски композитор (мислећи на словеначки), југословенски композитор и београдски композитор у покушају да предочи кључне фигуре у савременој југословенској, односно јужнословенској уметничкој музици како ју је још називао. Додатна нејасноћа проистекла је из комбиновања етничког и територијалног критеријума приликом разврставања југословенских композитора – примера ради, међу хрватске ствараоце уврштен је Марко Тајчевић, упркос српском пореклу, претпостављамо због његове везаности за хрватски део Краљевине у коме је делао након Првог светског рата, док је истовремено Јосип Славенски, који је живео и радио у Београду, такође груписан у хрватске ауторе.

Непостојање прецизног тумачења националне музичке традиције, односно неконзистентност у погледу њеног посматрања, повремено из позиције југословенства – у виду неопходности обједињавања појединачних националних култура (српске, хрватске, словеначке) (видети нпр. Ђурђевић, 1932а, б; Јевтић, 1932; Пуљевић, 1932), а повремено искључивије – из угла очувања српског идентитета и самосвојности, била је карактеристична и за припаднике настасијевићевског круга, посебно за Светомира Настасијевића. Наиме, у периоду сарадње са гласилом „Народна одбрана“ у својству критичара и хроничара београдског музичког живота, овај аутор се залагао за реформе у музичком пољу на нивоу читаве земље говорећи о „нашој музици“ и „домаћим композиторима“ мислећи на све крајеве и етничке групе (видети нпр. Настасијевић, 1935а, б, в). Самим тим, увереност у потребу корених промена у области музичког стварања, а нарочито извођаштва и репертоарске политике на југословенском простору била је обележена свешћу о целовитости југословенског културног простора. Ипак, у контексту сопствених стваралачких трагања, Настасијевић је далеко више био

заинтересован за српску музичку традицију и њено развијање него за југословенску. О томе сведочи низ коментара изнетих у његовом аутобиографском спису *Put i muziku* (1964). Присећајући се периода у коме је настајала музичка драма *Међулушко благо* (1926–7), као и околности које су пратиле тај процес, Настасијевић је као битне, истакао следеће појаве и догађаје:

„У то време (1926. године, додала И. В.) Живорад је почео са студирањем српског фреско сликарства и откривањем тајни његове технике, тако да је могао да ствара успела дела у том стилу и у тој техници. Момчило је већ увелико радио на остварењу свога оригиналног стила и модернизовању српског језика, а ја сам одбацио и снажно се одупрео свим европским утицајима који су владали и још увек владају у нашој музици. Све је то код сваког од нас тројице дошло појединачно и спонтано без икаквих припрема, договарања, програма и парада. Али све то прожимао је и обухватао један исти стваралачки дух и једна иста мисао: стварати оригиналну уметност пониклу из наше земље и нашег народа од искони до данас“ (1964: 53–4).

Као што се из овог одломка може закључити, Настасијевић је период уочи завршетка, према његовим речима, „прве српске музичке драме“ (1964: 55) означио као кључан у склопу стваралачких врења унутар породице Настасијевић из којих ће се изродити специфичан уметнички програм. Том приликом он је недвосмислено наговестио ка којој националној традицији су била усмерена њихова стваралачка настојања, то јест коју су традицију сматрали блиском и адекватном за изражавање сопствених естетичких и поетичких тежњи. Реч је била о српској музици, односно књижевности и сликарству.

Да ли је окретање ка српској уметничкој традицији и делање на њеном обогаћивању и, уједно, специфично схваћеној регенерацији подразумевало подршку развоју југословенске уметничке традиције или њено занемаривање и одбацивање, није сасвим јасно из Настасијевићевих навода у публикованим текстовима и рукописима, као ни из активности у јавном пољу. Једино што може да се уочи јесте његово интензивније укључивање у јавни ангажман групе српских интелектуалаца који су се удаљили од југословенске идеје у другој половини тридесетих година попут, на пример, Српског културног клуба (1939–41).

Док је у обе струје у конзервативној фракцији питање обликовања југословенске националне уметничке/музичке традиције и њеног односа са српском, хрватском и словеначком традицијом било третирано на опскуран начин, дотле су гледишта у вези са европском/западноевропском културом, те словенском културом исказивана у далеко прецизнијем виду. У том смислу, посебно су се наметали интелектуалци окупљени око Народне одбране којима је сагледавање релација између југословенске

културе са транснационалним културним традицијама представљало један од приоритетних задатака. Судећи према ставовима које су износили Владимир Вујић (1932а, б, в), Сава Поповић (1932а, б), Милорад Павловић (М. П., 1932), Димитрије Ђуровић (1932), Чедомир Ђурђевић (1932а, б), Велибор Јонић (1936) и други сарадници часописа „Народна одбрана“, стиче се утисак да је у овој групацији у јавном пољу постојала јасан став у вези са тим како се треба поставити према европском/западноевропском културном и уметничком наслеђу и савременим праксама, а како према словенском.

Ако изузмемо разлике испољене у тематским оквирима, интересовањима и углу посматрања две културне целине – европске и словенске, већина интелектуалаца из Народне одбране показивала је изразит анимозитет према модерним европским културним тековинама од 18. века надаље и истовремено снажну увереност у регенеративан и напредан карактер словенске културе ослањајући се у многеме на поставке руских представника религијскофилозофске струје, нарочито Николаја Берђајева. Као разлоге за отклон од европске културе интелектуалци су наводили бројне појаве и процесе сматрајући их проблематичним и неприхватљивим, односно деструктивним и регресивним у контексту цивилизацијског развоја. Поред осталог, као изразито негативна поимана је укореењеност ове традиције искључиво на материјалним вредностима што је, како је истицано, имало реперкусије на начин живота, међуљудске односе, друштвене односе, као и психосоцијална својства појединаца са тог подручја. Запостављањем „духовних вредности“ кроз стављање у први план технолошког напретка, економске добити и урбанизације и, паралелно са тим, маргинализовањем утицаја религије и елитизацијом културе, према мишљењу присталица Народне одбране, створени су предуслови за културну „дегенерацију“ на тлу Европе. Она је подразумевала губљење одговарајуће моралне подлоге, те апропријацију вредности и начела којима се фаворизовао одређени етички и социјални поредак – споран из угла ове групе интелектуалаца.

Такво гледиште најексплицитније је предочио Велибор Јонић (1936) у разматрању узрока и последица моралне кризе у Европи и на југословенским просторима у новијем периоду историје. Он је, полазећи од тврдње да је у 19. веку у оквиру европске цивилизације дошло до стварања несразмере између, с једне стране, напретка природних наука и технике, а, с друге стране, духовних наука, закључио да је:

„европски човек, победивши многе природне силе, мислио да је он апсолутан господар и да у својим поступцима није ограничен никаквим моралним законима. Отуда се он

постепено развио и крај свих културних метода у саможивог, немилосрдног, сујетног, таштог и плотског човека. Телесна задовољства и нагоне попео је на престо Божанства (sic!). Изгубивши тако духовни мир и спокојство, он је постао незајашљив у својим жељама и прохтевима, и као последица тога дошла је његова недруштвеност. Но крај свега тога, он је далеко незадовољнији и несрећнији од негдашњег човека који се бојао Бога и Његових (sic!) закона.“ (Јонић, 1936: 229).

Сматрајући да је европска култура дошла надомак потпуне дезинтеграције налик на некадашње Римско царство у коме је материјални успон и напредак довео до урушавања друштвене солидарности и интерсубјективне повезаности водећи у његову пропаст и нестанак, Јонић, као и низ других интелектуалаца око Народне одбране, залагао за дистанцирање од европских узора и претварања Југословена у „Европејце“. Уместо „пресађ(ивања) на наше тле и под наше поднебље туђе(г) и страно(г) воћа“ требало је да се ради на „калемљењу наше дивљак(е)“, што је, према његовом мишљењу, подразумевало усавршавање и допуњавање „вер(е) наших отаца“ кроз темељно проучавање „начела и одлика нашег народа који су му дали снагу да из свих искушења изађе (као) победилац“ и њихово претварање у „наш(е) национално вјерују“ (1936: 230). Оваква темељна „интроспекција“ која се заснивала на откривању и јачању психичких особина и етичких норми типичних за народе са ових простора омогућавајући својеврстан морални препород и напредовање југословенске културе, за Јонића је, као и за бројне друге интелектуалце из овог круга, представљала главни корак ка остварењу још једног, обухватнијег циља – препорода читавог западног света.

Веровање у регенеративну моћ словенске и јужнословенске културе испољавали су у још изразитијем виду Сава Поповић, Владимир Вујић, Милорад Павловић и други аутори посебно стављајући акценат на област уметничког стварања (видети поглавље 3. 4. 1). Као и друге интелектуалце из Народне одбране и њих је у већој мери интересовала ликовна уметност и књижевност, док је музика била на споредном месту. Ипак, може да се претпостави да је и она била део визије „словенске будућности“, односно процеса уздизања словенске цивилизације на престижну позицију у интернационалним оквирима која је требало да означи почетак „оздрављења“ европске културе и њене обнове.

Сличан однос према, с једне стране, европској, а, с друге стране, словенској културној традицији негован је и у кругу породице Настасијевић бивајући инкорпориран у сложени поетички наратив коме је особит тон давао Момчило Настасијевић. Наиме, кроз његове концепте „родне мелодије“ и „родног мелодијског крштења“, те тумачење уметничког чина на посебан начин је подупирана идеја о

неопходности отклона од западноевропских тенденција и стварања чвршће споне са словенским културним простором. Полазна премиса како Момчила, тако и Светомира Настасијевића била је потреба за „окретањем себи“ што је подразумевало фокусирање на сопствене стваралачке снаге и традиције уместо покушаја „калемљења“ или преузимања западноевропских узора. То су и један и други уметник истицали у својим аутопоетичким текстовима публикованим пре и након Другог светског рата. Поред одломка из Настасијевићеве аутобиографије који смо навели, слични увиди постојали су и у списима Момчила Настасијевића посебно долазећи до изражаја у тексту „За хуманизацију музике“ (1934). Објашњавајући, наиме, своје схватање „повратка народу“ као поновно откривање изгубљеног осећаја колективне сједињености, а самим тим и проналажење последњег уточишта од „заробљавајуће и отуђујуће таштине свести, од отуђујуће охолости рационализма“ (Konstantinović, 1970: 86), овај књижевник је нарочито истицао важност окретања „неисквареном“ народном духу који није подлегао деструктивном дејству цивилизацијских процеса одржавши везу са исконом – „не отцепи(вши) (се) од земље, од животиње од биљке“ (Настасијевић /М./, 1934: 5). У њему је, како је он веровао, била сачувана клица „чисте распеваности“, „тог немуштог језика душе, (који) остаје као тешко прекидљива веза тока свих покољења“ (1934: 3). Животворна сила која се тим путем „сажела у магичне знаке гласом, у мелодичност народа који и, дан дању, (...) спонтано пева (...)“, заправо је представљала „последњи бедем (његовог) (...) духовног отпора против свих разорилачких навала споља“ (1934: 4) и једино одговарајуће исходиште будуће „свеопште религиозне обнове човечанства“, односно „оживљавања нове мистерије, новог обреда и нове распеваности“ (1934: 6).

Овај обухватни регенеративни процес осим продубљивања духовне повезаности са сопственим народом истовремено се заснивао и на кидању веза са западноевропском културом и напуштање „поданичког“ и инфериорног односа према њој. Наиме, како је Момчило Настасијевић истицао:

„Нека наш композитор, доживљујући у буквалном смислу родно мелодијско крштење, (...) васпостави покидане везе са распеваношћу народа. Тек тада (...) доносиће на свет, не једва живу недоношчад, у којој се укрштају јаловост насилне искоришћености скоројевића са техничком утанчаношћу међународног духа школства, већ плодове тла једне још увек живе духовности, плодове који, управо зато што су истински зачети, припадају колико своме родном толико и другим поднебљима. Јесте, родно тле по коме често с презрењем газимо, или се напрежемо спрегнути га у мртве формуле цивилизације, живо је још, набрекло од распеваности. Не доћи у додир с њим, не отворити га (...) него га оставити да само у себи прегори, или разорилачким дејством

озго затровати га и разјести, равно је самоубиству у ономе чиме бисмо можда имали одиграти највећу своју улогу у свету“ (1934: 7).

Не бисмо могли да се сложимо са констатацијом да је за браћу Настасијевиће (у овом случају Момчила и Светомира) трагање за „родном“ материјом као почетни корак у стваралачком истраживању било од подједнаког значаја као и трагање „за космополитским духом и универзалним вредностима“ (Пено, 2013: 94). Наиме, судећи према гледиштима које су износили, универзалност је представљала посредан ефекат процеса који је био схваћен као кључан – саживљавања са наслеђем са овог тла, услед чега је управо њему посвећена целокупна пажња укључујући и детаљну разраду у контексту стваралачког делања. Идеја о могућности постизања општеважећег карактера уметничког остварења искључиво кроз окретање партикуларној, националној баштини имала је и јасне политичке и уметничке узроке. Она је, заправо, проистицала из критике либералне поставке југословенске националне културе која се, једним делом, темељила на претпоставци о неопходности ослањања на западноевропску културну традицију као предуслову напретка и креирања творевина „општечовечанске“ вредности. Сходно Момчилу и Светомиру Настасијевићу, таква поставка била је погрешна подупирући губљење специфичних својстава културе на овим просторима и њеним претварањем у једну врсту искривљене копије оригинала, без икакве дубље вредности.

Као и у случају погледа на западноевропску и словенску културу, две струје у конзервативној фракцији, тачније групације које су им припадале заступале су блиске ставове и у вези са односом између народне и високе културе. Интелектуалци око Народне одбране, као и круг око породице Настасијевић, са подједнаким интересовањем су приступали фолклорном наслеђу сматрајући га важном основом за креирање југословенске и српске високе културе. У том контексту, нарочито треба издвојити залагање и једних и других за пажљивије истраживање продуката народне културе, односно њихових етичких и психолошких особености из чије надградње је требало да се обликују сложеније културне форме. С тим у вези, била је значајна иницијатива Војина Пуљевића и Павла Јевтића о оснивању академије народне уметности о чему је већ било речи, као и настојања интелектуалаца да се надовезивањем на географска и етнографска истраживања Јована Цвијић у којима је он издвојио позитивне психолошке особине и етичка начела својствена народима са ових простора омогући да се у различитим областима друштвеног и јавног живота она даље

усавршавају постајући стожер културног развоја (видети нпр. Јевтић, 1932: 256–7; Јонић, 1936).

У случају браће Настасијевић, идеја о формирању високе уметности на темељу народне традиције представљала је кључну основу у стваралачким подухватима обухватајући, као приоритетне циљеве, проналажење одговарајућег креативног поступка, а, у складу са тим и адекватног израза, форме и језика у музици, књижевности и сликарству. Анализирајући поетичке исказе Момчила и Светомира Настасијевића, као и поједина њихова остварења, евидентно је да је постојала наклоњеност према једној врсти „апстрактног“ приступа фолклорном материјалу у процесу његовог уметничког преобликовања. Реч је била о приступу сличном оном који су пропагирали припадници либералне струје (видети поглавље 4. 2. 2) уз још слободнији третман фолклорне грађе. Наиме, за оба уметника је остваривање дубоке, психолошке везе са „архаичним“ слојевима колективне свести садржаним у народним творевинама представљало исходиште стваралачког подухвата. Иако у случају музичког стварања Светомир Настасијевић није прецизирао на који начин би се та веза реализовала, можемо претпоставити, имајући у виду метафору којима се користио попут „мистичног споја“ или Момчиловог „родног мелодијског крштења“ да је он имао у виду једну врсту саживљавања са психолошким елементима народне музике дубоко скривених и уједно „видљивих“ само за оне који су спремни да допру до нивоа архетипског што је требало да послужи даљем „оплођењу“ сложених емоционално-когнитивних процеса својствених стваралачком чину. Једном речју, овај аутор није био поклоник уобичајене обраде музичког фолклора која је подразумевала коришћење цитата или комплетних музичких целина у оквирима уметничке форме, већ апстрактнијег стварања „у духу“ фолклора које је представљало резултат комплексног емоционалног и психолошког додира композитора са фолклорном материјом. То је, рекло би се, био једини одговарајући вид апропријације фолклора за Светомира Настасијевића пружајући прилику аутору не само да истакне специфичне духовне квалитете сопственог народа, већ и умешност у синтези личног и колективног, односно „пропуштању“ колективног кроз субјективну призму.

У односу на „психолошки“ приступ фолклору који су заговарали поједини припадници либералне фракције (видети поглавље 4. 2. 2), Настасијевићев приступ није подразумевао укључивање у стваралачки поступак једну врсту систематичног истраживања фолклорног наслеђа, штавише, процес сакупљања, анализе и обраде фолклора за њега је био од споредног значаја. Уместо тога, овај уметник је инсистирао

на развијању и неговању спонтаних и интуитивних чинилаца у оквиру стваралачког чина. О томе је детаљније дискутовао неколико деценија након Другог светског рата, посебно у студији *Музика као општи феномен у уметностима* (1972). Износећи, између осталог, своје погледе на идеју о прожимању поезије и музике као основи за уметничко стварање различитог типа (књижевност, архитектура, музика, вајарство, сликарство) Светомир Настасијевић се осврнуо и на, према његовом мишљењу, круцијална тежишта музичког стварања апострофирајући важност споја инспирације и интуиције „две потсвесне (sic!) појаве (..) стваралачко(г) несвесног *ја* из кога бризга снага оригиналности садржине и форме (...) дела”, као и емоције – „континуалн(е) духовно-физиолошке снаге (која) моћно суделује у (стваралачком процесу)“ (Настасијевић, 1972: 2).

Управо је наглашавање значаја процеса који нису под једном врстом рационалне контроле у композиторском делању у спрези са потискивањем научног у корист чисто уметничког истраживања представљало битну дистинкцију између Настасијевићевог тумачења музичког национализма и тумачења либерално оријентисаних уметника и стручњака. Она је, осим у стваралачким методама и резултатима, долазила до изражаја и у схватању српске историје музике, тачније њених најистакнутијих носилаца. Наспрам утицајних припадника либералне фракције који су, како ћемо видети, видљиво фаворизовали Стевана Ст. Мокрањца спрам других стваралаца, доприносили у великој мери креирању његовог култа током међуратног периода, Светомир Настасијевић је усмерио пажњу ка композиторима који су за живота на известан начин били скрајнути у јавном пољу. То се односило на Јосифа Маринковића и Миленка Пауновића у чијем је стварању Настасијевић увиђао не само отеловљење уметничких тежњи за које се и сам залагао, већ и сличност са сопственом друштвеном позицијом. То се односило на једну врсту несхваћености и неприхваћености од стране стручне јавности што је подразумевало немогућност за пласирање одређених дела или изражену равнодушност према њима.

У погледу уметничких достигнућа Светомир Настасијевић је у Маринковићевом и Пауновићевом опусу видео оваплоћење истинске и праве српске уметничке музике, односно примесе „дубок(ог), продорн(ог), религиозн(ог) и херојског) стил(а)“ (према Пејовић, 1999: 259). За њега је Маринковићев уметнички лик у поређењу са Станковићевим и Мокрањчевим био „најчистији и највише уметнички“ (1938: 120) истичући да је он „као велики идеалист и занесењак, (...) носио у себи све идеале наше велике народне прошлости (...) чврсто вер(ујући) у велику и сјајну будућност нације, за

чији је напредак заложиио своје човечанске и уметничке снаге“. Издвајајући Маринковићева дела у области црквене музике, потом хорова, соло-песме и обраде народних мелодија, Настасијевић је закључио да су она „неправедно (...) пала(а) у заборав“ надајући се да ће у будућности уметничка настојања „овог значајног и даровитог музичког ствараоца“ привући пажњу коју заслужују омогућујући му да заузме одговарајуће место у српској музичкој историји (1938: 122).

Поред Маринковића, и Миленко Пауновић је својом личношћу и уметничком оријентацијом изазивао Настасијевићево дивљење и изузетно поштовање. Означавајући га као „прв(ог) српск(ог) симфонијск(ог) композитора“, Настасијевић је констатовао да је реч о „једној од најређих наших композиторских личности и по снази свога талента и по вредности музичких дела која је за собом оставио“ (1944: 15). Указујући на важност Пауновићевих симфонијских и оперских остварења, он се залагао за њихово извођење и темељније испитивање сматрајући неприхватљивом чињеницу да „о њему и његовом раду не постоји (ниједна) (...) исцрпна студија у нашој средини, од неког нашег истакнутијег музиколога и композитора“ (1944: 15).¹⁰⁸

4. 1. 2 Популарна култура/висока култура музика, православље/атеизам

За припаднике конзервативних струја питање вођења културне политике, као и управљања културним и уметничким институцијама у земљи било је од посебне важности због уверења да су ове области имале кључну улогу у посредовању одговарајућег културног и уметничког програма. За обе струје (ауторитарну и мистичнорелигиозну) је од пресудног значаја било успостављање „националне оријентације“ у културном и уметничком пољу што је требало да се манифестује у репертоарским и издавачким оквирима најугледнијих и најутицајнијих културних и уметничких установа. Домаћи аутори и њихова остварења без обзира на то да ли је реч о књижевним, драмским, музичким или ликовним и скулпторским делима, према мишљењу припадника обе струје у конзервативној фракцији, морали су да имају привилеговану позицију у југословенској средини. О томе сведоче бројне дискусије и критички осврти како интелектуалаца из Народне одбране, тако и браће Настасијевић у вези са репертоарском политиком, начином рада, те друштвене улоге Народног

¹⁰⁸ Настасијевић је, могуће, превидео да је таква студија постојала, то јест да је објављена 1936. године у једном од водећих београдских музичких часописа Видети Papandopulo, 1936.

позоришта у Београду, Радио Београда, Београдске филхармоније, Српске књижевне задруге и других институција.

Бивајући под сталним критичким оком конзервативних мислилаца, поменуте институције и њихови руководици често су оптуживани због недовољне бриге за националну културу и уметност, односно незаинтересованост за систематичније и озбиљније промовисање домаћих уметника и њихових дела. С тим у вези, посебну пажњу заокупљала је програмска политика Радио Београда, као и репертоар Народног позоришта претпостављамо због масовности публике којој су се обраћали као и престижу које су имале у београдској и југословенској средини.

Примера ради руководство Народног позоришта је у више наврата било предмет осуде интелектуалаца из Народне одбране због запостављања националне уметности, тачније неадекватне оријентисаности репертоара. Истицано је, на пример, како Народно позориште „лута по водама лажног и опасног пацифизма“, како се његова судбина у политички осетљивом периоду „поверава (...) људима (који) не показују довољно снаге и искуства да је воде“, те како је читава сезона 1933/34 „недовољно национална“ (Аноним, 1934ж: 409–10). У једном од бројних осврта на рад ове институције предочени су и аргументи у прилог важности националног усмерења репертоарске политике (С., 1939). Уз констатацију како „национални репертоар, нарочито у земљама са младом позоришном традицијом, има, несумњиво, велики значај“, аутор је утврдио да је његово „постављањ(е) и извођењ(е)“ неопходно из више разлога – наиме, „кроз стално омогућавање и развој (домаћег) репертоара и (извођење дела) домаћих писаца пруж(а) (се) могућност за што разноврснију обраду живота, и прошлости и садашњости, и светлих и тамних страна, и трагичних акцената и комичних ефеката“, а осим тога „сталним приказивањем и извођењем (...) један млад и нов писац (...) (може да се) изграђује и усавршава“ (1939: 555). Као посебну предност националног репертоара наглашена је и „блискост домаћих комада нашем свету“ (1939: 555).

Сличне замерке и препоруке у контексту делања музичких институција, ансамбала и извођача износио је Светомир Настасијевић током своје једногодишње сарадње са кругом око „Народне одбране“. Сагледавајући стање у области оркестарског, камерног и солистичког извођаштва на југословенском простору, Настасијевић је запазио незаинтересованост уметничког вођства великих ансамбала за представљање дела домаћих аутора, као и за подстицање стваралаштва у овој области, а исти случај је био и са камерним саставима и солистима упркос томе што је „избор

домаћих дела камерне музике (био) много (...) већи него из симфонијске музике“ (1935в: 630). Примедбе у вези са маргинализовањем музике са ових простора он је упућивао и организаторима „Музичких часова“ на Коларчевом народном универзитету, циклуса концерата са уводним предавањем који су били намењени ширим слојевима. Осврћући се на вече посвећено музици рококоа, Настасијевић је приметио следеће:

„Музички предавачи и извођачи са Коларчевог университета (sic!), треба да одабирају и да износе пред нашу публику такав музички материјал до кога публика и музички аматери не могу лако доћи. У вези с овим изгледа да питање наше народне музике и домаћег музичког стваралаштва још није продрло у главе оних који ова предавања организују. Тешко би се могло наћи оправдање за овлики нехат и незаинтересовање за домаћу музику. Колико се сећамо на овим предавањима *Народног университета* (sic!) до сада није пала ни једна реч о нашој народној музици, нити је отпевана ни једна народна мелодија, а од наших композитора споменут је само један, Петар Коњовић и изведена само једна његова соло песма. Дошло је дотле, да је услед толике пропаганде стране музике код нас, наша публика боље обавештена о животу и раду страних композитора него наших. Код нас се више зна о Офенбаху, Пучинију и Маснеу, него о Мокрањцу, Маринковићу и Славенском“ (1935г: 680)

Важност утемељења националне оријентације у југословенском културном и музичког пољу кроз обликовање адекватних репертоарских и издавачких оквира културних и уметничких институција, судећи према ставовима конзервативних интелектуалаца, није се заснивала само на претпоставци да се на тај начин поспешивало умножавање и оснаживање домаћих стваралачких и извођачких снага, већ и на веровању да се тиме спречавао претеран утицај „са стране“. Имајући у виду њихову убеђеност у крхкост југословенске културе, свака уметничка и музичка појава која је допирала из других средина сматрана је потенцијално опасном по очување њене специфичности и јединствености. Из тог разлога, не изненађује забринутост конзервативних интелектуалаца и својеврстан отпор према промовисању уметнички значајне иностране продукције спрам националне уметничке продукције, а, још више, према пропагирању популарне продукције из других земаља.

И док је представљање уметнички вредних музичких дела иностраних аутора, посебно аутора словенског порекла, било толерисано, премда није пропуштана прилика да се истакне подједак значај извођења домаћих остварења (видети нпр. Настасијевић, 1935а), дотле је према композицијама комерцијалног карактера из пера странаца испољавана изразита одбојност. Поред осталог, негативни коментари изрицани су на рачун оперских остварења Жила Маснеа који је назван „сладуњавим композитором“ (Настасијевић, 1935б: 359), а још оштрије оцене биле су упућене ауторима „лакших“ музичких жанрова. Један од најдрастичнијих примера критике

инострани популарне музике представљао је текст „Музичка дезинфекција“ аутора потписаног као Ђ. Т. (1934), сарадника часописа „Народна одбрана“. Настао непосредно након убиства краља Александра Карађорђевића, овај чланак је садржао веома пежоративне коментаре у вези са средњоевропском музиком популарног типа, чини се, додатно подстакнуте ауторовим доживљајем трагичности тог догађаја. Осврћући се на музички живот у градским срединама у Краљевини Југославији, посебно у кафанама аутор је приметио следеће:

„(У градским кафанама) (...) народна музика (је), са својим дубоким народним мотивима, и до сада често пута бивала потискивана од импортираног музичког шљама. Разни развратни куплети пештанских и бечких тинга-тангова, без музичке вредности, у врло рђавом и рогобатном преводу њихових лаких либрета, хорили (sic!) су се у свим нашим престоничким локалима.“ (Ђ. Т., 1934: 724)

За разлику од других интелектуалаца из конзервативног сегмента који су се углавном задржавали на изражавању отпора према страним комерцијалним музичким остварењима (видети нпр. П. Н., 1939), писац овог чланка покушао је да проникне у узроке њихове експанзије у југословенским градовима. Поред кашњења са увођењем закона о ауторским правима које је, према његовом мишљењу, послужило „спекулативн(им) издавачима (опет стране расе!) (...) (омогућујући им да) превод(е) (...) те пештанске куплете, штампа(ју) их и јефтино (...) прода(ју)“ доприносећи „наш(ој) погубн(ој) музичк(ој) инфекцији“, важна је била и распрострањеност снобизма у урбаним центрима (1934: 724). Ипак, аутор је веровао да ће се након „најдубљег вал(а) наше народне жалости“ изазваног смрћу краља, у југословенској средини пробудити свест о недостојности бечке и пештанске музичке робе и њихове моралне и духовне штетности, те да ће музички „импорт (...) суседа“, заменити „дубоко осећајна народна музика са охридских извора, са широких поља мачванских, са шумедијских седељки, из босанских старих наших музичких врела“ (1934: 724).

Проблематичност популарне музике из средње и западне Европе, односно њеног преношења на југословенски простор, судећи према наводима овог и других конзервативно оријентисаних публициста и интелектуалаца, проистицала је из чињенице да је била реч о музичкој продукцији из других средина, потом да она није била заснована на узвишеним естетичким начелима и, најзад, да је уживала значајну подршку међу ширим слојевима. Као таква, ова врста музике представљала је озбиљну претњу очувању националног идентитета, националног карактера и моралних вредности својствених југословенским народима. У спрези са сличним творевина у

књижевности, позоришту и филмској уметности она је, према мишљењу припадника конзервативних кругова, показивала изразито разорно дејство нарочито у додиру са „најосетљивијим“ и, за нацију, најбитнијим друштвеним групама попут југословенске омладине (упореди нпр. Богићевић, 1934; Иличић, 1935; Бабић, 1939; Митриновић, 1939). Таква појава била је посебно забрињавајућа из њиховог угла имајући у виду чињеницу да је омладинска популација поимана као тежиште југословенске нације, те да је у њен етички одгој, као и духовно и физичко обликовање улаган значајан труд.

У уметничко, програму припадника конзервативне фракције није било места за комерцијалну врсту продукције, али је зато поклањана пажња црквеној уметности, посебно византијској и поствизантијској традицији у оквиру Српске православне цркве. Поред испитивања српског средњовековног фрескосликарства и његове савремене надградње које је постављено као примарни задатак у групи „Зограф“, те стваралаштву Живорада Настасијевића, интересовање за духовну уметност са простора Србије показивали су и интелектуалци из Народне одбране. О томе сведоче серије текстова Саве Поповића у којима је аутор скретао пажњу на важност упознавања шире јавности са наслеђем српског средњег века у уметности (1932а), потом на напредност византијског спрам латинског схватања уметности, као и на потребу ослањања модерне југословенске уметности на наслеђе из прошлости.

Када је реч о музици, свест о важности проширења репертоара духовних остварења на темељу традиције уметничког моделовања српског народног црквеног појања развијене током 19. века појавила се међу конзервативно усмереним интелектуалцима током тидесетих година с тим да ова област није била од централне важности у њиховом публицистичком и стваралачком делању. Овакав приступ црквеној музици заступао је Светомир Настасијевић који је, према сопственом сведочењу, дошао на идеју о компоновању *Литургије св. Јована Златоустог* на бази напева из *Осмогласника* захваљујући Војиславу Илићу, тадашњем диригенту мушког хора студената Православног богословског факултета (1964: 109–10). За разлику од свог брата Живорада, он се није посветио темељном изучавању српског црквеног појања у контексту стваралачког рада, већ се превасходно оријентисао на световне форме и жанрове и народну световну музику. Осим тога, у односу на припаднике либералне фракције, Светомир Настасијевић није тежио ка историјском и етнографском разматрању традиције црквене музике на овим просторима што је у потпуности било у складу са његовим виђењем уметничког стварања као засебног вида истраживања потпуно опозитног научном истраживању.

4. 2. Либерална фракција и креирање наратива о српској и југословенској музици

Музички уметници, стручњаци и интелектуалци који су припадали либералној фракцији трудили су се да током обе етапе у јавном пољу укажу на широк спектар проблема у вези са музичком професијом у регионално-етничким оквирима истичући недостатке у обликовању државне културне и уметничке политике и сугеришући могуће начине њиховог отклањања. Већина поклоника ове фракције сматрала је за своју дужност да јавно дискутује о аномалијама у уметничком и музичком животу Краљевине СХС/Југославије, као и да врши притисак на државни апарат како би се на одговарајући начин приступило решавању појединачних проблема и, што је још битније – креирању јасније и дугорочне стратегије у области уметничке и музичке продукције и извођаштва. Том приликом, они су имали у виду функционисање музичког поља у другим срединама, како онима у којима су се школовали, тако и у различитим европским и словенским земљама у којима су повремено боравили.

Поредећи ситуацију на подручју Југославије са околностима које су владале у Чехословачкој, Пољској, Француској и Аустрији, либерално оријентисани музички уметници и стручњаци одредили су правце у којима је, према њиховом мишљењу, било неопходно да се дела како би развој музичке уметности на овим просторима текао брже и успешније. Пре свега, важно је било отварање високих школе за музику (конзерваторијума), посебно у југословенској престоници што је представљало предуслов за стварање образованог домаћег кадра (видети нпр. Милојевић, 1921а, 1923б). Потом, требало је да се унапреди квалитет извођења постојећих вокалних и инструменталних ансамбала попут оперског ансамбла у Народном позоришту у Београду, оркестра Краљеве гарде, Београдске филхармоније и бројних певачких друштава (видети нпр. Милојевић, 1920а, 1922а, в, 1927б, 1929; Манојловић, 1922; Бинички, 1925а, б, в; Бингулац, 1930) и да се истовремено ради на музичком просвећивању и формирању истанчаног музичког укуса међу широм популацијом (видети нпр. Милојевић, 1919а, б, 1926б; Манојловић, 1924д). Надаље, постојала је потреба за адекватним вођењем културне политике (видети нпр. Милојевић, 1922в, 1926б, 1927б, в, 1929) и пажљивијим делањем у области културне дипломатије у виду строжијег одабира репертоара и музичара задужених да репрезентују Краљевину СХС у пријатељски и „непријатељски“ настројеним срединама (видети нпр. Милојевић, 1926г, 1927а). Најзад, од изузетног значаја било је планско и систематично бележење

народне музике и институционализовање заштите музичког наслеђа (видети нпр. Krstić, 1922; Gjorgjević, 1922; Милојевић, 1920, в, г, 1923а).

Поред ових појава, особита пажња припадника либералне фракције била је посвећивана креирању уметничке музике на овом простору у склопу чега је посматрана и популарна музика, као и народна музика – тачније, њихове естетичке, етичке, културне и друштвене димензије. У дискусијама овог типа преламала су се специфична идејна полазишта музичких уметника и стручњака, те посебност њихових циљева делања. С једне стране, издвојили су се појединци у чијем се посматрању музике на југословенском подручју и шире могло да увиди постојање научних претензија попут Милоја Милојевића, Косте Манојловића, Петра Коњовића и Владимира Р. Ђорђевића, а с друге стране они који их нису имали, на пример Петар Крстић, Станислав Бинички, Божидар Јоксимовић и Петар Бингулац.

Усредсређеност на проблеме „системског карактера“ попут оних у вези са музичким образовањем, музичким описмењавањем и просвећивањем маса, квалитативним донетима субвенционисаних ансамбала и материјалним положајем музичара посебно се испољавала током прве етапе у јавном пољу, да би, након њиховог постепеног превазилажења током друге етапе, пажња либерално оријентисаних музичких стручњака и уметника била у већој мери оријентисана на друге појаве. На исти начин, интересовање за разматрање појединачних дилема међу овом групацијом осциловало је током обе етапе – тако је тумачење идеје југословенства и југословенске музике, а потом и односа фолклора и високе уметности, те подесних модела музичког развоја (западноевропског или словенског) константно заузимало централно место у расправама, док су остале појаве циклично добијале или губиле на значају или су, попут питања феминизма или антифеминизма, биле скрајнуте.

Примећује се да није било изразитијих промена у идејним полазиштима међу припадницима либералних струја током обе етапе у јавном пољу. Ако изузмемо приближавање поклоника индивидуалистичких стремљења антифашистичком сегменту у пољу у другој половини тридесетих година, једини упечатљив пример идејног репозиционирања уочавао се у случају делања Милоја Милојевића. Овај стручњак и стваралац је, наиме, од почетка друге фазе начинио обрт у поимању кључних дилема у вези са музиком на југословенском простору с тим да је и након тога остао доследан либералним уверењима. Милојевићева идејна померања у односу на прву етапу не можемо да доведемо у везу са променама у јавном и политичком пољу

током тридесетих година, нити са колебањима унутар либералне фракције у овом периоду. Узорци томе пре би могли да се пронађу у његовом ангажовању у МДСМ-у и успостављању блиских односа са појединим композиторима несродних поетичко-естетичких схватања (нпр. Славко Остерц).

Осим тога, међу либерално оријентисаним музичким стручњацима и уметницима била је видљива доминација културно-политичке платформе словенске струје уз редак уплив гледишта својствених западноевропској струји (Милојевић у другој етапи). Заправо, већина њих не само да је доприносила афирмацији словенског обједињавања, затим усвајању словенског модела музичког развоја и ширењу свести о специфичности словенске и јужнословенске народне културе већ је, као што смо истакли, сарађивала у значајној мери у научним и културним подухватима припадника словенске струје. То није важило за следбенике индивидуалистичке струје који су се по већини питања изјашњавали потпуно супротно од њих. Као последица дистинктивности гледишта „индивидуалиста“ у односу на гледишта већине либерално настројених музичких стручњака и уметника било је нужно да се наратив о музици једних и других разматра засебно.

Када је реч о идеолошким поделама у оквиру већинског сегмента оне су се рефлектовале кроз опречна тумачења српске и југословенске музичке историје, потом кроз неподударна вредновања савремене уметничке музике и њених праваца и, најзад, кроз опонентна виђења развоја српске/југословенске музике. У том контексту, можемо да говоримо о издвајању две групације – једне, тзв. традиционалистичке којој су припадали Петар Крстић, Владимир Р. Ђорђевић, Станислав Бинички и Божидар Јоксимовић (припадници генерације рођене крајем шездесетих и током седамдесетих година 19. века), и друге, тзв. модернистичке у којој су кључну улогу имали Милоје Милојевић, Коста П. Манојловић, Петар Коњовић и Петар Бингулац (припадници генерације рођене током осамдесетих и деведесетих година 19. века).

4. 2. 1 Српска или југословенска музика?

Посматрајући делање музичких уметника и стручњака који су припадали либералној фракцији уочили смо преовладавање извесних претпоставки када је реч о идеји југословенске музике. Наиме, упоређујући објављене критике и чланке заједно са подацима о јавним активностима ове групе интелектуалаца евидентно је испољавање става о томе да је југословенска музика циљ ка коме треба тежити чему би претходио

дугорочан процес развијања уметничких потенцијала на регионалном нивоу у складу са специфичношћу културних потребама у конкретним срединама, њиховој економској моћи, степену образовања популације, те квалитету и квантитету музичких институција. Заправо, већина припадника ове фракције веровала је да је након конституисања нове државе било неопходно одређено време за културно изједначавање регионалних центара које би, уз континуирану кооперацију између српских, хрватских и словеначких уметника, а потом и сарадњу између музичких институција у Београду, Загребу и Љубљани спонтано водило до стварања „дељене музичке културе“, као и обликовања својеврсног југословенског музичког израза. То је подразумевало наклоњеност једној врсти идеје реалног југословенства која се темељила на поштовању разлика у регионално-етничкој равни уз избегавање међусобне дистанцираности и затворености. Може се рећи да је схватање о југословенској музици као продукту обједињавања достигнућа у оквиру појединачних музичких традиција конститутивних народа са становишта либерално усмерених музичких стручњака и уметника сматрано као прихватљиво и, уједно, најмање проблематично, имајући у виду економске, културне, историјске и друштвене посебности различитих југословенских подручја. Приврженост замисли о „јединству различитости“ исказивана је на бројне начине.

Наиме, треба имати у виду широк спектар активности који су припадници ове фракције спроводили не би ли подстакли експанзију музичког живота широм Краљевине СХС/Југославије и његово квалитативно уздизање. О томе сведоче бројни примери у којима је акценат био на јачању кооперације између музичара и уметника из различитих регија, а затим и на стварању свести у широј јавности о културном заједништву и неопходности бољег упознавања историјске прошлости Срба, Хрвата и Словенаца.

Тако је већ 1921. године од Петра Крстића потекла идеја о оснивању струковног удружења на нивоу читаве земље (Савез музичара СХС), да би годину дана касније он покренуо музички часопис у коме су сарађивали и уметници из Загреба и Љубљане у коме се расправљало о музичким питањима од значаја за све југословенске крајеве („Музички гласник“, Београд).¹⁰⁹ Своју доследност идеји о заједничком ангажману уметника из целе земље како би се побољшали услови за развој југословенске музичке културе Крстић је показао кроз активно учешће у раду УЈМА-е и УЈДА-е борећи се за

¹⁰⁹ О сарадницима „Музичког гласника“, као и темама које биле заступљене током његовог једногодишњег публикавања видети детаљније у Васић, 2012: 231–47.

заштиту интелектуалне својине, поштовање композиторског рада и, генерално, увођење правних регулатива у свим областима уметничког делања. Упркос томе што су често искрсавали неспоразуми на релацији хрватских уметника и осталих чланова ових удружења, посебно након успостављања Бановине Хрватске 1939. године, доступни подаци указују на то да је Крстић, заједно са другим представницима либералне фракције (Коњовић, Манојловић, итд), на све начине покушавао да спречи утицај националних подела на јединство организација стављајући стручне и професионалне циљеве изнад политичких.¹¹⁰

Његова наклоњеност јединствености југословенског уметничког простора, те међурегионалној сарадњи и размени на посебан начин је долазила до изражаја приликом вишегодишњег уређивања музичког програма Радио Београда (1929–37). Наиме, већ у току прве године рада Крстић је иницирао емитовање програма посвећеног југословенској уметничкој музици, односно извођењу композиција српских, хрватских и словеначких аутора из „разних епоха музичког стварања и из свих музичких праваца заступљених у нашој уметничкој музици“.¹¹¹ На том темељу настала је емисија „Југословенски концерт“ путем које су слушаоцима представљана вокална, инструментална и вокално-инструментална остварења (соло-песме, дуети, арије, клавирске минијатуре, хорски комади и циклуси, оркестарски комади, позоришна музика) југословенских стваралаца из романтичарског и постромантичарског доба. Њен циљ је, поред осталог, био да се укаже на разноврсност композиторских настојања аутора из различитих периода и средина, и уједно подстакне увиђање блискости појединачних регионално-етничких традиција. Истовремено, за време Крстићевог рада као музичког референта појавио се и циклус емисија посвећених предочавању „звучних“ портрета актуелних југословенских композитора уметничке музике (1932, 1937) у склопу којих се тежило истицању кључних димензија њиховог опуса. Захваљујући томе, слушаоци Радио Београда су се по први пут сусрели са делима млађих југословенских аутора, између осталих, Миховила Логара, Светомира Настасијевића, Јуре Ткалчића и других, добивши прилику да обухватније сагледају њихов рад. Упоредо са тим, њима је овим путем посредована представа о савременој југословенској уметничкој музици као продукту

¹¹⁰ Видети детаљније у „УЈМА. Преписка, записници, пословни извештаји“, АМИСАНУ, Рукописна заоставштина Петра Крстића, ПК221–1/IV.

¹¹¹ Крстић, „Уводна реч за први југословенски концерт“, АМИСАНУ, Рукописна заоставштина Петра Крстића, ПК221–2/IV, 1.

индивидуалних напора стваралаца из „српског“, „хрватског“ и „словеначког“ дела Краљевине Југославије.

Паралелно са напорима да се предочи обједињеност југословенског музичког поља у области уметничког стварања, уредништво Радио Београда са Крстићем као једним од кључних носилаца, покушавало је да на исти начин репрезентује област народног стваралаштва. Тако су се као саставни део програма поред преноса из кафана и емисија посвећених популарним видовима градске фолклорне музике, нашле емисије у којима је акценат био на представљању народне музике према регионалним и етничким критеријумима – део њих био је заснован на извођењу музике из различитих југословенских крајева (Војводина, јужна Србија, Босна, Далмација и сл.), а део на музичким традицијама појединачних југословенских народа (словеначка народна музика, српска народна музика). Оваква врста емисија имала је важну улогу у упознавању слушалаца са „изворним“ облицима народне музике, то јест са традиционалним вокалним и инструменталним праксама из појединих средина, као и њиховим карактеристикама и историјским контекстом настанка. О томе сведочи сачуван сценарио емисије „Јужносрбијанско вече“¹¹² у којој је, поред навођења и описивања кључних музичких инструмената из ове области, акценат био на звучном илустровању начина извођења на сваком од њих. Тако су, заједно са добро познатим гајдама и гајдашком свирком са којом је шира популација могла да дође у додир било кроз програм Радио Београда или кроз различите врсте јавних манифестација, слушаоцима представљени кавал, дудук, зурле, шупељка, двојнице и тупан – инструменти знатно ређе заступљени у јавности. Изузев дидактичке и политичке функције коју је имао овакав тип програма доприносиће обухватној, стручно обликованој репрезентацији народне музике, односно њених старијих, руралних, „некомодификованих“ форми и указивању на плуралност њених отеловљења у југословенској средини од северних до јужних крајева, свакако је била битна и естетичка функција о којој ће бити више речи у наставку рада.

И док је Крстић своје виђење идеје југословенства у музици испољавао углавном кроз радијско делање и делање у стручним удружењима, дотле су се други припадници либералне фракције, попут Милојевића, Манојловића, Коњовића и донекле Ђорђевића ослањали на разноврснији скуп активности. У њиховом случају, тумачење овог питања долазио је до изражаја у подухватима научног карактера,

¹¹² АМИСАНУ, Рукописна заоставштина Петра Крстића, ПК221–2/III.

стручно-критичарском и организационо-извођачком раду, уметничком стваралаштву, педагогији итд.

Слично Крстићу, Милојевић је проблем стварања националне музике југословенских народа постављао на ширу основу повезујући га не само са дефинисањем одговарајућег музичког израза, већ и са успостављањем институционалних основа за њен развој, потом ангажовањем на подизању нивоа музичког образовања ширих слојева, истраживањем музичке прошлости и слично. Делање у свим тим правцима истовремено, заједно са креирањем чврсте међурегионалне концертне, стручне и институционалне сарадње требало је да омогући настанак југословенске музике као јединствене творевине у даљој будућности. До тренутка остварења тог циља, задатак музичких уметника, као и интелектуалне и политичке елите био је, судећи према Милојевићевим схватањима, темељан рад на унапређењу музичког извођаштва, образовања, публицистике, издаваштва и др. (видети нпр. Милојевић, 1919а, б, 1921а, 1922а, б, в, 1923б, 1924б, в, г, 1926а, 1927б, в, 1929). Сматрајући да су домаћи музички стручњаци били најпозванији да суделују у оваквом сложеном процесу, Милојевић се трудио да истовременим ангажовањем у неколико области да пример тога шта и како треба радити.

Изузев сталног скретања пажње јавности на концерте посвећене делима југословенских аутора, те на гостовања ансамбала из хрватских и словеначких градова у Београду у листу „Политика“ и часопису „Српски књижевни гласник“, затим представљање савременог југословенског музичког репертоара кроз удружење „Collegium musicum“ и организовање Првог југословенског фестивала уметничке музике, Милојевић се у значајној мери фокусирао на опсежно разматрање уметничких резултата композитора са ових простора анализирајући у више наврата њихова естетичко-поетичка, као и идејна полазишта (1930, 1936а, 1939б, 1940а). Осврти овог типа имали су како дескриптивну, тако и „прескриптивну“ улогу – наиме, осим класификације појединачних стваралаца према стилским и идејним особеностима, било је заступљено и вредновање уметничких праваца којима су они били наклоњени. То је подразумевало издвајање позитивних, као и негативних модела на којима је, према Милојевићевом мишљењу, требало да се заснива даљи развој југословенске музике.

