

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ
ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ
КАТЕДРА ЗА МУЗИКОЛОГИЈУ
МУЗИКОЛОШКЕ СТУДИЈЕ - СТУДЕНТСКИ РАДОВИ - МАСТЕР РАД

Милош Маринковић

**Нове културално-фестивалске перспективе
у Хрватској и Србији као резултат друштвено-политичке
трансформације музичког фестивала у СФРЈ
(Од Југославенске музичке трибине, преко Трибине музичког стваралаштва
Југославије, до Глазбене трибине Опатија/Међународне глазбене трибине и
Међународне трибине композитора)**

Београд, 2018.

Садржај

Реч аутора / 797

1. Увод / 799

2. Шездесете године / 802

2.1. Музички бијенале Загреб – почетни корак ка Југославенској музичкој трибини / 802

2.2. Симпозијум „Нова музика и музичке интерпретације“ – корак ближе Југославенској музичкој трибини / 807

2.3. Југославенска музичка трибина – циљ до којег се стигло или тек почетак? / 809

3. Седамдесете године / 815

3.1. Од федералног до „конфедералног“ уређења СФРЈ / 815

3.2. Дуализам Југославенске музичке трибине над продором Устава у културно-уметнички живот Уметничко-социолошке трибине: од Југославенске музичке трибине до Трибине музичког стваралаштва Југославије / 820

4. Осамдесете године / 830

4.1. Рецесија југословенског културног идентитета / 830

4.2. Трибина музичког стваралаштва Југославије: огледало југословенске кризе и светла тачка културно-музичког живота / 833

5. Деведесете године / 837

5.1. Распад СФРЈ – нестајање југословенског културног простора / 837

5.2. Последње југословенско окупљање у Опатији: Двадесетседма Трибина музичког стваралаштва Југославије / 842

5.3. Двадесетосма или прва опатијска Трибина? Од Глазбене трибине Опатија до Међународне глазбене трибине / 844

5.4. Међународна трибина композитора у Србији као резултат нових перспектива / 850

6. Уместо закључка / 860

7. Прилог / 864

8. Литература / 871

Индекс имена / 878

Summary / 885

Белешка о аутору / Note on the author / 887

Реч аутора

После завршетка семинарског рада *Утицај концепта Музичког бијенала Загреб на генезу Југославенске музичке трибине у Опатији*, писаног под менторством проф. др Драгане Стојановић-Новичић, јавила се замисао о подробнијем истраживању фестивалских пројеката, што је резултирало овим мастер радом, рађеним такође под менторством проф. др Драгане Стојановић-Новичић, школске 2015/2016. године. На Катедри за музикологију Факултета музичке уметности Универзитета уметности у Београду, рад је 15. септембра 2016. године одбрањен са највишом оценом (10).

При изради мастер рада био сам подстакнут размишљањима о повезаности музичког живота (конкретно фестивалског представљања нове музике) са друштвено-политичком ситуацијом, најпре у СФРЈ, а касније у двома независним државама које настају распадом земље. У раду је већина закључака поткрепљена увидом у правне акте и тумачењем истих, као и анализом изворне архивске грађе београдских и загребачких историјских и музичких архива. Овакав методолошки приступ условио је припадност текста историјском дискурсу.

Будући да се фестивал Југославенска музичка трибина/Трибина музичког стваралаштва Југославије, а касније Глазбена трибина Опатија/Међународна глазбена трибина одржава(о) у Опатији (Република Хрватска), хрватске библиотеке и архиви несумњиво поседују највише материјала везаних за ове догађаје, те је пут у Загреб (у два наврата) био неопходан корак у реализацији рада. Овом приликом бих се захвалио Факултету музичке уметности, како на пруженој могућности да мој мастер рад овим електронским издањем стекне ширу читалачку публику, тако и на финансијској помоћи приликом организовања путовања у Загреб. Велику захвалност дугујем запосленима у Хрватском друштву складатеља и Кантусу д.о.о. (Cantus d.o.o, издавачка кућа ХДС-а), који су ми пружили на увид целокупан архивски фонд о поменутиим фестивалима. Такође, огромну захвалност дугујем хрватским музиколозима Андрији Томашеку и Еви Седак,

са којима сам имао част да разговарам и добијем драгоцене информације и податке везане за ове догађаје. Подједнако велику захвалност изражавам композиторки Ивани Стефановић која ми је дала корисне сугестије, као и запосленима у Удружењу композитора Србије на издавању архивских докумената везаних за Међународну трибину композитора.