Милојевићево поимање изградње југословенског поља било је у спречи са његовим свесловенским стремљењима, штавише, једна и друга појава посматране су као неодвојиве и испреплетене. Процес интеркултурне сарадње, у овом случају

замишљен не као вид пуне бирократске размене, већ као облик темељне размене идеја и искустава између уметника из словенских земаља (Милојевић, 1925б, 1928в) требало је да тече паралелно са процесом обједињавања путем којег су југословенски народи имали прилику да превазиђу међусобне културне разлике и створе јединствен музички израз (Milojević, 1928). Један процес није угрожавао други – напротив, интензивирање културног интегрисања Словена у Европи тог доба, могло је, како је веровао Милојевић, да резултира искључиво позитивним ефектима када је реч о југословенској уметности/музици (1924в: 67; 1924г: 615). Учешћем у остварењу те „реалн(е) потреб(е) словенске музичке културе“, југословенски композитори и музички стручњаци, поред осталог, били би у прилици да стекну увид у успешан модел музичке политике обликован у Чехословачкој и делимично Пољској, а уједно би се прикључили широј афирмацији „словенског генија“ омогућивши му да се подигне до „висина одакле ће да прозрачи кроз човечанство, за вечност“ (1925б: 382) и на тај начин заузме место које му припада у интернационалним оквирима.

Тежећи унапређењу музичких прилика у Краљевини СХС/Југославији као битном предуслову за формирање одговарајуће музичке продукције и извођаштва на националном нивоу, Милојевић је често веома критички сагледавао околности које су владале у пољу музике у различитим југословенским крајевима укључујући и престоницу. Тако је током двадесетих година прошлог века, поред замерки на рачун државне културне политике, то јест на недовољна материјална улагања у образовне и „репродуктивне“ музичке институције, небригу о међународној музичкој репрезентацији и незаинтересованост за побољшање социјалних права професионалних музичара (1929, 1933б), Милојевић више пута скретао пажњу на апатичност у београдском музичком животу, као и на недостатак ентузијазма и воље за озбиљнијим и обухватнијим радом на подизању квалитета у свим музичким областима сматрајући их кључним узроцима свеукупне уметничке стагнације у овој средини (1922а, в). Интересантно је да и он попут других интелектуалаца (Живојиновић, 1926; Милошевић, 1928) указивао на „маћехински“ однос државе према београдским музичким институцијама посматрајући Загреб и Љубљану као повлашћене у том контексту (1927б: 300), међутим, то није утицало на његову рецепцију музичких достигнућа из ових средина. Тако је Милојевић током првих десет година заједничке државе редовно истицао квалитете загребачких музичких уметника и ансамбала у сфери извођаштва сматрајући их узорима на које је требало да се угледају београдски

музичари. С тим у вези, индикативна су његова веома похвална виђења хора „Коло“ и „Лисински“ из Заграда као „способн(их) пионир(а) за вишу уметност“ (1922а: 62).

Неопходност креирања обједињеног југословенског и словенског културног и уметничког простора увиђали су, на посебан начин, Коста Манојловић и Петар Коњовић. Манојловић се издвајао са својим тумачењима јужнословенства као шире схваћеног југословенства које је подразумевало изградњу блиских веза са бугарским музичким уметницима, односно амалгамисање бугарског, српског, хрватског и словеначког музичког, уметничког и културног поља у једну целину. Такву идеју он је развио заједно са хрватским историчарем Виктором Новаком отеловљујући је кроз делање у Јужнословенском певачком савезу, потом у часопису „Музика“, као и кроз низ активности – публицистичких, предавачких и организационих у којима је учествовао током двадесетих и тридесетих година прошлог века.¹¹³ Поред осталог, на важност очувања целовитости јужнословенског културног простора Манојловић је указивао објављивањем текстова о бугарској музици (Манојловић, 1933), успостављањем сарадње са бугарским музичким уметницима и стручњацима (према Anonim, 1932в), ангажовањем у подстицању културно-дипломатских контаката и слично много пре него што је југословенско-бугарско зближавање постало део званичне државне политике. Јужнословенство уместо југословенства, као територијално и културно ограниченије форме, и свесловенство схваћено као средство за обликовање јединственог словенског музичког поља, представљали су за Манојловића приоритетне, дугорочне циљеве према којима је требало да се управљају музички уметници и стручњаци са простора Југославије. Попут Милојевића и Крстића, и у његовом случају није изостало инсистирање на успостављању одговарајућих услова за развој југословенске музике.

Насупрот већини припадника либералне фракције из београдске средине који су своје схватање идеје југословенства и српске музичке традиције у оквиру ње темељили на искуствима у делању у источном делу Краљевине СХС/Југославије, тачније на

¹¹³ Као што је Манојловић истакао у једном од својих последњих обраћана као главног секретара ЈПС, полазна основа за његово стварање произлазила је из уверења о томе да су Срби, Хрвати и Словенци „један народ, који је, у току векова, био изложен разним историјским и религиозним утицајима“, као и да је њима потребно прикључити и Бугаре („Сва осмогодишња акција савезног ворства (сиц!) била је вођена том идејом /идејом јужнословенства, додала И. В/ не само према Х.(рватском) п.(евачком) савезу него и према Бугарима“, према Anonim, 1932в: 226). Он је изнео податке о покретању иницијатива за сарадњу како са ХПС-ом, тако и са Савезом народних хора у Бугарској које нису наишле на одјек. Наиме, како је он истакао „и док је Х. п. с. увек понављао да остаје на истоме становишту, Савез наордних хора у Бугарској покривао је себе једно време ставом Х. п. с., да би, у последње време, избегавао интимнији контакт са Ј. п. с.“ (према Anonim, 1932в: 226).

околностима које су владале у њему, Коњовић је све до 1939. године, када се преселио у Београд и постао редовни професор на Музичкој академији, био везан за подручје Војводине и Хрватске (Загреб и Осијек) где се кретао у пројугословенски оријентисаним интелектуалним и политичким круговима. У оквиру њих владало је специфично расположење у вези са стварањем заједничке државе, посебно на почетку прве етапе, у виду израженог ентузијазма и вере у њен историјски значај и важност. Иако су слични ставови могли да се пронађу и међу припадницима либералних струја у Београду и другим градовима некадашње Краљевине Србије, ипак је постојала разлика у погледу тумачења релација између појединачних националних традиција и југословенске културе у настајању. Наиме, приметно је да су поклоници југословенске идеје на простору бивше Аустроугарске монархије били склони томе да се заложу за одбацивање националних и културних разлика међу југословенским народима у корист потпуног прожимања културног наслеђа и стварања нове, интегрисане југословенске нације и културе. Насупрот интегралистичким схватањима која су се појавила у југословенској јавности током двадесетих година прошлог века (ОРЈУНА), овакве замисли нису подразумевале својеврсно „брисање“ прошлости и започињање процеса националне и културне изградње од нулте тачке, већ један вид културног амалгамисања кроз интерне миграције – одлазак у други део Краљевине, упознавање са његовим специфичностима и мешање искустава, или „делимичну“ акултурацију – на пример, писање на писму нетипичном за етничку групу којој је припадао појединац и слично.

Коњовић је на личном примеру, то јест кроз обухватно ангажовање у музичком животу Загреба и Осијека, показивао приврженост поменутиим схватањима додатно је потврђујући опирањем политичким притисцима неистомишљеника и истрајавањем у доказивању сврсисходности и значаја процеса обједињавања југословенских народа (упореди Кљаић, 1992). Осим тога, он је припадао малобројној групи аутора који су доследност југословенској идеји показивали и кроз одабир композиционог материјала – наиме, док се већина његових савременика ослањала на фолклорно наслеђе регија из којих су потицали, Коњовић је у циклусу *Моја земља* посегнуо за музичком грађом из готово свих југословенских крајева. На тај начин, он је отишао корак даље од других музичких уметника и стручњака, припадника либералне фракције који су, упоредо са делањем на формирању југословенског музичког поља, поклањали значајну пажњу очувању свести о музичкој традицији српског народа и уједно српског националног и културног идентитета.

Таква стремљења претежно су се испољавала у области сакупљања, бележења и обраде музичког фолклора уз усредсређивање истраживача и уметника готово искључиво на такозвана српска подручја, односно средине насељене припадницима српске националности. Примера ради, Коста Манојловић, Милоје Милојевић, Владимир Р. Ђорђевић и сестре Јанковић махом су посећивали градске и руралне области јужних крајева земље попут Косова, јужне Србије, Македоније и северозападне Црне Горе сматрајући их врелом најстаријих облика српске музике. Њихово интересовање за поменута подручја и вокалне и инструменталне форме које су се у њима одржале, у великој мери је било мотивисано бригом за очување српског музичког наслеђа, а, као што ћемо касније видети, и жељом да се проникне у срж музикалности српског народа кроз откривање само њему својствених музичких појава.

Поред тога, очита је била и потреба за указивањем на посебност традиције српске уметничке музике независно од традиција других југословенских народа у виду истицања особених околности и услова њеног историјског развоја, као и издвајања најјугословенскијих представника. Њу су у највећој мери показивали Милоје Милојевић и Коста Манојловић трудећи се да кроз чланке о естетичко-поетичким струјањима у музици на простору некадашње Краљевине Србије и околним регијама насељеним српским становништвом или студије о опусима појединачних стваралаца подстакну утемељење и обликовање знања о српској уметничкој музици и уједно учине легитимним одређен вид њеног тумачења и посматрања.¹¹⁴ Таква настојања долазила су до изражаја и код Владимира Р. Ђорђевић и Петра Крстића.¹¹⁵

¹¹⁴ Између осталог, Манојловић је своје три историографске студије посветио разматрању личности и музичког живота на простору Краљевине Србије. Поред мемоарско-хроничарски и музиколошки обрађене монографије о Стевану Ст. Мокрањцу (1923), треба поменути и мемоарско-историјски осврт на рад Српске музичке школе/Музичке школе у Београду до краја Првог светског рата (1924) и школовања Мокрањца у Минхену (1938). Поред тога, он је публикувао и чланак о личности и делу Јосифа Маринковића (1935). За разлику од Манојловића, Милојевић није објавио ни једну монографију о српској музици и музичарима, али је те појаве размотрио у неколико опсежнијих текстова у „Српском књижевном гласнику“. Осим прегледа струјања у српској уметничкој музици од 19. века до међуратног периода (1936б), он се детаљно бавио стваралаштвом Јосифа Маринковића правећи у више наврата осврт на његов опус и делање (1931б, 1939в), као и на компоновање у области жанра соло-песме (1936в), затим стваралаштвом Стевана Ст. Мокрањца (1923г, 1938а), као и постигнућима Даворина Јенка (1935в) и Корнелија Станковића (1940б). Допринос разматрању српске музике и српских композитора из 19. века и с почетка 20. века дао је и Коњовић кроз низ чланака (1920, 1940/41).

¹¹⁵ Владимир Р. Ђорђевић је у склопу својих историографских и музиколошких истраживања сву пажњу усмерио на ауторе са простора Краљевине Србије, односно „српског“ дела Краљевине СХС/Југославије. Још пре рата, он је завршио рад на биографској и библиографској студији о музичарима са ових простора названој „Оглед биографског речника наших музичара“ (постхумно је посебно публикована студија *Прилози библиографском речнику српских музичара /1950/* и *Оглед српске музичке библиографије до 1914. године /1969/*) чији су делови објављивани у часопису „Музички гласник“ (1922), да би касније у загребачком часопису „Sveta Сесилија“ публикувао чланке поводом јубилеја Станислава Биничког (1924) и Даворина Јенка (1936). За разлику од Ђорђевића, као и Милојевића и Манојловића, Крстић је

У публикованим текстовима нисмо наишли на експлицитно изречена уверења о томе да је за адекватно разматрање српске музике (уметничке и народне) од 19. века надаље један од предуслова била и националност стручњака, то јест његово српско порекло, што је, како ћемо видети у потоњој анализи, имало удела у посматрању процеса музичког стварања. Опредељеност за теме из српске музичке историје и фокусираност на композиторе из „српских крајева“ која је била приметна код већине аутора либералне оријентације из међуратног периода, осим намере да се продубе сазнања о овој традицији и истакну њена својства и развојне фазе, једним делом је произлазила и из блиске повезаности са кључним актерима у пољу српске музике пре Првог светског рата и, уједно, доступности података неопходних за реконструисање музичких тенденција, догађаја и личности на овом простору из непосредне и даље прошлости. Чињеница је, наиме, да је већина музичких стручњака либералног усмерења стасала у Краљевини Србији бивајући умрежена у њене институционалне, симболичке и социјалне оквире и добро познајући владајуће политичке, културне и уметничке прилике. Осим тога, занимање ове групе музичких стручњака за предочавање музичких појава у „источној“ области Краљевине СХС/Југославије пре настанка заједничке државе без сумње може да се доведе у везу и са њиховим специфичним интересом у погледу самоодређења у музичком и јавном пољу као својеврсних настављача „позитивних“ предратних традиција у области уметничког, јавног, научног и педагошког делања.

4. 2. 2 Југословенска култура/западноевропска култура/, југословенска култура/словенска култура, фолклор/висока уметност

Поимање националне музичке традиције, у овом случају и српске и југословенске, међу припадницима либералне фракције било је условљено разумевањем видова њеног обликовања и развијања укључујући одређене процесе, механизме и појаве. С тим у вези, од посебне важности је била чињеница да су музички стручњаци и уметници правили разлику између формирања и еманципације, с једне стране, европске музике, а, с друге стране, словенске музике и, у оквиру ње, музике југословенских народа

своја запажања о српским ауторима и уметничкој музици углавном износио кроз предавања емитована на Радио Београду у оквиру програма „Национални час“. Том приликом је изнео детаљне прегледе историјског и културног контекста делања Корнелија Станковића и Даворина Јенка, као и њихових остварења (видети Крстић, 1935а, б). Осим тога, у склопу проучавања српске музичке историје Крстић је један чланак посветио чешким музичарима који су били активни у музичком пољу од 19. века до међуратног периода (видети „Музички преглед. Чеси који су радили на српској музици“, АМИСАНУ, Рукописна заоставштина Петра Крстића, ПК221–4/1).

препознајући неуједанченост њихове историјске трајекторије, неподударност друштвених и културних околности које су пратиле конституисање музичких пракси и, што је најбитније, засебност „духовних“, естетичких и психолошких својстава две традиције. Образлажући дистинктивност између музике европских, тачније западноевропских народа, те музике словенских народа, музички уметници и стручњаци покушавали су да укажу на могуће токове њиховог даљег развитка износећи, између осталог, предвиђања у вези са видовима отеловљења југословенске и српске музике у блиској будућности, као и оцене уметничког значаја и вредности постојећих праваца и оних насталих у прошлости.

Када је реч о традицији европске музике, либерално оријентисани музички професионалци полазили су од еволуционистичких тумачења њене историје примећујући постепене промене у погледу друштвене позиционираности и, паралелно са тим, видова појавности музичких дела, хијерарије музичких жанрова, аутономности композитора и слично. У том контексту, најдетаљнији преглед процеса који су пратили обликовање европске музике изнео је Петар Крстић посматрајући период од средњег века до краја 19. века, док су томе мање систематично приступили Милојевић и Манојловић. Крстић је у једном од својих најопсежнијих и најтемељније постављених текстова о музици – „Национализам у музици“¹¹⁶, изнео низ битних претпоставки у вези са развојем музичких пракси на тлу Европе, и, у исто време, међу словенским народима издвајајући околности и појаве које су довеле до тога да се две традиције, поред несумњивих сличности и прожимања, перципирају као самосвојне. Говорећи о европској музици као о светској, свеопштој музичкој уметности, Крстић је уочио неколико кључних процеса у њеној историји – 1. најпре да је њен уметнички вид настао из народне музике, отуђивши се од ширих слојева, односно бивајући негован искључиво у највишим друштвеним круговима (племство, црквени великодостојници) да би постепено, захваљујући процесу демократизације, поново постајао све отворенији за појединце изван елитних групација иако народне масе „стоје пред њ(и)м збуњен(е) и не знају шта ће са том тако естетизираном уметношћу, која хоће да му се врати натраг у наручје“ (1), 2. да је паралелно са демократизацијом музике долазило до њене све израженије национализације у виду „прима(ња) у себе елемен(ата) националног обележја“ (2), 3. да је национализација музике текла упоредо са ослобађањем од утицаја цркве који се огледао у експанзији концертног извођења и

¹¹⁶ Реч је рукопису који је похрањен у АМИСАНУ (Рукописна заоставштина Петра Крстића, ПК221–4/1, Говори, саопштења и текстови о музици).

ширења мреже јавних музичких институција, 4. да је одвајање од црквене праксе омогућило замах у погледу усавршавања и диференцирања композиционе технике, 5. да је романтизам подстакнут Француском револуцијом омогућио истакнутију улогу националних елемената у музици.

Ако изузмемо поједностављеност погледа на европску музичку историју уз изостављање битних појава из 19. века попут захтева за њену естетичку аутономност, поделе на популарну и уметничку праксу, установљења идеје уметника-генија и слично која је, верујемо, проистекла из саме намене текста – то јест, његове упућености широј, а не стручној јавности, битно је приметити да је Крстић првенствено био усмерен на социјалне и културне аспекте музичког развоја остављајући по страни композиционотехничке димензије. Поред тога, у оваквој поставци, европска музика 20. века испуњена стилским обртима, те идејним превирањима и сукобима није узета уз разматрање нити је јасно наговештено који су могући узроци таквих појава. Тако је остало нејасно какав значај су процеси национализације, секуларизације и демократизације имали у савременој европској музичкој пракси – да ли су се потирали, бивали модификовани или су потиснути другим процесима. Истовремено, ни аутор се није прецизније одредио према тада актуелним догађајима на европској музичкој сцени остављајући недоумице у вези са тим какво је његово виђење модерничких струјања из тог времена, те њихове важности и доприноса у контексту историје европске музике. Ипак, ако се узму у обзир његова композиторска остварења, а затим и интерес који је показивао за европске и словенске композиторе романтичарске оријентације, намеће се закључак да Крстићу нису били блиски естетички и уметничко-теоријски „преврати“ савременика нити њихове „мисионарске“ идеје и подухвати.

За разлику од Крстића, Милојевић и Манојловић су уместо обухватног историјског погледа на европску музику, углавном усмерили пажњу на последњих неколико столећа њеног постојања са посебним акцентом на период од почетка 20. века до времена након Првог светског рата. Милојевић је посебно био заинтересован за најактуелније догађаје у пољу музике у Европи, то јест за различите видове материјализације модерничких схватања у уметности покушавајући да објасни полазне претпоставке на којима су утемељене, као и њихове ефекте и последице. Полазећи од уверења да су иновације у уметности природна последица „развитка, прогреса“ представљајући „једн(у) нов(у) алк(у) у културном ланцу који се продужава од века до века, од нараштаја до нараштаја, од године до године“ (1920б: 295), као и да

оне имају исходиште у прошлости заснивајући се на једној врсти континуитета, он се залагао за дубље понирање у „тренутну суштину“ савремене уметности и музике, тачније за „прона(лажење) (...) елемен(ата) из којих је (...) сачињена, (...) (као и њених) психолошк(их) – што значи индивидуалн(их) – одлик(а) и упозна(вање) (...) са њеним техничким средствима“ (1920б: 296). Залажући се заправо за објективан приступ најактуелнијим струјањима у европској музици који би имао за циљ како представљање њихових естетички и идејних стремљења, тако и оцену достигнућа на нивоу музичке историје, Милојевић је мање или више експлицитно истакао следећа полазишта – да је последња фаза у развоју европске музике резултат еволутивних кретања која подстичу сталне промене у њеним звучним карактеристикама, да музика није заснована на инваријантној основи, на нечему „што је постављено за вечност“ (1920б: 296), већ да свака нова културна епоха, свака промена укуса, какав нов резултат истраживања на пољу музичке науке (...) – све то (је) у стању (...) да утиче на промену појма о суштини музике“, да појавом модернистичких и авангардних праваца европска музика није запала у „ћорсокак“, те да је стварање дела изузетне уметничке вредности не само могуће него и извесно.

Имајући у виду генерално афирмативан однос према појавама у европској музици тог времена манифестован како у критикама, студијама и чланцима (видети посебно чланак посвећен Алојзу Хаби – Милојевић, 1926е), тако и кроз ангажман у МДСМ-у, може да се констатује да се Милојевић, на изванредан начин, наметнуо као један од кључних припадника модернистичког круга уметника у либералној фракцији удаљавајући се у идеолошком погледу од традиционалности и конзервативности усмерених музичких професионалаца попут, на пример, Крстића, Ђорђевића и Биничког, и, уједно, од утицајних предратних књижевних критичара (Богдан Поповић) који су са знатно више резерве и скепсе посматрали европску уметничку сцену тог доба. Њему су се током донекле приближили Манојловић и Коњовић, сваки појединачно афирмишући схватање о нужности појединих модернистичких појава као резултату еволутивних процеса у домену техничких и изражајних компоненти музике.¹¹⁷

¹¹⁷ Иако се Коста Манојловић првенствено освртао на савремено југословенско и словенско стваралаштво не упуштајући се у дискусије о „новој музици“ која је имала различита отеловљења широм Европе, повремено су се, на маргинама његових критика, могла наћи запажања и о тада актуелним европским тенденцијама. Тако је у приказу концерта гудачког квартета Амар-Хиндемит из 1925. године (Манојловић, 1925), он изнео афирмативне оцене Хиндемитовог *Гудачког квартета* оп. 32, као и Хабиног *Гудачког квартета* оп. 7, верујући да антитрадиционалистичка стремљења у стваралачким подухватима талентованих аутора могу да достигну висок уметнички ниво („слобода која хрли новим путевима, пуна снаге, ритма у атоналности и израза свога индивидуалнога, осетила се у Хиндемитовом квартету оп. 32, у коме је виоли и челу дата слобода говора и израза. Хиндемит говори својим језиком,

Подвојеност у либералној фракцији у погледу тумачења европске музичке историје, посебно њених најактуелнијих фаза, рефлектовала се једним делом и у виђењима словенске музике. То се није односило на разумевање релација између европске и словенске музичке традиције, те њихове засебности око чега се музички стручњаци нису спорили. Наиме, иако су на опречан начин сагледавали струјања у словенској музици од њеног настанка надаље, стручњаци и уметници су се слагали у вези са тим да њен развојни пут треба да се посматра одвојено од развојног пута европске музике услед специфичних околности у којима се он одвијао – почев од чињенице да је започео скоро цео миленијум касније, затим да је био подстакнут ширењем националних покрета на тлу Европе у садејству са романтичарским схватањима културе и уметности, као и да није постојала оформљена пракса уметничке музике.

И док је обликовање европске музике посматрано кроз призму процеса демократизације, национализације, секуларизације, те композиционотехничког усложњавања, словенска музика разматрана је готово искључиво из угла праћења односа између народне и уметничке музике, тачније његове еволуције, као и односа према техничко-изражајним средствима европске музичке традиције. Једном речју, и традиционалисти и модернисти у оквиру либералне фракције полазили су од претпоставке да словенска музика, укључујући и музику југословенских народа, треба да се развија на темељу традиција народне музике као што је то својевремено био случај у европској музичкој историји. Тиме би се испунило неколико кључних циљева – пре свега словенска музика би, на тај начин, представљала најдиректнију манифестацију културне и националне особености словенских народа спрам германских и романских народа који су сагледавани као носиоци европске музичке традиције, омогућивши да се „словенски дух“ и „словенски геније“ актуелизују у

који је тако изразит у другом ставу, исто као и Алоис Хаба у своме гудачком квартету *on. 7 /Largo/* у коме долазе до израза старе приче у четврт-тонском систему, о коме би нам стари Грци могли нешто рећи. Треба рећи што нам лежи на души; нека је само то искрено и логично, а начин на који се каже јесте ствар индивидуе. И ова нова реч имала је своје праве апостоле; у другим рукама ствар би била лоше дата“ (1925: 57/). Слично Манојловићу ни Коњовић није био предан сагледавању нових струјања у европској музици више се интересујући за словенско и југословенско музичко стваралаштво. Сходно томе, не изненађује чињеница да је, када је о музичком модернизму реч, овај аутор имао у виду углавном совјетске и чехословачке ауторе. У оквиру стваралаштва руских/совјетских, пољских и чехословачких композитора Коњовић је издвојио две струје – западноевропску у коју је уврстио Шопена, Чајковског, Моњушка, Сметану, Лисинског, Дворжака, Скрјабина и Рахмањинова и источну која је била отеловљена у делању Мусоргског, Боролина и Јаначека. Реч је, према његовом мишљењу, била о два сасвим различита приступа музичком стварању у идејном и естетичком погледу, при чему је он стављао акценат на другу струју не само због иновативног третмана музичког језика, већ и због тежње ка очувању самосвојности словенске музике (Коњовић, 1938). Укратко, за Коњовића је модернизам био прихватљив али првенствено у „словенском“ виду, а мање кроз његове европске варијанте.

интернационалним оквирима и наметну на сцени историје својом оригиналношћу, аутентичношћу и иновативношћу (Милојевић, 1925б).

Ослањајући се имплицитно на Хегелову поставку филозофије историје и истовремено репродукујући тезе појединих утицајних југословенских интелектуалаца (Јован Цвијић и делимично Милош Ђурић), музички професионалци предвиђали су устоличење „ере словенства“ у култури и уметности која је требало да унесе нове импулсе на глобалном нивоу, као и да пружи доказ о спремности словенских народа за велике подухвате. То је, судећи према њиховим уверењима, представљало шансу и за уметнике из југословенских крајева који би, захваљујући инкорпорирању у словенски културни и уметнички простор, добили прилику да покажу своје многоструке креативне потенцијале.

У зависности од тога да ли су наступали из „традиционалистичких“ или „модернистичких“ позиција музички уметници и стручњаци су на различите начине посматрали словенску музичку прошлост, садашњост и будућност. С једне стране, она је поимана из перспективе „словенског неоромантизма“ (Крстић, Ђорђевић, Јоксимовић и Бинички), а, с друге стране – „словенског модернизма“ (Милојевић, Манојловић, Бингулац и Коњовић). Дистинктивност приступа словенској музичкој историји који су заступале групе у оквиру либералне фракције долазила је до изражаја на неколико нивоа – у највећој мери она се испољавала у тумачењима одговарајућег обликовања високе уметности на темељу фолклорног музичког наслеђа, потом у схватању концепта еволуције у словенској музици, и, најзад, у сагледавању домашаја појединачних стваралаца. „Неоромантичарска“ стремљења била су отеловљена у настојањима да се југословенска и српска музичка традиција након Првог светског рата надовежу на предратна постигнућа аутора из друге половине 19. века који су произлазила из покушаја инкорпорирања музичког фолклора у уметничке оквире. Тај процес подразумевао је жанровско обогаћивање уметничке музике у виду оријентисања на инструменталне форме, као и на монументална музичко-сценска остварења која су дотле углавном била занемарена. Када је реч о музичко-изражајним средствима, присталице неоромантизма нису испољавале наклоњеност према оним врстама иновација које су подразумевале искорачивање из оквира тоналности и формалних и жанровских норми постављених у романтичарским и позноромантичарским остварењима. То се пре свега закључује на основу њихових опуса у којима модернистичка истраживања и освајања „нових звучних простора“ нису постављана као циљ ка коме треба тежити већ је, као кључно, сматрано оснаживање

такозваног музичког национализма – правца у коме фолклорно музичко наслеђе има конститутивну улогу. Имајући у виду Крстићево делање у јавном пољу, примећује се амбивалентан однос према модерничким струјањима у југословенској средини – с једне стране, она су толерисана и чак промовисана,¹¹⁸ док је, с друге стране, био евидентан отпор према појединим њиховим тековинама (видети на пример Крстић, 1926: 5; 1931а: 6).¹¹⁹

У погледу односа према европској музици и њеном наслеђу, „неоромантичарима“ је, чини се, било блиско схватање „ограниченог утицаја“ које је подразумевало неговање тежње ка очувању специфичности словенског идентитета уз делимично усвајање извесних достигнућа из европске традиције.¹²⁰ Негирање важности европске музичке историје и постављање словенске традиције у потпуности

¹¹⁸ Наиме, уколико се узме у обзир Крстићево уредништво на Радио Београду, евидентно је постојање флексибилнијег приступа према савременој југословенској уметничкој музици у односу на друге београдске културне и музичке институције из тог периода (Народно позориште, Београдска филхармонија). Он се огледао у потреби за представљањем аутора млађих генерација са специфичним поетичким опредељенима, нетипичним за тадашње југословенско музичко поље. Између осталог, треба издвојити целовечерње емисије посвећене делима Предрага Милошевића, Миховила Логара, Војислава Вучковића, Светомира Настасијевића и других које су емитоване током 1932. и 1937. године чиме је показан висок степен отворености овог масовног медија за композиторе различитих усмерења. Имајући у виду сведочења савременика (Nastasijević, 1964), као и репертоаре Народног позоришта и Београдске филхармоније, може да се констатује да је музичка политика београдске радио станице била заснована на другачијим уметничким критеријумима који су омогућавали да се посредством радијског програма обухвате плурална стремљења у оквиру музичког поља.

¹¹⁹ Примера ради, индикативни су Крстићеви коментари настојања Емила Адамича, Антона Лајовица, Крсте Одака, Петра Коњовића, Косте Манојловића, Божидара Широле, Јакова Готовца и Добри Христова које је обележио као „најреволуционарнија“, „понесен(а) музичком струјом из средње Европе, за стварање музике за сутра, за будућност“ (1926: 5). Иако је наглашавао да се „том (...) покрету не може и не треба стати на пут“, те да „ако (...) буде нашао присталице у ширим слојевима и имао животне снаге у себи, он ће се одржати“, ипак је замерао начин на који је музички обликован текстуални предлог доживљавајући га као „неискрен, неверан, тражен, прављен“ (1926: 5). Још су оштрије интониране биле опсервације Крстића о делима Јосипа Славенског, Владислава Гринског и Ловре Матачића изведених на концерту Београдске филхармоније у мају 1931. Њихова музика окарактерисана је као нимало „лепа, ни (...) пријатна“ и у потпуној супротности са музичким преференцијама овог стручњака (1931а: 6).

¹²⁰ О томе, поред осталог, сведоче коментари које је Петар Крстић повремено износио у листу „Правда“. Тако је, правећи осврт на концерт хора „Станковић“ из маја 1930. године, изнео следећа запажања о савременом југословенском музичком стваралаштву и односу према западноевропској традицији: „Наша савремена композиторска генерација, увек била се у савременој композиционој техници европске музике, и у место (sic!) да истражује, ствара и развија стил и технику наше музике, са свима њеним карактеристикама у ритму, мелодији, хармонији и облику, она на просто (sic!) пресађује европску технику и подражава европску музику. Наравно да је подражавање лакши посао од изналажења, стварања. Генетичка линија у развоју наше расне музике је пресечена. Наша музика се изједначаје са музиком, која се до данас развијала на темељу западне музике, и која је данас у моди у Европи. Таква музика не може носити обележје наше специфичне музичке културе. И нашта онда толико хвале и славе нашим народним мелодијама, које су пуне музичке карактеристике и оригиналности. Зашто онда нашу уметничку музику не изградити на основу народне музике, као што су то радили Сметана, Дворжак, Григ, Мусоргски, Корсаков, Бородин и. т. д.“ (Крстић, 1930: 6).

изван њених граница, међутим, није долазило у обзир за ову групу либерално одређених стручњака и уметника.¹²¹

Насупрот „неоромантичарима“ који су повремено и несистематично прилазили образлагању значаја музичког национализма на овим просторима, као и сагледавању југословенског и словенског музичког развоја, заговорници словенског модернизма били су, у том погледу, далеко темељнији, прецизнији и, донекле, конзистентнији.¹²² Између осталог, они су посебну пажњу придавали сагледавању места фоклорног музичког наслеђа у креирању уметничке музике на овим просторима, као и указивању на неопходне промене у приступу сакупљању фоклорне грађе и њеној даљој уметничкој разради како би се превазишли домети стваралаца из прошлости и унео нов квалитет у ову област. Имајући у виду чињеницу да је већина припадника „модернистичке“ групације истовремено била посвећена музичком стварању и критичарско-музиколошком делању, поглед на недавну прошлост у српској и југословенској средини био је условљен, између осталог, и интересима да се послератна музичка сцена представи као битна, прекретничка и еманципаторска у односу на претходни период. То је подразумевало и промовисање сопствених схватања националног музичког израза као најошприхватљивијих и афирмисање аутора и праваца који су таква схватања антиципирани у блиској или даљој прошлости.

¹²¹ То се, између осталог, потврђивало кроз стручно и педагошко делање Петра Крстића у виду рада на професионализацији музичког поља у Краљевини и његовом модернизовању у различитим сегментима по узору на европске земље (социјална заштита музичара и музичких уметника, заштита интелектуалне својине, унапређење специјализованог музичког образовања и музичког образовања у оквиру систему обавезне и средњошколске наставе), као и тежњи да се путем концертних активности у оквиру Музичког друштва „Станковић“, потом Београдског камерног друштва и, особито, Радио Београда београдској публици приближе остварења значајних европских аутора из периода барока, класицизма и романтизма. С тим у вези, вредно пажње било је његово залагање за то да се музички програм београдске радиостанице једним делом искористи за ширење знања о европској уметничкој музици што је подразумевало представљање биографија и достигнућа композитора са подручја Француске, Немачке, Италије, Велике Британије и Скандинавије из различитих епоха. О томе сведоче сачувана сценарија и најаве емисија посвећених извођењима дела познатих оперских стваралаца, као и стваралаца инструменталне и вокално-инструменталне музике или тематски конципираних емисија у којима је на приступачан начин – сажето и описно, указано на њихов допринос у обликовању и еманципацији одређених жанрова, музичких праваца или читавих историјских периода (видети АМИСАНУ, Рукописна заоставштина Петра Крстића, ПК221–2/IV, Класична музика. Појединачни композитори /Бетовен, Брамс, Бородин, Моцарт, Вагнер, Глинка, Хајдн, Хиндемит.../).

¹²² Конзистентност је била својствена Манојловићу, Коњовићу и Бингулцу, док је Милојевић током две етапе показивао недоследност на више нивоа. Најпре је у првој етапи базирао оцене о савременим југословенским ауторима, као и ауторима из прошлости на специфичном виђењу националног стила које, упркос томе што га је јавно промовисао и означавао као једино легитимно, није примењивао у сопственим композиционим подухватима. Неподударност између Милојевића-композитора и Милојевића-историчара и критичара временом се смањивала како су његови погледи на националну музичку историју бивали модификовани и преобликовани. Наиме, у току друге етапе овај уметник и стручњак знатно се удаљио од ранијих тумачења југословенске и српске музичке историје и вредновања учинка појединих струја у регионалним и националним оквирима. О томе ће детаљније бити речи у наставку текста.

Поклонници „словенског модернизма“ залагали су се се за интензиван развој југословенске и српске музике који би се састојао у следећем – 1. изразитијој аутономизацији музичког поља у виду удаљавања музичког стварања и извођаштва од поља политике, то јест њиховог усмеравања на естетичке феномене уместо социополитичких, 2. успостављању новог приступа музичком фолклору и процесу његовог уметничког моделовања. Музичка пракса на југословенском простору након Првог светског рата била је, како су они примећивали, обележена низом трансформативних процеса захваљујући којима је омогућен дисконтинуитет са извођачким и стваралачким приступима из предратног периода и створена основа за свеукупан квалитативан успон у пољу музике. Тако је уместо превласти политички ангажованог третмана музичког стварања и извођења карактеристичног за другу половину 19. века и почетак 20. века, који се огледао у доминацији институције „паланачког певачког друштва са популарним програмима“ (Бингулац, 1929: 474) и патриотским хорским песмама представљајући „један од најактивнијих чинилаца у буђењу националне свести још онда када политичке комбинације нису биле јасне и дефинитивно изражене“ (Манојловић, 1924в: 304), наступило доба аутономизације и професионализације музике. Оно је означило раскид са нормама и вредностима из прошлости и уједно стављање потпуно другачијих захтева пред музичаре у области извођаштва и компоновања. У случају ансамбала и солиста, како су истицали припадници „модернистичке“ струје, „прошло је време романтизма када се падало у занос и френетично клицало појави групе у националном костиму, и када су критике биле писане не да се критикује у ствари уметничка интерпретација, него да се да маха скривеним националним осећајима“ (Манојловић, 1924б: 64). Уместо тога, требало је да се наметну нови критеријуми засновани на објективним естетичким мерилима који би омогућили да се „ствара(ју) дела од националне музичке вредности у продуктивном (као и у) (...) репродуктивном смислу“, тачније резултати „не популарн(и), него културно-историјск(е) музичк(е) (и) репродуктивне вредности“ (65).

Како би се такви критеријуми утемељили у концертно-извођачким оквирима у југословенској средини „модернисти“ су током читавог међуратног периода инсистирали на неговању дисциплинованости и озбиљности у раду како аматерских, тако и професионалних ансамбала, потом на обраћању пажње на уметничке аспекте у интерпретацији и, коначно, на пажљив одабир репертоара издвајајући узорне примере са подручја Краљевине СХС/Југославије, као и културно блиских земаља попут Чехословачке и Пољске (видети нпр. Милојевић, 1922в, 1924 б, в, г, 1926а;

Манојловић, 1924б). Поред извођаштва, за ову групацију је посебан значај имало унапређење музичког стваралаштва у виду његовог постављања на строжије основе у односу на предратно доба. Наиме, судећи према њиховим уверењима, период пре Првог светског рата услед важности испуњења политичких циљева и извесне занемарености културног и уметничких поља није могао да донесе значајнија музичка постигнућа. Поједини уметници „јакe индивидуалности“ успели су да се издвоје упркос неповољним друштвеним околностима и да наговесте правац у коме је требало да се развија музика на овим просторима, али, мимо тога, композициона пракса обликована је у складу са укусом маса без већих уметничких претензија (Манојловић, 1924б: 64, 1924в: 304; Милојевић, 1936а). Музички национализам који се појавио у другој половини 19. века међу домаћим композиторима почивао је, према „модернистима“, на једној врсти декоративног третмана музичког фолклора са акцентом искључиво на његовим „спољним“ особеностима (упореди Манојловић, 1924б: 64; Милојевић, 1920б: 298; 1923г: 191; 1936а: 352, Коњовић, 1936: 370). Такав „површан“ однос према фолклорном материјалу резултирао је „мелодијски живописн(им) (решењима), забавн(им) можда, али без дубљег и трајнијег значаја“ (Милојевић, 1936а: 352).

Уместо једноставне обраде фолклора, путем које се стављао акценат само на поједине његове компоненте, попут на пример мелодијског или ритмичког садржаја, „модернисти“ су тежили ка једном виду „продубљене“ употребе фолклорног материјала који је, према њиховом мишљењу, захтевао комплекснији стваралачки поступак. Он је започињао са процесом прикупљања и селекције музичких узорака, а завршавао се њиховим нешематизованим и маштовитим укључивањем у сложене уметничке форме.

На различите фазе које је подразумевала овако схваћена уметничка обрада народне музике детаљно су се освртали Милоје Милојевић (1920б, 1923а, б, 1936) и Петар Коњовић (1936) сматрајући их најзначајнијим чиниоцем поставке „модерног“, уметнички оријентисаног музичког национализма. Милојевић је, с тим у вези, посебно истицао важност проналажења одговарајуће фолклорне грађе, јер је без адекватног увида у народну музику на овим просторима и сазнања о њеним аутентичним и изворним видовима, те артифицијелним и „хибридним“ формама било тешко

изградити одговарајући темељ овом уметничком правцу.¹²³ О томе најпре сазнајемо из писама које је он још у септембру и децембру 1920. године упутио министру просвете Краљевине СХС и начелнику Уметничког одељења истичући следеће:

„Да би се наше народно музичко благо спасло од пропасти, потребно је да се од стране државе организује систематско прикупљање народних попевака и игара по методама које су усвојене на страни. Тај се рад мора извести на научним основама, са намером да се научно-естетичарски уђе у суштину наше народне музике, да се утврде начела њена и утицаји под којима се она развијала, како би се проналажењем и издавањем идиома специфично наше народне музике добио материјал који је неопходно потребан за постављање нашег будућег уметничког музичког национализма (подвукла И. В.). Тај би се материјал (sic!) постао приступачан публици и уметницима кроз специјално музичко-фолклористичке студије и публикације које би се у виду етнографских зборника излагале. Необично заинтересован тим послом ја сам се за њега спремао у Европи, на Вишој академији Музичке уметности у Минхену и на Универзитету у Минхену (музичка наука). Као слободан уметник по мојој иницијативи изучавао сам до сада нашу народну музику и у јавним предавањима изнео сам резултате до којих сам дошао. Желео бих да се потпуно посветим томе послу“ (Милојевић, 1920в).

„Савремена музичка продукција наших композитора је у знаку тражења једног самосвојног националног израза, који се наслања на народну музику, на народну попевку и игру. Међутим, огромно богатство наше народне музике може се слободно рећи још је непознато нашим композиторима пошто је неприкупљено и живи готово искључиво на уснама сељака. Из тих разлога и рад на стварању нашег високо-уметничког националног музичког стила не иде оном брзином са којом то данашње прилике изискују. Отуда се почињу опајати и извесни страни утицаји на нашу савремену композициону продукцију што је неминовна последица развијања јавног музичког живота у нас који у недостатку изворних дела нашег националног стила узима интернационални вид.

Да би се композиторима дао материјал (sic!) за студију и обраду помоћу кога ће они попут наших ликовних уметника и књижевника изградити наш национални музички стил и да би се културни свет упознао и са том граном наше народне уметности и културе, од најпрече је потребе да се што пре приступи прикупљању, сређивању, проучавању, издавању и обрађивању народних попевака и игара нашега народа са научним методама на уметничкој основи, онако како се то чини код културних народа на западу, а како су Бугари већ учинили, записујући и издавајући под именом бугарске народне музике, наше народне попевке и игре (подвукла И. В.). Осим тога неопходно је што пре почети са прикупљањем тог народног уметничког блага још и из разлога што се оно губи, већ самим тим што је усмено и замењује новим типовима не увек интересантнијим од типова који су се заборавили или се заборављају. Ова појава губљења или варирања усменог уметничког блага у народу данас прети више него икада, јер су нашу земљу, за неколико последњих година прегазиле неколике разне културе, од којих је германска остала у њој неколико година, тако да је, услед народних додира, и наш оригинални народни израз у народним умотворинама у опасности да претрпи стране, непотребне утицаје који га могу не само начети него и уништити (подвукла И. В.). Ова опасност повећана је данас још и тиме што се почиње вршити колонизирање страних елемената на нашој територији што ће учинити да ће

¹²³ Готово идентична полазишта у погледу приступа фолклору као темељу за обликовање националне уметничке праксе имао је и Коњовић (1936: 371–2). Он је, поред осталог, такође инсистирао на пажљивој селекцији фолклорног материјала сматрајући је битним кораком у стваралачком поступку. Поред „прибирања“ и потом „пребирања“ као прве две фазе у компоновању, требало је да уследи „стилизиација“ и „креација“ чиме би процес уметничке апропријације фолклора био адекватно заокружен.

наш народ у сталном додиру са тим елементом за неколико година подлећи многим утицајима које ће само негативно утицати на самосвојни културно-уметнички израз нашега народа.“ (Милојевић, 1920г)

Како се може увидети из наведеног, Милојевић је посматрао процес установљења научно засноване „музичке етнографије“ и процес обликовања уметнички оријентисаног музичког национализма као међузависне, очекујући да ће замах у области бележења и презервације народне музике имати искључиво позитивно дејство на стваралачка стремљења југословенских композитора. Тиме је јасно потврдио своје уверење да је за остварење високих уметничких домета у музичком стварању на овим просторима питање селекције музичко-фолклорне „грађе“ од изузетног значаја објаснивши га подробније у низу текстова публикованих током прве и друге етапе. У том контексту, поред питања проучавања народне културе и њеног научног и друштвеног значаја, кључно је било разумевање замисли „психолошког“ приступа музичком фолклору коју је Милојевић у више наврата покушао прецизније да елаборира. На тај феномен скренули су пажњу и Манојловић (1924б, г) и Коњовић (1936).

Реч је о приступу који је, како је сматрао Милојевић, требало да омогући достизање вишег ступња у уметничком изразу и, самим тим, удаљавање од романтичарске концепције музичког национализма, захваљујући фокусирању на психолошке уместо на звучне карактеристике фолклорног материјала (1920б: 298, 383–4; 1923а: 19). Допирање до „дубљих“, психолошких слојева представљало је за овог стручњака и уметника велики квалитативни искорак, јер је је подразумевало ослањање на сложен стваралачки метод – он је, поред пажљивог одабира фолклорног музичког узорка, подразумевао и детаљну анализу његових техничких и изражајних димензија чиме је уметнички чин добијао научну димензију. Крајњи циљ био је у постизању својеврсног „дијалогизирања“ са фолклором, то јест у „прона(лажењу) осећајн(ог) момент(а) који је инспирисао сељак(а) (и) ужив(љавању уметника) (...) у њега (како би) пробуди(о) у својој души исти тај осећај“, а потом „руковођен народном мелодијом, уне(о) у њу све комплексне, осећајне акценте своје развијеније, израђеније, уметничке интуиције“ (Милојевић, 1920б: 383–4). Спој аналитичког (научног) и синтетичког (уметничког) поступка, затим прожимање интуитивних, експресивних и техничких елемената у стваралачком чину, као и стапање индивидуалног и колективног духа – само су неке од појава које су, према мишљењу Милојевића, долазиле до изражаја у

уметничкој варијанти музичког национализма доприносећи његовој вишезначности и обухватности.¹²⁴

Овакво тумачење психолошког приступа обради фолклора почивало је на неколико битних, имплицитно изречених претпоставки – пре свега, 1. да је музички фолклор отеловљење културних и психосоцијалних посебности једне етничке групе, 2. да је за креирање националног уметничког правца неопходно да је уметник национално освешћен и да добро познаје музичко наслеђе народа коме припада, 3. да је „продубљен“ однос према фолклору могућ само уколико се уметник који припада одређеној етничкој групи користи њеним музичким творевинама и уколико је вољан да их ревитализује и оплемени кроз специфичан аналитичко-синтетички процес у коме се он као субјект и фолклорни узорак као објект постављају у сложен скуп односа. Све три претпоставке су на изванредан начин биле прожете идејом „народног духа“ (*Volksgeist*) која је у немачкој филозофској традицији од краја 18. века служила да укаже на есенцијалност појединих карактеристика етничке заједнице и њихову способност да трансцендирају историјске и друштвене околности у којима су настале (видети детаљније у Bendix, 1997: 36–44, 45–67). Овако схваћена, она је требало да оправда политичке тежње појединачних народа ка остваривању суверенитета, затим да пружи легитимитет научним и фолклористичким разматрањима народне културе, као и различитим уметничким и културним покретима који су имали за циљ очување народног стваралаштва или његово интегрисање у област високе уметности.

У случају Милојевића, али и преосталих „модерниста“ и „неоромантичара“, идеја „народног духа“ третирана је као датост, односно једна врста неупитне „чињенице“ која је пружала основ за истраживања различитог типа – уметничка или научна. Првенствено, она је у оквиру обе групације стручњака и уметника, коришћена како би указала на сврховитост трагања за „чистим“, непатвореним формама музичког

¹²⁴ Милојевићевој концепцији апропријације фолклора у оквиру стваралачког чина заснованој на комплексности међуодноса субјекта и објекта донекле је била блиска Коњовићева четворофазна поставка уметничке обраде фолклора (прибирање, пребирање, стилизација и креација) у којој је, након првих фаза, било могуће „да се утврди психолошк(а) баз(а) и формалн(а) вредност фолклорног мотива као идеје, дакле апсолутне апстракције“ и то „без утицаја утврђених формалних закона музичке синтаксе и граматике, из широког једног, неодређеног и неодредивог извора“, а затим да се, тако „припремљен“ материјал, „унесе у најчистији индивидуални артистички израз, и да, оплодивши инспирацију, постане елементом ширем тонског моделовања и убличавања“ (1936: 370). Ипак, Коњовић је веровао да „где се, у музичкој композицији јавља тај процес улажења фолклорних елемената у широке уметничке облике, ту се намеће и питање креативне потенције, која ће, у својој реинкарнацији, да постане јасна и оном који с тим фолклором нема никакве везе. У том је потврда да уметничко дело излази из оквира националног“ (371). Како се може приметити, Коњовић, за разлику од Милојевића, није наглашавао културно-политичку важност музичког национализма разматрајући крајњи стваралачки резултат кроз призму индивидуалног поетичко-естетичког отеловљења, уместо колективно-психолошког.

фолклора у виду мелографско-етнографског проучавања појединих југословенских крајева за које се веровало да су њихова ризница, а потом и обликовања музичког национализма као уметничког правца. Проналажење таквих форми, осим што је омогућавало да се постави граница између „аутентичног“ вида фолклора и његових „искварених“ варијанти, уједно је пружало прилику да се проникне у звучне и психолошке особености музике са ових простора, те у „корене“ музикалности југословенских народа. И док је код Милојевића овакво тумачење детаљно елаборирано кроз довођење у везу потребе за научним проучавањем музичког фолклора и потребе за креирањем уметничког музичког национализма¹²⁵, дотле су се остали либерално усмерени музички професионалци повремено и штуро изјашњавали о том питању.

Изузетак је представљао Владимир Р. Ђорђевић који је у специјалном броју часописа „Нова Европа“ посвећеном феномену народне музике (1922, књ. VI, бр. 3 и 4) изнео виђење дотадашњих напора у области мелографских теренских испитивања указавши на проблеме несистематичности и нестручности у поступку бележења, затим хроничног изостанка материјалне потпоре државе, као и неопходност предузимања одговарајућих мера у блиској будућности. Између осталог, Ђорђевић је апеловао на научну, стручну и ширу јавност да помогне да се процес сакупљања музичког фолклора убрза, сматрајући да постоји озбиљна претња по његов опстанак и одржавање у „чистом“ облику.¹²⁶ Без тога је, како је он веровао, било угрожено

¹²⁵ Поред писама упућених функционерима Министарства просвете у којима је истакао разлоге због којих је неопходно приступити озбиљном, научном прикупљању фолклорног музичког материјала и његовој анализи, овим проблемом Милојевић се опширније бавио у чланку „Музички фолклор. Његова културно-музичка важност“ (1923а). Полазећи од чињенице да простор Краљевине СХС обилује народним музичким праксама, као и да међу припадницима интелектуалне елите „постоји огроман култ народне музике који се одржава од времена Уједињене омладине (српске)“, овај стручњак и уметник је са чуђењем примећивао одсуство интересовања за њено темељније, научно проучавање. Наиме, како је истицао, „сви они који су (...) ‘одрасли’ са народном музиком, нису сматрали за потребно да се удубе у народне попевке и народне игре као музички научници и тон-психолози, и да у њима пронађу специфично наш национално-музички акценат“ (1923а: 19). Како би се таква врста истраживања установила у југословенској средини, Милојевић је сматрао да је потребно да се однегује одговарајући кадар који би поред „строге и свестране стручне спреме и утанчане музичке културе (имао) и солидно филолошко знање“ (1923а: 19). Проучаваоци музичког фолклора би, према његовом мишљењу, поред упознатости „са историјским развитком наших тонских родова“ укључујући њихове модификације кроз векове, требало да имају увид и у музички фолклор „свију народа са којима је наш народ долазио у додир, да би се могли пронаћи елементи који су из тих страних музичких фолклора продрли у наш“. Тада би они могли да „утврд(е) оно што је специфично наше и да (...) проуче (...) то специфично наше“ (1923а: 20). Овако обликоване „компаративне музичко-фолклористичке студије“ имале би, између осталог, за циљ да „(довеу у сумњу) (...) и евентуалне хипотезе о утицају страних елемената на наше народне попевке и игре (...) (и дају) резултат из кога се може утврдити да су специфичне одлике нашег музичког фолклора утицале на народну музику суседних племена“ (1923а: 20).

¹²⁶ „Са сакупљањем народних мелодија треба пожутири. Оне већ данас нису више што су биле још пре само десет година. *Напредак у култури, нарочито музичкој, мути народну музику и*

постојање важног материјала за научно сагледавање и истовремено дубоко уздрмано формирање југословенске уметничке музике (1922: 81).¹²⁷

Иако су и „неоромантичари“ и „модернисти“ без сумње делили исте ставове у вези са значајем „аутентичне“ народне музике како у контексту систематског истраживања народне културе, тако и у погледу изградње високе културе (уметничке музике), поред Милојевића, само се још историчар Станоје Станојевић опширније осврнуо на овај проблем сагледавајући га из другачијег угла. Тако је у чланку „Значај историје наше музике“ (1933) он поставио трагање за „аутентичним“ музичким фолклором у оквир истраживања ширег доприноса српског народа у области музике кроз одгонетања тога „да ли је наш народ својим музичким талентом и својом музичко творачком снагом створио у опште у музици нешто оригинално и специфично српско“ (286). Издвајање „чистих“ форми народне музике за Станојевића је било неодвојиво од испитивања музичких утицаја из других средина уз проналажење историјских и других извора који би олакшали препознавање „наслага“ страног порекла у одређеним музичким праксама. На тај начин, он је веровао да ће бити могуће да се увиди „како су многоструки, разноврсни и занимљиви били утицаји на српску музику са разних страна, колико је страних музичких елемената и како се српска музичка душа претворила и прилагодила свом музичком укусу“ (1933: 286).

Осим што је Станојевић говорио о српској историји музике и историји српске културе, док су музички професионалци имали у виду и српску и југословенску

одузима јој једну по једну основну музику. Крупни социјални поремећаји, на пример, као овај последњи рат, упропаштају је. Јаче комуникације уносе у њу елементе из бела света. (подвукла И. В.) Неће проћи много времена а ми ћемо је узалуд тражити, онакву каква треба да буде, чак и у најудаљенијим нашим крајевима. Можда ћемо што и наћи од ње, али то неће више бити чиста и свежа народна музика, са старим особинама и карактерним знацима, већ мешавина каква се већ одавна види на народном оделу, у кући и у животу по многим нашим крајевима. Оно што тада будемо констатовали на нашој народној музици, зацело неће бити утешна реч о њој“ (Gjorgjević, 1922: 80–1).

¹²⁷ Поред Ђорђевића и Коњовић и Јоксимовић су се освртали на важност сакупљања, истраживања и анализе фолклорног материјала, првенствено имајући у виду установљење уметничког музичког национализма, а не „музичке етнографије“. Наиме, како је Коњовић истицао „све што се зове фолклор све што се, под тим именом, купи на гомили, није једно и исто ни по чистоти, ни по вредности, ни по количини. Зато што се још увек тражи, налази, записује и купи, и зато што су гомиле прикупљеног све веће, мора се, држим, рећи, да је важно (...) да се што пажљивије врши процес издвајања, одабирања, чишћења, да би се дошло до сазнања где су и у чему су они особени типови фолклора, у којима је изражена снага и чар непатвореног, оригиналног, вредног, и формално и по садржини“ (1936: 372). Дакле, као што смо већ истакли, у Коњовићевим промишљањима чистота фолклора била је од значаја само у вези са остварењем уметничких циљева, док су културни, политички и друштвени циљеви били скрајнути. У односу на њега Јоксимовић је, слично Ђорђевићу, упозоравао на проблем страних утицаја посебно делање „циганских“ музичких оркестара у урбаним центрима који су, према његовом мишљењу, представљали опасност по очување изворних облика српске фолклорне музике. Стога је инсистирао на покретању обухватног рада на презервацији музичког наслеђа са ових простора верујући да ће то уједно допринети правилном усмерању уметничке музике. Упореди Јоксимовић, 1922.

музику, важну дистинкцију у истраживању аутентичности музичког фолклора са ових простора између њих представљало је тумачење његовог постојања, односно непостојања. Наиме, док је Станојевић као задатак научника и истраживача музике на овим просторима поставио утврђивање тога да ли се, након векова мешања музичких пракси из различитих средина, у постојећим формама могу пронаћи елементи карактеристични само за то поднебље, дотле су музички стручњаци сматрали да такви елементи недвосмислено постоје и да је уз помоћ историјског метода, те компаративних музичко-фолклористичких разматрања сасвим извесно њихово издвајање. Одсуство сумње музичких стручњака у постојање есенцијалних својстава музике на југословенском подручју било је праћено и извесним подозрењем према феномену културних сусретања и мешања који су Станојевић, као и домаћи антрополози и етнографи поимали као нужне и неминовне, пратећи ефекте тих процеса на проучавану праксу.

Чињеница да су музички стручњаци либералне оријентације били добро упознати са историјским, етнографским и географским испитивањима различитих југословенских крајева у којима је потврђен висок степен културне измешаности на овим просторима захваљујући вишевековном контакту са малоазијским, западноевропским и средњеевропским народима, као и да су, упркос томе, континуирано скретали пажњу на угроженост локалног фолклорног наслеђа „споља“ и иманентно експанзионистички карактер развијенијих култура занимљива је из више разлога.

Наиме, иако су кроз публицистичко и јавно делање јасно стављали до знања да је унапређење југословенског музичког поља важан културни задатак, да је, у том погледу, неизоставно ослањање на европска искуства и постигнућа (упореди Коњовић, 1920; Крстић, 1922а; Милојевић, 1928в, 1936а), да укључивање у словенски културни простор није подразумевало искључивање из европског простора и изоловање од њега, већ само наглашавање посебности „словенске сфере“, у погледу разматрања народне музике – њеног сакупљања, уметничке обраде, научног проучавања, очувања и ширег представљања, музички професионалци су са зебњом посматрали праксе из других, нарочито економски моћнијих средина видевши у њима потенцијалну претњу и опасност по локално наслеђе. То се у значајној мери косило са њиховим генерално либерално утемељеним погледима на међуратно југословенско друштво и културу, као и активностима у јавном пољу. Ипак, ако се пажљивије анализирају и укрсте ставови и делање музичких стручњака и уметника либералне оријентације, стиче се утисак да

очигледан страх од асимилације и „колонизације“ који су они испољавали није проистицао из тежњи ка аутаркичности и културном изолационизму, већ највероватније из увиђања слабости југословенске државе у области образовања и културне и уметничке политике. Уочавајући инертност и спорост државе посебно у погледу очувања нематеријалне баштине, као и културне еманципације становништва руралних простора са чим су могли да се сретну кроз теренски рад и делање у престоничком културном и јавном животу, музички стручњаци су, претпостављамо, својим наглашено негативним предвиђањима покушавали да алармирају интелектуалну и политичку елиту, циљано преувеличавајући размере културне деструкције како би подстакли обухватнији ангажман надлежних институтција (Милојевић, 1920в, г; Јоксимовић, 1922; Gjorgjević, 1922).

Нема сумње да је ова група интелектуалаца била свесна неумитности промена у оквиру народне културе у виду нестајања и модификовања одређених пракси као резултата појачане урбанизације и индустријализације, са чим су, уосталом, и лично имали прилику да се увере, али их је, у исто време, њихова вера у моћ образовања, науке и културе подстицала на размишљање о могућности презервације кроз популаризацију „аутентичног“ музичког фолклора и његову уметничку апропријацију. То је обухватало теренска испитивања и научна истраживања, затим представљање народних игара, певања и свирања широј популацији путем изложби, концерата и предавања, укључивање сазнања о народној музици у наставне програме и компоновање музике на фолклорним основама. Заправо, уместо заустављања друштвеног развоја и културног и уметничког напретка – као једног од начина очувања „народног блага“, музички стручњаци из либералне фракције видели су решење у организованом, дисциплинованом и опсежном образовном, научном, јавном и уметничком раду.

Отуда изазито и континуирано залагање за институционализовање истраживања фолклора, за већу подршку државе у спровођењу теренских испитивања и публикавање стручних дела (Милојевић, 1920в, г; Krstić, 1922; Gjorgjević, 1922), за стручно вођено јавно извођење и приказивање народних музичких творевина у земљи и иностранству (Милојевић, 1927б), за отварање музеја или проширење постојећих музејских капацитета (Ђорђевић, 1928б) итд. У том контексту, треба разумети и вишегодишње осуде политике Радио Београда у вези са програмом народне музике које су, с времена на време, биле изрицане у новинским чланцима или преписци са њеним челницима. Наиме, упркос томе што им је била позната чињеница да је

београдска радио-станица медиј у приватном власништву који је у великој мери финансијски зависио од бројности слушалаца, део либерално оријентисаних стручњака у више наврата је критиковао начин обликовања програма народне музике, то јест, према њиховом мишљењу, превелику заступљеност извесних „искварених“ и неприкладних форми.¹²⁸ Разлог томе је било схватање да је радио као масовни медиј који је допирао до ширих слојева имао битну улогу у њиховом просвећивању уз указивање на уметничке стандарде како у извођењу, тако и у одабиру музичког репертоара. Посматрајући Радио Београд као кључног посредника „правих уметничких вредности“ укључујући и област народне музике, многи стручњаци оштро су у јавности нападали радијске уреднике, истичући као њихову моралну, уметничку, друштвену и политичку обавезу да ресурсе који су им дати, заједно са великим утицајем „на масе“ искористе у сврху опште културне еманципације.

Страх од „колонизације“ и губљења идентитета није пратио само разматрања народне музике са простора Југославије, већ се испољавао и у дискусијама о уметничкој музици. То је нарочито долазило до изражаја међу припадницима „модернистичког“ круга приликом расправа о томе који је вид музичког израза

¹²⁸ У том погледу, нарочито се истицао Владимир Р. Ђорђевић који је у опсежном писму упућеном управи Радио Београда А. Д. 19. октобра 1937. године изнео низ крупних замерки у вези са обликовањем програма народне музике. Између осталог он је приметио следеће: „У самом почетку пошло се рђавим правцем. Нису се питали људи који су знали шта је то народна музика, ко ће ју и како морати изводити, већ се просто нашло неколико људи и рекло им се: ви ћете певати народне песме и игре. Тако је и било. Ти људи не имајући (sic!) никога да их поведе правим путем и не познавајући (sic!) ни народну музику ни ноте, ишли су један другом, састајали се по кафанама и удешавали програм на радиу (sic!). Највећи учитељи у том послу били су им, наравно, београдски маџарски (sic!) Цигани, који по београдским локалима свирају. Радио певачи су од њих примили знатан број песама под именом народним а с тим и све маџарско-циганске манире, те су се доцније и сами трудили да што више могу дотерају сваку нашу народну мелодију на маџарски (sic!) калуп. (...) У томе кварењу народних мелодија најискреније их је помагао, од оснивања радија па до дана данашњега, цигански радио оркестар, најпре под именом ‘Оркестар Симе Беговића’ а доцније ‘Народни радио оркестар’. (...) Текстови народних и уметничких песама су такви да се не могу ни познати (...) те је тако могло доћи да се пева ‘Ти рудиш зоро плава’, уместо ‘Ти плавиш зоро златна’. Даље, већина народних певача пева једним неприродним гласом, гласом болесника, такорећи туберкулозним. (...) Наши народни певачи често стварају безукусне и мелодије и текстове. Ево шта сам једне вечери чуо да се пева: ‘Мрко ми је бледо лице, ко у древне пијанице’ или ‘Сине Јово, где си био, где си паре потрошио? Ја сам био код две буле, играо сам ја фарбуле, Шта ћеш мама та ди купим, да ти купим, да те љубим (...)’“ (1937). Ђорђевић се није слагао са аргументом који су радијски стручњаци најчешће износили у корист примењиваног начина обликовања програма народне музике, а који се сводио на флоскулу „тако већина народа тражи“, сматрајући да је управо овај медиј идеално средство за просвећивање ширих слојева и неговање адекватног музичког укуса уколико се његов музички програм стручно и пажљиво креира. Управо из тог разлога, то јест услед шире доступности радијског садржаја, он је изражавао бојазан постојећим односом према народној музици у виду „кварења“ и „деформисања“ изворних народних мелодија, „јер је данас дошло до тога да је народ заборавио многе своје старе мелодије а примио све оно што су му радио-певачи кроз толики низ година сугерирали. Ако би данас који музичар бележио у народу мелодије, морао би забележити масу фалсификата“ (1937).

најподеснији за југословенске уметнике. Опредeљујући се за уметнички тип музичког национализма као једини „одговарајући“ стваралачки приступ на овим просторима, већина његових припадника посредно је или непосредно маргинализовала друге врсте приступа. Овакав однос према уметничким правцима који нису били базирани на обради или транспозицији музичког фолклора посебно је био карактеристичан за Милоја Милојевића (и то у току прве етапе), Косту Манојловића, Петра Ј. Крстића, Владимира Р. Ђорђевића и Божидара Јоксимовића. Претпостављамо да је он проистицао из уверења, не увек довољно прецизно и јасно изреченог, да музичке културе малих народа једино могу да очувају своју посебност ослањањем на „сопствене ресурсе“, у овом случају, аутентичан музички фолклор, јер би се у супротном оне неминовно „утопиле“ у друге, моћније културе (упореди нпр. Милојевић, 1921б, 1923а; Јоксимовић, 1922; Krstić, 1922). На тај начин би се и југословенски композитори „изгубили“ у мору аутора сличних стваралачких опредељења, представљајући само још једну од многобројних група „епигона“ и подражавалаца европских аутора, те би, следствено томе, битка за југословенску и српску музику била у потпуности осујећена. Поред неговања музичког национализма, чини се да је и свесловенство сагледавано као значајно у контексту заштите југословенског и српског идентитета служећи афирмацији специфичности малих словенских народа и истовремено онемогућавајући обухватно и дубље продирање европских утицаја, то јест, једну врсту потпуне „културне колонизације“.

Поимање музичког национализма као бедема уз помоћ кога крхка југословенска култура штити своју особеност и, паралелно са тим, одрицање значаја музичким подухватима изван његових оквира имало је важне реперкусије на тумачење српске и југословенске музичке историје закључно са послератним периодом. „Модернисти“ су, захваљујући томе, свели музичку историју на овим просторима на свега неколико личности. Реч је била о ауторима који су примењивали такозвани психолошки однос према фолклору, то јест који су поставили основе уметничког музичког национализма – како су га тумачили припадници ове групације. Поред Стевана Ст. Мокрањца који је издвојен као његов утемељитељ, у групу значајних стваралаца сврстани су и сами „модернисти“ – као настављачи „прогресивних“ тежњи с краја 19. и почетка 20. века. Преостали аутори који су стварали у овом периоду трудивши се да прошире репертоар српске, а касније и југословенске музике, и, у исто време, подстакну ширење музичке писмености и обогаћивање концертног живота, занемарени су или због незаинтересованости за музички фолклор или због свог „класицистичког“, односно

„површног“ приступа његовој обради. Тако је, на пример, Корнелије Станковић, иако окарактерисан као иницијатор музичког национализма међу југословенским народима, сврстан у групу аутора који су неговали „прост“, „шаблонски“ третман народних мелодија и игара заједно са Јосифом Маринковићем, Божидаром Јоксимовићем, Петром Крстићем, Владимиром Ђорђевићем и Исидором Бајићем (Милојевић, 1920б: 299).¹²⁹ Будући да је такав начин апропријације фолклора означен као „примитиван“ и „дилетантски“, у уметничкој хијерархији коју су поставили „модернисти“ овај скуп стваралаца није високо рангиран, штавише, негирана му је историјска важност и већи допринос.

Иако су Манојловићеве оцене претходника и савременика романтичарског и неоромантичарског усмерења биле донекле блаже од Милојевићевих,¹³⁰ чињеница је да је и он подједнако инсистирао на издвајању Мокрањца као родоначелника уметничког музичког национализма и првог значајног композитора на овим просторима,¹³¹ као и да је ставио по страни или чак изоставио велики број аутора несрпског порекла. Мисли се на групу чешких стваралаца који су од 19. века надаље били стожери музичког живота у Кнежевини и Краљевини Србији, као и у градовима са већинско српским

¹²⁹ Милојевић је у више наврата покушао да умањи значај доприноса Корнелија Станковића српској музичкој традицији признајући му само то да је препознао важност улоге музичког фолклора у контексту креирања уметничке музике. Говорећи о Станковићевом сакупљању и обради народних, црквених и световних песама, он је уочио да је „та обрада (...) ационална и примитивна у најнесимпатичнијем смислу те речи, готово дилетантска, што је знак да (овај стваралац) (...) није био јачи музички таленат“ (1923г: 191). Када је о анализи његовог целокупног опуса, Милојевић је био још оштрији износећи уверење да „са чисто уметничке тачке гледишта (Станковићев) (...) рад нема много вредности, пошто је његова целокупна концепција о музици и њеној техничкој и психолошкој вредности била конвенционална, бечко-пештанска (–) једне епохе изобличенога, сладуњаваог, романтизма“ (1920б: 299).

¹³⁰ У том контексту треба поменути Манојловићеве оцене значаја Корнелија Станковића у српској историји музике у којима доминира афирмативан однос према његовим прекретничким идејама у вези са сакупљањем и обрадом народних и црквених мелодија (1935: 246). Сагледавајући Станковићев учинак, Манојловић је ставио акценат на чињеницу да је овај аутор својим остварењима „проби(о) ону брешу коју је, у српској средини, чинила, нашем уву страна вокална музика других народа; и сви други композитори који су следовали за Корнелијем, имали су да рачунају са овим пробуђеним музичким инстинктом, и да само на подлози народне музика граде и стварају *уметничка дела националнога израза*“ (подвукао аутор) (1924г: 374).

¹³¹ Поред чињенице да је написао монографију о Стевану Мокрањцу желећи да укаже на историјске, културне и друштвене околности у којима је он стварао и истакне значај његовог опуса као прекретничког у српској музичкој историји не само у погледу уметничке, већ и црквене музике, Манојловић је уверење о истакнутости историјске улоге овог аутора износио и у низу чланака, расправа и критика. Тако је, сагледавајући експанзију српске музике од 19. века надаље, приметио следеће: „Када је г. 1887. за хоровађу Београдског певачког друштва дошао Стеван Ст. Мокрањац, који се тада вратио са својих музичких студија из иностранства, националистички музички правац добио је свога правога вођу, који је сигурном руком повео српску музику путем којим је она пошла још од Корнелија, али, због недовољне снаге оних који су је до Мокрањца водили, није могла да се развија како треба. Од Мокрањца може се мирно рећи, почиње прави период новог музичког стремљења, коме је Мокрањац служио љубављу и верношћу правих првосвештеника, и оставио млађима да они поведу нашу музику оним висинама којима она данас хита“ (Манојловић, 1924г: 377–78).

становништвом у Аустроугарској монархији. Ту спада и Даворин Јенко, један од најпродуктивнијих и најомиљенијих стваралаца у српској средини у другој половини 19. века.

Правећи, наиме, осврт на развој „српског дела“ југословенске музике током нешто мање од једног столећа (1924г: 375–6) Манојловић је изнео следећа запажања:

„И може се рећи да период Јенкова рада у Београдском Певачком Друштву значи период прибирања снага, и *тражења онога изабраног* (подвукла И. В.), који ће национални лирички брод да поведе на пучину и преда у руке вештим морнарима, да га проведу кроз Сцилу и Харибду.

Све доведе, и још за дуго доцније, музика се код Срба кретала готово и једино у чисто вокалном правцу (...). Јенко даје велики број више мушких него мешовитих зборова (...) (а) радио (је) и музику за разне комаде, као и чисто симфонијску музику. (...) *Али све ове ствари нису биле израз једнога национално-нашег стила, и ако је Јенко био један неоспоран талент, и његов рад није био од већег утицаја на национални музички развој и стил*“ (подвукла И. В.).

Премда није оспоравао Јенково композиторско умеће, иако му је сметао „утицај талијанско-немачки“ (1924г: 375), једино могуће објашњење за његово искључивања из круга значајних стваралаца у српској музичкој историји намеће се „проблематично“ етничко порекло из позиције етнонационалистичког полазишта (упореди Vesić, 2013). На сличан начин треба тумачити и занемаривање низа чешких аутора, упркос чињеници да су њихова дела чинила окосницу на концертним догађајима широм Кнежевине/Краљевине Србије и у околним земљама све до почетка 20. века (на пример, Драгутин Чижек, Вацлав Хорејшек, Гвидо Хавлас, Хуго Доубек, и изузетно цењени Роберт Толингер). Њима је Манојловић посветио свега неколико редова у тексту констатујући само да су „српској вокалној хорској музици (доприносили) још и Хладачек, Хорејшек, Хавлас, који заједно са Јенком чине групу Словена који *су радили на српској песми, већим делом по словенским мотивима* (подвукла И. В.)“ слично „Синик(и), Штирск(ом) и Толингер(у) који су сви радили народној, црквеној и световној музици, али *чији рад није од историјског значаја по развој српске музике* (подвукао аутор) (1924г: 376, 377).

За разлику од Манојловића, Милојевић у својим прегледима српске и југословенске музичке историје није поменуо ниједног музичара несрпског порекла изузев Даворина Јенка, коме, тек након обележавања стогодишњице његовог рођења 1935. године, почиње да поклања већу пажњу. Тако се у чланку о модерној музици код Југословена (Милојевић, 1936а: 353) Јенку одаје извесно признање кроз запажање да је овај „Словенац (...) у области позоришне музике и хорске песме учинио врло много“, као и у чланку посвећеном предочавању његовог „интимног (стваралачког) лика“

објављеном у „Zvuku“ (Milojević, 1935в).¹³² Упоредо са давањем на значају Јенковим достигнућима у српској средини текло је и постепено одступање од „ригидне“ поставке музичког национализма коју је дотле неговао Милојевић. То се одражавало кроз истицање извесних позитивних доприноса генерације активне почетком 20. века (Бинички, Крстић, Бајић и др.),¹³³ затим уздицање уметничких резултата Јосифа Маринковића и њихово постављање у раван са Мокрањчевим,¹³⁴ и, најзад, усвајање

¹³² Начинивши детаљнији увид у Јенков опус у чланку из 1935. године, Милојевић је покушао да коригује свој однос према стваралачким постигнућима овог аутора, тачније његово потпуно изостављање из српске музичке историје. Потврђујући да је Јенко у раним делима остварио синтезу италијанских и асугријско-немачких елемената, Милојевић је констатовао да „друкчије то није могло ни да буде“, те да је овај уметник био „искрен и леп таленат који је корачао кроз уметнички живот ослоњен о елементе који су тада у средњој Европи доминирали“ (Milojević, 1935в: 287). Између осталог, као позитиван аспект Јенковог рада Милојевић је истицао „непосредност (његове) музичке осећајности, која је избијала из његових хорова, мора(јући) (да) задоби(је) свет, који се дотле увеселавао примитивним звуцима композиција Николе Ђурковића, дилетанта и налазио задовољства у примитивним обрадама народних мелодија Корнелија Станковића, или слушајући стране немачке композиције“ (1935: 289). Разматрајући Јенков учинак у контексту српског музичког поља из друге половине 19. века Милојевић је закључио да је овај аутор заједно са Јосифом Маринковићем и Стеваном Мокрањцем стајао „на челу наше музичке културе“. Док су Маринковић и Мокрањац „били и остали (...) хорски композитори пар ехцелленце док је Јенко био недостижни стваралац и вокалних и инструменталних облика, способан да и позоришту ванредно корисно послужи“ (1935в: 290). На крају је Милојевић изнео уверење да Јенку припада барем скромно место у историји српске музике, као и да му је „музичка култура код Срба много дужна“ (1935в: 291).

¹³³ Наиме, док је у спису с почетка двадесетих година Милојевић (Милојевић, 1920б) означио генерацију српских композитора активних у првој деценији 20. века као пропагаторе простог, „шаблонског харномизовања народних мелодија и игара“ (1920: 299), односно као „чисте техничаре у интернационалном смислу те речи“ (1920б: 384), дотле је у каснијем периоду он ублажио своје ставове исказујући, између осталог, захвалност Бајићу на раду у области сакупљања народне музике (1936а: 353), потом сврставајући Јоксимовића у струју „прелазног доба“ између романтизма и модернизмана овим просторима (1936а: 355) и, коначно, признајући Биничком свестраност у композиторском делању, као и вештину да се наметне у својим остварењима „који су популарне намене, али уздигнут(е) за један степен више, (као и) композицијама севдалијског манира и пикантне духовитости“ (1924а: 305).

¹³⁴ Имајући у виду констатације које је Милојевић износио почетком прве етапе у вези са композиторским достигнућима Јосифа Маринковића попут оних да је овај аутор у поређењу са Стеваном Ст. Мокрањцем стварао „мање изразита и мање значајна“ дела, те да је спадао у мање значајну групу „класицистичких“ обрађивача народних мелодија (1923г: 191; 1920б: 299), евидентан је обрт који је настао почетком друге етапе, недуго након Маринковићеве смрти (1931). Тада је Милојевић у потпуно другачијем светлу приступио Маринковићевим остварењима изменивши у целости своја дотадашња схватања. Преокрет се јасно испољио у студијама о овом композитору објављеним у „Српском књижевним гласнику“ (1931б, 1936в, 1939в). У њима је Маринковићев допринос сагледаван не кроз призму већег значаја уметничког музичког национализма спрам приступа неутемељених на апропријацији фолклора као што је дотле био случај, већ из перспективе једнаке важности оба приступа. Нови угао посматрања донео је сасвим другачије оцене Маринковићевих уметничких настојања. Тако је, примера ради, он назван „уметник(ом), па тек онда музи(чарем) и композитор(ом)“, јер „уметник је оно највише, и јер само уметник располаже сугестивном снагом и своје духу потчињава сва оно што је техничко, а што се може постићи и употребити и од слабијих духова, и ако не до онога домета до кога то постиже уметник“ (1936в: 207). Према мишљењу Милојевића, Маринковић „није стварао нашу националну музичку школу“, односно „његов поглед у нас био је чудан“ за разлику од Мокрањчевог „који је имао далеко шири хоризонт и много већи значај“ (1936в: 210–11). Међутим, Милојевић закључује да је овај композитор „неоспорни доајен нашег оригиналног музичког стварања“, да се „његова фигура у нашој музичкој култури тако моћно истиче“, као и да је „он за собом оставио (...) дубоку brazду“ (1936в: 211).

става да је креирање уметнички значајне југословенске и српске музике могуће и без ослањања на фолклорно наслеђе.¹³⁵

Ипак, упркос искорачењима из позиције коју је заузео током прве етапе, Милојевић, а заједно са њим и Манојловић све до краја међуратног периода изгледа да нису били спремни да се одрекну једне врсте „ексклузивистичке“ поставке историје српске музике у којој није било места за композиторе-„странце“. Таква поставка почивала је на етнонационалистички схваћеном концепту националног идентитета који се једним делом заснивао на претпоставци да је способност разумевања културних појава одређеног народа најизразитија код његових припадника, те да је, самим тим, могућност њихове потпуне преводивости у лингвистичке, психолошке и епистемолошке димензије других култура делимична. То се односило и на музичка остварења, упркос њиховој ограниченој представљачкој моћи и изванлингвистичкој садржини, јер се психолошка (подсвесна, архетипска) структура ствараоца бивајући повезана са „етнопсихолошким“ карактеристикама заједнице којој припада посредовала путем њих проширујући им значењске оквире. У контексту српске и југословенске музичке историје овакво тумачење могло би да укаже на разлог због кога „странци“, односно сви они који нису припадали српској етничкој групи, нису били прихваћени као потенцијални ствараоци аутентичне српске уметничке музике нити су могли да буду схваћени као њени носиоци. Наиме, њихов кључни „недостатак“ представљала је неадекватна биолошка, психолошка и културна основа због које су,

¹³⁵ Промене у Милојевићевог поимању стваралачких подухвата у југословенској средини који се нису базирани на музичком фолклору почеле су да се називу почетком друге етапе. Тада је, и даље верујући да „националистички“ правац заслужује „највећи интерес“ (1931a: 72), али без дотле уобичајеног „етикетирања“ и категоричког одбацавања уметничког значаја других правца приступио разматрању „композици(ја) (...) дат(им) пробраним артистичким средствима, старијег, модернијег и модерног начина“ остављајући могућност да се и оне позитивно вреднују. Признајући да је „интернационалистички артизам“ заједно са „националистичк(им) смер(ом) модерног правца (авангардистичког или примитивистичког) (...) доминантан факт(ор) наше савремене музичке културе“, Милојевић је закључио да су припадници младе и најмлађе генерације музичких стваралаца, без обзира на то да ли су били инспирисани „идејама наших првих национално-музичких учитеља, или европских авангардиста, постигл(и) резултате који су позитивни“ (1931a: 73). Његово флексибилније посматрање националне уметничке музике на овим просторима одразило се не само на тумачење савременог југословенског стваралаштва, него и стваралаштва из прошлости. Као што смо нагостили, то је јасно дошло до изражаја у сагледавању улоге Јосифа Маринковића у српској и југословенској музичкој историји, тачније у њеном потпуном превредновању. Своју отвореност према такзваним „анационалним“ правцима и увереност у то да и они могу значајно да допринесу развоју југословенске музике, Милојевић ће наставити да показује са још већим енузијазмом и у другој половини тридесетих година. Тако је у једном од текстова о савременој српској музици насталој у том периоду (1936b) он изнео мишљење да ће у будућности синтеза естетичких гледишта групе коју је назвао модерним објективистима (припадници модернистичко-авангардних струјања незаинтересованим за музички фолклор), као и групе коју је назвао експресионистима (припадници модернистичко-авангардних струјања националне оријентације) довести до „рађањ(а) нове, здраве и моћне наше модерне музике“ (1936b: 507).

према етнонационалистичким тумачењима, били лишени способности да проникну у фолклорни узорак са ових простора у целости или му интуитивно приступе, као и да изразе националну и културну особеност заједнице у оквиру које су деловали.

Став да су искључиво композитори српског порекла подобни да стварају српску музику и да учествују у развијању њене традиције који је био заступљен још од друге половине 19. века (Vesić, 2013b), очигледно није напуштен ни више од пола века касније и то код припадника „модернистичког“ блока, а осим у посматрању музичке прошлости долазио је до изражаја и приликом увида у музичка струјања у међуратном периоду. Примера ради, у једном од осврта на савремену српску музику (1936b), Милоје Милојевић се у потпуности придржавао критеријума етничког порекла аутора, те је представљајући припаднике различитих струјања поменуо Коњовића и Тајчевића као припаднике српске традиције иако они нису били активни у „српском делу“ краљевине, нити су њихова дела била често извођена на београдским подијумима. Насупрот томе, ствараоци који су се изјашњавали првенствено као Југословени и који су се ангажовали у престоничком музичком животу попут Јосипа Славенског и Миховила Логара утичући у значајној мери на његово обликовање, изостављени су као припадници „других традиција“ – у овом случају, хрватске и словеначке уметничке музике.

У поређењу са „модернистима“, припадници „неоромантичарске“ групације заступали су сасвим опозитне погледе на српску музичку историју, као и традицију уметничке музике ослањајући, се уместо на етнонационалистичка виђења нације и културе, на грађански концепт нације и културе. На такав закључак наводе нас публиковани текстови, као и сачувани списи (у рукопису) Владимира Р. Ђорђевића и Петра Крстића у којима су претежно разматрана достигнућа композитора на овим просторима до Првог светског рата. Наиме, на основу коментара и оцена које су Ђорђевић и Крстић износили у вези са стваралаштвом на подручју Кнежевине и Краљевине Србије, а потом и Војводине и Босне и Херцеговине, очигледна је била примена обухватније, „инклузивистичке“ замисли музичке историје у којој је нагласак био на самој музичкој продукцији, односно на корпусу остварења насталих у овим срединама, без истицања националне припадности аутора. Тако је, на пример, у свом „Огледу библиографије српске народне музике“ из 1931. године публикованом у „Гласнику Етнографског музеја“ (Ђорђевић, 1931), а потом и у студији „Оглед биографског речника наших музичара“ објављеном у деловима у „Музичком гласнику“ (1922) и постхумно (1950) у целини Ђорђевић издвојио чешке, немачке и мађарске

ствараоце који су деловали у српској средини и давали допринос развоју њене уметничке музике. Иако их није експлицитно назвао српским композиторима и представницима националне уметничке музике, њихово сврставање заједно са ауторима српског порекла свакако је имало одређени симболички значај.

Несклоност ка сужавању перспективе кроз увођење параметра етничке припадности у контекст српске музичке традиције Ђорђевић је потврдио и у чланку о Даворину Јенку поводом његовог јубилеја (Ђорђевић, 1936). У кратком осврту на Јенково делање у Београду од шездесетих година 19. века упечатљиве су његове изузетно афирмативне оцене. Између осталог, Ђорђевић је приметио следеће:

„Јенко је у српском делу нашег народа све до данас једна од најмаркантнијих музичких личности. Множина његових музичких радова и њихов квалитет ово јасно доказују. До доласка Јенкова у Београд уметничка музика у Срба била је, готово, у повоју. Неколико скромних радова Јосифа Шлезингера на пољу инструменталне музике, било је, тако рећи све. (...) Кад је Јенко дошао у Београд музичко поље било је, готово, пусто. (...) Он је први који је задовољавао све потребе нашег позоришта. Он је први од наших музичара који је сјајно писао за свој мали позоришни оркестар. Али исто толико колико у позоришту Јенкова се музичка делатност простирала и изван њега на све стране, јер је он носио српску музику на својим леђима и био једини њен представник за све наше прилике све до појаве Јосифа Маринковића и Стевана Мокрањца. Но његов значај за српску музику није се умањио ни после појаве ове двојице.“ (1936: 8).

Попут Ђорђевића и Крстић је у својим освртима на српску историју музике значајну пажњу посветио несрпским композиторима издвајајући посебно улогу Даворина Јенка у процесу унапређења уметничке музике на овим просторима у виду обogaћивања репертоара и стварања истовремено уметнички вредних и пријемчивих дела. За њега је „Јенко (...) једно од најсветлијих имена у српској и југословенској музици“ који је „највише допринео да се музика у Срба популарише и дође до свога утицаја. (...)“ – „Јенко (је) писао здраву, искрену музику из које избија несумњиви јак таленат и богата инвенција“ (Крстић, 1935а: 8). Упоредо са указивањем на Јенкова настојања да уметничку музику у Србији постави на виши ниво и усмери је ка инструменталним и музичко-сценским жанровима, Крстић је потцртао и важност композиторског, педагошког и извођачког делања чешких музичара у овој средини. Тако се, ослањајући се већим делом на податке из Ђорђевићевог „Огледа биографског речника наших музичара“, он осврнуо на активности Адолфа Лифке, Драгутина Чижека, Фридриха Брунетија, Гвида Хавласа, Јосипа Вовеса, Алојзија Милчинског, Драгутина Блажека, Вићентија Петрика, Хуга Доубека, Јосифа Слободе, Роберта Толингера, Јулијуса Брожа, Владимира Штирског, Туне Освалда, Богумила Слободе, Антонија Ђорђевића-Вовеса и Миливоја Покорног нарочито наглашавајући допринос

Чижека и Толингера. Чижек је, према мишљењу Крстића, „између знатног броја Чеха који су у тек заснованој Србији и српству радили на музици, (...) зауз(ео) једно од најважнијих места“ захваљујући томе што је „за нашу војну музику успео да створи оно у чему смо били оскудни, да не морамо да узимамо са стране“, то јест што је „оставио велики број композиција (преко 200) све у духу српске и словенске музике“.¹³⁶ Поред овог аутора, битна су била и постигнућа Толингера, композитора, педагога и хоровађе који „заузима најзнатније место место међу Чесима који су радили на музици код Срба“ из више разлога – пре свега, зато што је „све што је дао, а дао је много, имало карактер европске култивирани уметности“, а затим и због чињенице да је певачко друштво „Гусле“ из Велике Кикинде „уздигао на достојну висину својим певачким култом“.¹³⁷

Крстићево „инклузивистичко“ поимање српске музичке историје подразумевало је и другачије вредновање учинка српских аутора у односу на припаднике „модернистичке“ групе. То се пре свега односило на сагледавање значаја Корнелија Станковића, као и Јосифа Маринковића чији су уметнички подухвати, као и друге врсте активности у вези са утемељењем српске уметничке музике посматрани као подједнако важни попут Мокрањчевих. За разлику од „модерниста“ који су, полазећи од концепта уметничког музичког национализма и психолошког приступа музичком фолклору, издвајали Мокрањца као „првосвештеника“ српске музике, Крстић је полазио од претпоставки историјског првенства у идејном и практичном конституисању националне музике на овим просторима, као и од критеријума естетичке природе (формалне карактеристике, склад, мелодијска инвенција, богатство хармонског језика итд.). С тим у вези, за Крстића је Станковићева заслуга била велика, јер је он не само „ударио темељ српском музичком национализму и показао пут нашој музици“, већ је „био тај, који је пуном светлошћу осветлио оно уметничко благо, које лежи у нашој црквеној и световној народној мелодији“ (Крстић, 1935а: 9). То га је, према Крстићевом уверењу, учинило „бесмртним“ и сврстало међу великане српске музике. На сличан начин оцењена су и постигнућа Јосифа Маринковића при чему је нарочито издвојено његово умеће да споји музички акценат са акцентом српског језика у вокалним делима као ретка појава у том периоду, као и стремљење да креира „као посебан тип српску соло песму уз пратњу клавира, и то са великим успехом, давши јој

¹³⁶ Крстић, „Музички преглед. Чеси који су радили на српској музици“, АМИСАНУ, Рукописна заоставштина Петра Крстића, ПК221–4/1, 4.

¹³⁷ Крстић, „Музички преглед. Чеси који су радили на српској музици“, АМИСАНУ, Рукописна заоставштина Петра Крстића, ПК221–4/1, 8.

заокругљени облик и уметничко обележје“ (Крстић, 1931б: 2). Захваљујући томе Маринковић је, како је веровао Крстић, заслужио је епитет „једног од најугледнијих представника наше музичке уметности“ (Крстић, 1931б: 1).

4. 2. 3 Популарна култура/висока култура, православље/атеизам

Поред ослањања на концепте етничког и грађанског идентитета, затим националног духа и аутентичног фолклора, обе групације музичких стручњака и уметника у оквиру либералне фракције су се, промишљајући српску и југословенску музичку традицију, користиле вредносним мерилима развијеним у пољу музике у западноевропским земљама током 19. века. Мисли се, пре свега, на замисао озбиљне музике као супротности музици која је креирана према захтевима тржишта, односно укуса конзумната, те другим врстама „спољних“ чинилаца (политичких, културних, друштвених), а заједно са њом и идејом уметничке интерпретације и специфично схваћеног јавног концерта. Реч је о начину поимања музике који је проистекао из филозофских, естетичких, историјских и поетичких разматрања немачких филозофа, уметника и историчара доводећи до једне врсте сакрализације музичког стварања и извођења, те, у складу са тим, појаве феномена уметника-генија и извођача-уметника (видети детаљније у Dahlhaus, 1989; Bowie, 2004; Irving, 2004; Samson, 2004).

Овакво разумевање музике одразило се на приступ компоновању, затим на хијерархију музичких жанрова, обликовање концертних репертоара, као и на тумачење музичке историје и њених битних носицала. Наиме, захваљујући схватању музике као уметности која услед утемељености у непојмовне оквире и способности да допре у сфере изван сазнајног заузима битно место, ако не и најважније у поретку уметничких дисциплина, као и веровању у моћ музичких дела не само да изразе друштвена, историјска и идејна превирања времена у којима настају и индивидуална стремљења уметника, већ и да подстакну слушаоца на промишљања естетичке и филозофске природе и тиме активирају његову критичку свест, музичко стварање и извођење добило је на посебној важности и комплексности. Чин компоновања престао је да буде поиман као „чисто занатски“, односно као једна врста вештине баратања звучним параметрима, док је извођачко делање уместо да буде третирано као просто репродуковање музичког текста бивало претворено у вид стваралачког делања.

Сходно томе, историја уметничке музике поред следа различитих стилских периода са доминацијом одређених музичких форми, композиционих метода и

естетичких норми постаје преобликована фокусирањем на изузетне појединце, такозване уметнике-геније који својим стварањем успевају да изађу из оквира времена у коме делају формирајући творевине трајне, универзалне вредности. Истовремено су и јавни концерти били под утицајем процеса редефинисања музике, музичког стварања и интерпретације трансформишући се, уместо у чин социјалне интеракције и забаве, у чисто уметнички догађај у коме је од круцијалне важности колективни доживљај метафизичких својстава музичког дела посредованих кроз зналачку интерпретацију.

Успостављање идеје озбиљне музике током 19. века пратило је и креирање граница према другим врстама музике – комерцијалној, односно популарној музици које су осциловале у складу са променама у тумачењу уметничких потенцијала одређених жанрова и композиционих приступа.

Да су припадници либералне фракције у југословенском јавном пољу усвојили романтичарске (западноевропске) замисли музике, музичког стварања и извођења било је очигледно на различитим нивоима. Пре свега, треба овом приликом подсетити на њихово инсистирање на ослобађање музике од диктата политичких и културних циљева, те увођење чисто естетичких критеријума о област компоновања и извођаштва. То је од подједнаке важности било за припаднике обе групације – „неоромантичаре“ и „модернисте“, с тим да су једни у случају области стваралаштва наглашавали неопходност преласка са малих, вокалних форми на компликованије инструменталне и музичко-сценске облике, док су други идеју озбиљне музике интегрисали у поставку уметничког музичког национализма. За разлику од „неоромантичара“ који нису даље елаборирали постављање компоновања у уметничке оквире, „модернисти“, а нарочито Милоје Милојевић освртали су се на услове које би такав вид стварања требало да испуни. Ако занемаримо психолошки приступ фолклору, битан елемент који је утицао на одвајање „композитора-уметника“ од „композитора-занатлије“ представљало је прожимање доброг познавања композиционе технике и „инспирације“. Наиме, како је веровала већина припадника „модернистичке“ групације, основа за успостављање дистинкције између једне или друге категорије стваралаца била је у односу између техничких и изражајних параметара у музичком делу при чему је пренаглашеност сваких од њих појединачно била показатељ извесне „непотпуности“ и нецеловитости, а, самим тим и удаљености од уметничких тежњи. Тако је Милојевић, промишљајући карактеристике стваралачког чина и његове материјализације у звуку које утичу на то да се музичка остварења означе као истински

уметничка или да се, насупротив томе, сврстају у групу мање вредних изнео следећа запажања:

„(...) свако дело композитора не мора да буде и уметничко. Када би тако било, онда би сви опскурни фокс-троти, шими и уанстепи били уметничка дела, јер су и они композиције. Ради се о уметничкој композицији коју је створио композитор-уметник (подвукао аутор), то јест човек музикално обдарен који интуитивно ствара *оригиналне* (подвукао аутор) композиције, које су интересантан сплет хармонских, мелодијских и ритмичких комбинација складно постављених на логичну основу сувереном моћи техничара-музичара; о оригиналним композицијама које су не огледало техничке окретности (она су то тек у другом реду), већ огледало душевног живота свога творца. Такве композиције су уметничка дела, и композитори таквих дела су уметници. А они су уметници с тога што су успели верно да изразе све оно што су осећали потребу да изразе, и што су то изразили технички савршено, стварајући тиме уметничко дело које остаје, које преживљује свога аутора, те чини да његов аутор живи и после смрти. (...) Интуиција изнад свега! У њој је клица уметничког стварања. Али, уз интуицију и познавање технике, да би се израз могао моделисати! Тај спој је врхунац уметничког савршенства, и једино је он врхунац уметничког савршенства“ (Милојевић, 1923г: 194–5).