Ипак, највећу захвалност дугујем својој менторки, проф. др Драгани Стојановић-Новичић, јер ми је током дугих разговора о теми увек давала подстицајне савете, примедбе и нове идеје, без којих се моје замисли засигурно не би реализовале на овакав начин.

1. УВОД

„Откако смо постали конфедерација, односно од 1974. године [југословенски музички простор] се сасвим истањо и свео се, практично, на Трибину у Опатији. Питање је да ли ће и она опстати?!“¹

Главни предмет истраживања у овом раду јесте однос друштвеног догађаја (фестивала) и социјалног/политичког устројства у контексту политичких превирања у Социјалистичкој Федеративној Републици Југославији, а потом у Републици Хрватској (која је постала независна) и Републици Србији (тада у саставу Савезне Републике Југославије). Биће објашњена генеза фестивала Југославенска музичка трибина/Трибина музичког стваралаштва Југославије,² хронолошки ће се сагледати њена важна улога у југословенском културно-музичком животу, те како се, по гашењу овог фестивала, посезало за установљавањем нових манифестација које су на одређени начин представљале континуитет у односу на југословенску Трибину.

Збивања с крајем осамдесетих година па надаље, а нарочито у периоду између 1990. и 1995. године, сведоче о високој етатизацији културно-уметничког живота у СФРЈ, односно у њеним конститутивним републикама, касније независним државама. Распадом југословенске федерације Трибина музичког стваралаштва Југославије престала је да постоји под тим именом. Међутим, уколико је, с једне стране, овај фестивал одражавао слом некадашње државе, с друге стране, пружио је нове перспективе које се вероватно у друкчијим друштвено-политичким условима никада не би реализовале. Пре свега, мисли се на оснивање Међународне трибине композитора у Србији 1992. године, као својеврсног пандана Трибини музичког стваралаштва Југославије (која је у том тренутку, сходно политичким приликама, већ носила нови назив – Глазбена трибина Опатија). У раду се, дакле, трага за фестивалским

¹ Милош Јевтић, *Говор музике – разговори са Рајком Максимовићем*, Београд, Београдска књига, 2008, 39.

² Године 1978. мења се назив манифестације, али у раду ће се користити оба назива у зависности од године о којој је реч.

представљањем нове музике најпре у вишенационалној Југославији, а затим, у битно измењеним друштвеним констелацијама, у оквиру два њена дела – Републике Хрватске и Републике Србије.

Анализом правних аката, у раду се хронолошки сагледава рефлекс политичких промена на културно-уметнички живот, при чему доминира преглед дешавања у Србији, Хрватској и Словенији, али се не запостављају ни остале југословенске републике. Оснивање Југославенске музичке трибине представиће се у контексту космополитизације југословенског друштва шездесетих година двадесетог века, а као први и главни иницијатор њеног настанка тумачи се фестивал Музички бијенале Загреб (Muzički biennale Zagreb), утемељен 1961. Делатност Трибине у наредној деценији сагледава се са аспекта радикалних уставних промена (Устав СФРЈ, 1974). У овом поглављу акценат ће бити дат излагањима југословенских критичара у оквиру научних трибина, чији говори имплицирају нове друштвено-политичке околности. Током ових поглавља неће бити запостављена ни друга страна Трибине, односно настојање организатора да се ни на који начин не угрози југословенски културни плурализам. У поглављу у којем се прате дешавања на Трибини осамдесетих година, подвлачи се утицај растуће економске кризе и појава национализма који продубљују већ ослабљени друштвени систем. Уз потпуно девастирање југословенског културног простора деведесетих година, поставља се питање да ли је упркос великом друштвеном сломену, односно грађанском рату који уништава све међусобне, па и културалне споне, ипак могуће говорити о континуитету представљања савремене/нове музике. Ако је континуитет ненарушен, следеће питање се односи на механизме и инструменте остваривања таквог континуитета.