Подела на два типа композитора и музичких дела садржала је и низ потподела у зависности од степена достигнутих техничко-изражајних резултата, а уједно је примењивана на тада актуелне музичке жанрове бивајући одређена у њиховом специфичном поретку. Класификација жанрова према уметничким потенцијалима, односно степену формално-садржајне сложености и изазова који су стављали пред композиторе такође није била продукт аутохтоног разматрања југословенских либерално оријентисаних стручњака, већ је проистицала из преузимања концепта озбиљне музике из западноевропске традиције уметничке музике. На овакву врсту поделе у којој су истакнуту позицију имала монументална инструментална и вокално-инструментална дела (симфоније, симфонијске поеме, опера), као и цикличне форме намењене камерним ансамблима или солистичким инструментима (соната) подједнако су се ослањали и „модернисти“ и „неоромантичари“ фаворизујући их спрам осталих, према њиховом мишљењу, мање захтевних, а тиме и уметнички мање значајних облика.

С тим у вези, од посебне важности је увиђање њиховог заједничког, готово оркестрираног демонизовања такозване „лаке“ музике, тачније различитих врста популарних музичких форми и жанрова који су се убрзано развијали широм Европе од половине 19. века, а посебно током првих деценија 20. века. Такав приступ појавио се још пре Првог светског рата кулминирајући у јавној расправи о оперети коју је иницирала тадашња управа београдског Народног позоришта. У њој су учествовали угледни музички стручњаци (Јосиф Маринковић, Стеван Ст. Мокрањац, Јанковић,

Божидар Јоксимовић, Коста Манојловић, Станислав Бинички, Петар Крстић) са задатком да изнесу сопствено мишљење о томе треба ли овај жанр да се негује и одржава на репертоару националног театра (Крстић, 1905: 274–5). Већ тада, неки од будућих носилаца међуратне либерално оријентисане групе интелектуалаца заинтересоване за музичка питања, недвосмислено су изразили одбојност према комерцијалним музичко-сценским формама сматрајући их „штетним“ на више нивоа – пре свега, због промовисања драмских предлога који су виђени као проблематични у моралном и естетичком погледу, потом због пријемчивости која је проистицала из разних сценских ефеката, а не због уметничког садржаја и, коначно, због преокупирања пажње културно „неуке“ београдске публике, недовољно зреле да направи разлику између истинских и привидних уметничких квалитета (видети Крстић, 1905).

Овакво тумачење оперете и других комерцијалних форми музичког театра опстало је и у међуратном периоду долазећи до изражаја у освртима на остварења тог типа већине стручњака из либералне фракције (видети нпр. Крстић, 1927, 1932; Ђорђевић, 1937). Један од најгласнијих и најоштријих критичара оваквих творевина био је Милоје Милојевић који је у више наврата са ниподаштавањем посматрао достигнућа композитора оперета, као и сам жанр. Проблематичност оперете, према његовом схватању, произлазила је најпре из чињенице да ова врста музичко-сценске форме није захтевала од ствараоца „решавање проблема“, односно „тра(гање) (за) не(чим) нов(им) у уметности“, већ се темељила на прилагођавању укусу ширих маса (Милојевић, 1921в: 625; видети и Милојевић, 1926д). То је подразумевало „бирање садржаја који су, без дубљег смисла у чисто уметничком правцу, годили публици шаренилом костима и површном и лаком радњом која се окреће око маскираних карикатура“ (1921в: 626).

Милојевић је био посебно оштар у коментарима и оценама у критикама представа Осидејке оперете изведених у Београду током 1927. године. Паралелно са изражавањем жаљења услед непостојања чврсте сарадње између водећих оперских ансамбала у земљи (београдске, загребачке и љубљанске Опере), он је о гостовању ове оперетске трупе у престоници и њеном репертоару изнео следећа гледишта:

„Оперета, оваква какву нам је донела Осечка (sic!) Оперета: инептна по садржају, површна по музичкој концепцији (ако изузмемо неке детаље из Недбалове партитуре), неукусна у духовитости, фриволна и на речи и у костиму, примамљива као нашминкана демимонткиња испод чије се шминке крије ругоба од које се згрозите чим јој шминка спадне са лица и она се покаже у свој својој одвратној напасти, – таква оперета је отров који убија, сигурно убија“. (Милојевић, 1927а: 289).

Изузев уметничке „недостојности“ оперетских остварења, Милојевић је, надовезујући се на предратне дискусије српских музичких уметника и стручњака о овом жанру, наглашавао и разорност њиховог утицаја у срединама попут београдске и, уопште, југословенске у којима је музичка едукованост публике била на незавидном нивоу. У таквој ситуацији садржајна приступачност оперете и других сличних „лакших форми“ могла је само да отежа рад на еманципацији музичког укуса ширих слојева, као једном од примарних циљева интелектуалне елите и њеног јавног делања. Заправо, судећи према Милојевићевим схватању „у наш хаос, који огромно завитлавају безбројне атракције које збуњују широке масе, у коме се о мис Југославији и уругвајском тиму фут-балера (sic!) говори више него о једном уметничком делу рођеном из наше крви, оперета би унела нове вихоре“ што „позоришту (...) најмање треба“ (1927а: 290).

Иако је разумевао економске разлоге који су управнике позоришта често нагонили да праве отклон од сопствених уметничких уверења и стављају на репертоаре дела без уметничких претензија, он је био става да оперете и блиске форме нису представљале адекватно решење видевши алтернативу у француској и италијанској комичној опери 18. века (1927а: 290). Поред уметничке оправданости, овакав одабир имао је и шире друштвено покриће имајући у виду негативност утицаја комерцијалних музичко-сценских облика на естетичке диспозиције ширих слојева у који је Милојевић, слично својим истомишљеницима пре рата, дубоко веровао. Осврћући се на одлуку управе Народног позоришта да отварањем друге сцене у „Мањежу, са „лакшим“ репертоаром, омогући финансирање уметнички захтевних изведби на главној сцени, он је са задовољством истицао чињеницу да у оквиру популарног репертоара није дат простор модерној, „бечкој оперети“. То је, како је наглашавао Милојевић, представљало важну појаву, онемогућавајући „т(ом) ‘културн(ом) коров(у)’ – „разголићен(ом), плитк(ом) и у књижевном и у музичком погледу, сведен(ом) на голицање чула (...) (да) заводи неискусне, који би, да није *такве* (подвукао аутор) оперете (јер има и друкчијих оперета – то јест шаљивих опера, *opéra comique* или *opéra buffa* – латинског порекла, које су прави *bijou*) прилазили другим путем, и поступно, до највишег циља здравих чланова културног друштва: до чисте и праве музике, концертне и оперске“ (Милојевић, 1927б: 298).

Отпор према оперети, како у контексту њеног стварања, тако и извођења у југословенској средини који су изражавали музички стручњаци и уметници либералне оријентације отеловљавао се и кроз постављање високих уметничких критеријума пред

музичке и уметничке институције, домаће ансамбле и извођаче, као и ствараоце са циљем да се музичко поље на националном нивоу јасно одвоји и „заштити“ од утицаја комерцијалних сегмената. Стога не изненађује пажња која је придавана репертоарској политици Народног позоришта, Београдске филхармоније и водећих певачких друштава, потом програмској политици Радио Београда, као и издавачкој делатности на подручју Краљевине СХС/Југославије. С тим у вези, посебно треба нагласити важност коју је за припаднике либералног круга имало не само неговање и подупирање националне традиције, већ и усвајање уметничких стандарда и потискивање комерцијалних и популарних тенденција. Само на тај начин „млада“ српска и југословенска музичка култура могла је да се сачува од разорног дејства модерне бечке оперете, шлагера, популарних игара (танго, шими, уанстеп, тустеп и сл.), кабареа и мјузикхола – подједнако у уметничком и у националном погледу – и тиме заснује свој развојни пут на „здравим“ основама.

У свом односу према делању институција, група и појединаца у музичком пољу музички стручњаци и уметници нису се, дакле, постављали једино као поборници српске и југословенске музике, него као присталице српске и југословенске музике уметничког квалитета. То се односило како на фолклорну и уметничку праксу, тако и на праксу црквене музике која је у њиховим замислима заузимала важно место. Наиме, будући да је црквена музика схватана као још један извор аутентичног народног израза кроз српско народно црквено појање, њено уметничко уобличавање је за либерално усмерену групацију представљало битан задатак (видети Крстић, 1931в; Манојловић, 1921; Манојловић, 1929, 1933а, 1937; Милојевић, 1933). То се огледало подједнако у интересовању за обогаћивање репертоара црквене музике, као и за научно истраживање њеног развојног пута са акцентом на феномен осамостаљења српске традиције у односу на друге националне и транснационалне традиције (грчко појање, руско појање).

Српска и југословенска музика утемељене на три кључна стуба – народној, уметничкој и црквеној традицији, уз акцентовање националне и „расне“ специфичности и ослањање на уметничка мерила могла је, према мишљењу присталица либералне оријентације да у будућности рачуна на место на европској и словенској (и светској) мапи без бојазни да буде асимилована у друге традиције или, слично томе, „колонизована“ од стране њих. Истовремено, базирана на тим основама, она је временом требало да добије адекватно место међу другим уметничким традицијама на југословенском простору, уз подршку не само политичке и

интелектуалне елите, већ и ширих слојева довољно еманципованих да могу да је разумеју и прихвате. Тако замишљен даљи развој српске и југословенске музике као битну компоненту садржао је занемаривање и маргинализацију комерцијалних облика музичког стварања укључујући и популарни музички театар и музичке филмове без обзира на спознају да су такви облици били у експанзији у уметнички и културно далеко напреднијим срединама у односу на југословенску. Очито је да су музички стручњаци и уметници увиђали могућност да на југословенском подручју уметничка област ипак превагне у односу на популарну кроз опсежан „културно-едукативни“ рад свих инстанци у пољу музике што је, поред ауторитарног вођења уметничке политике, заправо обухватало и успостављање строге контроле над конзументима – наиме, жеље и потребе публике, самим тим што нису биле продукт култивисаног укуса, требало је да се потискују и онемогућавају на све начине. У тој тачки огледала се амбивалентност приступа либерала – иако су полазили од претпоставке слободе воље појединаца и њихове једнакости у политичком смислу, заправо су свима осим интелектуалној елити и образованим слојевима негирали право на одлучивање у области културе и уметности посматрајући шире масе као интелектуално инфериорне и, самим тим, као групацију коју је, у овој области, потребно темељно надзирати. Контрола и патернализам представљали су битан аспект у промишљању процеса развоја музике на овим просторима у либералној фракцији.

4. 2. 4. Индивидуалистичка струја и креирање наратива о српској и југословенској музици

Малобројна и слабо заступљена група индивидуалистичко-космополитско оријентисаних музичких уметника у међуратном југословенском јавном пољу издвајала се специфичношћу својих погледа на бројне појаве у вези са југословенском музиком. Слично већинском делу либералне фракције, и у оквиру ње је дошло до потподела као последица дистинктивности појединих тумачења. Раздор је, у овом случају, проистекао услед неподударних виђења одговарајућег правца музичког и уметничког развоја на овим просторима – с једне стране, као умерено еволутивног, а, с друге стране, као наглашено еволутивног. Негативан однос спрам музичких иновација, те заступање традиционалистичких гледишта било је карактеристично за делање Стевана Христића, док су се, насупрот њему, издвојили Рикард Шварц, Миховил Логар и Предраг Милошевић као поклоници модернистичко-авангардних приступа. Дистинкције између две групације у индивидуалистичкој струји долазиле су до

изражаја готово по свим питањима изузев оног који се тичао начина поимања националне музичке традиције. Оне су се додатно продубиле током друге етапе, када су, услед прегруписавања на југословенској јавној сцени, тачније приклањања антифашистичком или антикомунистичком сегменту припадника ове струје начињене извесне модификације у погледима (посебно код Христића).

Упркос генералном разилажењу у овом струји либералне фракције, током обе етапе у јавном пољу преовладавао је консензус у вези са разумевањем националне музичке традиције. Тако су и традиционалисти и модернисти у већој мери били наклоњени идеји интегрисаног југословенског музичког израза без инсистирања на истицању појединачних националних идентитета. То је посебно било изражено код припадника модернистичке групације, нарочито Шварца и Логара, који су се кроз јавно и уметничко делање ставили на страну бројних интелектуалаца са територије некадашње Аустроугарске монархије као одушевљених поклоника југословенске идеје спремних да за њу жртвују део сопственог националног идентитета у циљу стварања јединствене културе и уметности на овом подручју. Слично Коњовићу и Славенском који су приврженост таквом схватању изразили кроз искорачење из регионално-етничких оквира којима су припадали одлазећи у потпуно нову средину са намером да кроз прожимање различитих културних искустава подстакну рађање специфично југословенске уметности и музике, и Шварц и Логар су из Сплита, односно Ријеке дошли у Београд посветивши се до краја међуратног доба креирању и развоју југословенске музике.

Стиче се утисак да је опредељеност за југословенску музику као резултат културног стапања и издвајања најзначајнијег наслеђа из појединачних националних традиција опстала и у турбулентном периоду пред почетак Другог светског рата, 1939. године, барем када је реч о модернистима. У случају Стевана Христића југословенство је у том моменту, међутим, више сагледавано из угла српске музике традиције, односно кроз призму тога шта је неопходно за њен даљи напредак без наглашавања важности одржавања културног и уметничког заједништва. То се закључује на основу његових иступа у часопису „XX век“ (1938–9). На пример, у једном од њих, тачније у чланку „Фолклорна музика у нашим народним позоришним комадима“ (1938а), Христић је разматрао искључиво развој жанра комада с певањем у српској средини изједначавајући појам „наши народни комади“ са остварењима из српске историје позоришта. То није била неуобичајена пракса уколико имамо у виду припаднике струја у оквиру конзервативне фракције, али је одударало од начина на

који су том проблему приступали припадници либералне фракције – истичући једнак значај и српске и југословенске музике. Томе треба додати и Христићев коментар изнет у тексту „Путеви националне музике“ (1938б) у коме је он покушао да аргументује разлог због којег је усмерио пажњу само на српску музичку традицију занемарујући хрватску и словеначку традицију. Наиме, он је констатовао следеће:

„Код нас, задржаћу се само на Србима, јер су Хрвати и Словенци толико сами о себи писали, а и код нас се толико о њима сваког дана пише и говори, да немам више шта да кажем (...)“ (1938б: 2).

Из свега наведеног произлази закључак да се Христић при крају друге етапе недвосмислено удаљио од позиција либералне фракције, а посебно њене индивидуалистичке струје у погледу тумачења националне музике. Заправо, евидентна је била његова релативизација значаја југословенске идеје што може да се објасни укључивањем у радикалноресничарске и конзервативно кругове у јавном пољу у чијем је једном делу (мистичнорелигиозна струја) таква појава била распрострањена током читаве друге етапе.

У односу на видове интерпретације националне традиције у којима, осим при крају међуратног периода, није постојало драстично удаљавање између присталица традиционалних и модернистичких погледа, то није био случај са поимањем западноевропске и словенске уметности и музике, то јест са разумевањем релевантности и вредности извесних појава у њиховој историји. Пре него што укажемо на дискрепанце у схватањима две традиције и њихових битних творевина и фигура, важно је да напоменемо да су обе групације у индивидуалистичкој струји биле подједнако наклоњене како европским, тако и словенским ауторима и њиховим остварењима не посматрајући их антагонистички нити наглашавајући већу блискост југословенске музике словенском културном и уметничком простору.

Примера ради, у једном од својих ретких осврта на проблем конституисања музичког поља на простору Краљевине СХС/Југославије, као и на стварање институционалних предуслова неопходних за његово успешно одвијање Стеван Христић је јасно указао на приврженост појединим европским музичким традицијама сматрајући их битним узорима за обликовање југословенске музике (1919). Слично Милоју Милојевићу, који се непосредно након завршетка Првог светског рата оштро опирао упливу средњеевропске (немачке и аустријске) музике на подручје Краљевине и њеном утицају на овдашње уметничко стварање (видети нпр. Милојевић, 1920а), Христић је заговарао ослањање на италијанску и француску вокалну и инструменталну

музику као полазиште за изградњу националне музичке традиције (1919: 395–6). Поред угледања на стваралачке праксе из ових земаља, за њега су била значајна и тамошња искуства у области музичког образовања, посебно у вези са вокалним извођаштвом. Тако је, верујући у надмоћност италијанске вокалне музике, као и њене певачке школе, он предлагао да се југословенски певачи шаљу на усавршавање у ову средину или да се из иностранства доводе професори „са добром талијанском (sic!) школом“, а уједно је препоручивао и успостављање блиских односа са образовним центрима у Швајцарској, Белгији и Француској (1919: 395).

За разлику од Христића који је у првих неколико послератних година тежио маргинализовању средњеевропског уметничког утицаја, Рикард Шварц, попут осталих представника модернистичке струје, давао је предност музичким појавама насталим управо на том простору првенствено се усредсређујући на њихову иновативност. Ипак, ако узмемо у обзир разноврсне видове јавног делања овог стручњака и уметника, евидентна је чињеница да се он трудио да упозна шире слојеве са музичким традицијама различитих европских земаља, не само средњеевропских, показујући интересовање чак и за САД. Наиме, судећи према његовим бројним текстовима дидактичког карактера објављених у недељнику „Радио Београд“ (1929–36), као и београдским музичким часописима, Шварц је настојао да предочи јавности кључне квалитете стваралаштва аутора из периода барока, класицизма, романтизма, као и модернизма из бројних европских земаља укључујући Немачку, Хабсбуршку/Аустроугарску монархију, Француску, Италију, Шведску, Русију, Чехословачку и др. (према Пејовић, 1999: 221). Осим фокусирања на постигнућа савремених стваралаца о чему ће бити речи у наставку рада, он је посебну пажњу посветио музици класицизма сматрајући је међу најзначајнијим у европској и „општечовечанској“ музичкој историји (1999: 222).

И док је Шварц био изузетно посвећен подизању нивоа музичког образовања на југословенском простору, те еманципацији музичког укуса ширих слојева услед чега је поред тада актуелних струјања био заинтересован и за музичку прошлост западноевропских/европских и словенских народа, Миховил Логар и Предраг Милошевић углавном су били оријентисани на стваралаштво 20. века. С тим у вези, важно је напоменути да су двојицу уметника у великој мери привлачили подухвати француских, немачких и чехословачких композитора из тог периода што се манифестовало превасходно у њиховим личним стваралачким стремљењима (видети

деталније у *Allegretto giocoso...*, 2008; Весић, 2014а), као и у малобројним публикованим списима.

Дубок јаз између Христића, с једне стране, и Шварца, Логара и Милошевића, с друге стране, манифестовао се у погледима на модерну европску и словенску музику отеловљујуће се у дијаметрално супротним оценама музичких праваца од краја 19. века до краја међуратног периода. Стеван Христић је, дајући осврт на сопствене стваралачке принципе у интервјуу за часопис „Музички гласник“ (Ж., 1933), изнео и изразито негативно виђење развоја европског (и словенског) музичког стваралаштва у последњих неколико деценија 20. века. Према Христићевом мишљењу, „у данашњој Европи, у музици, влада отприлике исто толико хаос и неискреност, као и у садашњој економско-политичкој Европи“ (1933: 81). Одбацујући без посебног објашњења и дубљег разматрања све што се у том периоду појавило на европском простору у пољу музике, Христић је сматрао да за такве правце не би требало да буде места у обликовању југословенске музике. Заправо, како је он истицао, музика на овим просторима могла је да крене у одговарајућем правцу развоја само „уколико (композитори) не буд(у) заведен(и) музичким перверзијама појединих праваца у Европи, уколико остан(у) на здравој музичкој основи и буд(у) искрени и неизвештачени у (...) (својим) творевинама“ (1933: 81). Имајући у виду његова остварења и раритетна јавна оглашавања, можемо само да претпоставимо да је Христић поимао позноромантичарске и импресионистичке композиционо-техничке оквири као исходиште у креирању савременог југословенског музичког израза.

У односу на овог уметника и стручњака, Рикард Шварц, Миховил Логар и Предраг Милошевић испољавали су сасвим другачији однос према савременим уметничким струјањима на подручју Европе. Као што је већ истакнуто у појединим истраживањима (Пејовић, 1999: 219–28), Шварц је био један од првих интелектуалаца у београдској средини који се отворено и у дужем периоду борио за признавање вредности авангардних музичких праваца, трудећи се да кроз појашњавање поетичких оквира Шенберга и његовог круга, а потом и Стравинског и неоклацистички и неопримитивистички оријентисане групе аутора (Хиндемит, Казела, Кшенек, Барток, Мијо, Хонегер, Славенски, Хаба) предочи историјску нужност њихових иновативних и бунтовничких тежњи и, самим тим, негира њихов револуционарни карактер (1929: 19–21). Како је он веровао:

„Пут музике је мистичан и чудесан, као свака промена у душевном стању човека, за нас у прво време увек недокучива. (...) (Намера нам је, додала И. В.) да (се) нагласи

историск(а) (sic!) овисност свега стварања, које на око револуционарно, после деценија опет постаје део еволуције, чим се пронађу закони његовог постанка у души уметничкој“ (Шварц, 1929: 21).

Посматрајући бројне антиромантичарске тенденције у европској музици тога времена отеловљене у међусобно сукобљеним и опречним пројектима у естетичко-идејном смислу као природно произашле из законитости историјског развоја музике, Шварц је сматрао да о такозваној „новој музици“ и њеним присталицама треба да се „говор(и) озбиљно и стварно“, да њихова дела заслужују пажњу, те да их треба добро упознати како би се оповргле извесне предрасуде и уједно ублажила негативна реакција коју су изазивале у стручној и широј јавности (Шварц, 1932: 132). Упоредо са представљањем доприноса новијих праваца у европској музици, он се залагао за апропријацију композиционо-техничких новина до којих се у њима дошло у склопу обликовања југословенске уметничке музике. С тим у вези, Шварц је посебну пажњу поклањао давању подршке млађим генерацијама југословенских композитора у настојањима да примењују нетрадиционалне поступке у стваралачким подухватима. Поред осталог, овај уметник и стурчњак имао је значајну улогу у афирмацији композиционог делања Јосипа Славенског и Миховила Логара високо вреднујући и издвајајући њихова остварења у односу на дела других југословенских аутора (према Пејовић, 1999: 222–25). На тај начин, он је заокруживао тежњу ка промовисању и чвршћем утемељивању модернистичко-авангардних струјања у југословенској средини.

Његове ставове о савременој европској и словенској музици делили су и Логар и Милошевић с тим да су они првенствено били усредсређени на композиционо и извођачко делање, мање се интересујући за јавно пропагирање идеја и принципа „нове музике“. Један од изузетака у том погледу представљао је Милошевићев текст о тада актуелном оперском стваралаштву објављен у часопису „Zvuk“ (1933). У њему је посебан акценат стављен на такозвану цивилну оперу – музичко-сценски жанр коме су, како је истицао овај уметник, доприносили Ернст Кшенек, Макс Бранд (Max Brand), Албан Берг и низ других авангардних аутора. Издвајајући окренутост ове врсте оперских дела према „социалним (sic!) покретима и догађајима у свету и животу“, затим коришћење новог типа драме и музичких форми, као и стављање тежишта на инструменталне сегменте, Милошевић је испољавао убеђеност у њену историјску исправност и верност хвалећи увођење „обиљ(а) данашњег духа, данашњег начина живота и (...) пребогат(их) техничких могућности“ (1933: 162). Нема сумње да је он био

позитивно настројен према актуелизовању оваквих стремљења у југословенској средини што потврђује подршка коју је као члан жирија на конкурс Удружења пријатеља уметности „Цвијета Зузорић“ пружио Логаревој опери *Саблазан у долини Шентфлоријанској* (1938) – једном од ретких музичко-сценских остварења из тог периода која су имала додирних тачака са принципима „цивилне опере“ (према Атанасовски, 2015).

У односу на расцеп који је постојао у индивидуалистичкој струји у контексту вредновања савремених европских музичких појава, то није долазило до изражаја у тумачењу односа фолклорне и високе уметности, тачније у поимању видова материјализације националне музике уметничких домета. С тим у вези, и традиционалисти и модернисти су у једнакој мери негирали постојање корелације између високих уметничких достигнућа, с једне стране, и народне музике као основе за уметничку надградњу, с друге стране. Заправо, Христић, Шварц, Милошевић и Логар слагали су се са тим да коришћење фолклорне грађе није од пресудне важности за постизање одговарајућих уметничких резултата, као и да је питање композиционог материјала ирелевантно у поређењу са садржајним и формалним карактеристикама музичког дела. Овакво схватање експлицитно су изражавали Христић и Шварц, док се код Милошевића и Логар он могао да наслути превасходно кроз стваралачки рад.

Христић је у више наврата како у периоду пре Првог светског рата (1912), тако и у пред крај друге етапе (1938а, б) јавно исказивао своје неслагање са другим припадницима либералне фракције замерајући им на потенцирању музичког национализма као јединог одговарајућег правца путем којег је југословенска музика имала прилику да се наметне у интернационалним оквирима. Паралелно са тим, он је на примеру сопственог стваралаштва покушавао да укаже на неутемељеност оваквих твдњи, то јест на чињеницу да је стваралачка личност композитора, његова креативност и вештина у изражајно-техничком погледу пресуднија за уметнички квалитет дела у односу на његово идејно усмерење или звучну грађу коју употребљава за обликовање. Упркос његовом приближавању конзервативноауторитарним и радикалдесничарским групацијама крајем тридесетих година прошлог века, стиче се утисак да је Христић остао доследан својим погледима на релације између високе и народне уметности, те на проблем обликовања националне уметности. Иако је у том периоду почео да заговара ревитализацију комада с певањем као форме погодне за музичко просвећивања ширих слојева и усавршавање домаћих композитора (1938а), он је и даље изражавао сумњу у то да је апропријација фолклорног материјала у

уметничким остварењима битна за изражавање њихове националне специфичности, а још више за постизање високих уметничких резултата (1938б). Сматрајући да је пут до уметнички вредних националних остварења разноврстан и да не може да се своди само на један идејни склоп и на одређени скуп композиционих поступака, Христић се успротив тежњама ка негирању важности стваралачке индивидуалности, ка поистовећивању музичког дела са његовим идејним темељима и, коначно, ка претераној усмерености на пројективне, утопистичке визије са фокусом искључиво на прошлост, односно будућност. С тим у вези, он је истакао следеће:

„Прво, сматрам да се на рачун, и сувише упадљиво подвученог колективизма, негира елементарност индивидуалне силе. Колективност је уствари (sic!) збир индивидуалних сила. Али колективношћу ипак доминира једна индивидуална над-сила. Та над-сила затвара један круг, безразлично да ли он почиње с лева на десно, или с десна на лево (...).

Друго, више се полаже пажња на сам идејни правац но на конкретни резултат правца. Саме идеје једнога правца оживљавају и постају стварност кроз дела, њихову уметничку вредност и виталност. Дела која не оправдавају идеје, свODE их на химере.

Треће, постављање и пропагирање појединих идеологија сувише су полемичког карактера, чији бучни шум заглушује глас истине а разбукталост сагорева здрав разум и правичност.

Четврто, урођена суревњивост и нетрпељивост бежи од признања садашњице у прошлост или будућност. Наша средина не живи у садашњости. Без обзира да ли су у питању уметност или политика, садашњост се код нас избегава, или негира“ (1938б: 3).

Посматрајући југословенску музику, са акцентом на српску традицију, Христић је био мишљења да је од половине 19. века до међуратног периода пређен значајан пут, то јест да је имајући у виду настојања Корнелија Станковића, Јосифа Маринковића и Стевана Мокрањца – стваралаца које је посебно ценио, и каснијих генерација учињено много на подизању уметничког нивоа. Ипак, како је приметио, њено кристалисање као јединствене идејне целине тек је требало да се деси у будућности, иронично додајући да до тога „воде сви путеви“, а да је онај „преко стилизованог фолклора (...) најкраћи и најсигурнији“ (1938б: 3).

Слично Христићу и Шварц је недвосмислено стављао до знања своје неслагање са тврдњама о томе да је коришћење фолклорне грађе битно у истицању националних својстава музичке културе којој припада стваралац, као и да је оно представљало једини пут ка креирању уметнички вредне музике. Осим кроз давање подршке ауторима који нису били присталице музичког национализма попут Миховила Логара, такво схватање долазило је до изражаја посебно у тумачењима опуса Јосипа Славенског. Премда су остали припадници либералне фракције, на пример, углавном истицали композиторово ослањање на балкански фолклор и његову специфичну

музичку обраду као нарочито значајну (видети нпр. Милојевић, 1936а: 354), Шварц је, сасвим супротно, наглашавао важност његове „снажн(е) личност(и)“, то јест мајсторство у познавању „нове технике и нових изражајних сретстава (sic!)“ (1933: 168). Штавише, како је овај стручњак веровао,

„у музици Јосипа Славенског не треба тражити само елементе ‘балканске музике’, ефекте постигнуте вештим искоришћавањем једног сировог, до тада непознатог фолклорног материјала, који се у добар час појавио пред музичком интернационалом, у часу уморности, малаксалости, анемичности и експериментирања, кад су чувари ‘освештаних традиција’ дигли своје трубе да посмртним звуцима ожале пропаст тонске уметности. Јосипа Славенског треба посматрати општим мерилом, као музичара који има своју велику индивидуалну вредност (...) (1933: 168).

На основу Шварцових констатација евидентно је ослањање на гледишта о томе да је мерило уметничке вредности музичког дела у његовој естетичкој, идејној и формалној иновативности и јединствености, док је у случају композитора значајна не само композиционо-техничка вештина, већ и способност да представи свеже музичке идеје и да их обликују на адекватан начин. У таквој поставци порекло музичког материјала није имало никакву важност уколико резултат његове обраде није испуњавао неке од поменутих критеријума. Будући да се Шварц ретко освртао на југословенску музичку прошлост усмеравајући пажњу првенствено на савремене стваралачке појаве, остало је непознато да ли су, према његовом мишљењу, и у ранијем периоду постојали композитори који су имали статус аналоган статусу Славенског и Логара у тадашњој југословенској музици. Оно што је, међутим, свакако јасно из његових јавних дискусија и различитих врста делања јесте да духовна музика за њега није представљала битан сегмент у обликовању југословенске музике. Такав случај био је и са Логаром и Милошевићем који, како у стваралачким подухватима, тако и кроз писану реч, нису показивали заинтересованост за ову врсту музике уместо тога дајући потпуни приоритет световној музици.

У том контексту, битно је нагласити да за модернистичку групацију комерцијални типови музичке продукције нису били симбол посртања и декаденције савременог европског друштва и културе, већ су поимани у афирмативном виду – као одраз нових стилова живота и отклона од традиционалног модела друштва и друштвености, те потенцијални извор за развијање музичких иновација, односно обогаћење хијерархије музичких жанрова. Оваква гледишта наговештена су у коментарима Предрага Милошевића у вези са модерном опером, посебно цивилном опером (1933), потом, посредно, кроз Шварцово превођење текстова о савременој америчкој музици и значају цеза (1929), и најзад у стваралаштву Миховила Логара кроз

поједина остварења инспирисана популарним играма попут танга (*Танго*, за клавир; *Tango Berceuse*, за клавир).

Насупрот модерним, Христић је у потпуности негирао вредност савремених комерцијалних музичких форми и уједно се залагао за то да духовна музика заузме одговарајуће место у југословенском стваралаштву.¹³⁸ У погледу музике популарног карактера, овај уметник и стручњак је посебну пажњу придавао жанру оперете разматрајући њен утицај на југословенски музички живот. У једном од писама упућених Министарству просвете¹³⁹ у коме је изнео своје мишљење поводом молбе о отварању приватног оперетског позоришта Грете Краус, Христић се неповољно изјаснио о тада актуелној продукцији у овој области нарочито оној пореклом из Беча и Будимпеште како због неодговарајућих естетичких својстава, тако и због проблематичног „културног утицаја“. Наиме, он се оштро супротстављао „увозу“ бечких и будимпештанских остварења те врсте верујуће да ће тим путем у југословенску средину доспети и шлагери – тада актуелни „изуми“ у овим европским центрима. Уместо тога, Христић је сматрао да приватна позоришта треба да у оквиру свог репертоара понуде класичне оперете попут Офенбахових, „јер се он(е) приближуј(у) добр(ој) и прав(ој) музици“.

Како би се спречило „лажирање“ пријављеног програма и онемогућило да југословенска публика дође у додир са остварењима „сумњиво“ уметничког и музичког квалитета, он је предлагао увођење строге контроле приватних позоришта уз помоћ државе. Инсистирање на увођењу репресивних мера у области уметничке дистрибуције и извођаштва није представљало новину у југословенском јавном јавном пољу тога доба будући да су, као што смо већ истакли, таква решења захтевали како представници либералне, тако и конзервативне фракције. Христић је у том погледу, као и у вези са другим дилемама показивао већу блискост са схватањима стручњака поменутих усмерења него са, на пример, Шварцом, Логаром и Милошевићем.

¹³⁸ Христић је питање развоја духовне музике на овим просторима сматрао важним указујући на могуће путање кроз сопствене стваралачке подхвате. Насупрот другим либерално оријентисаним стручњацима он није придавао важност темељнијем испитивању порекла и историјског уобличавања српске црквене музике и истраживању српског народног црквеног појања.

¹³⁹ Видети у АЈ, Ф66–599, Мишљење поводом молбе за отварање приватног позоришта г-ђе Грете Краус (2. август 1925).

4. 3. Левичарска фракција и креирање наратива о српској и југословенској музици

У погледу разраде културног и уметничког програма у левичарској фракцији, као што смо већ истакли, посебан значај имала је радикалдесничарска струја и то у току друге етапе у јавном пољу када је наступила њена ревитализација (од 1932, а посебно 1934.). Захваљујући ослањању на круг уметника, критичара и интелектуалаца вољних да дају допринос формулисању културне и уметничке политике из позиције „левице“, као и оживљавању и продубљивању ангажмана у јавности, радикалдесничарска струја постаје стожер у оквиру левичарске фракције и главни креатор платформе музичког развоја у југословенској средини. Њено обликовање, као и у случају других уметничких области, није се одвијало хармонично, већ је текло уз извесна неслагања, антагонизме и конфликте. Ипак, ситуација у музичким круговима била је знатно мање компликована и напета него у књижевним и ликовним круговима што може да се објасни неистоветношћу естетичких дилема са којима су они суочавали, као и дистинктивношћу у стваралачким методама, материјалим, проблемима и сл. С тим у вези, идеја социјалне уметности која је постала актуелна почетком друге етапе у југословенској средини доприноси расколу међу књижевницима, а потом и ликовним уметницима у радикалнолевичарској струји, у случају музичких уметника, стручњака критичара није произвела исти ефекат. То не значи да међу њима није било подела, али оне нису биле аналогне поделама у другим уметничким областима.

Наиме, прва значајнија назнака дискрепанце између музичких уметника и стручњака појавила се током 1933. године манифестујући се у оштрој полемици вођеној на страницама левичарски усмереног часописа „Звук“ у вези са питањем одговарајућих видова испољавања социјалних тежњи у музичком стварању. Полемику је започео Миленко Живковић (1933), композитор који је недвосмислено био наклоњен идеји о неопходности приближавања уметничке музике ширим слојевима, те њеног обликовања у складу са потребама и стремљењима тих слојева. Он је, наиме, оштро критиковао схватања социјалне уметности карактеристична за композиторе најмлађе генерације, „повратнике“ из Прага. На његове примедбе надовезали су се уредница Стана Рибникар (1933) трудећи се да аргументује разлоге недовољно јасно наглашене идеолошке оријентације часописа, те публикување текстова аутора са међусобно опречним схватањем музике, музичког стварања и музичког дела, као и Војислав Вучковић (1933) који је, дискредитујући Живковића на различитим нивоима и

називајући га фашистом, покушао да одбрани поставку социјалне уметности блиску њему и његовим истомишљеницима (Драгутин Чолић и Љубица Марић).

Иако краткотрајна, али веома бурна, расправа у „Zvuku” показала је специфичност расцепа у оквиру музичког сегмента радикалнолевичарске струје који је значајно одударао од „сукоба на левици“ у књижевним и ликовним круговима. Наиме, док су у се писци, сликари и вајари спорили око тога да ли је социјално усмерење уопште сврсисходно и оправдано, дотле музички уметници нису имали ту дилему. Заправо, и једна и друга група музичара (Живковић с једне стране, и млади композитори и стручњаци с друге стране) јасно је истицала своју одређеност за такву врсту уметничког/музичког стварања које би одговарало широј заједници и не би било израз хтења уског круга друштвено привилегованих појединаца, међутим када је реч о виђењима тога какве и које уметничке форме и уметнички израз су били погодни да одговоре том циљу настајала су битна разлике. Парадоксално, музички ствараоци и стручњаци који нису били блиски Комунистичкој партији Југославије, као што је то био случај са Миленком Живковићем и делимично Станом Рибникар (Ђурић-Клајн), у знатно већој мери су показивали наклоњеност такозваној харковској линији, тачније уметничким принципима које су пропагирани совјетски уметници и теоретичари уметности почетком тридесетих, док су Вучковић и Чолић, иако укључени у њен рад, заједно са Љубицом Марић промовисали приступ карактеристичан за европску левичарску авангарду тог времена. Самим тим, „тврда партијска линија“ у музичком пољу барем до краја друге етапе својим ставовима о начину отеловљења уметности за обесправљене слојеве била је далеко ближа тадашњој књижевној и ликовној „реакционарној опозицији“, док се непартијска група сврстала у ред ортодоксних заговорника социјалне уметности.

Овакво разграничење трајало је у дужем временском периоду све до тренутка заокрета међу младим композиторским нараштајем, првенствено код Вучковића. Судећи према извесним сведочењима високих партијских функционера из тог времена, „Бане“, како су Вучковића звали партијски другови, је под притиском вођства КПЈ, посебно Јосипа Броза Тита одлучио да током 1939. године промени своје поетичке погледе напуштајући поједина „неодговарајућа“ схватања.¹⁴⁰ Наводно је такав обрт,

¹⁴⁰ Вучковић је почео да се дистанцира од својих пређашњих поставки од 1938. године, да би током 1939. и 1940. године, кроз серију чланака о Мусоргском, Чајковском и Мокрањцу (видети у Вучковић 1968), као и низ музичких остварења (симфонијски приказ „Озарени пут“ /1939/, хорови „Прва руковет“ и „Наджњева се“), показао недвосмислено приклањање новореалистичкој оријентацији. Усвајање естетичких норми новог реализма подразумевало је одклон од ранијих конструктивистичких идеја, као и

иако тежак за Вучковића, требало да докаже његову решеност да доследно спроводи партијску политику, као и културни и уметнички програм чак и онда када је он у потпуности одударео од његових личних наклоности и естетичких преференција (видети Kalezić, 2000).

Захваљујући томе, Вучковић и његови истомишљеници приближили су се групи непартијских левичара што се огледало како у међусобној сарадњи у оквиру Удружења пријатеља славенске музике, тако и у стваралачким резултатима, као и тумачењима извесних појава из српске, југословенске и европске музичке историје. То, свакако, не значи да је дошло до успостављања апсолутног сагласја између две групације у оквиру, али је било приметно изразито ублажавање дистинкција. Слично ситуацији у читавој радикалнолевичарској струји, и међу музичком групацијом је, дакле, дошло до хомогенизације и до успостављања партијских погледа као јединих легитимних.

Специфична подељеност музичке левике у међуратном периоду није се јавно испољавала у мери у којој је то био случај, на пример, са књижевном левicom. Наиме, осим кратке расправе вођене у „Zvuku“ 1933. године касније није долазило до сличних отворених сукобљавања мишљења. Опонентна схватања музике међу музичким уметницима и стручњацима у левичарској фракцији долазила су до изражаја у јавном делању појединаца – како у публицистичким оквирима, тако и у стваралачким и извођачким, међутим, две струје су коегзистирале без потребе за међусобним оспоравањем, нападањем или сучељавањем. Поред тога, битна разлика у односу на област књижевности и ликовне уметности била је и у томе што је кључни идеолог музичке левике, Војислав Вучковић, сâм прошао кроз потпуни преокрет у тумачењу питања социјалне уметности – од позиције која се најпре и у теорији и пракси разликовала од партијских погледа (до 1936. године), потом само у пракси (од 1936. до 1939.), да би пред почетак Другог светског рата дошло до потпуног усаглашавања са програмом КПЈ. То је представљало јединствену појаву у левичарској фракцији и њеном радикалном делу додатно доприневши томе да се процес конституисања и обликовања музичке левике појми као самосвојан и различит у односу на друга поља уметности на југословенском подручју.

идеја и стваралачких модела чехословачких и немачких левичарских авангардних уметника како у наративу о музици, тако и у композиторском приступу. Оно је уједно означило приближавање музичким поставкама совјетских теоретичара и композитора.

4. 3. 1 Тумачење дилема (идеја југословенства/идеја српства, југословенска култура/западноевропска култура, југословенска култура/словенска култура, фолклор/висока уметност)

Као што је познато из постојећих историјских истраживања (Petranović, 1976, 1988) тумачење националног питања у оквиру КПЈ, те њој блиским интелектуалним круговима, прошло је кроз неколико фаза у међуратном периоду – почев од једне врсте нихилистичког односа према југословенској држави оличеног у ставу о неопходности њеног разбијања као „версајског санитарног кордона“ (1988: 216) заступљеног од 1925. до 1934. године, до усвајања гледишта о важности очувања југословенског „оквира живота и државн(е) целине(е)“ уз признавање права на „националну индивидуалност сваког југословенског народа, његову равноправност са осталима, (као) и права националних мањина“ (1988: 222) половином тридесетих година прошлог века. Опредељење за одржавање целовитости југословенске државе коју је јасно исказивало вођство КПЈ у антифашистичком периоду делања (од краја 1934.) није подразумевало прихватање претпоставке о постојању југословенске нације било у интегралистичкој интерпретацији или у оној базираној на тези о „три племена једног народа“. И једно и друго виђење отеловљено кроз интегрално југословенство или југословенство проистекло из обједињавања три конститутивна народа, није сматрано адекватним из позиције идеолога КПЈ представљајући израз покушаја како „империјалистички настројене“ српске грађанске класе, тако и касније „војно-фашистичког“ режима да задржи свој доминантни положај и на силу потисне огорченост и незадовољство услед националне угњетености појединих југословенских народа. За припаднике комунистичке партије и њихове истомишљенике југословенска држава била је само погодан оквир у коме би се одвијало социјално и национално ослобођење свих појединачних народа (Срба, Хрвата, Словенаца, Македонаца, Црногораца) и истакла историјска и културна посебност Војводине и Босне и Херцеговине. Осим тога, она је представљала и једну врсту штита од империјалистичких тежњи суседних држава, посебно Италије, које су се наметнуле као значајна претња за остваривање циљева југословенских народа.

И док је у периоду до Другог светског рата и након тога проблем усаглашавања националне и социјалне борбе на југословенској територији закупао политичко вођство КПЈ и њено интелектуално вођство, дотле су левичарски оријентисани музичко-уметнички кругови, са или без додира са овом партијом, постављали као кључно разматрање друштвене релевантности музике на овим просторима, не улазећи

дубље у дискусије о националном питању. Самим тим, за њих је од примарне важности било проналажење нових типова музичког израза и форми који би омогућили да се уметничким средствима актуелизују стремљења ширих слојева (пре свега радника, а затим и сељака), затим ширење музичке културе и подизање нивоа музичке писмености међу тим слојевима, као и стварање новог музичког поретка у области извођаштва и компоновања. Проблем дефинисања југословенске музике и појединачних националних музичких традиција у оквиру ње је, стога, ретко привлачио пажњу музичких кругова радикалнолевичарске оријентације.

На основу анализе публикација, штампаних јавних предавања као и активности у јавном пољу и пољу музике, евидентно је да је међу припадницима музичке левнице постојала потреба за сарадњом са уметницима и музичким стручњацима из свих крајева земље, односно за заједничким радом на креирању „уметности колектива“, како на теоријском, тако и на практичном нивоу уз подједнако уважавање појединачних етничких традиција југословенских народа. Примера ради, у обе важна музичка часописа левичарске оријентације током тридесетих година – „Zvuk“, и „Музички гласник“, поред стваралаца и стручњака из Београда, битно место у расправама и дискусијама имали су и стручњаци и уметици из Загреба и Љубљане наклоњени идејама социјалне уметности, попут Павла Марковца и Драготина Цветка. Оба стручњака су захваљујући свом искуству у теоријској разради и „емпиријској“ провери важних претпоставки марксистичке естетике и теорије уметности у значајној мери обогатили наратив о музици у оквиру поменутих гласила.

Ипак, услед специфичних околности које су владале у југословенском друштву у погледу праћења и надзора над политичким неистомишљеницима, уметници и стручњаци из овог круга нису били у прилици да ближе сарађују на спровођењу својих циљева на националном нивоу услед чега су се првенствено усмерили на регионално-етничке оквире. У њиховом случају то није представљало једну врсту „националне“ партикуларизације расправе о социјалној уметности, односно њено увођење у контекст српске, хрватске, словеначке, македонске и других националних традиција, већ само фокусирање на институције, људство, те социјалне и културне проблеме са којима су имали директан додир, односно примену извесних идеја у најдоступнијем окружењу.

Слично томе, сагледавање битности релација између западноевропске и словенске културе са југословенском културом, у случају радикалнолевичарског музичког круга, није било у средишту интересовања насупрот присталица либералне и конзервативне фракције. Наиме, то не значи да нису постојали осврти на

западноевропску и словенску музичку традицију и њихове носиоце, већ да су они били утемељени на другачијем углу посматрања у односу на поменуте фракције. Као и у контексту поимања југословенске музике, у коме се реч „југословенска“ односила на територију, а не на нацију и у коме је проблем саображавања садржаја, структуре, значења и функције музичких дела потребама одређених друштвених слојева, то јест њиховој корелацији са друштвеним сукобима, борбом за моћ и остварењем класних интереса заузимао кључно место, и у случају сагледавања западноевропске и словенске музике, њихове историје и развоја друштвена компонента имала је предност у односу на националну. Уместо оријентисања на проблем испољавања расних/етничких дистинкција у музици и њиховог утицаја на рађање одређених стилова, стилских периода или жанрова, те уметничке супремације појединачних народа и њихових представника кроз историју, припадници музичке левике били су усредсређени на експликацију друштвених узрока појава у историји европске и словенске музике посебно се осврћући на однос између високе уметности и различитих друштвених група кроз дивергентне епохе.

С тим у вези, за левичаре је било важно да се уоче видови кореспондирања између европске музике од античких времена до модерног доба и општих друштвених кретања, а потом и да се открију негативне тенденције у њеном историјском развоју које су водиле ка томе да она постане друштвено „неактивна“, без јасне моралне подлоге (упореди Vučković, 1934б: 176–7; Вучковић, 1968а: 11–12, 36–7). То је посебно било карактеристично за Војислава Вучковића, и у мањој мери за Драгутина Чолића, док су остали припадници радикалнолевичарског круга углавном поклањали пажњу музичким појавама модерног доба не залазећи у даљу прошлост (на пример, Живковић).

Вучковић је своје поимање историје европске/западноевропске музике утемељио на неколико кључних претпоставки у вези са питањем вредности и сврсисходности уметности, уметничког стварања и уметничког дела. Полазећи од критике естетике као научне дисциплине посебно у облику филозофије уметности какву је предочио Бенедето Кроче (Benedetto Croce), сматрајући, поред осталог, проблематичним његово метафизичко схватање уметности као „субјективно(г) сазнањ(а)“, уместо дијалектичког схватања – „као објективн(ог) друштвен(ог) феномен(а) у покрету, који је заједнички свим моторним силама друштвеног развоја“ (1968б: 60), он је развио своју замисао дијалектичко-материјалистичке филозофије уметности за коју је веровао да је у стању да:

„открије фетишизам уметности и да реши безброј проблема, који иначе остају у мраку, захваљујући надринауци (естетици), чије су жртве не само идеалисти већ и материјалисти, па чак и они који мисле да су дијалектички материјалисти – уколико том методом не оперишу правилно“ (1968б: 90).

Битна тежишта овако обликованог теоријско-интерпретативног модела била су следећа: 1. „уметност (је) (по свом објективном значају, додао аутор) симболична стилизација практичног животног тока гледаног критички са становишта друштвеног (класног) морала“, 2. „уметничко дело је сваки онај људски продукт који је у стању да, у одређеном времену и под одређеним условима, узме на себе форму симбола специфично друштвених потреба људи“, 3. „садржај уметности је објективна, од субјекта независна, функција уметничког дела друштвено примењеног“, 4. „форма уметности је конструктивни скелет уметничког дела друштвено примењеног“, 5. „стил је скуп свих формалних ознака (симбола) у којима се пројектира дух и физиономија неког раздобља (...)“, 6. „филозофија уметности је наука о уметности (...) која проучава (њену) друштвену функцију у току историје (социологија уметности) и диференцирање уметничких форми под утицајем друштвеног развоја (историја уметничких форми)“, 7. висину формалне вредности уметничког дела одређује стил (...), 8. „вредност уметности одређује друштвени ефект (...)“, 9. „целокупну вредност уметничког дела друштвено примењеног одређује филозофија уметности, и 10. „уметнички суд је синтеза свих појединачних судова које омогућују социолошке и историјско-формалне анализе уметности“ (1968б: 93).

Полазећи од поменутих премиса, односно од гледишта да је могуће сагледати корелацију између уметничког и друштвеног развоја, те „узајамну условљеност материјалних односа производње и свих форми духовне надградње“, као и да је „суштина“ уметности у њеној друштвеној функцији, Вучковић је издвојио неколико, по његовом мишљењу, битних, прекретничких раздобља у историји посебно се фокусирајући на социополитичке процесе карактеристичне за модерно доба и њихов утицај на уметност и уметничко делање (1968б: 94). Један од пресудних момената, како је он веровао, настао је у периоду средњег века отеловљујући се кроз својеврсно „подруштвљавање уметности“ које је текло паралелно са стапањем цркве и државе „у једно“. И док функција цркве „више није (била) пропагирање или ширење религије, већ, посредством ове, учврштивање политичке премоћи у заједници, тако ни функција уметности није више (представљала) међусобно споразумевање људи већ, посредством те нове примене, пропаганду постојећег друштвеног поретка“ (1968б: 65). Захваљујући

томе, уметности је постала оно што „више никад неће престати да буде ма колико различите биле форме у којима ће она ту своју друштвену функцију упражњавати: критика друштвене стварности“ (1968б: 65).

Пратећи даљи ток друштвених промена, као и промена у поимању и креирању уметности и музике кроз историју, Вучковић је као следећи важан период означио рађање класицизма у другој половини 18. века и, заједно са тим, усвајање космополитско-универзалистичких схватања музике. Последице тога биле су, према његовом мишљењу, изразито негативне имајући у виду каснији процес музичког развоја. Наиме, судећи по Вучковићу, класицистичко поимање музике довело је до њене „потпуне (...) изолације од практичног живота“, затим до афирмисања „апстрактно(г) решавањ(а) литерарних проблема“, „успоставља(ња) априорних норми као основе целокупном музичком развоју“ и „најзад, уздизање „ларпурлартиз(ма) (као) занемаривањ(а) (негације) етичке улоге музике као уметности“ (1968а: 32).

Анализирајући ставове овог аутора изнете у спису „Zeit-stück revija, kamerna opera i crtani film kao platform novog muzičkog izraza“ (1933а), „Музика као средство пропаганде“ (/1934/ 1968а), „Umetnost kolektiva“ (1934), те „Материјалистичка филозофија уметности“ (/1935/ 1968б) евидентна је његова намера да кроз аналитички преглед развоја европске музике од антике до савременог периода који је подразумевао не само истицање позитивних тенденција у музичком стварању и потрошњи у различитим епохама већ и, упоредо са тим, дефинисање улоге, сврхе и вредности музике у друштвеним оквирима, креира идејну платформу помоћу које би извршио темељну критику тековина модерног доба, у овом случају – идеје апсолутне музике. Укратко, одбацивање и оспоравање ларпурлартистичких стремљења од периода класицизма надаље, као и филозофске основе на којој су она била утемељена представљало је крајњи циљ Вучковићевих теоријско-аналитичких подухвата заједно са формулисањем принципа нове, „социјално ангажоване“ уметности насупрот социјално изоловане, елитистичке и фетишизоване модерне европске уметности.

На трагу његових настојања, али без већих теоријских претензија, иступали су и Драгутин Чолић (1933), Стана Рибникар (1932), као и Миленко Живковић (1933). Сво троје аутора се у подједнакој мери критички изјашњавало према тенденцијама у новијој европској (и југословенској) музици оваплоћеним у концепту апсолутне музике и естетици ларпурлатизма захтевајући да се уметничка музика врати својој изворној, социјалној улози у виду обраћања ширим слојевима. Тако је Стана Рибникар у уводнику првог броја часописа „Zvuk“ (1932а) приметила да су „наука, књижевност и

уметност“ током последње епохе у историји европске културе и цивилизације третиране тако да су у оквиру њих „ствара(на) (...) дела ради самога стварања, не мислећи ни тренутка за кога (се) ства(ра)“. Према њеном мишљењу,

„у уметности (се) одиграо процес истоветан са друштвеним процесом. Са малим изузетком, уметници – сликари, вајари или музичари – пошли су за жељама и потребама ‘горњих неколико хиљада’. Фанатични ларпурлартизам епоха декаденције довео је до потпуног изоловања уметника од друштва. Уметност је постала приступачна једном малом, свакога дана све мањем броју људи, а презриво је окретала главу од огромне масе неупућених и недораслих. Од оне исте масе чија историска (sic!) улога у данашње време друштвених преокрета има да буде од пресудне важности. Тако су најшири народни слојеви могли са пуно права да стекну убеђење да и уметност (а не само уметници) може бити антисоцијална (sic!), да је она, у борби за друштвену обнову, с оне стране идејног фронта који се јасно оцртава“ (1932а: 1).

Сличну тезу о „реакционарности“ ларпурлартизма заступао је и Чолић, сматрајући да је реч о појави која „живи паразитски на рачун друштвеног развоја (...) (и уједно га) кочи“ (1933: 207). Насупрот њима, Миленко Живковић се ограничио на негативне последице начела „уметности ради уметности“ у југословенској средини покушавајући да укаже на његове различите видове појавности у тада актуелним музичким струјањима.

Упркос сагласности у вези са погледима на модерну европску уметност, културу и музику – њену „декадентност“ и „друштвену отуђеност“, припадници левичарског музичког круга на опречне начине су сагледавали могућности превазилажења таквог стања. С једне стране, издвојили су се Војислав Вучковић и Драгутин Чолић који су како у својим публикацијама, тако и кроз јавно делање покушавали да понуде моделе „социјално релевантне“ уметности и музике ослањајући се на спој совјетских, чехословачких и немачких теоријских узора и њихових практичних елаборација. Као што смо већ навели, крајем тридесетих (тачније од 1939. године) Вучковић је начинио својеврстан заокрет услед чега се у потпуности приклонио замисли „новог реализма“ коју су развили совјетски теоретичари и ствараоци. С друге стране, наметнуо се Миленко Живковић који је током читавог међуратног доба био доследан својим погледима на музику „будућности“, нарочито на југословенском тлу, сматрајући да она, између осталог, треба да буде заснована на принципима социјалне утемељености и повезаности са ширим слојевима. Њему се у току друге половине тридесетих година прикључила Стана Рибникар заједно радећи на формулисању и примени концепта „новог реализма“ на страницама обновљеног „Музичког гласника“.

За Вучковића, а донекле и Чолића креирање нове музике која ће „да постане опет потребна људима, као што је кроз осамнаест векова била (од Христовог рођења) и

да се ослободи свог лабораториског (sic!) израза“ (1933a: 290) није значило одбацивање *a priori* формалних и техничких иновација до којих се дошло у европској музици. Заправо, само када је таква надградња престајала да буде „животно функционална“ не успевајући да се подвргне „естетским захтевима времена и (да) ствара естетске норме“ (1968a: 39), тада је могло да се говори о њеној проблематичности и негативном ефекту по друштвену „усидреност“ уметности. Смела искорачења из традиционалних поставки музичке форме, хармоније и других компоненти у супротном су представљала логичну последицу историјског развоја, то јест „резултат специјалних друштвених услова који су (њихов) (...) постанак омогућили, синтез(у) унутрашњег детерминизма развоја уметничке форме и конкретних потреба једне друштвене средине“ (Вучковић, 1968г: 362). На основу таквог тумачења, Вучковић је, пре личног заокрета, посматрао у афирмативном виду екперименталне четврттонске подухвате Алојза Хабе (/1936/ 1968г), а у извесној мери и Шенбергову замисао додекафонског композиционог метода (1933a: 298). Примера ради, говорећи о Хабиним иновацијама, он је закључио следеће:

„Постављен на дубоко простудирану научну основу, произашао из искрене потребе једног великог музичког ствараоца, (четврттонски систем) (...) би имао све услове да успе и да постане општа својина свих људи.

То се, међутим, досад није догодило. Разлог томе треба тражити, пре свега, у друштвеним приликама у којима живимо, у неизвесној рентабилности сваког подухвата за који фабриканти инструмената, преплављени приходима с грамофонских плоча (...) нису принуђени да инвестирају новац, да ризикују и да се излажу опасности. (...) Све док се не стане на пут конкуренцији и згртању новца као јединим мотивима техничког напретка, ¼-тонска музика ће узалудно чекати на дан своје дефинитивне победе“ (/1936/ 1968г: 365).

Имајући све то у виду не изненађује чињеница да је Вучковић своју замисао о друштвено функционалној и социјално чврсто „усидреној“ музици супротној принципима уметности ради уметности уткао на темељу синтезе иновативних поступака развијених у оквиру различито оријентисаних авангардних покрета – футуризма, дадаизма и конструктивизма. Наиме, како је детаљно објаснио у својом докторском раду (1934) и претходно у одломску објављеном у часопису „Zvuk“ (1933a) форме за које је веровао да би могле да се употребе „најефикасније и најисправије“ у сврху испуњавања ужих и ширих друштвених и уметничких циљева биле су вишемедијског типа попут *Zeitstück*-ревије, камерне опере и цртаног филма. Разлози за одабир управо ових форми били су вишеструки. Према Вучковићевом мишљењу, *Zeitstück*-ревија развијена у немачким авангардним круговима кроз остварења Ернста Толера (Ernst Toller) и нарочито Бертолда Брехта, представљала је погодна средство за

ширење новог светоназора захваљујући својој „упрошћено(сти) и конректизовано(сти)“, потом одбацивању „сензације и штимунг(а)“, оријентацији ка „духовним делањем, упадном демонстрацијом идеја и проблема у најпростијим формама радње“, као и применом нове литералне технике и фрагментаризоване драматуршке структуре (1933a: 291). Ипак најчешћи вид у коме се појављивала ова форма подразумевао је музичку подлогу која је за Вучковића била проблематична. Реч је била о цез музици коју је он сматрао „укалупљеном“, те „хармонски и мелодијски реакционарном“. Уместо цеза, он је као погодну музичку основу сматрао „нову музику“, залажући се за искоришћавање „свих лабораториск(и) (sic!) тековин(а) дванаест-тонског Шенберга и нетематичног (евентуалног четврттонског) Хабе“ (1933a: 292).

На сличан начин Вучковић је посматрао и камерну оперу неокласицистичког типа какву су неговали италијански и француски модернисти Алфредо Казела (Alfredo Casella), Ернст Кшенек (Ernst Křenek), Франсис Пуланк (Francis Poulanc), Даријус Мијо (Darius Milhaud) – наиме, за њега је позитивно било то што је ова форма постављена као формално-садржајно антипод „гломазности и празнини“ романтичарске опере, али се није слагао са „јалов(им) прежвакавање(м) старога“ карактеристичним за музику ове групе аутора (1933a: 294). Решење је за њега представљало постављање камерне опере на потпуно другачије музичке темеље, то јест њено искоришћавање за „пласирање чисто музичких тековина апсолутне музике“, јер, сходно Вучковићу, „апсолутна музика може да има и даље значаја као лабораториска (сиц!) припрема правога и истинскога музичкога израза – музичке пропаганде“ (1933a: 296).

Коначно, као једну од најадекватнијих форми у контексту „музике будућности“ овај стручњак и уметник посматрао је цртани филм видевши га као облик звучне гротеске која је била ослобођења свих проблема са којима се суочавала филмска уметност или театар, тачније обједињујући у исто време масовну пријемчивост, мању техничку захтевност и потенцијал за критику друштвене стварности у јединственом прожимању музике и визуелног садржаја. Заправо, за Вучковића је цртани филм представљао „најсавршенији облик динамичне карикатуре“ који је, у спреси са „добро(м) модерн(ом) музик(ом)“ поседовао значајан потенцијал за остварење идеала прибижавања уметности друштвеној стварности (1933a: 299).

Анализирајући Вучковићева схватања друштвено утемељене музике битно је да се укаже на неколико појава. Пре свега, евидентно је да он приликом креирања сопствене замисли високе уметности/музике отворене ка ширим слојевима није

поклањао пажњу музичком фолклору не сматрајући га, макар у првој фази свог делања у музичком и јавном пољу, неопходним елементом у обликовању уметничких пракси. То се закључује не само на основу његових теоријских радова, већ и различитих јавних подухвата путем којих је тежио да реализује предочавање музике и „напредних“ друштвених идеја масовној популацији. Наиме, као што смо већ истакли (видети поглавље 3. 4. 4), Вучковић се није определио за једну врсту уметничке обраде фолклора као средством у процесу васпитавања и уздизања маса попут либерално и конзервативно оријентисаних групација уместо тога негујући жанр рецитационог хора заснован на комбиновању пропагандних текстова и једноставно конципираних вокалних деоница са или без пратње камерног састава. Масовна примена оваквих творевина међу припадницима подређених друштвених слојева за Вучковића је представљала не само инструмент политичког и културног просвећивања, него и окосницу новог музичког поретка у коме би кодификована хијерархија музичких жанрова и подела на високу, популарну, народну, радничку музику и слично временом изгубила на значају.

Поред тога што је веровао да је уметност за народ могуће обликовати без народне уметности, у његовој замисли важно место имале су модерничка и авангардна музичка струјања са бројним техничким, формалним и изражајним иновацијама. Вучковићево залагање за инкорпорирање модерничке апсолутне музике у оквир прогресивних музичких форми не само да је одударало од тада актуелних совјетских модела „радничке музике“, те „музике за масе“, већ се косило и са идејама европске музичке левице која је била наклоњена употреби популарне и цез музике у сврху вршења политичке агитације и критике грађанског друштва.¹⁴¹

Самим тим, погледи овог стручњака и уметности све до краја друге етапе у вези са формирањем напредне уметничке музике значајно су одступали и од гледишта других радикалнолевичарски оријентисаних музичких професионалаца у

¹⁴¹ Сличну позицију у левичарској музичкој групацији попут Вучковићеве заузимао је Драгутин Чолић с тим да он није поклањао значајнију пажњу систематизовању погледа на „друштвено утемељену“ музику. Ипак, на основу текста „Модерна музика и друштво“ (1932), као и коментара на стваралаштво Шенберга и Стравинског (1933) јасно је да је Чолић био поклоник авангардних струјања у европској музици, можда чак и у већој мери у односу на Вучковића, те да је веровао да је креирање „музике будућности“ немогуће без инкорпорирања техничких и формалних иновација насталих у оквиру њих. Како би се избегло да оваква музика остане друштвено изолована бивајући усмерена на ужи круг стручњака и поклоника, Чолић се залагао за њено пласирање изван традиционалних концертних оквира (1932: 206). С тим у вези, он је предлагао писање модерних једногласних дела за децу из основних, грађанских и средњих школа, као и за аматерске хорове. Наиме, како је истицао, „једино на тај начин, кроз школе и аматерске хорове, може се народна музика пласирати у друштву. Иначе ће и даље остати у музичким лабораторијама и концертним салама, пуштена на милост и немилост снобова, окована у ланце l'art pour l'artisma“ (1932: 206).

југословенској средини. То је посебно важило за Павла Марковца и Миленка Живковића који су, за разлику од Вучковића потпуно другачије тумачили идеју „шире пријемчиве“ високе уметности. Неслагање са Вучковићем и његовим истомишљеницима (Драгутин Чолић, Љубица Марић и касније Стана Рибникар /Ђурић-Клајн/) Живковић је, као што смо навели, јавно изрекао оштро критикујући његова уметничка стремљења. Наиме, осврћући се на идеје које су заступали припадници „најмлађе генерације“ композитора у југословенској средини, мислећи на Вучковића и његов круг, Живковић их је сврстао у групу „младореакционара“ заједно са „старореакционарима“ којима су, како може да се претпоставити из његових навода, припадали либерално оријентисани композитори и стручњаци (према Živković, 1934a: 103). Проблематичност делања младих левичара за Живковића је проистицала из њихове незаинтересованости за реалне проблеме ширих слојева, неразумевања животних услова у којима су функционисали, оријентисања искључиво на урбане средине, те претерано академског приступа (1934a: 103–5). Такво „салонско“ исказивање левичарских погледа, односно третирање проблема социјалне улоге уметности на „сасвим интелектуалан, кабинетски начин“ упоредо са тенденцијом да се идеје усвојене у периоду школовања „са стармалом претенциозношћу (...) (скоро редовно протекцијом и лукавством)“ агресивно пласирају путем јавних гласила и трибина уз покушај „да (се) убед(и) искусан свет, кроз стилско муцање, у те жутокљуне идеје“ за њега су представљале „неозбиљну параду, скроз непотребну, депласирану, чак и штетну у данашњим тешким временима“ (1934a: 105).

Поред тога, Живковић је „младореакционарима“ замерао и начине на који су отеловљавали своја гледишта у стваралачким подухватима сумњајући у њихов истински потенцијал да одступе од естетике ларпурлартизма и концепта апсолутне музике. С тим у вези, он је истакао следеће:

„Теоретски и практичан рад (младореакционара, додала И. В.) не координирају: док с једне стране заступају идеологију ‘социалне’ (сиц!) уметности, с друге стране пишу музику у духу најортодокснијег индивидуализма и l’art pour l’art-a у новом издању. Ту престаје сваки разговор о моралној подлози њиховог јавног уметничког рада.“ (1934a:108).

Кроз одбацивање принципа уметничког делања на које су се ослањали како „младореакционари“, тако и „старореакционари“, Живковић је назначио сопствена виђења прогресивне музике – оне, која према његовом мишљењу, црпи „супстанцијалне састојке непосредно из живота и времена у којем настаје“ (1933b: 56). О томе сведоче и други списи публиковани у првој половини тридесетих у којима је

афирмисао извесна начела за које је веровао да су кључна у процесу обликовања друштвено утемељене музике. Важна полазна претпоставка била је да уметничко стварање треба природно да произлази из свог друштвеног окружења тако да сопственим карактеристикама одражава специфичност друштвених услова у којима се формира. Сврховитост таквог делања је, судећи по Живковићу, била садржана је у „друштвеној целисходности“ уметничког остварења, те његовој вези са „духом времена“ (Живковић, 1933б: 55–6). Посматрајући уметничку продукцију у Краљевини СХС/Југославији он је сматрао да она служи искључиво за задовољавање потреба друштвених група које чине мањину у југословенском друштву, а не већинског дела становништва – у овом случају сељаштва (према Živković, 1934а: 103). Иако није веровао да је могуће да се такво стање значајније преокрене у блиској будућности услед начина функционисања уметничких институција у земљи и организације музичког живота, Живковић је ипак био уверен да је неопходно радити на превазилажењу јаза између уметности и најмасовнијег друштвеног слоја.

Решења које је он видео као најподеснија у том контексту заснивала су се, с једне стране, на промовисању посебног вида естетичког профилисања уметничких дела која би омогућила њихову већу приступачност неурбанизованом становништву, а, с друге стране, на специфичном начину њиховог пласмана уместо традиционалне форме јавног концерта, чиме би и физички била доступнија циљаној друштвеној групи. За Живковића је, изнад свега, било битно да музика у српској и југословенској средини израста из фолклорне праксе, јер је, како је наглашавао, „народна мелодија, сеоска и варошка, (...) најпоузданије средство за психолошко приближавање широке народне масе уметничким продукцима појединаца“ (Живковић, 1934а: 106).

Креирање уметничке музике на основи народне музике није за овог уметника и стручњака требало да подразумева формулисање још једне од бројних варијанти музичког национализма које су развијали либерално и конзервативно оријентисани аутори. Напротив, гледишта која су они прокламовали Живковић је оштро одбацивао на више основа. Најпре, уверење да су стилски правци у музици базирани на фолклору сви редом „национални правци“ он је сматрао апсурдним (1934а: 106) при чему је посебна грешка била у примени једног „политичко-правн(ог) појм(а)“ на одређене појаве у уметности. Заправо, према његовом мишљењу, „народна мелодија, сеоска и варошка, не претставља (сиц!) амблем некакве националне или чак страначке идеологије“ како су то разумевали „фолклористички“ оријентисани ствараоци („старореакционари“) не схватајући да је употреба фолклора кроз музичку историју

проистацала из непосредних друштвено-историјских разлога (према 1934а: 106). Проблем је за Живковића, био и у томе што су поборници музичког национализма у југословенској средини били ограничени на неколико градских центара, стављајући огромну масу сеоске популације „изван сфере (...) интересовања“ (1934а: 103). Уместо предног рада на музичког просвећивању ширих слојева за који су се јавно залагали, „старореакционари“ су се повукли у „своја сигурна склоништа, са осигураним социалним (сиц!) и професионалним положајем, (како би) заштићени и задовољни управља(ли) т. зв. званичним музичким животом (...) (не обазирећи се) на све оштрије протесте ‘нових људи’ који у томе ‘управљању’ откривају јаке симптоме једне скроз корупционисане музичке политике“ (1934а: 104).

Неадекватно схватање музичког фолклора које је, према Живковићевом мишљењу, показивала ова групација нарочито у стваралачким подухватима (заједно са „младореакционарима“) заборављајући да „музички елементи (...) (искоришћени) у уметничком стварању морају (да) одговара(ју) у својој основи специалним (сиц!) психолошким условима наше друштвене средине, те се стога морају, или црпсти непосредно из ширег народног колектива, или их лично стварати у карактеру подобном општем културном нивоу тога колектива“ (1934а: 107) у спреси са равнодушносту према најбројнијем сеоском становиштву у земљи, било је један од главних узрока погрешног усмерења југословенске музике коме су левичарске и радикалнолевичарске снаге требало да стану на пут.

Живковићево разумевање обликовања уметничке музике на народној основи темељило се, дакле, не на идеји да се тим путем еманира органска повезаност уметника са нацијом и националним „бићем“, већ на настојању да се изразе тежње већинског друштвеног слоја и уједно им се омогући рецепција уметничких продуката при чему је естетичко-теоријску основу и композиционо-техничке особености таквог приступа он детаљније појаснио тек кроз расправе о „новом реализму“ (1938а). Наиме, преузимајући премисе и моделе музичког стварања развијене у Совјетском Савезу током тридесетих година „из друге руке“,¹⁴² а потом их прилагођавајући југословенском контексту, он је покушао да начини једну врсту нацрта одговарајућег

¹⁴² Напомињемо да су гледишта совјетских аутора била доступна југословенским уметницима и стручњацима првенствено из посредних извора, то јест кроз списе познатог чехословачког музиколога Здењка Неједлија (Nejedlý), изразитог поклоника совјетске музике који је имао континуиран и директан увид у струјања у тамошњем музичком и културном пољу (видети детаљније у Locke, 2002). Готово да не постоји текст о новом реализму или о совјетској музици објављен у југословенским часописима између два светска рата, а да у њему нема позивања на Неједлијеве радове укључујући ту и Живковићев текст „Музички реализам“ из 1938. године.

развоја југословенске музике на новој, реалистичкој основи дотичући се, поред осталог, и питања места и видова инкорпорирања фолклорног стваралаштва и савремене народне културе у том процесу.

За Живковића је реалистичка оријентација подразумевала првенствено борбу на ширем, идејном плану, а у другој фази проналажење адекватних музичких форми (1938а: 5). Упоредо са тим, она је обухватала револуционарни прекид са музичким правцима из прошлости и садашњости, те брисање не само тековина „романтиз(ма), импресиониз(ма) и експресиониз(ма), него (и) целокупне тежње *l'art pour l'art*“ укључујући и „неуспе(ле) огран(ке) самог реализма (...) (попут) немачк(е) „нов(е) стварнос(ти)“ (*Neue Sachlichkeit*) и утилитар(не) уметнос(ти) (*Gebrauchsmusik*)“, те „натурализам или фовизам“, јер, према његовом мишљењу, у новим друштвеним околностима оваква струјања „немају животних услова и снаге за постојање“ (1938а: 5–6).

Путоказ југословенским уметницима у правцу усвајања реалистичког приступа требало је да пружи руски ствараоци који су се након Октобарске револуције „грозничаво (...) баци(ли) на посао да кроз музику оства(ре) и очува(ју) (њене) тековине (...)“ успевајући да „пробију границе Русије и победносно у(ћу) у европске културне центре“ (1938а: 6). Осим тога, стваралаштво појединих аутора из недавне и даље прошлости имало је једнако битну улогу у формулисању принципа нове (реалистичке) уметности. Реч је била о Модесту Мусоргском и Леошу Јаначеку – ауторима који су, како је веровао Живковић, представљали претече реалистичког правца постављајући му идејне и формалне темеље. Једна од кључних појава у вези са њиховим делањем била је удаљавање од тежњи националног романтизма попут оне да се „узима(јући) за извор народну мелодију, (побегне) од друштвене стварности и савремених идеја“ и, самим тим, народно стваралаштво стави у „службу неподобних и реакционарних циљева“ (1938а: 4). Уместо тога, ови ствараоци су напуштајући „површинс(ко) и фолклористи(чко)“ третирање народне песме и удубљујући се у „дух и смисао народне речи“, а потом и „извла(чећи) динамику њене психолошке суштине (...) креирали уметност „која ће бити у служби народа“ (1938а: 4–5). Слична настојања Живковић је раније увидео и код Стевана Мокрањца, верујући да је овај композитор једини у југословенској средини успео да изрази расположење ширих народних маса адекватно користећи потенцијал народних мелодија (1934: 106).

Угледање на поступке Мусоргског, Јаначека, али и Мокрањца у обликовању уметничке музике на народним основама, као и на естетичко-поетике оквира

остварења савремених совјетских стваралаца, Живковић је видео као исходиште развијања музичког реализма на југословенском простору претпостављајући да ће у том процесу важно место имати нова хијерархија музичких жанрова (1938a: 5). Она се заснивала на стављању у први план вокалне музике различитог типа (опера, световни ораторијум, кантата, хорони, соло песме), као и вишемедијских форми попут балета, филмова и ревија (1938a: 5). У овим облицима, музика је требало да води главну реч „јер је једино музички реализам у стању да да стварни скуп свих уметности на једном заједничком послу“, али не налик концепту свеукупне уметности (*Gesamtkunstwerk*) (1938a: 5). Како је заправо требало да се оствари веза музике и других уметности Живковић није прецизније објаснио само магловито наглашавајући да ће у будућности „кад музички реализам буде концентрисао све уметности, (он) (...) добити свој пуни динамизам и значење (...)“ (1938a: 5). Подједнако апстрактна била је и експликација отеловљења музичког реализма као уметности настале на народним основама, без јаснијег указивања на техничке и методолошке димензије у стваралачком поступку. Наиме, из Живковићевих навода не може да се разазна каква је заправо дистинкција између овог правца и уметничког музичког национализма који су промовисали припадници либералне ако изузмемо неподударан идеолошки оквир, тачније, која су то композициона решења која је требало да се уведу као нова у оквиру реалистичке оријентације.

Опскурност концепта музичког реализма у погледу композиционо-техничких аспеката дошла је до изражаја и у разматрањима Стане Рибникар/Ђурић-Клајн и Војислава Вучковића – у његовој позној стваралачкој и теоретичарској фази. Наиме, иако се Ђурић-Клајнова у чланку „*Putevi naše moderne*“ (1938) осврнула на проблем остваривање везе између народне уметности и високе уметности сматрајући тај процес кључним за правилан равој југословенске музике у будућности (1938: 9), осим указивања на то да је оплемењивање народне музике модерним техничким средствима једини исправан пут за југословенске ствараоце с обзиром на то да се тиме „модерна композициона техника (...) (приближава) маси“, као и да се на тај начин може доћи до „истините и стварне уметности“, она није детаљније предочила могуће видове овакве „уметничке надградње“, нити је јасно ставила до знања какву врсту стваралачких поступака би она подразумевала. Једино на чему је ова ауторка инсистирала јесте неподударност таквог приступа са приступом карактеристичним за романтичарски и модернистички тип музичког национализма кроз отклон од „површног“ третмана фолклора као једне врсте „егзотичног“ културног објекта (према Ђурић-Клајн, 1938: 9).

Међутим, имајући у виду даљу елаборацију ове тврдње не може са сигурношћу да се утврди шта је Ђурић-Клајнова подразумевала под „стварн(им) приказивање(м) сеоског живота, живота народа“, односно какву врсту естетичко-техничких отеловљења је имала на уму. Оно што може да се уочи јесте њена наклоњеност жанровима примење музике попут драме, плеса, филма, говорних хорова које је сматрала погодним за приказивање друштвене стварности и друштвених појава (1938: 10).

Будући да није користила појам „музички реализам“, као и да је истицала могућност инкорпорирања атоналне, нетематске, политоналне и хроматске музике у оквире форме примењене музике (1938: 10) Ђурић-Клајнова је заправо начинила амалгамацију раних Вучковићевих тумачења социјалне уметности и новореалистичких замисли стварајући додатну конфузију у оквиру левичарског наратива о музици будућности.¹⁴³

За разлику од ње, као и од Миленка Живковића, Вучковић је у својим каснијим расправама покушао да постави појам музичког реализма и, с тим у вези, проблем односа народне и високе уметности, на чвршћу теоријску основу приступивши детаљном појашњењу његових идејних, естетичких и композиционих аспеката. Полазећи од претпоставке да реализам у музици није повезан са одређеном техником, већ да је реч о предмету уметности, у овом случају – приказивању друштвене стварности, он је покушао да направи преглед појавности реалистичких тенденција у музичкој историји упоредо са тим се трудећи да прецизније одреди везу између реализма као идеје и одређених изражајних средстава. Наиме, како је Вучковић нагласио, „мада реализам не означава технику, већ у првом реду предмет уметности“, и мада „за порекло реализма нису битна изражајна средства, то не значи да су она од њега независна“ (Вучковић, 1968в: 100). Стога је за њега један од кључних задатака

¹⁴³ Када је о реч о виђењу југословенске музичке прошлости, односно издвајању кључних стваралачких фигура гледишта Стане Ђурић-Клајн, заједно са гледиштима Драгутином Чолићем, одударала су од тумачења Миленка Живковића и Војислава Вучковића. Док су се Живковић и Вучковић првенствено оријентисали на Мокрањца сматрајући га најважнијим ствараоцем са ових простора, Ђурић-Клајнова и Чолић нису делили њихов став. Тако је Стана Рибникар (Ђурић-Клајн) посебну пажњу посветила Корнелију Станковићу издвајајући га као прву га као прву „значајн(у) фигур(у) у историји наше уметности“ (1932: 14). Такав статус је према њеном мишљењу произлазио из чињенице да је Станковић „једини видео реалне могућности правог искоришћавања (усковитланог и) усијаног доб(а) идеализовања народа, народне поезије и свих продуката народне мисли“ (1932: 17). Штавише, како је она истицала, Станковић је био „свестан неправилне улоге коју је имала музика у друштву“, то јест њене недоступности ширим народним масама борећи се за то да „музика (постане) (...) израз колектива, да буде својина масе и приступачна свакоме“ (1932: 17).

било одгонетање тога „какав изражајни језик у музици захтева реалистичка оријентација“ (1968в: 100).

Уочавајући корелацију између настанка извесних композиционих техника и поступака и друштвеноисторијских околности, Вучковић је дошао до неколико битних запажања – пре свега, према његовом мишљењу, појава хомофоније у музици као вида обликовања музичког тока могла је да се доведе у везу са „прихватањ(ем) проблема стварности“ представљајући „израз потребе за друштвеном садржајношћу музике, за друштвеним чак и политичким програмом“ (1968в: 102). Посматрајући музичку историју он је закључио да су реалистичке тенденције, отеловљене кроз доминацију хомофоније над полифонијом, долазиле до изражаја у различитим епохама, с тим да је са појавом Модеста Мусоргског и његове опере *Борис Годунов* дошло до формирања музичког реализма у „ужем смислу“ (1968в: 102). За Вучковића се реалистички приступ руског композитора испољавао како у његовим поетичким стремљењима, тако и у бројним композиционим решењима. Ту је од посебне важности био третман драмског садржаја поменутог оперског дела, нарочито у извесним сценама (прва сцена у четвртом чину), тако и одабир и примена народних мелодија у музичком сегменту у „неизмењеном аутентичном облику“ са специфичном модалном хармонизацијом (1968в: 106–7).

Резимирајући на крају резултате анализе опере Модеста Мусоргског, као и различитих реалистичких манифестација кроз историју Вучковић је начинио преглед кучних стилских карактеристика овог правца. Према његовом схватању, музички реализам је подразумевао следеће: „1. хомофонија – структурални функционализам (зависност укупне музичке структуре – избор броја, врсте и начина употреба инструмената или извођача – од укупне друштвене садржине дела), 2. мелодијски функционализам: а) функционална зависност мелодијске линије од дикције текста; б) функционална зависност избора мелодијских интервала од садржине радње и текста; в) функционална зависност избора тоналитета и положаја гласа или инструмената од драмске ситуације или психолошке радње; г) функционална зависност мелодијске форме – тематски и мотивски рад, понављање тонова, избор и ограничење њиховог броја – од форме или од потребе радње, 3. хармонски функционализам: а) функционална зависност хармонског склопа од структуре мелодије – дакле посредна функционална зависност од текста; б) функционална зависност ‘слободних’ хармонских склопова од драмске ситуације или психолошке радње“ (1968в: 107–8)

Иако је модел који је он изнео подразумевао намеру да се у оквиру реалистичке методе компоновања на што прецизнији начин издвоје најзначајнији поступци, ипак је његова функционалистичка поставка у којој је акценат био на релацијама између појединачних музичких и драмских компоненти на прилично апстрактан начин дочаравао техничко-изражајне, као и естетичко-идејне границе овог правца. Тек су његова сопствена остварења у духу музичког реализма из касних тридесетих година, као и анализа делања Стевана Ст. Мокрањца (1968д) као његовог првог и најзначајнијег поборника на овим просторима донекле дорпинела разјашњењу појединих димензија овог правца. Поред потпуног искључивања чисто инструменталне музике из хијерархије музичких жанрова и форми у склопу реалистичког приступа, евидентно је било и одбацивање свих експерименталних поступака развијених у модернистичким правцима попут атоналности, атематизма, формалног „растакања“ и слично и, истовремено, усвајање једне врсте неокласицистичке платформе. Важну улогу имало је и коришћење народне музике, односно њена апропријација у уметничким формама, те, стога не изненађује да је Вучковић у контексту југословенске музике издвојио управо Мокрањца са његовим *Руковетима* као „узорног“ аутора, препознајући следећа реалистичка решења: „1) избор типичнога у музичко-поетском изразу народне уметности; 2) јединство идејног и емоционалног у уметничкој обради; 3) облик *Руковети* као синтезу садржајне фолклорне основе и њене уметничке сублимације“ (1968д: 441–2).

Свакако, овим путем нису разрешене бројне недоумице у вези са музичким реализмом и његовим видовима појавности о чему сведоче расправе у совјетској јавности тог времена заједно са тада актуелном уметничком музичком продукцијом (видети Brooks, 1994; Frolova-Walker, 2009), као и расправе вођене на простору Југославије након Другог светског рата у спрези са „соцреалистичким“ стваралаштвом (видети Милорадовић, 2012). Ипак, Вучковићу свакако припада заслуга за то што је једини од радикалнолевичарски оријентисаних стручњака и уметника у међуратном периоду приступио обухватнијој експликацији реалистичког приступа у музичком стварању, трудећи се да га на систематичан начин предочи у теоријској равни и уједно кроз композиторско делање. С обзиром на то да су остали припадници ове групације, нарочито из београдске средине, избегавали да се упуштају у филозофско-естетичка разматрања музичких појава, Вучковићеве поставке, упркос једној врсти недорађености и непотпуности која је проистицала из исувише поједностављеног посматрања проблема повезаности између музичког дела и музичког стварања и

друштвене реалности, тачније њиховог свођења на одређене обрасце или формуле, нису подстакле полемике и дискусије на тему музичког реализма. За такав процес стекли су се услови тек након завршетка Другог светског рата захваљујући укључивању већег броја стручњака у теоријско и практично елаборирање ове појаве.

Једно од најспорнијих места у Вучковићевој интерпретацији музичког реализма било је његово оштро раздвајање у односу на романтичарска и извесна модернистичка струјања посебно када је реч о апропријацији музичког фолклора. Наиме, упркос томе што је тврдио да се реалистички приступ фолклору битно разликовао од других приступа – романтичарских и модернистичких, примери које је наводио, посебно из опуса Мусоргског и Мокрањца нису били довољни да поткрепе његову дистинктивност у техничко-изражајном, као и у идејном погледу. Заправо, стиче се утисак да су и једном и другом аутору „приписане“ извесне тежње, пре свега на основу биографских података, то јест наводне наклоњености социјалистичким идејама из друге половине 19. века, али не и самих стваралачких резултата. Тако је, на пример, у случају Мокрањца, од важности била његова заинтересованост за гледишта која је прокламовао Светозар Марковић у периоду студирања која је искоришћена као аргумент у прилог потврде његових прогресивних схватања музичког стварања и визионарства у односу на савременике (1968д). На нивоу анализе композиционо-техничких поступака овог аутора, Вучковић није отишао даље од закључака либералних стручњака издвајајући као кључну његову вештину да проникне у психолошке слојеве поетског текста и, самим тим, народне уметности, као и да се ослања на „латенти“ хармонски садржај народног напева. У његовом случају, то је, заједно са друштвеним ангажманом Мокрањца, послужило као доказ специфичне, реалистичке поетике, док је, у случају либералних аутора, оно представљало недвосмислену потврду наклоњености уметничком музичком национализму.

4. 3. 2 Популарна култура/висока култура, православље/атеизам

Упркос томе што су припадници левичарске фракције показивали недоследност у обликовању музичког програма све до краја друге етапе пролазећи кроз различите фазе у тумачењима појединих појава, стиче се утисак да су у погледу разграничења уметничке продукције у односу на комерцијалну сферу били знатно конзистентнији. Наиме, ако изузмемо променљивост у одређењу одговарајућих актуелизација уметничке музике, већина левичарски и радикалнолевичарски оријентисаних музичких

уметника и стручњака исказивала је одбојност према комерцијалним типовима музичких остварења како због њихових естетичких карактеристика, тако и због ефеката које су имала на свест шире популације. Попут дискусија о другим појавама у музици међуратног доба на југословенском простору вођеним у левичарским круговима, и у овом случају је водеће место припало Војиславу Вучковићу који се у неколико наврата осврнуо на феномен популарне, односно „лаке“ музике и њеног места у „новом музичком поретку“.

Најпре се тиме бавио у контексту разматрања социјално релевантне уметности, односно вишемедијских форми развијених у европским авангардним круговима у којима је музика имала битно место. Иако је у веома афирмативном виду посматрао експерименталне музичко-театарске подухвате чехословачких и немачких уметника, хвалећи њихову динамичност, објективизам, сатиричност и антисентиментализам (Vučković, 1933a, 1968ђ, е), Вучковићу је сметао музички садржај на који су се они најчешће ослањали. Наиме, посебно у случају аутора попут Ервина Шулхофова, а уједно и Јиржија Восковца и Вацлава Вериха, као и Емила Буријана и Јарослава Жежека (Jaroslav Ježek) била је евидентна наклоњеност цезу (видети детаљније у Lock, 2002: 410–426) који је у прашком музичком животу стекао статус „бунтовне музике“ слично другим европским културним центрима из тог периода (видети детаљније у Cook, 1989). Примера ради, Жежек, Восковец и Верих блиско су сарађивали на преко двадесет комада извођених у прашком „Ослобођеном театру“ од 1928. до 1938. године при чему је Жежек био задужен за музички део инспиришући се у великој мери остварењима Пола Вајтмана (Paul Whiteman), Дјука Елингтона (Duke Ellington) и Бенија Гудмана (Benny Goodman) (према Locke, 2002: 418–21).

За разлику од одушевљења које су бројни европски авангардни композитори и уметници изражавали спрам цез музике, верујући у њен критички и трансформативни друштвени потенцијал и дивећи се иновативном приступу ритмичкој компоненти (Cook, 1989), Вучковић није са једнаким ентузијазмом приступао разматрању овог жанра. Напротив, он није сматрао да цез може да на адекватан начин посредује идеје тог времена наводећи бројне разлоге. Пре свега, цез музика је за Вучковића била „укалупљена“ и уједно реакционарна у погледу хармоније, мелодије и ритма немајући „изгледа да се даље развија“ (1933a: 292). О томе је, према његовом мишљењу сведочила појава понављања и имитације у оквиру цез стваралаштва, те, у том периоду, све распрострањенија обрада „већ постојећих познатих ‘шлагера’ оперске литературе (...), камерне (...) и симфониске (sic!) (...)“ (1933a: 292). Имајући све то у

виду, инкорпорирање цеза у вишемедијске форме и уопште његово коришћење у процесу изградње новог музичог поретка није било оправдано нити је могло да резултира позитивним ефектима (1933а: 292).

Упоредо са указивањем на мањкавости ове врсте музике и њене неприкладности за спровођење темељних промена у музичкој и уметничкој продукцији за које се залагао заједно са другим присталицама музичке левице, Вучковић се интересовао и за критичко сагледавање комерцијално усмереног музичког стварања – популарног и уметничког. С тим у вези од посебне важности је серија његових текстова објављених у дневном листу „Политика“ током 1936. године у којима је, осврћући се на музички програм Радио Београда, изнео своје погледе на жанрове оперете, салонске музике, шлагера, као и „комодификоване“ варијанте народне музике (видети Вучковић, 1968: 558–585). Њима треба додати и низ музичких критика из 1935. године публикованих у листу „Правда“ и „НИН“ (1968: 522–554).

Интересантно је да је, без обзира на генерално негативан став према оперетским остварењима, Вучковић изузетно уважавао француског творца ове музичко-сценске форме – Жака Офенбаха. Он је ценио како Офенбахову критичку настројеност према доминантним тенденцијама у француском друштву друге половине 19. века, тако и његову вештину да уз минимална сценска средства и пажљиво обликовање музичког садржаја створи дела „знатне (...) вредност(и)“ (1935: 9). Из тог разлога, он је веровао да Офенбахове оперете „мора(ју) (да) на(ћу) место у сваком пристојном оперском репертоару“ поздрављајући идеју управе Опере Народног позоришта у Београду да направе поставку *Хофманових прича* (1935: 9).

Сасвим супротне оцене у односу на опус овог аутора Вучковић је износио у вези са остварењима других оперетских композитора, посебно бечких и мађарских, означавајући њихове садржајне и музичке елементе као површне и уметнички безвредне, док се са једнаком одбојношћу односио и према немачким и аустријским композиторима „салонске“ музике, твораца клавирских комада, стилизованих игара, инструменталних потпурија и слично који су уживали популарност у југословенској средини. То се може закључити на основу низа коментара изнетих у неколико недељних прегледа музичког програма Радио Београда (1936). Примера ради, индикативан је његов осврт на концерт „лаке музике“ и поподневни концерт Радио оркестра изведен 6. октобра те године (1936б: 9):

„На његовом подневном програму били су: Гуно (валцер из *Ромеа и Јулије*), Кетелбеј (*На персијској тијаци*), Моњушко (*Краковјачек*), Носковски (*Краковјачек*), Рубинштајн

(*Романса*), Мелихар (*Валцер*), Брое (*Окрени десно*). Сем баналне салонске Рубинштајнове романсе и тривијалног Гуноовог валцера, вредност осталих композиција које су изведене једнака је нули. Мелихаров валцер је сладуњава оперетска тричарија, Кетелбејева *Перијска тијаца* скуп најјевтиније вашарске егзотике, док би Броеовом комаду право место било у циркусу.

Кудикамо поразнију слику пружа поподневни концерт истога дана: Калман (*Циркуска принцеза*), Хартман (*Легенда о Триму*), Валдтојфел (*Удаљени*, валцер), Титл (*Краљев поручник*), Гајгер (*Од А до Z*, потпури), Ајленберг (*У шумској ковачници*), Транслатер (*Тореро*, валцер), Демерсеман (*Свечаност у Аранхуесу*) и Бланкенбург (*Чаробњак*, марш). О овим делима не само да се не може рећи да одговарају задацима уметничке музике већ је потребно нагласити да она значе управо атак на уметност. Својом дилетантском хармонском обрадом, мелодијском линијом која се граничи са музичком порнографијом, својом убогом формалном структуром и лакрдијашком динамиком она значе свесно деградирање уметности на голу чулну забаву (...). [...]

То је она профана „лака музика“. Уместо да путем уживања просвећује, оспособљава и одгаја у духу друштвеног морала – она заглупљује, развраћује и деморалише. Као непријатељ напретка и културе, она се у њихово име мора осудити“ (1936б: 9).

Као што се увиђа из овог одломка, Вучковићу је била спорна како естетичка, тако и етичка димензија комерцијалне уметничке продукције која је одударала од норми карактеристичних за „истинску“ уметност. У том смислу, овај стручњак се углавном слагао са оценама ауторима из либералне фракције који су са позиција замисли озбиљне музике одбацивали све оне видове музичког стваралаштва у којима уметничке и моралне аспирације нису биле на високом нивоу. Једина разлика била је у томе што је Вучковић наглашавао њихову штетност по друштвену свест и културни развој ширих слојева, док су припадници либералне оријентације истицали негативне ефекте по националну свест и идентитет маса.

Попут стручњака из либералног круга и он се залагао за пажљивије креирање репертоарске политике водећих музичких и уметничких институција, односно за минимализовање удела свих оних остварења која нису одговарала високим естетичким и етичким захтевима. Сматрајући радио веома важним средством у процесу културног уздизања ширих слојева, Вучковић је доста пажње посветио анализи емитованог музичког програма, односно разматрању његовог могућег преобликовања имајући у виду доминацију комерцијалних музичких продуката (1936а, б, в). С тим у вези, он је преопоручивао да се „профа(на) лак(а) музика(а) остави баровима и кабарейма и скине (...) са (...) програма“, потом да се избегава њено комбиновање са уметничком музиком „у интересу развоја укуса (...) слушалаца“, као и да се да простор уводним саопштењима путем којих би се указивало на разлику „између стила, технике и задатка озбиљне лаке и озбиљне компликоване уметничке музике“ (1936б: 9).