У тексту ће се, потом, успоставити релације на разини новоосноване Међународне трибине композитора у Србији и 'хрватске' Трибине у Опатији која добија ново рухо и покушава на свој начин да одговори на новонасталу политичку ситуацију. Где су сличности, а где разлике? Где је политички фактор тај који знатније/израженије утиче на профил манифестације? Како се понашају и како размишљају оснивачи фестивала, те које стратегије

имплементирају не би ли на адекватан начин одржали континуитет у промовисању националних музичких вредности. Којим се критеријумима организатори воде приликом селекције дела и формирања репертоара, односно, колико националне премисе утичу на профиле фестивала (Опатије пре грађанског рата, Опатије у току и после рата, Трибине у Србији, која се оснива док грађански рат још траје)? Хипотеза која се износи на почетку, а која ће анализом архивског материјала бити потврђена и постављена као теза овога рада, тиче се везе југословенског/хрватског и српског фестивала, а односи се на сагледавање (српске) Међународне трибине композитора као логичног 'изданка', односно као својеврсне кулминације свих претходних догађања на некадашњој Трибини музичког стваралаштва Југославије, у знатној мери условљених дешавањима на политичкој сцени.

2. ШЕЗДЕСЕТЕ ГОДИНЕ¹

2.1. Музички бијенале Загреб – почетни корак ка Југославенској музичкој трибини

У години када је Југославија потписала Конвенцију о међународној сарадњи у култури (1961), на њеним просторима одржан је први интернационални фестивал савремене музике – Музички бијенале Загреб. Одјекнувши позитивним критикама као изузетно моћно оруђе за демократизацију музике и културе нашег друштва, овај фестивал је уистину југословенској публици отворио хоризонте ка најновијој савременој европској и америчкој музици. Међутим, Бијенале је у исто време покренуо и једно другачије питање, а тицало се стриктно нас, односно југословенске музике – „где смо ту ми?”

Да се Југославија након Другог светског рата, а потом периода социјалистичког реализма дуго и споро опорављала, показало се и ове 1961. године када је музичка критика забележила следеће: „[D]ok je svijet krenuo dalje, putem nakon rata oslobođene i uzletjele misli, sve tamo do visina svojih avangardnih apstrakcija [...] mi nismo imali ni partitura, ni mehaničkih snimki – u nas se na Akademiji još uvijek [...] diskutiralo o dozvoljenosti tritonusa“.² Међутим, иако се према помало преоштрој процени Милка Келемена (1924), оснивача Бијенала, „Југославија након II свјетског рата разvijала u potpunoј izolaciji, primitivizmu i provincijalizmu“,³ не треба занемарити чињеницу да су на пољима других уметности, а у одређеној мери и музике, већ озбиљно вршени експерименти који су излазили из оквира соцреалистичке доктрине. Функција Агитпропа – утемељена на идеолошком усмеравању културног живота – почела је да слаби, те су седму деценију обележиле године демократизације и либерализације југословенског друштва. Београд је почео да личи на било коју другу западну престоницу у Европи, док су се и остали југословенски градови

¹ Поглавље „Шездесете године“ настало је према мом семинарском раду *Утицај концепта Музичког бијенала Загреб на генезу Југославенске музичке трибине у Опатији*, писаном у оквиру предмета Национална историја музике – савремена 2 под менторством проф. др Драгане Стојановић-Новичић, школске 2014/2015. године.

² Josip Kalafatović (ur), *Tribina muzičkog stvaralaštva Jugoslavije (1963–1988)*, Opatija, Mozaik, 1988, 10.

³ Milko Kelemen, „Музички биенале Загреб, зашто?“, у: Erika Krpan (ur), *Музички биенале Загреб, Међународни фестивал савремене глaзбе 1961–2011*, Загреб, HDS, 2011, 9.