Поред васпитавања укуса радијских слушалаца у вези са уметничком музиком, Вучковић је истицао и значај њиховог упознавања са одговарајућим видовима народне музике (1936а, в). Наиме, полазећи од уверења да је народна музика постала угрожена захваљујући, с једне стране, утицају музичких стручњака и уметника који су, користећи је као акустички материјал, довели до њеног отуђења од изворног контекста, као и, с друге стране, негативном дејству комерцијализације музике у урбаним срединама (1936б: 9) он је закључио да „оно што се под именом ‘народне музике’ данас пружа народу није ништа друго до деформисано схватање музике ‘за народ’: циганска музика на једној, а уметничка стилизована (и артифицијелна музика) на другој страни“ (1936в: 16). Како би се слушаоцима указало на јасну разлику између „правих вредности народне уметности“ и „кафанског кича“ (1936а), Вучковић је био мишљења да радијски стручњаци треба да се у већој мери ослањају на изворне облике народне музике (1936в: 16). У том контексту он је видео помак са доласком Михаила Вукдраговића на место референта за народну музику на Радио Београду (1936) надајући се даљем унапређењу квалитета у овом сегменту програма (1936в: 16).

Поред Вучковића и други припадници левичарске фракције поимали су извесне комерцијалне видове музичког стваралаштва као неприхватљиве имајући у виду њихове естетичке, садржајне, формалне и етичке домете. Између осталог, треба поменути Миленка Живковића који је у изразито негативном виду посматрао жанр оперете, чак и њене ране, класичне облике. Коментаришући поставку оперете *Слепи миш* Јохана Штрауса у београдском Народном позоришту (1933), он је изнео низ оштрих оцена не само у вези са овим остварењем, већ и са музичким и уметничким квалитетима целокупне бечке оперетске продукције из друге половине 19. века. Како је истакао, већ је само извођење Штраусовог дела

„било немилостиво изненађење за свакога ко музику прима здравим чулима и недегенерисаним укусом: шаблонска конструкција драме, површни психолошки заплети, јевтини (sic!) и чак фриволни вицеви, празне конверзације и шупља блебетања једне дегенерисане гомиле из виших кругова, безбрижне пијанке бесне хабзбуршке аристократије окупљене око једног размаженог и блазираног принца кога би пре требало стрпати у завод за умно недовољно развијену младеж, него направити од њега типичног представника културне средине једне епохе (...). Музика плитка по садржајности, у стереотипном облику и са монотоним ритмовима (3/4 и 2/4 доминирају и просто даве слушаоце) – све је то срачунато за кафану и беспослен свет који, уз шољу кафе, преврће илустроване журнале или домине, који нити у музици нити ма у којој уметности тражи добра духовна доживљавања, него само разоноду. То је типична музика за доколичаре и социалне паразите“ (Жив., 1933: 283).

Показујући већу дозу презира према оперети у односу на Вучковића и припаднике либералне фракције, Живковић је са израженом нефлексибилношћу

приступао репертоарској политици музичких институција у Београду у овом случају Народног позоришта. Гајећи „нулту толеранцију“ према формама и жанровима који су одударали од његових уско постављених уметничких критеријума – естетичких и социоисторијских, он је у самом извођењу познате Штраусове оперете видео „симптом почетка културне декаденције“ на овим просторима, док је овај догађај назвао „атентат(ом) на наш здрави културни живот“ (1933: 284). Имајући у виду чињеницу да је била реч о класичној оперети – знатно ближој уметничким формама попут комичне опере у односу на савремену оперету, можемо само да претпоставимо како би изгледала Живковићева реакција у том случају, те каква су била његова гледишта о другом, још комерцијалнијим музичко-сценским жанровима из тог времена.

Сагледавајући гледишта о музици која су испољавали припадници левичарске фракције евидентно је да у њиховим замислима музике будућности на југословенском простору није било места за комерцијалну музичку продукцију. Такав случај био је и са црквеном музиком, али не због естетичких и етичких, већ социоисторијских разлога. Наиме, будући да су полазили од претпоставке да музика треба да изражава стварност друштвеног контекста у коме настаје укључујући нарочито „напредне“ тежње одређених делова популације, представници музичке левице веровали су да компоновање црквене музике није имало оправдање у савременим околностима услед непостојања одговарајуће друштвене подлоге. Заправо, слабљење друштвене моћи цркве као институције у модерно доба је, према њиховом мишљењу, резултирало смањењем њеног утицаја на друштвеноисторијске токове услед чега је и црквена уметност изгубила на друштвеној снази и престижности, а тиме и на релевантности.

Такав приступ стварању црквене музике испољавали су Драгутин Чолић и Војислав Вучковић, док је Миленко Живковић имао другачије погледе. Примера ради, у једној од бројних критика извођења савремене црквене музике на београдским подијумима, Чолић је предочио свој начелан однос према том питању. Разматрајући духовна дела и *Литургију* Николаја Черепњина он је подвукао следеће:

„Код компоновања црквене музике у данашње време није могуће решавати проблеме које једном напредном савременом композитору поставља данашњица. У овом случају композитор само може показати познавање појединих стилова, вештину у изградњи музичких облика и смисао за изградњу мелодије и њене хармонске подлоге, као и вештину у решењу односа целе музичке стране дела према тексту“ (Чолић, 1933: 7).

Ипак, упркос ставу да је црквена музика неутемељена у савременој друштвеној реалности, те да за њу нема места у музичком поретку „бескласног“ друштва чији су

настанак прижељкивали, и Чолић и Вучковић су показивали интересовање за духовна остварења из различитих епоха не оспоравајући њихов допринос развоју уметничке музике и уједно европске цивилизације. Битно је напоменути да је Вучковић кључна становишта о односу музике и идеологије обликовао захваљујући темељној анализи средњевековне музике о чему је посведочио у својој докторској дисертацији и појединим чланцима (1968а, 1934б). Анализирајући однос између цркве, музике и друштва у периоду средњег века, он, поред осталог, није занемарио улогу коју је ова институција одиграла у подстицању усавршавања музике као уметности, односно њених садржајно-формалних димензија, што је био случај и са разматрањем касније продукције у области духовне музике. У том контексту од важности је његово тумачење позиције Сезара Франка у француској и европској музици из друге половине 19. века, посебно композиторово оживљавање форми попут ораторијума, мисе, кантате и корала (Vučković, 1939). Према Вучковићевом мишљењу, Франк је из револта према „лакрдјашк(ој) уметност(и) Другог царства у Француској“, као и „извештаченој програматици вагнеризма“, пронашао уточиште у црквеној музици и грегоријанском коралу на темељу чега је створио „најсериознију духовну религиозну музику“ и уједно подстакао даље напредовање апсолутне музике (1939: 73–4). У случају овог „музичког Фра Ангелица“, то није представљало реакционаран процес, јер је „социолошки посматрано (...) (његово) стварање (било) (...) плод индивидуалног револта на друштвену неправду“, док је са формалног гледишта „оно значи(ло) цизелирање музичког језика и проширење могућности изражајне технике“ (1939: 74).

За разлику од Вучковића и Чолића који су црквеној музици приступали са интересовањем првенствено као историјском објекту, Миленко Живковић је, чини се, веровао у потенцијал овог жанра у савременом композиционом делању. То се закључује на основу његових личних стваралачких стремљења, као и из оцена црквених остварења међуратних југословенских аутора, те чланка „Прилог проблему православног црквено музичког стила“ (1933в). Наиме, Живковић је током прве и друге етапе компоновао неколико дела из области црквене музике (*Оче наш* /мешовити хор, 1925/, *Византијска литургија* /тенор соло, бас соло, мушки хор/, 1935, *На Синајске горе* /сопран соло и мешовити хор, 1943/, *Опело* у g-mollu /1944/) укључујући и низ обрада црквених народних мелодија. Разматрајући развој музике у „источно-православној“ цркви (1933в) он је закључио да се усред „разних спољних и унутрашњих узрока, ни до данас није формирао неки самосвојан и јединствен уметнички стил, као што је то случај са католичком и протестанском (sic!) музиком“

(1933: 102). Према његовом мишљењу, задатак савремених композитора „који желе да изграђују православно црквено-музички стил великих размера“ био је у томе да проналазећи „органску везу“ између „византиске (sic!) и народне црквене мелодије“ створе основу будуће „свеукупне православне музике“ (1933: 103). Његово остварење ометало је то што су се ствараоци на овом подручју углавном кретали без јасног „религиозно-стилск(ог) стожера лебде(ћи) и лутају(ћи) без одређеног и јасног плана, без компаса (што се) завршавал(о) (...) успелијем или неуспелијем храманизовању народних мелодија, или у уметничким творбама преоптерећим сензуалним (нецрквеним) хармонијама, и профаним мелодиским (sic!), модулаторским и обличним (sic!) концепцијама (...) (1933: 103–4). Ипак, упркос томе, поједини аутори успевали су да, судећи према Живковићу, пронађу одговарајући композициони приступ у области православне црквене музике. У том погледу посебно су се издвајала духовна остварења Стевана Христића, односно његово *Опело* у b-mollu посвећено жртвама Првог светског рата. Истичући како се у овом делу Христић наметнуо као „зре(о) стварал(ац), који је техничку вештину компоновања потпуно савладао (...) лако уобли(чавајући) своја унутарња доживљавања“, Живковић је закључио да је реч о његовом „најдубљ(ем) и најмонументални(јем)“ стваралачком подухвату (1933: 76), „јединственим у православној литератури“ (према Пејовић, 1999: 214).

5. ЗАКЉУЧАК

5. 1. Општи осврт на карактеристике музичког програма појединачних фракција у југословенском јавном пољу

Разматрајући наратив о музици који су у оквиру појединачних фракција у југословенском јавном пољу креирали првенствено музички стручњаци и уметници, а у незнатној мери и интелектуалци из других области наметнуло се неколико битних појава. Пре свега, било је евидентно да се, без обзира на међусобне идеолошке разлике, већина њих доследно борила за признавање области музичког стваралаштва и извођаштва као друштвено значајних и неопходних трудећи се да припаднике политичке и интелектуалне елите, као и ширих слојева увере у вредност и корисност неговања одређених врста музичких форми – у контексту ширења свести о националном идентитету, потом подстицања „духовног“ развоја популације, као и предочавања националне специфичности и уникатности у међународним оквирима. Такав процес указивао је на то да је положај музике и професионалних музичара у југословенској средини био испод оног који је постојао у развијеним европским земљама, као и да је био лошији од статуса других уметничких дисциплина (књижевност) које су још пре Првог светског рата постале друштвено признате и уважене.

Из тог разлога, не изненађује чињеница да су музички уметници и стручњаци истовремено деловали у више праваца – у области публицистике, образовања, стручног удруживања, законодавства, социјалне заштите и сл., покушавајући да у новој државној творевини створе боље услове за одвијање музичке продукције и извођаштва у односу на предратно доба. Њихова опсежна борба индиректно се одразила и на обликовање сâмог музичког наратива. Наиме, како може да се примети, упркос жељи за систематичним радом у различитим областима, музички стручњаци и уметници углавном нису успевали да своје идеје у вези са организацијом музичког поља, функционисањем музичких институција и развојем продукције и извођаштва детаљније елаборирају, а још мање да их спроведу у дело. Захваљујући томе, у већини случајева њихов наратив о музици и музички програм остали су недоречени, непотпуни и неконзистентни. Осим тога, уочава се и то да је у бројним димензијама он био неутемељен у друштвеној реалности, тачније да је био преамбициозан и претерано

ригидан. Узрок томе треба тражити у околностима музичког усавршавања југословенских уметника у виду додира са музичким животом културно знатно развијенијих средина. Наиме, боравећи у току рата претежно у француским урбаним центрима, а након тога студирајући углавном у чехословачкој престоници са дугом традицијом уметничке музике и веома разгранатим музичким институцијама, они су полазили од изразито несродних узора уколико се има у виду ситуација у Краљевини СХС/Југославији.

Поводећи се ентузијазмом и полетом за изградњом југословенске културе и уметности по моделу развијенијих средина, музички стручњаци и уметници често су пренебрегавали бројне слабости југословенског друштва имајући превелика очекивања како од државе и њеног апарата, тако и од ширих слојева. То се односило првенствено на процес професионализације и уређења музичког поља коме се тежило уз помоћ државе уз превид катастрофалних услова од којих се започело након рата. Осим тога, то је важило и за процес музичког образовања маса и стварања едуковане публике уз постављање високих захтева пред њом чак и за критеријуме знатно напреднијих средина. Нема сумње да су у бројним ситуацијама, представници државе с правом критиковани због своје спорости, равнодушности према уређењу области уметности и музике и наглашене декларативности у делању – без намере за спровођењем у пракси јавно прокламованих културних циљева, али је, исто тако, неспорно да су задаци који су стављани пред њих од стране музичких стручњака и уметника често били неизводљиви, без упоришта у економским, социјалним и законским оквирима. Чини се да је било претерано захтевати од образованијих и урбаних слојева на југословенском простору усвајање аскетског приступа свакодневном животу у виду одрицања од забаве и комерцијалних творевина, који су доминирали у културној и уметничкој понуди свих значајних европских урбаних центара, нарочито након девастирајућег и трауматичног искуства Првог светског рата. Такође, проблематично је било окривљавање ових слојева за неуспехе иницијатива усмерених против експанзије комерцијалне културе имајући у виду тенденције у другим срединама, културно и образовно знатно изнад Краљевине СХС/Југославије.

Неадекватно разумевање југословенске стварности у спрези са преамбициозним плановима резултирало је извесним негативним последицама у оквиру музичког поља тога доба. Својеврсна „хајка“ на комерцијалну продукцију, на пример, стварала је проблеме професионалним музичарима који су услед појачане контроле државе и притисака руководиоца музичких институција били присиљени да отказују наступе,

одустају од турнеја и распуштају ансамбле (видети детаљније у Vesić, 2015a). Социјално недовољно снажна категорија професионалних музичара тиме је додатно била уздрмана и стављана у несигуран положај, јер су јој могућности избора биле сужаване. Осим довођења у питање социјалне сигурности музичара, удружено делање на потискивању популарне музике није донело очекиване резултате у погледу обликовања музичког укуса маса. То се види на основу анкета које је спроводио Радио Београд током тридесетих година у којима је јасно дошла до изражаја наклоњеност слушалаца управо оним музичким формама које су стручњаци оспоравали (упореди Vesić, 2013a), затим на основу процвата издаваштва посвећеног претежно популарним музичким жанровима (упореди Весић, 2014б), и коначно константно високу посећеност места за забаву – кафана, барова и биоскопа.

Ако занемаримо мање конструктивну страну јавног делања музичких уметника и стручњака, може да се констатује да је њихово укључивање у различите врсте јавних активности, те удруживање са другим уметницима и интелектуалцима довело до низа позитивних ефеката у погледу позиционирања музичке уметности у југословенском друштву. Најпре треба истаћи да је сарадња са утицајним појединцима и групама у јавном пољу допринела томе да музичке појаве заузму место у оквиру културних и уметничких програма које су пропагирале идеолошки дивергентно усмерене групације. Заправо, музички стручњаци и уметници су својим ширим ангажовањем успели да скрену пажњу јавности на значај области музике у националној култури указујући на бројне добробити које је доносио њен развој. О томе, између осталог, сведочи чињеница да је музичким појавама посвећивана пажња у свим престижним часописима и дневним листовима, да су ужестручне музичке публикације домаћих и страних аутора заједно са важним музичким догађајима у земљи и иностранству наилазиле на занимање не само музичких стручњака, већ и бројних интелектуалаца, да је на Београдском универзитету још током двадесетих година уведен предмет историја музике са основама из области хармоније, контрапункта и музичке естетике и слично.

Омогућивши да музика постане видљивија у југословенској јавности, као и да музичко стварање и извођаштво престане да бива третирано као „трећеразредна“ друштвена активност посебно у интелектуалним и политичким круговима, музички стручњаци и уметници створили су предуслове за озбиљније поимање музичке професије, као и, дугорочно гледано, унапређење нивоа у свим сегментима музичког поља. Постајући део интелектуалне елите, музички професионалци су се неминовно укључили у дискусије о југословенској култури и уметности вођене у јавним оквирима.

Самим тим, подељеност у јавном пољу која се манифестовала кроз дистинктивна поимања уређења југословенске државе и друштва, међународних односа, културне и социјалне политике итд. преносила се и у расправе о музици и њеном месту у националној култури. Аналогно расцепу у оквиру интелектуалне и политичке елите у вези са низом питања појавио се и расцеп међу музичким уметницима и стручњацима који је био отеловљен у креирању више опречних платформи музичког развоја на југословенском простору.

Процес приближавања појединаца и групација из поља музике интелектуалним и политичким круговима свакако није био од пресудног значаја у погледу диверзификације погледа на српску/југословенску музику, односно њену прошлост, садашњост и будућност. Наиме, као што смо више пута истакли, у њему је од још веће важности било позиционирање културног (јавног и уметничких поља) у југословенском друштву као подређеног пољу политике и бирократије које се манифестовало кроз континуирано дејство „спољне“ контроле. У ситуацији зависности већине културних институција и културних ктивности од материјалне помоћи државе њихово одвајање од политике, схваћене било у ужем или ширем смислу, било је веома отежано. Томе је додатно доприносила склоност владајућих слојева ка отвореном или мање видљивом усмеравању делања у овој области уз помоћ законодавних и других видова условљавања. Захваљујући угроженој аутономности културног, јавног и уметничких поља и њиховој крхкости спрам екстерних инстанци на различитим нивоима, репродуковање и опредмећење општих подела међу политичком и интелектуалном елитом у југословенском друштву у дивергентним областима делања, међусобно несродним и неспојивим, текло је готово директно, без отпора једне врсте „структурних“ ограничења. Наиме, без чвршће засноване аутономности појединих друштвених поља, дата ограничења нису могла да се испоље у већој мери.

С тим у вези, не изненађује чињеница да се идејна подељеност у јавном пољу на скоро идентичан начин испољавала у креирању културно-политичких, као и музичких платформи, те да су се у погледу тумачења музичких питања у југословенским оквирима репродуковале опште дистинкције на фракцијском, као и на унутарфракцијском нивоу. Ипак, било је и извесних одступања у том процесу која су, када је о музичким појавама реч, посебно долазила до изражаја у либералној и левичарској фракцији. Тако је, како смо нагостили у анализи наратива о музици у претходном поглављу, у случају либералне фракције била видљива доминација словенске струје са слабијим утицајем западноевропске струје, док је у случају

левичарске фракције издиференцираност у радикалном сегменту била специфична у односу на поље књижевности и ликовних уметности. Изузев тога, може да се констатује да су припадници интелектуалне и политичке елите заједно са музичким уметницима и стручњацима кроз активности у вези са музиком – научно-истраживачких публицистичких, стваралачких, извођачких, организационих, образовних и политичких проширивали и допуњавали наратив о југословенској култури и друштву паралелно са тим преносећи видове интерпретација извесних дилема и у ову област.

Када је реч о вредносним нормама на којима се темељило схватање српске и југословенске музике битно је да се укаже на неколико појава. Пре свега, као што може да се увидели у сумарном прегледу кључних полазишта припадника различитих фракција (Табела бр. 7), постојала су разилажења на више нивоа – не само међуфракцијском, него и унутарфракцијском, у вези са интерпретацијом појединих дилема. Она су се манифестовала у схватању важности утицаја западноевропске музичке традиције на српску и југословенску музичку традицију, потом вредновања савремених музичких (модернистичких и авангардних) праваца, као и у одређењима канона српских и југословенских композитора. С тим у вези, најнаглашеније су биле дистинкције између либералне индивидуалистичке струје, посебно групације модерниста и осталих струја и фракција. Прецизније, ни у једној тачки музичке платформе коју су промовисали њени представници није постојало поклапање са платформама других струја и фракција. Поређењем доминатних гледишта у либералној, конзервативној и левичарској фракцији уочава се, пак, низ подударности. Реч је првенствено о виђењима обликовања високе уметности, о поимању важности народне уметности у том процесу, као и о вредновању комерцијалне музичке продукције.

Табела бр. 7. Полазишта музичких струњака из три фракције

	Либерална фракција		(Индивидуалистичка струја)		Конзервативна фракција		Левичарска фракција	
	Модернисти/Традиционалисти		Модернисти/Традиционалисти		круг око породице Настасијевић/ Народна одбрана		круг око Вучковића/ Живковић	
идеја Југословенства/и деја српства	и југословенска и српска музика	и југословенска и српска музика	Југословенска музика	Југословенска музика	Српска музика	Југословенска музика	Ни југословенска ни српска музика, већ музика за подређене слојеве	Југословенска музика
Југословенска култура/западноевропска култура; Југословенска култура; словенска култура	Свесловенство уз умерено ослањање на европску традицију; прихватање модернистичких и извесних авангардних замисли уметности	Свесловенство и опрезно ослањање на премодернистичку европску традицију	Уздизање твораца „нове музике“, како конструктивистичког, тако и дадистичког и неокласицистичког умерена; истапање важности ослањања Југословенске традиције на савремена европска струјања	Потпуно одбацивање савремених европских праваца уз истапање романтичарских и постромантичарских европских и словенских аутора	Свесловенство уз отклон од европских традиција, посебно модернистичких и авангардних	Свесловенство уз отклон од европских традиција, посебно модернистичких и авангардних	Прва фаза: усвајање модернистичких и авангардних иновација кроз приступачне уметничке форме; респект према мајсторима европске барокне и класицистичке музике Друга фаза: окретање неокласицизму и одбацивање радикалних искорачивања формалног, хармонског, мелодијског и ритмичког типа	Одбацивање савремених европских струјања, уз исказивање дивљења према Вагнеру, Величане Мусоргског и Јаначека

Народна музика и њена уметничка апропријација су основа за креирање уметнички вредних остварења	Прва фаза: увиђање ирелевантности народне музике за уметничку музику Друга фаза: значај уметничке обраде фолклора кроз специфичан приступ својствен „музичком реализму“	Народна уметност и музика су схваћени као темељи за изградњу високе уметности; апстрактни „психолошки“ приступ обради фолклора	Важност естетичких својстава дела, а не материјала на коме је создано; одбацивање музичког фолклора као исходишта	Уметничка музика треба да израста из народне музике; ослањање на традицију обраде фолклора с краја 19. века	Народна музика је сматрана исходиштем обликовања уметничке музике; залагање са „психолошки“ приступ обради фолклора	фолклор/висока уметност
Потпуно негирање вредности комерцијалних форми, укључујући и велики део романтичарског оперског репертоара због „сентименталног“ карактера	Наглашена демонизација комерцијалне уметности и музике	Одбацивање комерцијалних музичких и музичко-сценских форми уз изузетак класичне оперете	Афирмативан однос према популарној култури	Одбацивање комерцијалних музичких и музичко-сценских форми уз изузетак класичне оперете	Популарна/висока култура	Православље/атеизам
Значај изградње и развоја православне музичке традиције на темељу народних напева	Црквена музика је ирелевантна у савременом стваралаштву, али је треба изучавати као историјски важну појаву	Важност неговања црквене уметности и музике	Неопходност стваралачког доприноса у области црквене музике	Црквена музика нема истакнуту улогу	Црквена музика има битно место у српској музичкој традицији; важност њеног историјског и етнографског изучавања	

Имајући у виду ставове које су у заступали најекспониранији појединци и групе из конзервативне, либералне и левичарске фракције намеће се неколико појава. Пре свега, евидентна је била раширеност афирмативног поимања словенских култура и наклоњеност идеји о међусобном зближавању и тешњој колаборацији. Она је била заступљена међу већином припадника либералне фракције – највише у оквиру словенске струје, али и индивидуалистичке струје, потом међу припадницима конзервативне фракције и свих њених струја, док је у специфичном виду, са фокусираношћу на Совјетски Савез као својеврстан политички и културни центар, била негована у оквиру левичарске фракције, нарочито њене радикалне струје. Схватање да је југословенска култура део словенске цивилизације, те да њена таква

позиционираност захтевала потврду кроз различите видове културног делања подразумевало је истовремено отклон у односу на западноевропску културу, њену традицију, творевине и вредности. Он се манифестовао кроз изражавања скепсе спрам модела западноевропског културног и друштвеног развоја коју су исказивали припадници либералне фракције, потом кроз прихватање извесних његових елемената код левичара (технолошки развој) и, најзад, кроз готово потпуно одбацивање у случају конзервативаца.

У поређењу са ширим кругом међуратне политичке и интелектуалне елите, међу појединцима и групацијама усмереним на музичка питања уочљив је већи степен отпора према апропријацији западноевропских узора и израженији страх од ефеката таквог процеса. То потврђује чињеница да су чак и кључни идеолози либералне фракције (Милоје Милојевић, Коста Манојловић) који су уједно били и велики поштоваоци појединих западноевропских култура (Француска, Велика Британија) са опрезом приступали идеји о темељењу развоја српске и југословенске музике на искуствима развијених земаља из „латинско-германског“ круга. Они су у томе видели потенцијалну опасност од колонизације српске и југословенске музике, њеног „утапања“ у шире европске оквире, и, самим тим, од губљења специфичности и самосвојности проистекле из спреге етничких и историјских чинилаца.

Присталице конзервативних струја биле су још оштрије од либерала у сагледавању релација између југословенског и западноевропског културног простора. Наиме, поклоници како ауторитарних, тако и радикалнодесничарских погледа недвосмислено су исказивали изразит отпор према западноевропском просветитељском пројекту и из њега проистеклој замисли прогреса заснованој на величању рационализма, науке и технологије, материјалног напретка и слично. И док су либерали прихватили део европског наслеђа – нпр. научне методе у истраживању музике, видове организације музичког живота и уређења музичких институција, елитистички приступ музичком стварању и извођаштву, дотле су конзервативци били критички настројени према свим европским тековинама – како због њихове идејне заснованости, тако и због чињенице да су се, захваљујући економској доминацији, лако шириле на периферне културне просторе, постепено их „увлачећи“ у сопствени систем културне продукције/репродукције. Када је реч о левичарима, они су, у контексту вредновања западноевропске музичке традиције и увиђања њене релевантности за југословенску традицију били блискији појединцима и групацијама либералног усмерења. Упркос томе што су се противили грађанском концепту уметности и идеји о

аутономности уметничког делања ипак је већина њих, непосредно или посредно, истицала важност западноевропске културе и уметничке традиције и њене богате баштине. У томе су, веома често, левичари ишли корак даље у односу на либерале.

Једино су присталице индивидуалистичке струје имале у потпуности афирмативан став према културној традицији западне Европе отеловљеној у иновативним подухватима у области науке, образовања и уметности кроз различите историјске епохе. То се посебно односило на период од краја 19. века, тачније на бројне тенденције проистекле из увиђања неопходности проналажења „нових путева“ уметничког изражавања и комуникације које су за резултат имале вишеструка естетичка, формална и жанровска искорачења.

Док се у југословенском јавном пољу назирала извесна поларизација када је реч о разумевању „модернизације“ југословенског друштва и културе, те уметничког прогреса, стиче се утисак да је она посебно долазила до изражаја у контексту тумачења функције и начина уређења области уметничког стварања и извођаштва на овим просторима. С тим у вези, дистинкције које су се појавиле између конзервативних, либералних и левичарских струја у вези са виђењем западноевропских и словенских узора, у овом случају су биле оштро наглашене. Дискрепанца је нарочито била изражена између представника индивидуалистичке струје, с једне стране, и представника свих осталих струја у пољу, с друге стране. Наиме, како је показала анализа наратива у оквиру појединачних фракција, конзервативци, левичари и део либерала показивали су наклоњеност антидемократским и ауторитарним вредностима приликом разматрања наведених појава. Ту првенствено мислимо на следећа уверења – 1. да је у области уметности и музике неопходно темељно укључивање државног апарата ради надгледања, контроле и регулације различитих активности, 2. да је ширим масама потребно вођење и подучавање под надзором интелектуалаца и стручњака, 3. да је у циљу очувања националног/класног идентитета оправдано делимично „затварање“ и изоловање музичке продукције и дистрибуције, 4. да је коришћење цензуре, забрана и других репресивних мера прихватљиво у контексту заштите националне културе од „најезде“ уметнички проблематичних комерцијалних облика стварања.

И премда су за конзервативно оријентисане кругове оваква гледишта природно израстала из њихових општих ставова, за припаднике либералне фракције, а делимично и левичарске, она су указивала на једну врсту удаљавања од исходишних принципа. Када је реч о већинском делу либералне фракције, ослањање на

ауторитарно-репресивне моделе организације музичког стварања и извођења резултирало је сродношћу њиховог музичког програма са програмом конзервативних струја на више нивоа. Преплитање је, чини нам се, знатно упадљивије него што је то био случај са културно-политичким програмом две фракције и њихових струја. У контексту музичке левице, антидемократске, антикосмополитске и ауторитарне тенденције биле су карактеристичне за све групације, а не само оне блиске КПЈ. То је одударало од ситуације која је владала у пољу књижевности и ликовне уметности у којима су противници социјалне уметности покушавали да оспоре оправданост инструментализације уметности у политичке сврхе и њене хетерономијације.

Конвергирање ставова стручњака и уметника из различитих фракција (конзервативне, либералне и левичарске) у вези са обликовањем музичке продукције и потрошње имало је значајне реперкусије у југословенској средини. Најпре, оно је имало великог удела у стварању отпора према популарној музици и авангардним музичким правацима тога доба у интелектуалном делу јавности. Посредством музичких и уметничких институција, штампе и образовних институција отпор је додатно оснаживан и продубљиван са циљем да се пренесе на шире слојеве друштва. Паралелно са тим процесом, дошло је и до манифестовања јаза између, с једне стране, елите отеловљене у личностима музичких професионалаца и, с друге стране, масе као конзумента музичких продуката, посебно оних комерцијалног карактера. Он је проистицао из неподударности преференција два слоја коју су припадници елите покушавали да превазиђу путем усмеравања интересовања потрошача и обликовања њиховог избора музичких жанрова и форми. Том приликом, представници различитих фракција често су западали у апсурдну позицију окривљујући и критикујући шире слојеве због њиховог „погрешног“ одабира, те испољавања неистанчаности укуса, једном речју – зато што нису поседовали културни капитал и специјализована знања попут њих самих. Иако је овом проблему приступано и на конструктивнији начин – на пример, кроз рад на музичком просвећивању у виду концерата, јавних предавања и реформисања образовних програма, међу музичким стручњацима и уметницима постојала је склоност ка пљомком етикетирању и омаловажавању „неуких“ слојева која је с времена на време прерастала у једну врсту „културног расизма“. Она је долазила до изражаја у критикама појединих музичких догађаја, посебно када су на програму били домаћи аутори (видети нпр. Милојевић, 1922в), потом у освртима на комерцијалну музичку продукцију и, коначно, у разматрањима музичког програма Радио Београда. У таквим приликама, маса је неретко сатанизована због своје поводљивости, немања

чврстих критеријума, фокусираности на задовољавање чулних сензација, као и због занемаривања „битних“ димензија музике (видети нпр у Весић, 2015б).

За разлику од припадника већине фракција и струја, припадници индивидуалистичке струје, то јест њене модернистичке групације и део радикалних левичара залагали су се за признавање вредности различитих врста музичке продукције, као и за разумевање позиције ширих слојева у контексту музичке потрошње. Они не само да су се трудили да схвате разлоге постанка бројних нових уметничких форми укључујући како комерцијалне, тако и уметничке, већ су тежили ка томе да савремене уметничке токове на што пријемчивији начин предоче ширим слојевима без испољавања презира и дистанце према њима. Упоредо са тим, они су једини су инсистирали на потпуној аутономности уметничког делања – без мешања државе или других инстанци у функционисање музичког поља изузев уметника самих.

Када је реч о условљености музичких платформи појединачних фракција и делања на њеној практичној примени двома етапама у јавном пољу, тачније процесима плурализације и поларизације битно је истаћи да је она у већој мери долазила до изражаја у јавном ангажману појединаца и групација него у њиховим наративима. Наиме, интерфракцијска и унутарфракцијска померања изазвана дејством наведених процеса преламала су се кроз активности музичких стручњака и уметника у пољу, то јест кроз њихов кооперативан рад са другим уметницима, интелектуалцима и политичарима при чему су гледишта у вези са српском и југословенском музиком заузета током прве етапе углавном незнатно модификована у наредној етапи. Заправо, већина припадника појединачних фракција своје удаљавање од почетних полазишта и платформи није исказивала искорачењима у наративним оквирима. Једини изузетак у том погледу представљала је радикалнолевичарска струја чији је модернистички део претрпео дубок преображај у склопу хомогенизације „левог фронта“ и успостављања доминације партијског програма. То је представљао свакако најдрастичнији пример редефинисања музичке платформе под утицајем процеса поларизације.

5. 2. Конструисање српске музичке традиције: теоријске и емпиријске импликације

Као што смо нагостили у трећем и четвртном поглављу рада, осим општих подела у пољу које су проистичале из дистинкција у идејним полазиштима појединачних фракција преносећи се и на обликовање музичког програма, могле су да се уоче и бројне потподеле као резултат неподударности у тумачењу извесних појава, потом

неистовности интереса појединаца и група, и, најзад, њихове друштвене утицајности. С тим у вези, важно је нагласити да је на унутарфракцијском нивоу, поред раздвајања између модерниста и традиционалиста, било битно и разграничење према степену друштвене престижности извесних појединаца и групација. Наиме, на основу аналитичких увида, евидентно је да су се у све три фракције издвајали доминатно и маргинално позиционирани актери што је најчешће било продукт признатости њихових уметничких резултата (симболички капитал), образовања (културни капитал), као и ангажмана у јавном пољу. Једном речју, није само структура капитала била од пресудне важности за друштвену истакнутост појединаца и група унутар фракција, већ и учесталост јавног иступања и постојање потребе за исказивањем мишљења путем активности у „званичним“ јавним оквирима или путем креирања алтернативних јавности. Примера ради, индикативна је, у том контексту, скрајнутост Владимира Ђорђевића и Божидара Јоксимовића у либералној фракцији упркос њиховој адекватној социјалној умрежености и културном капиталу највише због непризнавања уметничких достигнућа у музичким круговима, као и слабије заступљености у јавном пољу. Сличан положај имала је и Љубица Марић у левичарској фракцији, али превасходно због повлачења из јавног живота, док је подређену улогу у односу на друге уметнике у конзервативној фракцији имао Светомир Настасијевић у највећој мери као резултат недостатка симболичког капитала (непризнавање од стране музичких ауторитета) и културног капитала (изостанак формалног музичког образовања).

Осим тога, битно је истаћи и да је, упркос разликама у друштвеној утицајности у унутарфракцијским оквирима, већина појединаца и групација успевала да јавно артикулише своја схватања укључујући се у дискусије у оквиру етаблираних „простора“ за сучељавање мишљења или путем алтернативних „простора“ отеловљених углавном кроз публицистичке подухвате. Један од облика манифестовања и конституисања алтернативне јавности, поред критичко-есејистичког и стваралачког рада, било је и окупљање и дебатоване у приватним круговима. Реч је била о једној врсти савремених уметничко-интелектуалних салона намењених размени идеја и уметничких остварења између идејно блиских појединаца. Таква врста делања, на граници између приватног и јавног, била је карактеристична за све фракције бивајући од нарочите важности за припаднике левичарске фракције, тачније радикалнолевичарске струје услед препрека које су постојале за њихово иступање у јавности. Примера ради, за ову групу, посебно њен уметнички и музички део, значајна

су била салонска окупљања у кући Љубише Јоцића у којима су се, судећи према сведочењима савременика, одигравали сусрети између музичких стручњака и уметника, књижевника, ликовних уметника и функционера КПЈ (према Живанчевић, 1983: 171). Поред њих, треба поменути и састајања у дому браће Настасијевић која су, на основу тврдњи Светомира Настасијевића (1964) имала битну улогу у формулисању њиховог специфичног уметничког и музичког програма.

Упоредо са разликама у друштвеној моћи видљивим на унутарфракцијском нивоу могле су да се уоче и разлике на међуфракцијском нивоу. У том контексту, евидентно је било да су, захваљујући својој блискости са политичком елитом још у току Првог светског рата, а потом и чињеници да нису имали конкуренте у југословенској јавности у погледу стручности, искуства и социјалне инкорпорираниости у току прве етапе и већег дела друге етапе кључну улогу у спровођењу музичке политике у међуратном периоду имали припадници либералне фракције.

Потпуна доминација ове групације у јавном (и музичком) пољу огледала се, између осталог, у њиховој укључености у рад кључних државних, музичких и образовних институција. На пример, Петар Крстић је био дугогодишњи инспектор Министарства просвете Краљевине СХС/Југославије учествујући као стручни сарадник у решавању бројних музичких питања почев од обликовања музичке наставе у основним, средњим и музичким школама школама, стварања стручног музичког кадра, одређења статуса позоришних музичара до музичког просвећивања и извођаштва. Поред тога, треба поменути и Милоја Милојевића који је такође био инспектор Министарства просвете (1920/1921), али и једини музички стручњак који је предавао на Београдском универзитету, а затим и Косту Манојловића који је – осим функције кустоса Етнографског музеја у Београду обављао и функцију ректора Музичке академије (1937–40). Петар Коњовић је кратко вршио дужност инспектора Уметничког одељења, да би потом постао директор опере Хрватског народног казалишта у Загребу, управник Новосадско-осијечког позоришта, а онда и управник Народног Казалишта у Загребу. С тим у вези, није занемарљива чињеница да је он био једини музички стручњак у периоду од 19. века до краја Другог светског рата коме је припала престижна дужност руковођења неким од југословенских националних позоришта. Најзад, неопходно је издвојити и Стевана Христића, дугогодишњег директора Опере и Балета Народног позоришта у Београду, као и уметничког директора Београдске филхармоније.

Поред наведених функција које су обављали, тада најугледнијим у југословенском друштву у области музике, од изузетне важности за њихово високо позиционирање била је повезаност са другим друштвено утицајним актерима. У том контексту, индикативна је блискост Милоја Милојевића са кругом београдских универзитетских професора и, уједно, сарадника „Српског књижевног гласника“, потом сарадња Косте Манојловића са ауторитетима у области историје, етнологије и етнографије (поред осталих Боривоје Дробњаковић, Станоје Станојевић и Владимир Ћоровић), повезаност Петра Крстића са челницима Радио Београда, као и Петра Коњовића са водећим хрватским славистом Јулијем Бенешићем, затим групом југословенских интелектуалаца окупљених око часописа „Књижевни југ“, као и са познатим критичарем и књижевником Миланом Кашанином.

Све то заједно у спрези са обухватним јавним ангажманом већине музичких стручњака и уметника из либералне фракције у виду кооперације са значајним листовима и часописима, уметничким и културним удружењима, те стручним музичким организацијама различитог типа (југословенска секција МДСМ-а, УЈМА, Савез музичара КСХС/КЈ) омогућило је овој групацији не само велики утицај у усмеравању музичке продукције и извођаштва у престоници и шире, већ и битну улогу у креирању политика у области стручног и општег образовања, стваралаштва, проучавања српске и југословенске музике и слично. Извесна разилажења у програму који су заступали носиоци ове фракције са културно-политичким програмом владајуће структуре у Краљевини СХС/Југославији током две етапе нису представљала препреку у процесу њиховог друштвеног успињања и доминантног позиционирања у јавном пољу. Разлог томе био је у чињеници да је између њих, имајући у виду кључне тачке, постојао висок степен поклапања. Ту, пре свега, имамо у виду значај идеје свесловенства међу либерално оријентисаним музичким уметницима и стручњацима коју су подједнако вредновали конзервативноауторитарно усмерени владајући кругова, као и поимање улоге народне културе и уметности у креирању национале културе и уметности карактеристично и за једне и за друге. Надаље, чини се да је за друштвено позиционирање припадника либералне фракције од пресудног утицаја било и следећих неколико фактора – 1. малобројност конзервативно усмерених музичких стручњака која је пружала скроман потенцијал за креирање платформе музичког развоја, 2. надзор и строга контрола над левичарски опредељеним интелектуалцима, и 3. маргиналност позиције припадника индивидуалистичке струје као резултат њиховог „атомизованог“ делања у пољу у дужем временском периоду.

Једини истински конкуренти музичким стручњацима и интелектуалцима либералне оријентације у јавном пољу били су припадници музичке левице. Пре свега, реч је била о најбројнијој групи у музичким круговима у којој не само да је било изузетно образованих појединаца – композитора, извођача, критичара и музиколога, већ и пуно оних који су се ангажовали у различитим врстама јавног делања – публицистичком раду, одржавању јавних предавања, раду са аматерским ансамблима и слично. Битно је и то што је музичка левица била сачињена већином од музичара младе генерације што јој је давало посебан печат у јавности. Спој високог образовања и разноврсног музичког знања са жељом за променама у музичком и културном пољу подстицао је изражену борбеност ове групације у јавном пољу, преданост друштвеном активизму и тежњу ка ефикасном и континуираном предочавању специфичног виђења југословенске музике. Упркос суженим могућностима у институционалном погледу, као и у погледу креирања званичне политике, припадници музичке левице надокнађивали су друштвену и политичку маргинализованост интензивним суделовањем и видљивошћу у јавном пољу. Ипак, услед помирљивијег приступа према либералним интелектуалцима током друге етапе, као и поклапања новореалистичког музичког програма са либералним програмом у бројним тачкама (однос према народној уметности, наклоњеност употреби фолклора у уметничким остварењима, поимање југословенске/српске музичке прошлости и њених носилаца), поклоници левичарских/радикалнолевичарских схватања музике и уметности нису озбиљно доводили у питање поставку музичке политике својих идејних опонената.

Имајући у виду чињеницу да је са стварањем нове југословенске државе започето са темељнијом институционализацијом музике посебно у „српском делу“ земље, као и да су, услед различитих друштвених, политичких околности, ресурси којима су располагали припадници конзервативне и левичарске фракције у формулисању и примени платформе музичког развоја на југословенском подручју били скромни, онда не изненађује то што су интелектуалци либералног усмерења заузели најзначајнију улогу у процесу конструисања српске музичке традиције доприносећи формирању њеног обличја у погледу естетичких и идејних оквира, главних носилаца, најважнијих тенденција, жанровске хијерархије и развојне путање – од прошлости ка садашњости и будућности.

У том погледу, од посебне важности су била поједина схватања либерално оријентисаних музичких стручњака и уметника представљајући тежишта замисли српске музичке традиције и бивајући посредована кроз образовне, репертоарске,

извођачке и стваралачке праксе у међуратном периоду. Она су, поред тога, имала истакнуту улогу у обликовању културе сећања на југословенском простору и, последично, различитим врстама појава повезаних са овим процесом. Реч је о следећим полазиштима:

- утемељитељска позиција у српској музичкој традицији припада Стевану Ст. Мокрањцу као првом аутентичном уметничком ствараоцу на овим просторима. Он је не само да је био заслужан за указивање на адекватан правац развоја српске, а касније и југословенске музике, већ је поставио и основу за развој „музичке етнографије“ и музичког образовања као битних поља. У мањој мери су заслуге за то имали Корнелије Станковић и Јосиф Маринковић.
- за српску музичку традицију незаобилазно је народно музичко наслеђе. Оно је од примарне важности за креирање уметничке музике, али је уједно битно и за очување националног идентитета. С тим у вези презервација и проучавање тог наслеђа су од подједнаке важности као и његова уметничка апропријација.
- комерцијални видови музичке продукције нису пожељни као њен део, јер не израстају на темељу високих естетичких и етичких захтева, те, самим тим, не учествују у посредовању духовне специфичност нације и не подстичућу културну еманципацију ширих слојева.
- српска музичка традиција заснована је на етнонационалистичким поставкама захваљујући којима је ствараоцима страног порекла онемогућено да постану њен део. У складу са тим заступљен је ексклузивистички приступ историји српске музике (посебно код утицајне модернистичке струје) у коме је изражено занемаривање доприноса иностраних аутора, извођача и стручњака упркос њиховој укључености у музички живот на овим просторима и бројним, у уметничком, публицистичком и образовном смислу, значајним подухватима.
- за развој ове традиције битно је било укључивање у словенски културни простор, односно остваривање тешње сарадње са уметницима из словенских земаља. Европски утицај је прихватљив, али у ограниченом виду будући да је крајњи циљ стварање самосвојне, а не епигонске традиције.
- српска музичка традиција може да се посматра као засебна целина у контексту југословенске музичке традиције са својим специфичним струјањима и уметничким личностима.

Издавањем Стевана Ст. Мокрањца као „очинске фигуре“ српске музичке традиције и њеног првог великана, припадници либералне фракције додатно су оснажили својеврстан култ овог композитора који се појавио почетком 20. века

подстицан кроз делање српске интелектуалне и политичке елите. Он је истовремено обухватао величање Мокрањчевих постигнућа у стваралачком и извођачком погледу, као и минимизирање учинка других композитора из тог периода и њихово маргинализовање. Недвосмислена потврда високог вредновања личности и дела овог ствараоца међу политичарима, интелектуалцима, црквеним великодостојницима и музичким стручњацима након Првог светског рата дошла је до изражаја током 1923. године кроз бројне активности уприличене поводом преношења композиторових моштију из Скопља у Београд. Већ је сама идеја о сахрањивању Мокрањца у Београду представљала недвосмислен симболички израз веровања у његову националну и културну истакнутост, што је било додатно апострофирано кроз организовање низа манифестација у београдским концертним дворанама, црквама и другим врстама јавног простора. У оквиру тога, поред представника државе и цркве, посебно су се наметнуле присталице либералне струје попут Петра Крстића, Косте Манојловића, Милоја Милојевића, Станислава Биничког и Стевана Христића организујући серију предавања и концертних вечери посвећених представљању и извођењу најзначајнијих Мокрањчевих остварења из области световне и духовне музике (видети нпр. *Четири велика концерта....*, 1922).

Одржавање култа Мокрања посредством представника ове групације је, као што смо показали у претходном поглављу, у многоме подупирано кроз њихов публицистички рад који је, заједно са другим активностима, омогућавао да се представа о овом уметнику као неприкосновеном српском ствараоцу укорени у ужој и широј јавности. Вредна помена је чињеница да су уочи преношења Мокрањчевих моштију написане две студије посвећене истицању улоге овог аутора у конституисању српске националне уметничке музике. Реч је била о Манојловићевој „Споменици Стевану Ст. Мокрањцу“ (1923) као и о Милојевићевом чланку „Уметничка личност Стевана Ст. Мокрањца“ публикованом у „Српском књижевном гласнику“. Тиме је гледиште о Мокрањцу као утемељитељу српске музичке традиције добило и наративну и симболичку потврду. Касније су, поред Мокрањца, међу њене кључне носиоце сврстани и Јосиф Маринковић, као и Корнелије Станковић што је, осим путем публикованих расправа либералних аутора, било потврђивано кроз различите врсте симболичких чинова – нпр. комеморативне догађајима у виду обележавања годишњица рођена и смрти и сл.

Изузев „устоличавања“ тројице српских композитора на челу са Мокрањцем као главних репрезентата српске музике, стручњаци из либералног круга, посебно

модернистисти. били су заслужни за потискивање иностраних стваралаца који су деловали у пољу музике на подручју Србије и околних, граничних регија Аустроугарске монархије од 19. века надаље из српске историје музике. Они су, чини се, наставили традицију започету у првој деценији 20. века која је почивала на уском, есенцијалистичком тумачењу националне музичке традиције захваљујући чему су у том периоду пали у заборав неки од најзначајнијих композитора чешког порекла заслужних за њен развој. У исто време је учинак Словенца Даворина Јенка у српској култури постао предмет оспоравања (према Весић, 2013б). Током периода између два светска рата маргинализација „несрпских“ аутора је настављена и чак појачана, те се може рећи да би без темељног историографског рада Владимира Р. Ђорђевића спроведеног пре Првог светског рата, многи од битних уметника страног порекла остали непознати ужестручној и широј јавности.

Поред специфичног прекрајања историје музике 19. века проистеклог из ексклузивистичког приступа утицајних либералних уметника и стручњака, исти процес одвијао се и у погледу савремене музике с тим да је, поред критеријума националног порекла, од важности била и естетичко-поетичка опредељеност ствараоца. Захваљујући инсистирању на уметничком музичком национализму као јединој значајној струји у српској и југословенској музици, либерални су, као историјски ирелевантне, означавали и композиторе српског порекла који јој нису били наклоњени. Тако је, посебно током двадесетих година прошлог века, али и касније, занемариван допринос Петра Стојановића и Миленка Пауновића експанзији уметничке музике у овој средини, док домаћи аутори оперета и других комерцијалних форми нису ни узимани у разматрање. На основу критеријума уметничког значаја одбацивани су чак и они композитори који су неговали музички национализам традиционалнијег типа попут Јоксимовића и Ђорђевића при чему ни њихова улога у области „музичке етнографије“ и мелографије није превише цењена у поређењу са другим сакупљачима и проучаваоцима народне музике.

На основу свега наведеног намеће се неколико битних закључака. Најпре, захваљујући низу друштвеноисторијских и друштвенополитичких околности варијанта тумачења српске музичке традиције коју су промовисали припадници либералне фракције, тачније групација модерниста, наметнула се као доминантна у јавном и музичком пољу. Она се у одређеним аспектима разликовала од преосталих варијанти промовисаних у пољу, посебно од оне карактеристичне за индивидуалистичку струју. У односу на њу тумачење музичке традиције коју су нудили либерали словенске

оријентације деловало је у многим димензијама ригидно, ограничавајуће и дискриминишуће не одударајући превише од конзервативних и каснијих, једнако нефлексибилних, левичарских поставки. Тако обликована платформа либералних стручњака посредована је кроз бројне сегменте музичког живота утичући на вредновање, разумевање и усмеравање стваралаштва и извођаштва на овим просторима. Свакако, њено утемељење и ширење било је условљено економским и културним чиниоцима, тачније зависило је од успешности у функционисању музичких институција, као и од преовлађујућих музичких преференција публике.

Ипак, то не умањује значај утицаја либералне поставке српске музичке традиције не само у међуратном периоду, већ и касније. Разлог томе је у чињеници да су стручњаци и уметници овог усмерења утемељили бројне праксе у оквиру музичког поља попут стручног удруживања, стручно-публицистичког рада, научног приступања процесу сакупљања музичког фолклора, писању првих методолошки комплекснијих историјских прегледа српске музике итд. Осим тога, они су кроз критичарски рад и вођење музичких институција успоставили критеријуме уметничког/неуметничког како у области стварања, тако и у области извођаштва. Самим тим, они не само да су директно и индиректно обликовали музичку политику у наведеном периоду, већ су подстицали усвајање одређених представа о српској (и југословенској) међу једним делом популације. Чак и када је ова групација престала да има доминантну улогу у музичком животу, након почетка Другог светског рата, извесна схватања која су прокламовали нису изгубила на важности.

ЛИТЕРАТУРА

- Adamović, M. (1996). 'Retrospective' Section in the Serbian Pavilion et the 1911 Universal Exposition in Rome: An Artistic Cross-Section of the Period. *Balkanica*, 27, 301–314.
- Алексић, М. Д. (2013). *Богдан Поповић и српска књижевност*. докторска дисертација у рукопису. Београд.
- Alexander, J., Smith, Ph. (2005). Strogi program u kulturnoj teoriji. Elementi strukturalne hermeneutike. *Diskrepancija*, 10, 69–86.
- Allegretto giocoso. Стваралачки опус Миховила Логара* (2008). Београд: Факултет музичке уметности.
- Амброзић, К. (1958). Прва југословенска уметничка колонија. *Зборник Народног музеја у Београду*, 1, 261–285.
- Амброзић, К. (1962). Павиљон Србије на међународној изложби у Риму 1911. године. *Зборник радова Народног музеја*, 3, 237–266.
- Anderson, B. (1991). *Imagined Communities: Reflections on the Origins and Spread of Nationalism (1st edition)*. London: Verso.
- Anderson, B. (2006). *Imagined Communities: Reflections on the Origins and Spread of Nationalism (2nd edition)*. London: Verso.
- Andreis, J., Cvetko, D, Đurić-Klajn, S. (1962). *Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji*. Zagreb: Školska knjiga.
- Andreis, J. (1962). Razvoj muzičke umjetnosti u Hrvatskoj. У J. Andreis, D. Cvetko, S. Đurić-Klajn. *Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji*. Zagreb: Školska knjiga, 11–277.
- Андрејевић, Д., Андрејевић, А. (2014). Метаисторијска пројекција рата Милоша Црњанског. *Зборник радова Филозофског факултета*, 44, 3, 3–17.
- Anketa o nacionalnom muzičkom stilu (1928). *Музика*, 5/6, 152–159.
- Аноним. (1911). Гостовање трупе загребачког Краљевско Земалског казалишта у Београд. *Српски књижевни гласник*, књ. XXVII, бр. 2, 134–142.
- Аноним. (1923). Случај загребачког Казалишта. *Политика*, 4. јун, 7.
- Аноним. (1928). Објашњења композиција на програмима Југословенског музичког фестивала у Београду 5. и 6. маја 1928. *Музика*, 5/6, 164–167.
- Аноним. (1929). Скупштина Пољско-Југословенског клуба. *Политика*, 8. април, 5.

- Аноним. (1930а). Концерт малих Битољки. *Политика*, 30. мај, 5.
- Аноним. (1930б). Музички фестивал. *Радио Београд*, 26, 1–3.
- Anonim. (1930/31). VI. kongres Južnoslovenskog pevačkog saveza. *Гласник Музичког друштва 'Станковић'*, 4/5, 79–103.
- Anonim. (1932а). Izveštaj glavnog tajnika o radu Južnoslovenskog pevačkog saveza u 1931–1932 godini. *Гласник Музичког друштва 'Станковић'*, 3/4, 98–128.
- Anonim. (1932б). VIII. Kongres Jugoslovenskog pevačkog saveza. *Гласник Музичког друштва 'Станковић'*, 5/6, 173–192.
- Anonim. (1932в). Vanredni kongres Južnoslovenskog pevačkog saveza održan 9 oktobra 1932 g. u Beogradu. *Гласник Музичког друштва 'Станковић'*, 7/8, 224–238.
- Аноним. (1933). Народна женска заједница против 'националних' карата Југословенског женског савеза. *Политика*, 10. децембар, 7.
- Аноним. (1934а). Велики успех Народног сабора у Београду. *Време*, 1. јануар, 7.
- Аноним. (1934б). Јучерашњи први 'Народни сабор' одржан је у згради Народног позоришта. *Политика*, 1. јануар, 8.
- Аноним. (1934в). Књажевачке госпође код Њ. В. Краљице. *Политика*, 17. фебруар, 8.
- Аноним. (1934г). Проблеми љубљанског и осталих наших позоришта. *Политика*, 20. фебруар, 9.
- Аноним. (1934д). Соколска штафета, која данас из Сарајева полази за Оплепац, биће највећа и најдужа штафета у историји Европе. *Време*, 2. јун, 3.
- Аноним. (1934ђ). Са огромног соколског стадиона у Сарајеву кренула је синоћ Зубља Захвалности на гроб Краља Ослободиоца. *Време*, 3. јун, 3.
- Аноним. (1934е). Соколска штафета са Зубљом Захвалности Краљу Петру стигла је за 18 и по часова из Сарајева на Оплепац. *Време*, 4. јун, 5.
- Аноним. (1934ж). Наше Народно позориште није народно. *Народна одбрана*, 26, 409–410.
- Аноним. (1934з). О реорганизацији 'Српског књижевног гласника'. *Српски књижевни гласник*, књ. XLI, бр. 2, 160.
- Аноним. (1938). Наш рецитативни хор. *Студент*, 15. март, 6.
- Anonim. (1939). Vesti i beleške. *Музички гласник*, 4, 88.

- Applegate, C., Potter, P. (ур.) (2002). *Music and German National Identity*, Chicago: Chicago University Press.
- Арсењев, А. (2011). *Самовари у равници: руска емиграција у Војводини*. Нови Сад, Футог: Змај, Уметничка радионица Завештање.
- Атанасијевић, К. (1934). Једно побијање Шпенглера. *Српски књижевни гласник*, књ. XLIII, бр. 1, 51–55.
- Атанасовски, С. (2015). Визије модерне опере Предрага Милошевића и ‘Саблазан у долини Шентфлоријанској’ Миховила Логара. У М. Масникоса, Ј. Михајловић-Марковић (ур.). *Многострука уметничка делатност Предрага Милошевића (1904–1988)*. Београд: Музиколошко друштво Србије, Катедра за музикологију ФМУ, 65–78.
- Auty, Ph. (1970). Popular Front in the Balkans: 1. Yugoslavia. *Journal of Contemporary History*, 5, 3, 51–67.
- Bacht, N. (ур.) 2006. *Music, Theatre and Politics in Germany: 1848 to the Third Reich*. Aldershot: Ashgate Publishing Limited.
- Ванас, I. (1988). *Nacionalno pitanje u Jugoslaviji: porijeklo, povijest, politika*. Zagreb: Globus.
- Бабић, Ј. (1939). Проблем васпитања омладине. *Народна одбрана*, 8, 118–121.
- Бајгарова, Ј., Шебеста, Ј. (2010). Српски студенти на прашком Конзерваторијуму у периоду од 1918. до 1938. године“, У Д. Деспих и М. Милин (ур.). *Простори модернизма: опус Љубице Марић у контексту музике њеног времена*. Београд: Музиколошки институт САНУ, 97–134.
- Вакчић, Ј. (2004). *Ideologije jugoslovenstva između srpskog i hrvatskog nacionalizma: sociološko–istorijska studija*. Zrenjanin: Gradska narodna biblioteka ‘Žarko Zrenjanin’.
- Балугчић, Ж. (1938). Унутрашње остварење Аншлуса. *Српски књижевни гласник*, књ. LIII, бр. 6, 451–457.
- Балугчић, Ж. (1938б). Пред крај политике немешања. *Српски књижевни гласник*, књ. LIV, бр. 4, 298–302.
- Балугчић, Ж. (1938в). Појам о раси у међународној политици. *Српски књижевни гласник*, књ. LV, бр. 3, 216–219.
- Балугчић, Ж. (1939а). Узалудна ишчуђавања европских државника. Хитлер доследно спроводи свој програм. *Српски књижевни гласник*, књ. LVI, бр. 7, 546–549.

- Балугџић, Ж. (1939б). Европа између Хитлера и Рузвелта. *Српски књижевни гласник*, књ. LVII, бр. 1, 67–71.
- Becker, H. S. (2006). A Dialog on the Ideas of ‘World’ and ‘Field’. *Sociological Forum*, 2, 275–286.
- Bendix, R. (1997). *In Search of Authenticity: the Formation of Folklore Studies*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Божић, С. (2011). Нико Бартуловић у превечерје Другог светског рата: идеолошки погледи једног хрватског интелектуалца. *Прилози за књижевност, језик историју и фолклор*, 77, 13–26.
- Београд у сећањима (1919–1929) (прир. Андреј Митровић) (1980)*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Београд у сећањима (1930–1941) (прир. Андреј Митровић) (1983)*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Berger, P., Luckman, T. /1966/ (1979). *The Social Construction of Reality. A Treatise in the Sociology of Knowledge*. (4th edition). Penguin Books.
- Бингулац, П. (1929). Музички преглед. Обилић – Станковић. *Мусао*, књ. XXIX, св. 7/8, 472–476.
- Бингулац, П. (1930). Музички преглед. *Мусао*, књ. XXXIII, св. 1–4, 155–169.
- Бинички, С. (1925а). Судбина наше Опере. Колегијалним обзирима треба учини крај, тврди ф. Сташа Бинички. *Време*, 18. јун, 4.
- Бинички, С. (1925б). Судбина наше Опере. Г. Христић омета правилан рад у Опери и ствара хаос. *Време*, 20. јун, 5.
- Бинички, С. (1925в). Судбина наше Опере. Уметничка репутација г. Христића. *Време*, 1. јул, 6.
- Birdsall, C. (2012). *Nazi Soundscapes: Sound, Technology and Urban Space in Germany, 1933–1945*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Blagojević, M. (2005). *Religija i crkva u transformacijama društva: sociološko-istorijska analiza religijske situacije u srpsko-crnogorskom i ruskom (post)komunističkom društvu*. Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju, IP ‘Filip Višnjić’.
- Blagojević, M. (2008). Religiozna Evropa, Rusija i Srbija: juče i danas. Argumenti empirijske evidencije: slučaj Srbije. *Filozofija i društvo*, 3, 235–257.

- Блануша, М. (2012). Уметнички израз као критички исказ идеологија и социјална уметност међуратног периода. *Зборник Народног музеја*, 20, 2, 407–435.
- Blinkhorn, M. (ур.) (2003). *Fascists and Conservatives: The Radical Right and the Establishment in Twentieth-century Europe*. Routledge.
- Богићевић, Љ. М. (1934). Порнографска и криминална литература убија народну снагу. *Народна одбрана*, 11, 165–166.
- Воџиновић, Н. (1996). *Žensko pitanje u Srbiji u XIX i XX veku*. Beograd: Devedesetčetvrta, Žene u crnom.
- Воџић, И., Ћирковић, С., Екмеџић, М., и Дедијер, В. (1973). *Istorija Jugoslavije*. Београд: Просвета.
- Bombardelli, S. (1982). Od mora do Durmitora. Skica za partizansku (auto)biografiju. У А. Томашевић (прир.). *Muzika i muzičari u NOB (zbornik sećanja)*. Beograd: Grupa izdavača, 36–59.
- Bourdieu, P. (1984) /1979/. *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste (transl. by R. Nice)*. Cambridge: Harvard University Press.
- Bourdieu, P. (1993). *The Field of Cultural Production*. New York: Columbia University Press.
- Bourdieu, P. (2012). *Sur L'État. Cours au Collège de France 1989–1992*. Éditions de Seuil.
- Burdije, P. (1976). Klasna funkcija umetnosti. *Kultura*, 32, 90–113.
- Burdije, P. (1998). Društveni prostor i simbolička moć. У И. Spasić (прир.). *Interpretativna sociologija*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 143–158.
- Бурдије, П. (2003). *Правила уметности: генеза и структура поља књижевности*. Нови Сад: Светови.
- Bourdieu, P., Wacquant, L. (1992). *An Invitation to Reflexive Sociology*. Chicago: University of Chicago Press.
- Bowie, A. (2004). Music and the Rise of Aesthetics. У J. Samson (ур.). *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*. Cambridge University Press, 29–54.
- Brooks, J. (1994). Socialist Realism in Pravda: Read All about It!. *Slavic Review*, 53, 4, 973–991.
- Vandenberghe, F. (1999). 'The Real is Relational': An Epistemological Analysis of Pierre Bourdieu's Generative Structuralism. *Sociological Theory*, 1, 32–67.

- Васиљевић, М. (2014). Српске војне музике у земљама савезника током Великог рата (1916–1918). *Војно-историјски гласник*, 2, 20–41.
- Vasiljević, M. (2014). A 'Quiet African Episode' for the Serbian Army in the Great War: The Band of the Cavalry Division and Dragutin F. Pokorni in North Africa (1916–1918). *Нови звук/New Sound*, 43, 123–156.
- Васић, М. М. (1920). Дубровачка награда. Слободна колонија наших уметника. *Српски књижевни гласник*, књ. I, бр. 6, 454–61.
- Васић, А. Н. (2003). *Литература о музици у 'Српском књижевном гласнику' 1901–1941*. магистарски рад у рукопису. Београд.
- Васић, А. (2012). *Српска музикографија у међуратно доба у огледалу корпуса музичке периодике*. докторска дисертација у рукопису. Нови Сад.
- Васић, А. (2014). Два погледа на југословенство у српској музичкој периодици међуратног доба. *Музикологија*, 17, 155–166.
- Велибор, Ј. (1928). Стари и нови видици. *Нови видици*, 3–4, 166–168.
- Велимировић, Н. (1939). Два видовданска говора. преузето са http://www.rastko.rs/kosovo/duhovnost/nvelimirovic-kosovo.html#_Toc44782063
- Velimirović, N. (1939). О kosovskoj knjizi i kosovskoj nauci. *Правда*. преузето са http://www.rastko.rs/kosovo/duhovnost/nvelimirovic-kosovo.html#_Toc44782073
- Велмар–Јанковић, В. (1928а). Духовна криза данашњице. *Нови видици*, 1, 3–16.
- Велмар–Јанковић, В. (1928б). Глосе о културном типу. *Нови видици*, 2, 81–84.
- Веселиновић-Хофман, М., Милин, М. (2010). *Праг и студенти композиције из Краљевине Југославије: поводом 100-годишњице рођења Станојла Рајчића и Војислава Вучковића*. Београд: Музиколошко друштво Србије.
- Vesić, I. (2007). *'Između poetike i politike': polje muzičke produkcije u Srbiji i njegov odnos prema društvenoj stvarnosti u periodu između dva svetska rata*. дипломски рад у рукопису. Београд.
- Весић, И. (2012а). У потрази за 'родним гласом': поимање функције и значаја фолклорног музичког наслеђа у естетичком музичким разматрањима Светомира Настасијевића. У *Традиција као инспирација (зборник радова)*. Бања Лука: Академија умјетности у Бањој Луци, 125–137.

- Весић, И. (2012б). Музика у бескласном друштву: делање чланова и симпатизера Комунистичке партије Југославије (КПЈ) на теоријском и практичном утемељењу новог музичког поретка (1919–1941). *Музикологија*, 13, 27–52.
- Vesić, I. (2013a). Radio Belgrade in the Proces of Creating Symbolic Boundaries: The Case of Folk Music Program Between the Two World Wars (1929–1940). *Музикологија*, 14, 33–62
- Vesić, I. (2013б). Davorin Jenko, ‘naš stranac’ u kulturnom životu Beograda (1865–1914): kontradiktornosti etničkog koncepta nacionalnog identiteta. *Limes plus: geopolitički časopis*, 2, 175–195.
- Весић, И. (2014а). Предраг Милошевић. *Српски биографски речник*. Нови Сад: Матица српска, 671–673.
- Весић, И. (2014б). Музичко издаваштво између два светска рата као извор за проучавање експанзије популарне музике у Југославији: примери издавачких кућа Јована Фрајта и Сергија Страхова, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 51, 65–81.
- Vesić, I. (2015а). The Role of Russian Emigrants in the Rise of Popular Culture and Music Between Two World Wars. У I. Medić, K. Tomašević (ур.). *Beyond East and West Divide: Balkan Music and Its Poles of Attraction*. Belgrade: Institute of Musicology SASA, 103–117.
- Весић, И. (2015б). Композиторско делање Предрага Милошевића (1904–1988) у контексту тенденција у уметничкој музици Краљевине Југославије. У М. Масникоса, Ј. Михајловић-Марковић (ур.). *Многострука уметничка делатност Предрага Милошевића (1904–1988)*. Београд: Музиколошко друштво Србије, Катедра за музикологију ФМУ, 47–62.
- Весић, И. (2015в). Музички програм Радио Београда између два светска рата и феномен националне и културне ‘педагогије’. У И. Медић (ур.). *Радио као стуб развоја српске и југословенске музичке културе и уметности*. Београд: Музиколошки институт САНУ, Службени гласник, 15–30.
- Vesić, I. (2016). Music as a Mediator in the Process of Political and Cultural transition: the Creation of Yugoslav Music in Radio Belgrade (1929–1941). У *Musical practices – continuities and transitions*. Belgrade: Department of Musicology of the Faculty of Music, у штампи.
- Vesović, M. (1989). *Илегална штампа КПЈ 1919–1941*. Београд: Институт за савремену историју.

- Vinaver, V. (1985). *Jugoslavija i Francuska između dva svetska rata: (da li je Jugoslavija bila francuski 'satelit'?)*. Beograd: Institut za savremenu istoriju.
- Винавер, К. (1995). Репертоарска политика Опере Народног позоришта од оснивања до данас. У Н. Мосусова (ур.). *Српска музичка сцена. зборник радова*. Београд: Музиколошки институт САНУ, 248–267.
- Винавер, С. (1921). Музички преглед. Музички живот. *Мусао*, књ. VI, св. 5/6, 416–424.
- Винавер, С. (1923). Музика. *Мусао*, књ. XIII, св. 6, 1682–1683.
- Винавер, С. (1938). Нове језичке спирале у нашој књижевности. *XX век*, 1, 34–38.
- Војиновић, С. (2005). *Српски књижевни гласник 1920–1941. Библиографија нове серије*. Београд: Институт за књижевност и уметност, Матица српска.
- Вујић, В. (1928). Између човека и живота. *Нови видици*, 3–4, 207–213.
- Вујић, В. (1932а). Наш духовни живот и наша књига. *Народна одбрана*, 1–2, 6–8.
- Вујић, В. (1932б). Над нашом књижевношћу. *Народна одбрана*, 10, 156–158.
- Вујић, В. (1932в). 'Етика' и 'техника' (I–III). *Народна одбрана*, 16, 17, 20, 246–247, 264–266, 311–313.
- Вукдраговић, М. (1928). Модерна музика код Срба. *Музика*, 5/6, 142–147.
- Vukdragović, M. (1933). Za veće zbliženje naših kulturnih centara. *Zvuk*, 5, 191–192.
- Вуклиш, В. (2012) Историографија, сјећање и Шпански грађански рат: свијет и Југославија. *Годишњак за друштвену историју*, 3, 105–123.
- Вучетић Младеновић, Р. (2003). *Европа на Калемегдану. 'Цвијета Зузорић' и културни живот Београда 1918–1941*. Београд: ИНИС.
- Vučković, V. (1933а). 'Zeitstück–revija', kamerna opera i crtani film kao platforma novog muzičkog izraza. *Zvuk*, 8/9, 290–299.
- Vučković, V. (1933б). XI festival moderne muzike u Amsterdamu. *Zvuk*, 12, 415–420.
- Vučković, V. (1934а). Muzički fašizam i njegovi eksponenti kod nas. *Zvuk*, 4, 131–135.
- Vučković, V. (1934б). Umetnost kolektiva. *Zvuk*, 5, 172–178.
- Vučković, V. (1934в). Dopuna mojim ranijim navodima. *Zvuk*, 5, 185.
- Vučković, V. (1935). Beethovenov nazor na svet i njegova umetnost. *Zvuk*, 6, 208–217.

- Вучковић, В. (1935). Нови Офенбах на београдској сцени. *Правда*, 21. септембар, 9.
- Вучковић, В. (1936а). Просветитељ или помагач дилетантизма. *Политика*, 4. октобар, 10.
- Вучковић, В. (1936б). Профана и уметничка 'лака музика'. Преглед музике на београдском радију у прошлој недељи. *Политика*, 12. октобар, 9.
- Вучковић, В. (1936в). Изворна и стилизована народна музика. Преглед музике у београдском Радију у прошлој недељи. *Политика*, 18. октобар, 16.
- Vučković, V. (1939). Sezar Frank. У *Muzički portreti*. Beograd, 67–74
- Вучковић, В. (1968а). Музика као средство пропаганде. У *Студије. Есеји. Критике*. Београд: Нолит, 3–49.
- Вучковић, В. (1968б). Материјалистичка филозофија уметности. У *Студије. Есеји. Критике*. Београд: Нолит, 55–98.
- Вучковић, В. (1968в). Музички реализам. У *Студије. Есеји. Критике*. Београд: Нолит, 99–108.
- Вучковић, В. (1968г). О четврт-тонској музици. У *Студије. Есеји. Критике*. Београд: Нолит, 358–365.
- Вучковић, В. (1968д). Музички реализам Стевана Мокрањца. У *Студије. Есеји. Критике*. Београд: Нолит, 434–442.
- Вучковић, В. (1968ђ). Прашко 'Ослобођено позориште'. У *Студије. Есеји. Критике*. Београд: Нолит, 622–624
- Вучковић, В. (1968е). Позоришни фестивал 'D37' у Прагу. У *Студије. Есеји. Критике*. Београд: Нолит, 634–637
- Vučković, V., Marić, Lj. (1933). Strassburški eksperiment u svetlosti materialističke kritike. *Zvuk*, 1, (новембар), 30–33.
- Wachtel Baruch, A. (2008). *The Balkans in the World History*. Oxford: Oxford University Press.
- Weininger, E. B. (2005). Foundations of Pierre Bourdieu's Class Analysis. У Е. О. Wright (ур.). *Approaches to Class Analysis*. Cambridge: Cambridge Univeristy Press, 82–118.
- Gajević, D. (1985). *Jugoslovenstvo između stvarnosti i iluzija: ideja jugoslovenstva u književnosti početkom XX vijeka*. Beograd: Prosveta.
- Гајић, М. (1999). Документација о делатности (1916–1919) Владимира Ђорђевића у Француској за време Првог светског рата, сачувана у његовом легату у библиотеци

- Факултета музичких уметности у Београду. *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 24/25, 107–115.
- Gavazzi, M., Širola, B. (1931). Muzikološki rad Etnografskog muzeja u Zagrebu od osnutka do konca g. 1929. *Narodna starina*, 25, 3–80.
- Gašić, R. (2005). *Beograd u hodu ka Evropi: kulturni uticaji Britanije i Nemačke na beogradsku elitu 1918–1941*. Beograd: Institut za savremenu istoriju.
- Гвозденовић, Ж. (2011/2012). Појава "Зографа" у српској историји уметности. У *Зограф друштво уметника. 80 година од прве изложбе друштва уметника Зограф*. Горњи Милановац, Београд: Музеј рудничко-таковског краја, Музеј савремене уметности, 17–38.
- Gligorijević, B. (1963). Organizacija jugoslovenskih nacionalista (Orjuna). *Istorija 20. veka*, 5, 315–396.
- Gligorijević, B. (1979). *Parlament i političke stranke u Jugoslaviji: (1919–1929)*. Beograd: Institut za savremenu istoriju.
- Gligorijević, B. (1995). Zemljoradnička stranka. *Istorija 20. veka*, 2, 25–35.
- Голубовић, В. (1989). *Летопис културног живота: 1919–1925. 'Време', 'Политика', 'Правда'*. Београд, Нови Сад: Институт за књижевност и уметност, Матица српска.
- Голубовић, В., Суботић, И. (2008). *Зенит: 1921–1926*. Београд, Загреб: Народна библиотека Србије, Институт за књижевност и уметност, Српско културно друштво 'Просвјета'.
- Грбић, Ј. (2013). Светосавље – омен за нумен правосавља. *Саборност*, 7, 145–158.
- Грол, М. (1931). Тридесетогодишњица 'Српског књижевног гласника'. II. нова серија бројева, од 1920 до 1930. *Српски књижевни гласник*, књ. XXXII, бр. 1, 1–20.
- Грујић, Д., Ђоковић, Г. (2012). *Руски архив: библиографија*. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Dahlhaus, C. (1989). *Nineteenth-century Music (transl. by J. Bradford Robinson)*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Danon, O. (1976). Kolegijum artistikum. У *Sarajevo u revoluciji. Revolucionarni radnički pokret (1937–1941)*. Sarajevo: Istorijski arhiv, 317–324.
- Danon, O. (1982). Prva predstava sintetičkog pozorišta u Sarajevu. У А. Tomašević (прир.) *Muzika i muzičari u NOB (zbornik sećanja)*. Beograd: Grupa izdavača, 79–129.

- Дивић, Д. (2004). Милоје Милојевић: мелограф и етномузиколог. У М. Милојевић. *Народне песме и игре Косова и Метохије*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, Карић фондација, 9–24.
- Denegri, J. (2012). *Modernizam/avangarda: ogledi o međuratnom modernizmu i istorijskim avangardama na jugoslovenskom umetničkom prostoru*. Beograd: Službeni glasnik.
- DiMaggio, P. (1979). Review: On Pierre Bourdieu. *American Journal of Sociology*, 84, 6, 1460–1474.
- Димић, Љ. (1996). *Културна политика Краљевине Југославије 1918–1941. Друштво и држава*. Београд: Стубови културе.
- Димић, Љ. (1997а). *Културна политика Краљевине Југославије 1918–1941. Школа и црква*. Београд: Стубови културе.
- Димић, Љ. (1997б). *Културна политика Краљевине Југославије 1918–1941. Политика и стваралаштво*. Београд: Стубови културе.
- Димић, Љ., Стојановић, Д., Јовановић, М. (2005). *Србија 1804–2004*. Београд: Удружење за друштвену историју.
- Добронић, А. (1933). Превирање у нашем музичком животу. Поводом полемике Јосип Славенски – Миленко Живковић у Музичком гласнику. *Музички гласник*, 3, 82–84.
- Dobronić, A. (1933а). Zadatak naše muzičke kulture. *Zvuk*, 4, 215–217.
- Dobronić, A. (1933б). Reč uz revoluciju u našoj muzici. *Zvuk*, 8/9, 349–355.
- Dobronić, A. (1935). Kriza i problem morala u našem muzičkom životu (I–III). *Zvuk*, 2, 3, 4, 70–74, 115–120, 150–153.
- Dobrivojević, I. (2006). *Državna represija u doba diktature kralja Aleksandra (1929–1935)*. Beograd: Institut za savremenu istoriju.
- Драговић, В. (1956). *Српска штампа између два рата. Основа за библиографију српске периодике: 1915–1945*. Београд: САН.
- Dragnich, A. (1983). *The First Yugoslavia: Search for a Viable Political System*. Stanford: Hoover Institution Press.
- Дробњаковић, Б. (1926). Етнографски музеј у Београду. *Гласник Етнографског музеја у Београду*, 1, 11–25.
- Дробњаковић, Б. (1930). Етнографски музеј у Београду у 1930 години. *Гласник Етнографског музеја у Београду*, 5, 168–171.

- Djuraskovic, S. (2007). *Fascism in Central Europe: The Organisation of the Yugoslav Nationalists – ORJUNA, 1921–1929* (мастер рад у рукопису одбрањен на Central European University/Будимпешта). Budapest.
- Dumnić, M. (2013). The Creation of Folk Music Program on Radio Belgrade before World War Two: Editorial Policies and Performing Ensembles. *Музикологија*, 14, 9–29.
- Думнић, М., Лајић-Михајловић, Д. (2014). Институционализација етнокорологије у Србији: заоставштина Љубице Јанковић у Музиколошком институту САНУ. *Музикологија*, 17, 259–272.
- Ђ. Т. (1934). Музички преглед. Музичка дезинфекција. *Народна одбрана*, 46, 724.
- Ђокић, Д. (2010). *Nedostižni kompromis: srpsko-hrvatsko pitanje u međuratnoj Jugoslaviji*. Београд: Фабрика књига.
- Ђорђевић, В. Р. (1924). Dvadesetpetogodišnjica Stanislava Biničkog. *Sveta Cecilija*, 2, 41–42.
- Ђорђевић, В. Р. (1926). Скопске гајдарције и њихови музички инструменти. *Гласник Скопског научног друштва*, 2, 383–396.
- Ђорђевић, В. Р. (1928а). *Српске народне мелодије (Јужна Србија)*. Скопље: Скопско научно друштво.
- Ђорђевић, В. Р. (1928б). Музеј М. Д. ‘Станковић’ (из реферата). *Гласник Музичког друштва ‘Станковић’*, 3, 35–37.
- Ђорђевић, В. Р. (1931а). *Српске народне мелодије: предратна Србија*. Београд: Издавачка књижевница Геце Кона.
- Ђорђевић, В. Р. (1931б). Оглед библиографије српске народне музике. *Гласник Етнографског музеја у Београду*, 6, 120–125.
- Ђорђевић, В. Р. (1936). Davorin Jenko. *Sveta Cecilija*, 1, 7–13.
- Ђорђевић, В. Р. (1937). Управи Радиа у Београд (писмо послато 19. октобра 1937.). АМИСАНУ. Заоставштина Владимира Р. Ђорђевића.
- Ђорђевић, В. Р. (1950). *Прилози биографском речнику српских музичара* (прир. С. Ђурић-Клајн). Београд: САН.
- Ђорђевић, В. Р. (1969). *Оглед српске музичке библиографије до 1914. године*. Београд: Полит.
- Ђорђевић, Ј. (1935). Теорија расе. *Српски књижевни гласник*, књ. XLIV, бр. 6, 454–467.

- Ђорђевић, Ј. (1937). Границе између људског друштва и животињског света. *Српски књижевни гласник*, књ. LII, бр. 2, 130–135.
- Ђорђевић, Ј. (1938). Да ли је човек затајио?. *Српски књижевни гласник*, књ. LV, бр. 6/7, 554–560.
- Ђорђевић, К. (1980). Оснивање и делатност Удружења пријатеља уметности ‘Цвијета Зузорић’. У *Београд у сећањима (1919–1929)*. Београд: Српска књижевна задруга, 76–83.
- Ђурић-Клајн, С. (1938). Путеви наше модерне. *Музички гласник*, 1, 7–10.
- Ђурић-Клајн, С. (1981). *Akordi prošlosti*. Београд: Prosveta.
- Ђорђевић, В. Р. (1922). Невоље наше народне музике. *Нова Европа*, 3/4, 79–81.
- Ђурић, Ч. (1932а). Путеви сарадње и зближења међу Словенима. *Народна одбрана*, 38, 591–592.
- Ђурић, Ч. (1932б). За један народ, једну нацију, на Словенском Југу. *Народна одбрана*, 50, 781–783.
- Ђурић, М. (1924). Културна мисија Словена. *Српски књижевни гласник*, књ. XI, бр. 7, 8, 523–530, 605–612.
- Ђурић, М. (1928). Разграђеност модерне културе (I–II). *Нови видици*, 1, 2, 35–40, 104–110.
- Ђурковић, М. (ур.) (2013). *Милан Стојадиновић: политика у време глобалних ломова*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, Центар за конзервативне студије.
- Ђуровић, Д. (1932). Словенство на раскрсници. *Народна одбрана*, 25, 391–392.
- Ж(ивковић). (1933). Г. Стеван Христић о себи. *Музички гласник*, 4, 77–81.
- Жив(ковић). (1933). Опера. Премијера оперете Слепи миш. *Музички гласник*, 10, 283–284.
- Живанчевић, В. (1983). Од Видинског пољанчета до ‘Хеликона’ у ‘Москви’. У *Београд у сећањима (1930–1941)*. Београд: Српска књижевна задруга, 129–181.
- Живковић, М. (1932). Међународно друштво за савремену музику. Документ о неуспелом покушају оснивања југословенске националне секције. *Музички гласник*, 10, 265–274.
- Живковић, М. (1933а). Завршне напомене г. М. Живковића. *Музички гласник*, 2, 27–30.
- Живковић, М. (1933б). Опасне појаве у савременој музици: разматрања и сведочанства. *Музички гласник*, 3, 49–59.

- Живковић, М. (1933в). Прилог проблему православног црквено-музичког стила. *Музички гласник*, 5/6, 102–104.
- Živković, M. (1934a). Vraćanje osnovama. *Zvuk*, 3, 102–108.
- Živković, M. (1934б). Povodom odgovora g. Vučkovića. *Zvuk*, 5, 183–184.
- Живковић, М. (1938а). Музички реализам. *Музички гласник*, 1, 1–7.
- Живковић, М. (1938б). Владимир Р. Ђорђевић. *Музички гласник*, 7, 134–141.
- Живковић, М(ирјана). (ур.) (2006). *Јосип Славенски и његово доба: зборник са научног скупа поводом 50 година од композиторове смрти*. Београд: СОКОЈ-МИЦ.
- Живојиновић, В. (1926). Културна политика. *Мусао*, књ. XX, св. 5/6, 385–396.
- Žutić, N. (1991). *Sokoli: ideologija u fizičkoj kulturi Kraljevine Jugoslavije (1929–1941)*. Београд: Angrotrade.
- Зец, Д. (2014). Српска историографија о соколству. У Б. Димитријевић (ур.). *Историографија и савремено друштво*. Ниш: Филозофски факултет, 82–93.
- Зограф друштво уметника. 80 година од прве изложбе друштва уметника Зограф* (2011/12). Горњи Милановац, Београд: Музеј рудничко-таковског краја, Музеј савремене уметности.
- Зорко, Ј. (1923). Конзерваторијум у Београду. *Мусао*, књ. XI, св. 8, 593–597.
- Илић, А. (1935). Путови /sic!/ ка решењу позоришне кризе. *Народна одбрана*, 30, 487.
- Иличичић., Ђ. П. (1935). Биоскопи у служби васпитања. *Народна одбрана*, 15, 233.
- Irving, J. (2004). The Invention of Tradition. У J. Samson (ур.). *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*. Cambridge University Press, 178–212.
- J(ovan). P(opović). (1932). Marginalije. О kulturi i umetnosti. *Stožer*, 2, 42–45.
- Janićijević, M. (1984). *Stvaralačka inteligencija međuratne Jugoslavije*. Београд: Institut društvenih nauka, Centar za sociološka istraživanja.
- Јанковић, Д. С. (1945). *Сећања на браћу Тихомира, Владимира и Борка*. АМИСАНУ, АН887.
- Јевтић, П. (1932). Стварање националног карактера (I–III). *Народна одбрана*, 16, 17, 20, 256–257, 269–270, 313–314.
- Јовановић, З. М. (1998). *Друштво уметника Зограф*. Београд: Ј. М. Васиљевић.

- Јовановић, З. М. (2011/2012). Зограф и црквено сликарство – ‘случај Настасијевић’ између различитих изама. У *Зограф друштво уметника. 80 година од прве изложбе друштва уметника Зограф*. Горњи Милановац, Београд: Музеј рудничко–таковског краја, Музеј савремене уметности, 55–76.
- Јовановић, Ж. (1984). *Радничка уметничка група ‘Абрашевић’ Београд (1905–1950)*. Београд: Народна књига.
- Јоксимовић, Б. (1922). ‘Свирачи’ у Србији. *Музички гласник*, 9, 2–4.
- Јонић, В. (1928). Стари и нови видици. *Нови видици*, 3/4, 166–168.
- Калезић, В. (2000). *Krleža i akteri sukoba na ljevici. knj. 1*. Београд: Народна књига, Alfa.
- Калезић, В. (2002). *Krleža i akteri sukoba na ljevici. knj. 2*. Београд: Народна књига, Alfa.
- Качаки, Ј. (2003). *Руске избеглице у Краљевини СХС/Југославији: библиографија радова (1920–1944), покушај реконструкције*. Београд: Универзитетска библиотека ‘Светозар Марковић’.
- Кисић, М., Булатовић, Б., Мишовић, М. (1995) *Српска штампана 1768–1995: историјско-библиографски преглед*. Београд: Медија центар.
- Кљаић, Ј. (1992). *Петар Коњовић: сећања, записи и писма*. Сомбор: Педагошка академија ‘Жарко Зрењанин’.
- Ковић, М. (2012). Заједничко наслеђе: идеје просвећености у ‘Српском књижевном гласнику’ (1901–1914). У Т. Јовићевић (ур.). *Традиција просвећености и просвећивања*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 179–196.
- Konstantinović, R. (1970). Dva pesnika: Momčilo Nastasijević. Miloš Crnjanski. *Treći program*, 4, 83–199.
- Konstantinović, R. (1983). *Biće i jezik u iskustvu pesnika srpske kulture dvadesetog veka. knj. 6*. Београд, Novi Sad: Prosveta, Rad, Matica srpska.
- Конјовић, Р. (1920). *Ličnosti*. Zagreb: Knjižara Čelap i Popovac.
- Коњовић, П. (1938). Две оријентације у славенској музици. Уз реч о Леошу Јаначеку. *Музички гласник*, 8/9, 160–164.
- Коњовић, П. (1940). Корнелије, оснивач српске музике. *Музички гласник*, 1/2, 2–7.
- Корен, М. (прир.). (1968). Грађа за биографију Војислава Вучковића. У *Војислав Вучковић уметник и борац*. Београд: Нолит, 13–93.

- Крајачић, Г. (2003). *Војна музика и музичари: 1831–1945*. Београд: Војна штампа.
- Крстић, П. Ј. (1905). Музика и Оперета у Народном Позоришту. *Српски књижевни гласник*, књ. XV, бр. 4, 273–291.
- Кrstić, P. J. (1922). Narodne melodije. *Нова Европа*, 3/4, 77–79.
- Крстић, П. Ј. (1926). Музика. Концерт Београдског певачког друштва. *Правда*, 12. април, 5.
- Крстић, П. Ј. (1927). Музика. ‘Пољачка крв’. *Правда*, 9. фебруар, 5.
- Крстић, П. Ј. (1930). Југословенски концерт хора ‘Станковић’. *Правда*, 20. мај, 6.
- Крстић, П. Ј. (1931а). Југословенски концерт Београдске филхармоније. *Правда*, 13. мај, 6.
- Крстић, П. Ј. (1931б). Опроштајни говор поводом смрти Јосифа Маринковића. АМИСАНУ. Рукописна заоставштина Петра Крстића. Нацрти, говори, студије и монографије у рукопису. ПК221–4/1.
- Крстић, П. Ј. (1931в). О црквеној музици (предавање одржано о духовном концерту А. п. д. ‘Обилић’ на велики петак 1931 год.). *Музички гласник*, 5/6, 123–134.
- Крстић, П. Ј. (1932). Слепи миш. Оперета у три чина. *Правда*, 9. децембар, 6.
- Крстић, П. Ј. (1935а). Корнелије Станковић (Национални час за 18. 4. 1935 у 19.30 часова). АМИСАНУ. Рукописна заоставштина Петра Крстића. Радио Београд (1929–1944). Класична музика. Појединачни композитори, ПК221–2/IV.
- Крстић, П. Ј. (1935б). Даворин Јенко (за Национални час, 9. 11. 1935). АМИСАНУ. Рукописна заоставштина Петра Крстића. Радио Београд (1929–1944). Класична музика. Појединачни композитори, ПК221–2/IV.
- Kubal, T. (2008). *Cultural Movements and Collective Memory: Christopher Columbus and the Rewriting of the National Origin Myth*. New York: Palgrave Macmillan.
- Lajovic, A. (1935). Nacionalizam ili internacionalizam u muzici. *Zvuk*, 5, 165–169.
- Leček, S. (2002). Ustrojavanje Seljačke sloge u Slavoniji, Srijemu i Baranji (1925–1941). *Scrinia Slavonica*, 2, 325–352.
- Логар, М. (1968). Сећања. У *Војислав Вучковић уметник и борац*. Београд: Полит, 214–216.
- Логар, М. (1980). Моје прве године боравка у Београду међу педесет даљих. У *Београд у сећањима (1919–1929)*. Београд: Српска књижевна задруга, 84–93.

- Lommers, S. (2012). *Europe on Air – Interwar Projects for Radio Broadcasting*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Locke, V. S. (2002). *Music and Ideology in Prague, 1900–1938*. докторска дисертација у рукопису. New York.
- Лубардић, Б. (2009). Српска религијска философија у XX веку: личности, идеје, токови. У Б. Шијаковић (ур.). *Српска теологија у двадесетом веку: истраживачки проблеми и резултати*. Београд: Православни богословски факултет, 7–56.
- Лукић, С. (1996). Естетика, идеологија и политика у часопису ‘Нова литература’. У В. Голубовић, С. Тутњевић (ур.). *Српска авангарда у периодици*. Београд: Матица српска, Институт за књижевност и уметност, 263–268.
- Љушић, Р. (2001). *Историја српске државности. књ. 2, Србија и Црна Гора: нововековне српске државе*. Нови Сад: САНУ.
- М(илан), Б(огдановић). (1932). Прикази и белешке. ‘Zvuk’. *Српски књижевни гласник*, књ. XXXVII, бр. 6, 475.
- М(илојевић), М(илоје). (1925). Белешке. Г-ђа Бинички и ‘Београдско музичко друштво’. *Српски књижевни гласник*, књ. XVI, св. 8, 658–659.
- М(илојевић), М(илоје). (1926). Белешке. Г-ђа Мирослава Мокрањац. *Српски књижевни гласник*, књ. XVII св. 7, 559.
- М., М. (1935). Уредник Срског књижевног гласника. *Идеје*, 2. март, 2.
- Maanen, H. van (2009). *How to Study Art Worlds*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Maerhofer, J. W. *Philosophies of Confrontation: Aesthetic and Political Vanguardism 1917–1956*. докторска дисертација у рукопису. City University of New York.
- Majer-Bobetko, S. (1992). Croatian Musical Journals Between The Two World Wars and The Musical Criticism. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 23, 2, 177–188.
- Макуљевић, Н. (2006). *Уметност и национална идеја у XIX веку: систем европске и српске визуелне културе у служби нације*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Makuljević, N. (2012a). Public Monuments, Memorial Churches and Creation of Serbian National Identity in the 19th Century. У Т. Zimmermann (ур.). *Balkan Memories: Media Constructions of National and Transnational History*. Bielefeld: Transcript, 33–40.

- Makuljević, N. (2012б). Inventing and changing the canon and constitution of Serbian national identity in the nineteenth century, У I. Stevović (ур.). *Συμμεϊκτα: зборник радова поводом четрдесет година Института за историју уметности Филозофског факултета Универзитета у Београду*. Beograd: Filozofski fakultet, 505–517.
- Mally, L. (2003). Exporting Soviet Culture: The Case of Agitprop Theater. *Slavic Review*, 62, 2, 324–342.
- Manojlović, K. P. (1921). О crkvenoj muzici kod Srba (I –II). *Sveta Cecilija*, 5, 6, 107–111, 140–145.
- Manojlović, K. P. (1922). Psihološki problem u muzici. *Нова Европа*, 3/4, 75–77.
- Манојловић, К. П. (1922). Којим путем?. *Музички гласник*, 5, 2–4.
- Манојловић, К. П. (1923). *Споменица Стевану Ст. Мокрањцу*. Београд: Државна штампарија Срба, Хрвата и Словенаца.
- Манојловић, К. П. (1924а). *Историјски поглед на постанак рад и идеје Музичке школе у Београду*. Београд: Штампарија ‘Меркур’.
- Манојловић, К. П. (1924б). Уметнички преглед. Концерт Хора прашких учитеља. *Српски књижевни гласник*, књ. XII, бр. 1, 64–66.
- Манојловић, К. П. (1924в). Уметнички преглед. Концерти загребачког академског певачког збора ‘Младост’ и ‘Љубљанског Звона’. *Српски књижевни гласник*, књ. XII, бр. 4, 303–306.
- Манојловић, К. П. (1924г). Историјски поглед на развитак југословенске музике српског дела. *Мусао*, књ. XIV, св. 5, 6, 368–378, 446–453.
- Манојловић, К. П. (1924д). О музичком васпитању омладине. *Мусао*, књ. XV, св. 3/4, 825–832.
- Манојловић, К. П. (1925). Уметнички преглед. Концерт гудачког квартета Амар–Хиндемит. *Српски књижевни гласник*, књ. XIV, бр. 1, 55–57.
- Manojlović, K. P. (1925). Muzičke karakteristike našega juga. *Sveta Cecilija*, 5, 6, 138–144, 174–180.
- Манојловић, К. П. (1929). *Музичко дело нашег села*. Београд: Штампарија ‘Туцовић’.
- Манојловић, К. П. (1933а). За нови музички живот у српској православној цркви. *Светосавље*, 2, 55–57.
- Манојловић, К. П. (1933б). Свесловенски певачки савез. *Музички гласник*, 7, 185–192.