убрзано развијали.⁴ У овом периоду евидентан је пораст уметничке продукције на шта су нарочито утицале тенденције попут отварања Октобарског салона 1960. године, Музеја савремене уметности 1961, Тријенала југословенске ликовне уметности исте године, те часописа *Уметност*, 1965. године.⁵ Такође, узајамна гостовања домаћих музичких и ликовних уметника у иностранству и иностраних уметника у Југославији, омогућила су ефикасније интегрисање југословенске уметности у међународне уметничке токове. Но, ипак треба имати на уму да су шездесете године раздобље у којем су механизми комунистичке цензуре и репресије и даље присутни, пре свега у кинематографији и књижевности, нарочито онда када је тематика била критика друштва.⁶

За утемељење југословенског фестивала савремене музике, Загреб је представљао идеално место како због своје културно-уметничке климе, тако и због специфичне географске позиције. У европским оквирима Загреб је перципиран као део источног социјалистичког блока (иако, у том тренутку, Југославија то свакако формално није била), док је, заоставштином аустро-угарске културе, овај град у југословенском контексту задобио епитет ‘западњачког града’.⁷ У Загребу су се све чешће истицала и награђивала остварења савремене модерне књижевности, кинематографије, приказивала дела апстрактне уметности, те оснивали значајни кружоци. На литерарном пољу истакнуто место заузимају Ехат 51 (Ехат 51) и Горгоне, на пољу ликовних уметности група Нове тенденције чије је утемељење (1961) подржано од стране Галерије савремене умјетности, док је од музичких група значајно издвојити ансамбл Загребачки солисти, који се појављује 1954. године.⁸ Овај ансамбл убрзо је стекао широку популарност у Европи, те је било сасвим очекивано да

⁴ Весна Ђукић, *Држава и култура – Студије савремене културне политике*, Београд, Институт за позориште, филм, радио и телевизију (ФДУ), 2010, 214.

⁵ Ješa Dengeri, *Šezdesete: Teme srpske umetnosti*, Novi Sad, Svetovi, 1995, 12–13.

⁶ Као један од најбољих примера јесте оштра критика и осуда апстрактне ликовне уметности 1963. године од стране политичког врха на челу са Јосипом Брозом Титом (видети у: Ješa Denegri, исто, 55–56).

⁷ Уз овакве карактеризације често се у литератури могу срести занимљивости у вези са дуалном позицијом Загреба, а једна од њих је и на рачун градске архитектуре, при чему се истиче да је Загребачка катедрала најисточнија катедрала грађена западним (нео)готичким стилем (видети у: *Zagrebačka katedrala*, https://hr.wikipedia.org/wiki/Zagreba%C4%8Dka_katedrala).

⁸ Lucija Markulin, „Utemeljenje Muzičkog biennala u Zagrebu“, *Arti Musices* 36/1, 2005, 67.

ће на првом Бијеналу остварити запажен наступ. Чињеница да је Бијенале основан само пет година након фестивала Варшавска јесен, говори нам да је Југославија итекако пратила догађаје у Европи и свету. Ни пољски, а ни југословенски фестивал нису усамљене појаве као такве, већ су потпуно кореспондирале са тадашњим музичким тенденцијама, које је „[...] прати[ла] жива активност у смислу постојања фестивала нове музике, специјализованих часописа, курсева модерне музике, различитих институција за пропагирање актуелног музичког изражавања“.⁹ Основна замисао и Бијенала и Варшавске јесени била је једнака – синтетизовати исток и запад и омогућити културална сучељавања двеју страна.

Објављујући својевресне најаве пре организовања првог загребачког Бијенала, као и критике непосредно након његовог завршетка, југословенска музичка штампа није штедела своје странице о многобројним питањима, па и недоумицама које је овај догађај изазвао. Часопис *Звук* у свом броју 49–50. из 1961. године садржи драгоцен чланак о реакцијама југословенских музиколога, композитора, уметничких критичара и писаца на први Музички бијенале Загреб. У њиховим изјавама примећује се да је фестивал иницирао дубоко преиспитивање степена припадности југословенске музике европском појму савременог, односно авангардног. Неоспорно је да су дела домаћих композитора остајала у сенци остварења иностраних аутора, које је југословенска (стручна) публика, у жељи за овладавањем новим начином музичког мишљења, углавном са одушевљењем прихватала.¹⁰ С једне стране, одржавати фестивал савремене музике у земљи која, истина, крупним корацима жели да доспе у прве редове авангардних струјања, али за то нема

⁹ Тијана Поповић-Млађеновић, *Differentia specifica: „Из композиторске праксе у Београду – Део I: Prolegomena“*, *Музички талас*, 4–6, 1995, 32–33.