- Manojlović, K (1933). Muzika i njen razvoj u Bugarskoj. *Sveta Cecilija*, 4, 5, 111–115, 141–147.
- Manojlović, K. P. (1934). Zvuci zemlje Raške. *Zvuk*, 3, 88–96.
- Manojlović, K. P. (1935). Josif Marinković. *Zvuk*, 7, 245–254.
- Manojlović, K. P. (1936). Jugoslavische Volksmusik. *Revue Internationale des Études Balkaniques*, 4, 580–584.
- Манојловић, К. П. (1937). Јужна Србија у светлости музике. У А. Јовановић (ур.). *Споменица двадесетпетогодишњице ослобођења Јужне Србије 1912–1937*. Скопље, 967–1014.
- Manojlović, K. P. (1938). *Stevan St. Mokranjac i njegove muzičke studije u Münchenu*. сепарат. Београд: Štamparija 'Smiljevo'.
- Манојловић, К. П. (1938). Развој наше музичке културе. *Нова смена*, 8, 507–510.
- Манојловић Пинтар, О. (2004). *Идеолошко и политичко у споменичкој архитектури Првог и Другог светског рата на тлу Србије*. докторска дисертација у рукопису. Београд.
- Манојловић Пинтар, О. (2006). Још једном о конкордатској кризи. *Токови историје*, 1–2, 157–171.
- Manojlović Pintar, O. (2012). Španija kao paradigma antifašizma. У М. Bešlin, P. Atanacković (прир.). *Antifašizam pred izazovima savremenosti*. Novi Sad: Zola, 23–32.
- Manojlović Pintar, O. (2014). *Arheologija sećanja: spomenici i identiteti u Srbiji 1918–1989*. Београд: Удружење за друштвену историју, Čigoja štampa.
- Mantuani, J. (1926/27). O jugoslovenski glasbi (I–V). *Zbori*, 7/8, 9/10, 11/12, 1/2, 3/4, 25–29, 34–38, 41–44, 1–3, 13–14.
- Marić, Lj. (1933). "Musikalisch–dramatische Arbeitstagung" u Strassburgu. *Zvuk*, 12, 420–422.
- Markovac, P. (1933). Muzika i društvo. *Zvuk*, 7, 245–253.
- Markovac, P. (1936). Postoje li težnje u muzici koje odgovaraju 'socijalnoj literaturi'. *Zvuk*, 1, 1–10.
- Marković, T. (2005). *Transfiguracije srpskog romantizma – muzika u kontekstu studija kulture*. Београд: Универзитет уметности.
- Marković, T. (2007). Music Collections as a Signifier of National Ideology: Searching for Serbian (Music) Identity. У Е. Fischer (ур.). *Musik-Sammlungen – Speicher interkultureller Prozesse*. Stuttgart: Steiner Verlag, 307–316.

- Martinov, V, Nežić, V. (прир.) (2013). *Politički angažovane omladinske organizacije u Vojvodini*. Novi Sad: Alternativna kulturna organizacija, Rosa Luxemburg Stiftung.
- Мастиловић, Д. (2012). *Између српства и југословенства: српска елита из Босне и Херцеговине и стварање Југославије*. Београд: Филип Вишњић.
- Милановић, Б. (2011). Однос сфере државе према певачким удружењима у Србији и Краљевини Југославији. *Музикологија*, 11, 219–234.
- Милановић, Б. (2006). Контекстуализација раног модернизма у српској музици на примеру два остварења из 1912. године. *Музикологија*, 6, 251–266.
- Milanović, B. (2014a). Musical Representation of Mokranjac and the Belgrade Choral Society as a Form of Cultural Diplomacy. У В. Milanović (ур.). *Stevan Stojanović Mokranjac (1856–1914): The Belgrade Choral Society Foreign Tours*, Belgrade: Institute of Musicology SASA, 11–42.
- Milanović, B. (2014b). The Discourse of Travelogues About Stevan Mokranjac and The Belgrade Choral Society in the National-Political Context Before the First World War, *Нови звук/New Sound*, 43, 52–69.
- Милојевић, М. (1919а). Музички вашар. Поводом ‘уметничког’ концерта г. г. Уроша Јуричића и Јована Србуља. *Политика*, 26. септембар, 1–2.
- Милојевић, М. (1919б). Организација музичког живота у нас. *Политика*, 7. новембар, 1–2.
- Милојевић, М. (1919в). Једна уметничка новина. *Политика*, 23. новембар, 1–2.
- Милојевић, М. (1920а). За нашу националну културу. Балоковић – Розентал – ‘Руски терцет’ – П. Стојановић. *Политика*, 8. фебруар, 1–2.
- Милојевић, М. (1920б). Уметнички преглед. Начело модерне музике примењено при обради народне музике. *Српски књижевни гласник*, књ. I, бр. 4, бр. 5, 294–300, 383–388.
- Милојевић, М. (1920в). Писмо Милоја Милојевића Министру просвете упућено Уметничком одбору 20. септембра 1920. АЈ, Ф66–624.
- Милојевић, М. (1920г). Писмо начелнику Уметничког одбора Министарства просвете Краљевине СХС упутио Милоје Милојевић на служби при УОМП, 22. децембар 1920. АЈ, Ф66–624.
- Милоје, М. (1921а). Конзерваторијум у Београду. *Политика*, 9. фебруар, 1–3.
- Милојевић, М. (1921б). За народну музику. *Политика*, 16. фебруар, 2–3.

- Милојевић, М. (1921в). Уметнички преглед .‘Хофманове приче’, од Жака Офенбаха. *Српски књижевни гласник*, књ. IV, бр. 8, 625–629.
- Милојевић, М. (1922а). Уметнички преглед. Из концертне дворане: Концерти хрватског певачког удружења ‘Лисински’. – Деби Г–ђице Јелке Стаматовић. *Српски књижевни гласник*, књ. V, бр. 1, 62–65.
- Милојевић, М. (1922б). Уметнички преглед. У борбу за уметност! – Поводом оснивања ‘Друштва Цвијете Зузорић’. *Српски књижевни гласник*, књ. V, бр. 4, 298–302.
- Милојевић, М. (1922в). Уметнички преглед. Реч нашим певачким друштвима. – Поводом концерата ‘Сметане’ у Београду и певачких утакмица у Прагу 16, 17 и 18 априла ове године. *Српски књижевни гласник*, књ. VI, бр. 2, бр. 3, 142–145, 210–212.
- Милојевић, М. (1922г). Концерт Пере Стојановића. *Политика*, 13. новембар, 7.
- Милојевић, М. (1923а). Музички фолклор. Његова културно–музичка важност. *Политика*, 6. јануар, 19–20.
- Милојевић, М. (1923б). Уметнички преглед. За државни Консерваториум. *Српски књижевни гласник*, књ. IX, бр. 2, 145–151.
- Милојевић, М. (1923в). О музичком национализму. *Српски књижевни гласник*, књ. IX, бр. 8, 585–594.
- Милојевић, М. (1923г). Уметничка личност Стевана Ст. Мокрањца. *Српски књижевни гласник*, књ. X, бр. 3, бр. 4, бр. 5, 186–195, 276–283, 354–366.
- Милојевић, М. (1924а). Уметнички преглед. Прослава Г. Станислава Ст. Биничког. *Српски књижевни гласник*, књ. XI, бр. 4, 303–306.
- Милојевић, М. (1924б). Уметнички преглед. Музичка писма из Прага: Фестивал ‘Међународног удружења за нову музику’. I. *Српски књижевни гласник*, књ. XII, бр. 5, 390–394.
- Милојевић, М. (1924в). Уметнички преглед. Музичка писма из Прага: Репрезентација чешке музичке културе. III. *Српски књижевни гласник*, књ. XIII, бр. 1, 61–67.
- Милојевић, М. (1924г). Уметнички преглед. Музичка писма из Прага, VI. Из прашке концертне дворане. *Српски књижевни гласник*, књ. XIII, бр. 8, 615–619.
- Милојевић, М. (1925а). Уметнички преглед. Организација музичког живота у нас.– Поводом извођења Христићевог ‘Опела’. *Српски књижевни гласник*, књ. XVI, бр. 4, 292–295.

- Милојевић, М. (1925б). Уметнички преглед. ‘Свесловенско удружење за нову музику’. *Српски књижевни гласник*, књ. XVI, бр. 5, 378–382.
- Милојевић, М. (1926а). Музички преглед. Југословенска хорска музика. – Поводом концерта ‘Лисинског’ у Загребу. *Српски књижевни гласник*, књ. XVII, бр. 2, 134–137.
- Милојевић, М. (1926б). Музички преглед. Једно важно питање. – Поводом концерта Г–ђе Милке Ђаја. *Српски књижевни гласник*, књ. XVII, бр. 6, 463–466.
- Милојевић, М. (1926в). Музички преглед. Collegium musicum. Универзитетско камерно–музичко удружење у Београду. *Српски књижевни гласник*, књ. XVIII, бр. 1, 68–71.
- Милојевић, М. (1926г). Музички преглед. Концерт српског певачког друштва ‘Слога’ из Сарајева. *Српски књижевни гласник*, књ. XVIII, бр. 2, 137–140.
- Милојевић, М. (1926д). Музички преглед. ‘У долини’, музичка драма Еугена Д’Албера (Премиера 2 VII 1926). *Српски књижевни гласник*, књ. XVIII, бр. 7, 542–545.
- Милојевић, М. (1926ђ). Музички преглед. Музичко писмо из Варшаве.– Поводом откривања споменика Шопену. *Српски књижевни гласник*, књ. XIX, бр. 7, 541–545.
- Милојевић, М. (1926е). Идеје Алоиза Хабе. У М. Милојевић. *Музичке студије и чланци*. Београд: Књижарница Геце Кона, 40–64.
- Милојевић, М. (1927а). Музички преглед. Поводом гостовања Осечке Оперете у Београду. *Српски књижевни гласник*, књ. XX, бр. 3, 287–290.
- Милојевић, М. (1927б). Музички преглед. За спас наше музичке културе. – Поводом музичког фестивала у Франкфурту на Мајни. *Српски књижевни гласник*, књ. XXI, бр. 4, 296–301.
- Милојевић, М. (1927в). Музички преглед. После пропасти ‘Манежа’. – Неколике чињенице и напомене. *Српски књижевни гласник*, књ. XXII, бр. 4, 297–302.
- Milojević, M. (1928). Šta hoćemo?. *Музика*, 5/6, 127–129.
- Милојевић, М. (1928а). Музички преглед. Поводом свесловенског певачког фестивала у Прагу. *Српски књижевни гласник*, књ. XXIV, бр. 1, 62–64.
- Милојевић, М. (1928б). Музички преглед. Фестивал југословенске модерне музике. *Српски књижевни гласник*, књ. XXIV, бр. 3, 225–230.
- Милојевић, М. (1928в). Свесловенско удружење за савремену музику. *Музика*, 5/6, 147–151.

- Милојевић, М. (1929). Музички преглед. Поводом концерта Београдске филхармоније. *Српски књижевни гласник*, књ. XXVII, бр. 1, 53–56.
- Милојевић, М. (1930). Музички преглед. Модерна југословенска хорска песма – на концерту ‘Хора Станковић’ 18–V–1930. *Српски књижевни гласник*, књ. XXX, бр. 3, 216–220.
- Милојевић, М. (1931a). Музички преглед. Два југословенска концерта. *Српски књижевни гласник*, књ. XXXII, бр. 1, 70–73.
- Милојевић, М. (1931b). Јосиф Маринковић. *Српски књижевни гласник*, књ. XXXIII, бр. 3, 206–211.
- Милојевић, М. (1932). Музички преглед. Опера ‘Казанова’ (25–IV). *Српски књижевни гласник*, књ. XXXVI, бр. 1, 62–64.
- Милојевић, М. (1933). Прикази и белешке. Музика. Социални положај музичара и композитора. *Српски књижевни гласник*, књ. XL, бр. 5, 398.
- Милојевић, М. (1935a). Музички преглед. За идеју уметности и уметничког национализма код нас. – Поводом концерта Лисинског, Опуса и Гусала. *Српски књижевни гласник*, књ. XLV, бр. 1, 59–67.
- Милојевић, М. (1935b). Музички преглед. Дајте нам државну музичку школу у Београду. *Српски књижевни гласник*, књ. XLV, бр. 5, 386–389.
- Милојевић, М. (1935в). Intimni lik Davorina Jenka. *Zvuk*, 8/9, 285–291.
- Милојевић, М. (1936a). Модерна музика код Југословена. *Српски књижевни гласник*, књ. XLVII, бр. 6, 349–356.
- Милојевић, М. (1936b). О српској уметничкој музици са особитим погледом на модерне струје. *Српски књижевни гласник*, књ. XLVIII, бр. 7, 497–510.
- Милојевић, М. (1936в). Музички преглед. Јосиф Маринковић као композитор соло–песме. *Српски књижевни гласник*, књ. XLVIII, бр. 8, 630–634.
- Милојевић, М. (1938a). Уметничка идеологија Стевана Ст. Мокрањца. *Српски књижевни гласник*, књ. LIII, бр. 3, 192–201.
- Милојевић, М. (1938b). Балкански и интернационални елементи у савременом музичком стварању код Срба. *Нова смена*, 7, 441–444.
- Милојевић, М. (1939a). О типу народних мелодија Јужне Србије. *Српски књижевни гласник*, књ. LVI, бр. 6, 441–446.

- Милојевић, М. (1939б). О савременој југословенској уметничкој соло–песми. *Српски књижевни гласник*, књ. LVIII, бр. 2, 96–107.
- Милојевић, М. (1939в). Интимни уметнички лик Јосифа Маринковића. *Српски књижевни гласник*, књ. LVIII, бр. 3, 158–165.
- Милојевић, М. (1940а). Музички преглед. Струје у савременом музичком стварању Срба, Хрвата и Словенаца. *Српски књижевни гласник*, књ. LX, бр. 4, 298–302.
- Miloje Milojević: kompozitor i muzikolog: radovi sa naučnog skupa održanog povodom stogodišnjice umetnikovog rođenja* (1986). Beograd: Udruženje kompozitora Srbije.
- Милорадовић, Г. (2012). *Лепота под надзором: совјетски културни утицаји у Југославији (1945–1955)*. Београд: Институт за савремену историју.
- Милошевић, М. (1928). Београдске уметничке школе. *Воља*, 5/6, 400–403.
- М(иодраг). П(авловић). (1932). Значај свесловенског соколског слета. *Народна одбрана*, 28, 425–426.
- Milošević, P. (1933) Uz problem moderne opere. *Zvuk*, 5, 161–166.
- Миљковић, Љ. (2011/2012). Зографско раздобље Живорада Настасијевића. У *Зограф друштво уметника. 80 година од прве изложбе друштва уметника Зограф*. Горњи Милановац, Београд: Музеј рудничко–таковског краја, Музеј савремене уметности, 39–54.
- Milosavljević, O. (2010а). *Savremenici fašizma. Percepcija fašizma u beogradskoj javnosti 1933–1941*. Beograd: Helsinški odbor za ljudska prava.
- Milosavljević, O. (2010б). *Savremenici fašizma. Jugoslavija u okruženju 1933–1941*. Beograd: Helsinški odbor za ljudska prava.
- Milosavljević, O. (2010в). Stare vrednosti za novo vreme (Svetislav Stefanović, nekad i sad). *Sociologija*, LII, 4, 399–320.
- Миљковић Матић, Ј. (2012). *Миленко Филиповић у српској етнологији*. докторска дисертација у рукопису. Београд.
- Миочиновић, М. (1975). Настасијевићево ‘Међулушко благо’ – поетика као тема. У *Есеју о драми*. Београд: Вук Караџић, 87–94.
- Mithans, G. (2012). *Urejanje odnosov med rimokatolištvo cerkvijo in državnimi oblastmi v Kraljevini Jugoslaviji (1918–1941) in jugoslovanski konkordat*. докторска дисертација у рукопису. Копер.

- Митриновић, Ч. (1939). Класична дела омладинске књижевности. *Народна одбрана*, 1–2, 25–27.
- Mitrović, A. и сар. (1971). *Studenti Beogradskog univerziteta: 1838–1941: hronologija političkog života*, Beograd: Univerzitetski odbor za proslavu 50 godina SKJ i SKOJ.
- Мосусова, Н. (1994). Руска уметничка емиграција и музичко позориште у Југославији између два светска рата. У М. Сибиновић, М. Межински и А. Арсењев (ур.). *Руска емиграција у српској култури XX века: зборник радова. књ. 2*. Београд: Филолошки факултет, 139–149.
- Настасијевић, М. (1927). За народну мелодију. – Поговор музичкој драми ‘Међулушко благо’. *Српски књижевни гласник*, књ. XXII, бр. 7, 514–516.
- Настасијевић, М. (1934). За хуманизацију музике. *Музички гласник*, 1/2, 1–7.
- Настасијевић, М. (1935). У тражењу себе. *Народна одбрана*, 22, 355.
- Настасијевић, М. (1936). Религиозно осмишљење уметности. *Хришћанска мисао*, 10, 137–138.
- Настасијевић, С. (1934б). Музички преглед. Премијера опере ‘Дон Кихот’. *Народна одбрана*, 22, 358–359.
- Настасијевић, С. (1935а). Јубиларни концерт Београдске филхармоније. *Народна одбрана*, 20, 326–327.
- Настасијевић, С. (1935в). Пред концертну сезону 1935–1936. *Народна одбрана*, 39, 630–631.
- Настасијевић, С. (1935г). Музички преглед. Музички час на Коларчевом универзитету. Музички рококо. *Народна одбрана*, 42, 680.
- Настасијевић, С. (1938). Јосиф Маринковић. *Нова смена*, 2, 120–122.
- Настасијевић, С. (1944). Композитор Миленко Пауновић. *Српски народ*, 16/17, 15.
- Nastasijević, S. (1964). *Put i muziku*. аутобиографија у рукопису. АМИСАНУ. Заоставштина Светомира Настасијевића.
- Nastasijević, S. (1972). *Muzika kao opšti fenomen u umetnostima*. Vrnjačka Banja: Zamak kulture.
- Настаћ-Скаловић, Т. (1934). Југословенска национална музика и њени носиоци. *Народна одбрана*, 16, 259–260.

- Недић, М., Матовић, В. (ур.) (2011). *Нова Европа: 1920–1941 (зборник радова)*. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Nelis, J. (2007). Constructing Fascist Identity: Benito Mussolini and the Myth of ‘Romanità’. *The Classical World*, 100, 4, 391–415.
- Newman, J. P. (2015). *Yugoslavia in the Shadow of War. Veterans and the Limits of State Building, 1903–1945*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Nikolić, M. (2001). Nacionalno zakonodavstvo u oblasti radija i radio-difuzije u periodu od 1918. do 1941. godine. *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti*, 5, преузето са http://www.komunikacija.org.rs/komunikacija/casopisi/zbornikfdu/5/d15/show_html?stdlang=ser_lat.
- Новак, В. (1932). Свесловенски певачки конгрес и фестивал у Београду о Видовдану 1934. *Музички гласник*, 1/2, 1–13.
- Nora, P. (1984–1992). *Les Lieux de Mémoire. књ. 1–3*. Paris: Gallimard.
- Oesmann, A. (2006). *Staging History: Brecht's Social Concepts of Ideology*. State University of New York Press.
- Olick, J. K. (ур.) (2003). *States of Memory: Continuities, Conflicts, and Transformations in National Retrospection*, New York: Duke University Press.
- Osterc, S. (1932). Muzika na strani. Deseti međunarodni festival savremene muzike u Beču. *Zvuk*, 1, 28–30.
- Павловић, М. (1994). Институционализовање опере (и балета) у Народном позоришту у Београду и руски уметници. У М. Сибиновић, М. Межински, А. Арсењев (ур.). *Руска емиграција у српској култури XX века: зборник радова. књ. 2*. Београд: Филолошки факултет, 153–170.
- Павловић, М(омчило). (прир.) (2008). *Историја грађанских странака у Југославији: 1918–1945. том 1–2*. Београд: Институт за савремену историју.
- Палавестра, П. (1994). *Књижевност Младе Босне*. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Palavestra, P. (2010). Young Bosnia: Literary Action 1908–1914. *Balkanica*, XLI, 155–184.
- Papanodpulo, B. (1934). Sto godina jugoslovenske muzike. *Zvuk*, 10/11, 374–383.
- Papandopulo, B. (1936). Milenko Paunović i njegova jugoslovenska simfonija. *Zvuk*, 1, 10–18.
- Payne, S. G. (2003). *A History of Fascism 1914–1945*. Routledge.

- Пејовић, Р. (1977). Педесет година Београдске филхармоније. У *Београдска филхармонија 1923–1973*. Београд: Београдска филхармонија, 31–72.
- Пејовић, Р. (1996). *Опера и балет Народног позоришта у Београду (1882–1941)*. Београд: Факултет музичке уметности.
- Пејовић, Р. (1999). *Музичка критика и есејистика у Београду (1919–1941)*. Београд: Факултет музичке уметности.
- Пејовић, Р. (2004). *Концертни живот у Београду (1919–1941)*. Београд: Факултет музичке уметности.
- Пено, В. (2013). Реч и мелодија у стваралаштву Момчила и Светомира Настасијевића. *Музикологија*, 15, 91–104.
- Peričić, V. (1986). *Petar Krstić: zbornik radova*. Београд: Fakultet muzičke umetnosti.
- Perović, L., Obradović, M., Stojanović, D. (ур.) (1994). *Srbija u modernizacijskim procesima XX veka*. Београд: Institut za noviju istoriju Srbije.
- Perović, L. (ур.) (2003). *Srbija u modernizacijskim procesima 19. i 20. veka. Uloga elita*. Београд: Čigoja štampa.
- Petranović, B. (1976). *KPJ (SKJ) u borbi za stvaranje socijalističke Jugoslavije: (1919–1952)*. Београд: Narodna armija.
- Petranović, B. (1988). *Istorija Jugoslavije 1918–1988. knj. 1*. Београд: Nolit.
- Петров, А. (1990). Винавер и ‘Српски књижевни гласник’ нове серије. У Г. Тешић (ур.). *Књижевно дело Станислава Винавера. зборник радова*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 381–390.
- Петровић, В. (1994). Руски оперски певачи и београдска музичка критика и публика. У М. Сибиновић, М. Межински, А. Арсењев (ур.). *Руска емиграција у српској култури XX века: зборник радова. књ. 2*. Београд: Филолошки факултет, 171–178.
- Петровић, Љ. Ж. (2000). *Југословенска држава и друштво у периодици 1920–1941*. Београд: Институт за савремену историју.
- Петровић, Љ. Ж. (2001). Улога и функционисање ‘Српског књижевног гласника’ у српском и југословенском друштву 1901–1941. године: поводом стогодишњице часописа. *Архив*, 2, 113–126.
- Petrović, Lj. Ž. (2009). *Jugoslovensko međuratno društvo u mreži vlasti*. Београд: Institut za savremenu istoriju.

- Петровић, Н. (1968). Између 1931. и 1941. У *Војислав Вучковић уметник и борац*. Београд: Нолит, 162–175.
- Пилиповић, Р. (2012). Патријарх Варнава између идеологије и пастирског рада. У В. Ђурић–Мишина (ур.). *И живот за православље. Зборник радова поводом 75–годишњице упокојења Патријарха Варнаве*. Београд, Пљевља, Подгорица: Српски културни центар ‘Патријарх Варнава’. Преузето са <https://mostovikulture.wordpress.com/2013/08/01/radovan-pilipovic-patrijarh-varnava-izmedu-ideologije-i-pastirskog-rada/>.
- Пилиповић, Р. (2013). *Библиографија часописа ‘Православље’ (1932–1940) и ‘Логос’ (1991–2010)*. Београд: Православни богословски факултет, Институт за теолошка истраживања.
- Пишев, М. (2010). Ко је ко у Кралjevini SHS: Formalna analiza Cvijićeve rasprave o jedinstvu južnih Slovena. *Етноантрополошки проблеми*, 5, 2, 55–79.
- Plamenac, D. (1934). XII festival Internacionalnog društva za savremenu muziku u Firenci (I–II). *Zvuk*, 7, 8/9, 274–280, 355–360.
- Петровић, С. (2010). Теренско истраживање фолклора – перпетуирајући процес. *Гласник Етнографског института САНУ*, LVIII, 2, 43–58.
- Петровић, С. (2013). Теренско истраживање фолклора у Србији: кратак осврт, савремено стање и перспективе. У З. Карановић, Ј. Јокић (ур.). *Савремена српска фолклористика. 1*, Нови Сад: Филозофски факултет, 221–231.
- Попов, Д. (1983). *Српска штампa у Војводини 1918–1941*. Нови Сад: Матица српска.
- Поповић, Б. (1920). Књижевна и уметничка политика ‘Гласникова’. *Српски књижевни гласник*, књ. I, бр. 3, 210–213.
- Поповић, Б. (1921). У славу једних и других (I–II). *Српски књижевни гласник*, књ. IV, бр. 7/8, 538–546, 618–625.
- Поповић, Б. (1926a). ‘Collegium musicum’. *Српски књижевни гласник*, књ. XVIII, бр. 2, 104–112.
- Поповић, Б. (1926б). Предговор. У М. Милојевић. *Музичке студије и чланци*. књ. I. Београд: Књижарница Геце Кона, XI–XIV.
- Поповић, Б., Јовановић, С. (1920). Читаоцима нове серије ‘Српског књижевног гласника’. *Српски књижевни гласник*, књ. I, бр. 1, 1–4.

- Поповић, С. (1932а). Размишљања о уметности запада и о нашој (I–X). *Народна одбрана*, 3, 5, 6, 9, 11, 12, 15, 16, 18/19, (стр.) 39–42, 71–73, 89–91, 137–138, 164–165, 189–190, 238–242, 306–307 .
- Поповић, С. (1932б). Мисли о нашој ликовној уметности и националној уметности. *Народна одбрана*, 16, 255–256.
- Прелић, М. (2014). Јован Цвијић и прве деценије формирања и институционализовање етнологије као науке у Србији. *Гласник Етнографског института САНУ*, LXII, 2, 83–97.
- Продановић, Ј. (1926). Двадесетпетогодишњица оснивања ‘Српског књижевног гласника’. *Српски књижевни гласник*, књ. XVII, бр. 3, 187–191.
- Протић, М. Б. (1970). *Српско сликарство XX века. књ. 1–2*. Београд: Нолит.
- Рпра-Јовановић, В (1995). *Jugoslavija kao moderna država u viđenjima srpskih intelektualaca 1918–1929*. докторска дисертација у рукопису. Београд.
- Пуљевић, В. (1932). Академија националне уметности (Предлог за стварање Академије Националне Уметности ‘Вук Караџић’). *Народна одбрана*, 15, 240–242.
- Ribnikar S. (1932а). Uvodnik. *Zvuk*, 1, 1–3.
- Ribnikar, S. (1932б). Intimni lik Kornelija Stankovića. *Zvuk*, 1, 14–17.
- Ribnikar, S. (1935). Kornelije Stanković i njegovo doba. *Zvuk*, 5, 173–177.
- Ristić, M. (1934). Materijalističko i psevdоматеријалистичко shvatanje umetnosti. *Danas*, 2, 204–219.
- С. (1939). Културни преглед. Белешке о позоришту. *Народна одбрана*, 35, 555–556.
- Samson, J. (2004). The Musical Work and Nineteenth-Century History. У J. Samson (ур.). *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*. Cambridge University Press, 3–28.
- Sarajevo u revoluciji. Revolucionarni radnički pokret (1937–1941)* (1976). Sarajevo: Istorijski arhiv.
- Савић, Ј. (2009). Коло српских сестара – одговор елите на женско питање. *Гласник Етнографског музеја у Београду*, 73, 115–132.
- Swayne, G. (1999). Tito and the Twilight of the Comintern. У T. Rees, A. Thorpe (ур.). *International Communism and the Communist International, 1919–1943*, Manchester: Manchester University Press, 205–221.

- Селесковић, М. (1933). Освалд Шпенглер и његова последња књига. *Српски књижевни гласник*, књ. XL, бр. 5, 342–352.
- Сибиновић, М., Межински, М., Арсењев, А. (ур.) (1994). *Руска емиграција у српској култури XX века: зборник радова. књ. 2*. Београд: Филолошки факултет.
- Симић, Б. (2007). *Пропаганда Милана Стојадиновића*. Београд: Институт за новију историју Србије.
- Симић, Б. (2015). Југословенско-бугарска лига у Београду. У Б. Јовановић (ур.). *Традиција и трансформација: политичке и друштвене промене у Србији и Југославије у 20. веку, књ. 1, зборник радова*. Београд: Институт за новију историју Србије, 161–178.
- Skalovski, T. (1982). Сећање. У А. Томашевић (прир.). *Muzika i muzičari u NOV (zbornik sećanja)*. Београд: група издавача, 303–309.
- Скрипка, Н. (1938). Како је основан музички музеј М. Д. 'Станковић'. *Музички гласник*, 7, 158.
- Славенски, Ј. (1933). Међународно друштво за савремену музику (одговор). *Музички гласник*, 2, 25–27.
- Смодлака, Ј. (1941). Др Николај Велимировић. *Српски књижевни гласник*, књ. LXII, бр. 5, 378–384.
- Spasić, I. (2004) *Sociologije svakodnevnog života*. Београд: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Spasić, I. (2006). Distinkcija na domaći način: diskursi statusnog diferenciranja u savremenoj Srbiji. У I. Spasić, M. Nemanjić (прир.). *Nasleđe Pjera Burdijea: pouke i nadahnuća*. Београд: Institut za filozofiju i društvenu teoriju, 137–172.
- Spillman, L. (1997). *Nation and Commemoration: Creating National Identities in the United States and Australia*. Cambridge University Press.
- Sretenović, S. (2009). French Cultural Diplomacy in the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenians in the 1920s. *European Review of History*, 16, 1, 33–47.
- Stanojević, S. (1933). Značaj istorije naše muzike. *Zvuk*, 8/9, 281–286.
- Stojkov, T. (1969). *Opozicija u vreme Šestojanuarske diktature 1929–1935*. Београд: Prosveta.
- Станковић, Ђ. Ђ. (1985). *Никола Пашић и југословенско питање. књ. 1*. Београд: БИГЗ.
- Stanković, Đ. (2003). Serbian Bourgeois Elite and the Yugoslavia (1918–1941). *Godišnjak za društvenu istoriju*, 1–3, 69–86.

- Стефановић, Д. (ур.) (1989). *Живот и дело Петра Коњовића зборник радова са научног скупа одржаног поводом 100-годишњице композиторовог рођења*. Београд: САНУ.
- Стефановић, Д. (1991). *Живот и дело Стевана Христића: зборник радова са научног скупа поводом 100-годишњице композиторовог рођења*. Београд: САНУ.
- Стојановић, Б. (1938). Успомене на професора музике и композитора Владимира Р. Ђорђевића. *Правда*, 4. јул, 8.
- Стојанчевић, В. и сар. (1994). *Историја српског народа. књ. 5, Од Првог устанка до Берлинског конгреса: 1804–1878 (том 1)*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Takayoshi, I. (2011). Liberal Gullibility, Soviet Intervention, and the End of the Popular Front. *Representations*, 115, 1, 102–129.
- Тешић, Г. (прир.) (1983) *Zli volšebnici: polemike i pamfleti u srpskoj književnosti 1917–1943*. том 1–3. Београд: Slovo ljubve.
- Тешић, Г. (ур.) (1990). *Књижевно дело Станислава Винавера: теорија, есеј, критика и полемике, поезија, версификација, проза, језик и стил, преводаштво, компаративне теме, разно: зборник радова*. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Тешић, Г. (2002). *Otkrovenje srpske avangarde: kontekstualna čitanja*. Београд: Institut za književnost i umetnost, Narodna knjiga.
- Тешић, Г. (2009). *Српска књижевна авангарда (1902–1934): књижевноисторијски контекст*. Београд: Институт за књижевност и уметност, Службени гласник.
- Тимотијевић, М. (2006). *Соколи Чачка: 1910–1941*. Чачак: Народни музеј.
- Timofejev, A. (2013). *Splintered Wind: Russians and the Second World War in Yugoslavia*. Moscow: Модест Колеров.
- Ткалчић, В. (1930). III. Kongres slovenskih geografa i etnografa. *Narodna starina*, 22, 187–190.
- Тимотијевић, М. (1989). Ефемерни спектакл за време владавине kneza Miloša i Mihajla Obrenović. *Peristil*, 31/32, 305–312.
- Тимотијевић, М. (2005). Народно позориште у Београду: храм патриотске религије. *Наслеђе*, 6, 9–44.
- Томашевић, А. (прир.) (1982). *Muzika i muzičari u NOB (zbornik sećanja)*. Београд: Grupa izdavača.

- Томашевић, К. (2009). *На раскрићу Истока и Запада: о дијалогу традиционалног и модерног у српској музици (1918–1941)*. Београд, Нови Сад: Музиколошки институт САНУ, Матица српска.
- Tomašek, A. (1957). Predgovor. У Р. Markovac. *Izabrani članci i eseji*. Zagreb: Hrvatski glazbeni zavod, 5–13.
- Tomić, Đ., Stojaković, K. (2013). *Iz povijesti jugoslavenske ljevice od početka 19. stoljeća do izbivanja Drugog svjetskog rata. Skica poglavlja koje nedostaje*. Perspektive (07). Rosa Luxemburg Stiftung. Southeast Europe.
- Трифуновић, Ј. (1973). *Српско сликарство: 1900–1950*. Београд: Полит.
- Турлаков, С. (1986). Collegium musicum и Милоје Милојевић. *Годишњак града Београда*, књ. XXXIII, 93–132.
- Тутњевић, С., Недић, М. (2003). *Сто година Српског књижевног гласника. Аксиолошки аспект традиције у српској књижевној периодици*. Београд: Матица српска, Институт за књижевност и уметност.
- Ћетковић, В. (1991). *Socijalna umetnost u Srbiji između dva rata*. Novi Sad: Akademija umetnosti.
- Полић, Д. (1937). Од Баха до Хиндемита. *Српски књижевни гласник*, књ. LI, бр. 2, 124–130.
- Uredništvo. (1928a). Anketa o nacionalnom muzičkom stilu. *Музика*, 2, 35–36.
- Fogu, C. (2003a). *The Historic Imaginary: Politics of History in Fascist Italy*. Toronto: University of Toronto Press.
- Fogu, C. (2003b). Actualism and the Fascist Historic Imaginary. *History and Theory*, 2, 196–221.
- Forgács, E. (1995). *The Bauhaus Idea and Bauhaus Politics*. Budapest: CEU Press.
- Frolowa-Walker, M. (2009). The Glib, the Bland, and the Corny: An Aesthetic of Socialist Realism. У R. Illiano, M. Sala (ур.). *Music and Dictatorship in Europe and Latin America*. Turnhout, New York: Brepols Publishers, 403–423.
- Hába, A. (1933). Mladi jugoslovenski kompozitori i četvrttonska muzika. *Zvuk*, 3, 81–85.
- Hartmann, M. (2007). *The Sociology of Elites*. London, New York: Routledge.

- Hercigonja, D. (1987). *Velika Britanija i spoljno-politički položaj Jugoslavije (1929–1933): britanska politika prema jugoslovensko-italijanskim sukobima u vreme svetske privredne krize*. Beograd: Institut za savremenu istoriju.
- Hobsbom, E., Rejndžer, T. (2002). *Izmišljanje tradicije*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Христић, С. К. (1919). Досадашњи музички рад. *Мусао*, књ. I, св. 5, 394–397
- Христић, С. К. (1938a). Путеви националне музике. *XX век*, 5, 1–3.
- Христић, С. К. (1938б). Фолклорна музика у нашим народним позоришним комадима. *XX век*, 6, 40–44.
- Calhoun, C. (1993). Civil Society and the Public Sphere. *Public Culture*, 5, 2, 267–280.
- Calhoun, C. (1997a) Nationalism and the Public Sphere. У J. Weintraub, K. Kumar (ур.). *Public and Private in Thought and Practice: Perspectives on a Grand Dichotomy. Morality and Society*. Chicago: The University of Chicago Press, 75–102.
- Calhoun, C. (1997б). Civil Society and Public Sphere. У Ch. Ching-kiu (ур.). *Identity and Public Culture: Critical Essays in Cultural Studies*. Oxford University Press, Hong Kong, 47–64.
- Calhoun, C. (2002). Pierre Bourdieu in Context. преузето са <http://www.nyu.edu/classes/bkg/objects/calhoun.doc>.
- Calhoun, C. (2010) The Public Sphere in the Field of Power. *Social Science History*, 34, 3, 301–335.
- Calhoun, C. (2013) For the Social History of the Present: Pierre Bourdieu as Historical Sociologist. У Ph. S. Gorski (ур.). *Bourdieu and Historical Analysis. Politics, History, and Culture*. Durham: Duke University Press, 36–67.
- Carr, G. A. (1987). The Spartakiad: Its Approach and Modification from the Mass Displays of the Sokol. *Canadian Journal of History of Sport*, 18, 86–96.
- Campus, E. (1978). *The Little Entente and the Balkan Alliance*. Bucuresti: Editura Academiei Republicii Socialiste România.
- Цвијић, Ј. (1921). *Говори и чланци*. књ. 1–2. Београд: Напредак.
- Цвијић, Ј. (1922). Основе јужнословенске цивилизације. *Српски књижевни гласник*, књ. VII, бр. 5, 349–358.
- Цвијић, Ј. (1924). Говор на свечаном скупу Академије наука. *Српски књижевни гласник*, књ. XI, бр. 6, 447–456.

- Цвијић, Ј. (1931). *Балканско полуострво и јужнословенске земље: основи антропогеографије. књ. 2, Психичке особине Јужних Словена*. Београд: Геца Кон.
- Ceribašić, N. (2003). *Hrvatsko, seljačko, starinsko i domaće: Povijest i etnografija javne prakse narodne glazbe u Hrvatskoj*. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku.
- Clybor, Sh. (2010). *Prophets of Revolution: Culture, Communism, and the Czech Avant-Garde, 1920–1960*. докторска дисертација у рукопису. Northwestern University.
- Циндори-Шинковић, М. (2010). *Нова Европа: библиографија (1920–1941)*. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Цисарж, Б. (1986). *Један век периодичне штампе Српске православне цркве. Библиографски опис часописа и листова са прегледом-садржајем свих радова објављених у њима од 1868–1970*. Београд: Свети архијерејски синод Српске православне цркве.
- Cvetko, D. (1962). Razvoj muzičke umjetnosti u Sloveniji. У J. Andreis, D. Cvetko, S. Đurić-Klajn. *Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji*. Zagreb: Školska knjiga, 281–527.
- Cook, S. C. (1989). Jazz as Deliverance: The Reception and Institution of American Jazz during the Weimar Republic. *American Music (Special Jazz Issue)*, 7, 1, 30–47.
- Црњански, М. (1920). Објашње ‘Суматре’. *Српски књижевни гласник*, књ. I, бр. 4 (16. октобар), 265–270.
- Currid, V. A. (2006). *National Acoustics. Music and Mass publicity in Weimar and Nazi Germany*. London, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Чалић, М. Ж. (2004). *Социјална историја Србије 1818–1941*. Београд: Клио.
- Четири велика концерта (1922–1923) (1922)*. Београд: Штампарија и књиговезница Аце Максимовића.
- Чкребић, Д. (2012). *Коча Поповић. Дубока људска тајна (друго издање)*. Београд: Службени гласник.
- Чолић, Д. (1932). Модерна музика и друштво. *Музички гласник*, 7/8, 205–206.
- Чолић, Д. (1933). Вече црквених песама Николе Н. Черепнина. *Правда*, 17. јун, 7.
- Čolić, D. (1933). Izražajni materijal muzike i njeno delovanje. *Zvuk*, 6, 207–214.
- Švarc, R. (1933). Josip Slavenski i njegova klavirska dela. *Zvuk*, 5, 167–171.

- Шварц, Р. (1929). О проблему ‘Нове музике’. *Гласник Музичког друштва ‘Станковић’*, 2, 19–21.
- Шварц, Р. (1932). О проблему нове музике. *Музички гласник*, 5/6, 132–140.
- Шварц, Р. (1933). Миховил Логар. *Радио Београд*, 42, 2–3.
- Šijački, S. M. (1938). Razvoj muzičkoga života u Južnoj Srbiji. *Sveta Cecilija*, 3, 81–82.
- Širola, B. (1922). Glazba i glazbenici kod Hrvata, Srba i Slovenaca (I–V). *Sveta Cecilija*, 2, 3, 4, 5, 6, (стр.) 43–46, 78–80, 112–114, 141–144, 176–180.
- Širola, B. (1928). Savremena muzika u Jugoslaviji (Predavanje održavno u praškom konzervatorijumu 4. XI. 1927). *Sveta Cecilija*, 1, 19–23.
- Širola, B., Gavazzi, M. (1931). Muzikološki rad Etnografskog muzeja u Zagrebu od osnutka do konca g. 1929. *Narodna starina*, 25, 3–80.
- Škerjanc, L. M. (1933). Za veće zbliženje naših kulturnih centara (I–II). *Zvuk*, 4, 6, 147–148, 232–233.
- Шуваковић, М. (1996). Контекстуални, интертекстуални и интерсликовни аспекти авангардних часописа. У В. Голубовић, С. Тутњевић (ур.). *Српска авангарда у периодици*. Београд: Матица српска, Институт за књижевност и уметност, 111–122.
- Šuvaković, M., Đurić, D. (ур.) (2003). *Impossible Histories: Historical Avant-Gardes, Neo-Avant-Gardes, and Post-Avant-Gardes in Yugoslavia (1918–1991)*, MIT Press.
- Šuvaković, M. и сар. (2014). *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek. Tom 3. Moderna i modernizmi (1878–1941)*. Београд: Orion art, Katedra za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti.
- Шукуљевић-Марковић, К. (1994). Улога руских уметника у стварању балета Народног позоришта у Београду 1920–1944. У М. Сибиновић, М. Межински, А. Арсењев (ур.). *Руска емиграција у српској култури XX века: зборник радова. књ. 2*. Београд: Филолошки факултет, 187–210.

Извори

Архивски извори

Архив Југославије (АЈ)

- Фонд Министарства просвете КЈ
- Фонд Министарства вера КЈ
- Фонд Краљев Двор

Архив Музиколошког института САНУ (АМИСАНУ)

- Рукописна заоставштина Петра Крстића
- Заоставштина Владимира Р. Ђорђевића
- Заоставштина Љубице С. Јанковић
- Заоставштина Божидара Јоксимовића
- Заоставштина Петра Коњовића
- Заоставштина Светомира Настасијевића

Историјски архив Београда (ИАБ)

- Породични фонд Главинић
- Друштво „Југословенска народна ношња“
- Одбор госпођа друштва „Књегиња Љубица“
- Јужнословенски певачки савез

Дневна штампа и периодика

Београдске општинске новине (1932–1941, Београд)
 Brazda (1935–1936, Сарајево)
 Буктиња (1923–1926, Београд)
 Воља (1926–1928, 1930, Београд)
 Време (1921–1941, Београд)
 XX век (1938–1939, Београд)
 Гласник Етнографског музеја у Београду (1926–, Београд)
 Гласник Музичког друштва „Станковић“ (1928–1934, Београд)
 Danas (1934, Београд)
 Друштвена обнова (1929–1930, Београд)
 Жена данас (1936–1940, Београд)
 Жена и свет (1925–1941, Београд)
 Женски покрет (1920–1938, Београд)
 Zvuk (1932–1936, Београд)
 Идеје (1934–1935, Београд)
 Југословенске народне новине (1931–1934, Београд)
 Jugoslavenski muzičar/Muzičar (1923–1941, Загреб)
 Југословенски расвит (1932–1941, Ужице)
 Књижевни југ (1918–1919, Загреб)
 Мисао (1919–1934, 1937, Београд)
 Млада култура (1939–1940, Београд)
 Музика (1928–1929, Београд)
 Музички гласник (1922, Београд)
 Музички гласник (Гласник Музичког друштва „Станковић“) (1938–1941, Београд)
 Muzička revija (1932, Загреб)
 Народна одбрана (1926–1941, Београд)
 Narodna starina (1922–1935, Загреб)
 Нови видици (1928, Београд)
 Нова Европа (1920–1941, Загреб)
 Nova literatura (1928–1930, Београд)
 Нови правци (1924–1925, Београд)
 Нова смена (1938–1939, Београд)
 Око соколово (1936–1941, Београд)
 Политика (1904–, Београд)
 Правда (1904–1941, Београд)
 Пут (1933–1934, Београд)
 Радио Београд (1929–1941, Београд)

Sveta Cecilija (1887–, Загреб)
Славенска музика (1939–1941, Београд)
Sokolski glasnik (1930–1941, Љубљана, Београд)
Српски књижевни гласник (1901–1914, 1920–1941, Београд)
Stožer (1930–1935, Београд)
Студентске новине (1934–1938, Београд)
Студент (1937–1940, Београд)
Naša stvarnost (1936–1939, Београд)
Umetnost i kritika (1939, Београд)
Хришћанска мисао (1935–1941, Београд)
Светосавље (1932–1940, Београд)

Електронски извори

Дигитална Народна библиотека Србије
<http://www.digitalna.nb.rs/>

Дигитална библиотека, Универзитетска библиотека „Светозар Марковић“
<http://www.unilib.rs/sadrzaji/digitalna-biblioteka/>

Digitalna knjižnica Slovenije
<http://www.dlib.si/>

Stari hrvatski časopisi (portal digitaliziranih časopisa)
<http://dnc.nsk.hr/Journals/>

Hrčak (portal znanstvenih časopisa Republike Hrvatske)
<http://hrcak.srce.hr/>

БИОГРАФИЈА

Дипломирала је 2007. године на Катедри за музикологију Факултета музичке уметности у Београду, а потом је 2009. године завршила мастер студије на Одељењу за социологију Филозофског факултета Универзитета у Београду где је од 2010. године похађала докторске студије социологије. Од 2011. ангажована је као истраживач-сарадник на пројекту *Идентитети српске музике: од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови* који изводи Музиколошки институт САНУ, а финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја РС. Учествовала је на више међународних и националних симпозијума, објавила низ научних радова и стручних приказа у домаћим часописима, међународним зборницима, међународним и домаћим енциклопедијама и одржала неколико јавних предавања. Била је члан организационог одбора више националних научних скупова, а радила је и као секретар редакције часописа *Музикологија* (од 2011. до 2015. године). Била је рецензент домаћег часописа *Теме*, као и међународног часописа *Journal of Global Research in Education and Social Science*.

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Потписани-а Ивана Весић

број индекса 1CO090013

Изјављујем


да је докторска дисертација под насловом

Конструисање српске музичке традиције у периоду између два светска рата:
утицај идеолошких подела у српској политичкој и интелектуалној елити

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 24. фебруар 2016.



Прилог 2.

**Изјава о истоветности штампане и електронске
верзије докторског рада**

Име и презиме аутора Ивана Весић

Број индекса 1CO090013

Студијски програм докторске студије социологије

Наслов рада Конструисање српске музичке традиције у периоду између два светска рата: утицај идеолошких подела у српској политичкој и интелектуалној елити

Ментор проф. др Александар Молнар

Потписани/а Ивана Весић

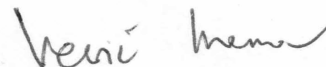
Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис докторанда

У Београду, 24. фебруар 2016.



Прилог 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Конструисање српске музичке традиције у периоду између два светска рата:
утицај идеолошких подела у српској политичкој и интелектуалној елити

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

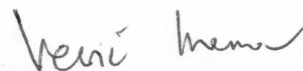
Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство - некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

Потпис докторанда

У Београду, 24. фебруар 2016.



1. Ауторство - Дозвољавање умножавања, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.

2. Ауторство – некомерцијално. Дозвољавање умножавања, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.

3. Ауторство - некомерцијално – без прераде. Дозвољавање умножавања, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.

4. Ауторство - некомерцијално – делити под истим условима. Дозвољавање умножавања, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.

5. Ауторство – без прераде. Дозвољавање умножавања, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.

6. Ауторство - делити под истим условима. Дозвољавање умножавања, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.