¹⁰ На првом Бијеналу изведена су дела Беле Бартока (Béla Bartók), Антона Веберна (Anton Webern), Арнолда Шенберга (Arnold Schönberg), Карлхајнца Штокхаузена (Karlheinz Stockhausen), Маурисија Кагела (Mauricio Kagel), Оливијеа Месијана (Olivier Messiaen), Пјера Шефера (Pierre Schaeffer), Пјера Булеза (Pierre Boulez), Бруна Мадерне (Bruno Maderna), Џона Кејџа (John Cage), Ђерђа Лигетија (György Ligeti), Гражине Бацевич (Grażyna Bacewicz), Витолда Лутославског (Witold Lutoslawski), и многих других еминентних композитора. Занимљиво је да је југословенска критика првог Бијенала према „западним“ композиторима ипак имала благи отпор, док је према Пољској школи била сасвим благонаклона (видети у: „Prvi muzički biennale u Zagrebu – Pogledi i utisci“, *Zvuk*, 49–50, 1961, 497–498; Мелита Милин, *Традиционално и ново у српској музици после Другог светског рата /1945–1965/*, Београд, Музиколошки Институт САНУ, 1998, 69–72).

одговарајућу логистику, те буквално организовати манифестацију дела (искључиво) иностраних композитора, скоро да није имало смисла. Управо је из тог разлога први Бијенале отворио поменуто питање „где смо“, али и још једно (доста важније), „шта можемо, односно шта је неопходно урадити“. С тим у вези, можда бисмо с правом могли рећи да су критичари помало престогао оцењивали домаће музичко стваралаштво. Ми у том тренутку нисмо могли да очекујемо да наша дела одјекну пуном „дармштатском авангардношћу“, али зар Бијенале није управо из тог разлога и основан, да се упознамо, чујемо, видимо, „пронађемо“, и коначно осмислимо начин за даљу надградњу? Везујући се за дармштатске токове и друге авангардне тенденције из Европе и Америке (не би ли подстакли сличне уметничке струје и у Југославији), критичари су очито занемарили чињеницу да би можда баш нека аутентична домаћа појава могла да поведе ка једнако квалитетном напретку. Иако је постојала бојазан организатора у којој мери ће Југославија успети да одржи традицију једног оваквог фестивала, Милко Келемен је у интервјуу непосредно по завршетку првог Бијенала изјавио да је ова манифестација већ отворила нове путеве развоју југословенске музике, те да она сада заиста може да парира свим музикама света.¹¹

Запажања појединих домаћих композитора у вези са првим Бијеналом имплицирала су нестабилно стање и недовољно афирмисан југословенски културни простор. У том контексту српски композитор Александар Обрадовић експлицитно се дотакао доминације хрватских дела у односу на стваралаштво композитора осталих југословенских народа. С тим у вези, Обрадовић је поставио и једно симптоматично питање: „[D]a li na Bijenalu treba izvoditi već proverene domaće kompozicije tj. javno izvođene, ili će to biti smotra i novih tek stvorenih kompozicija“?¹² Да није само српски композитор увидео проблематичну организацију првог Бијенала када је у питању домаће музичко стваралаштво, сведочи и запажање Словенца Маријана Липовшека који наводи

¹¹ Milko Kelemen, *Music Biennale Zagreb 1961*, <https://www.youtube.com/watch?v=arFT111tRns>

¹² „Prvi muzički biennale u Zagrebu“, нав. дело, 497–498.

да је избор југословенске музике показао потпуну дезоријентацију.¹³ Липовшек предлаже два начина представљања југословенске музике, од којих би један подразумевао представљање само авангардних композиција како би се ишло у корак са иностраним делима изведеним на Бијеналу, док би други принцип подразумевао антологијску презентацију југословенске музике, као својеврстан историјски пресек.¹⁴ Ниједна од предложених могућности, по речима Маријана Липовшека, није адекватно спроведена на Бијеналу. Најтемељније је овом проблему приступио композитор Иво Петрић, па је за адекватну солуцију предложио оснивање домаће манифестације која би додатно подстакла југословенске музичке ствараоце. Његова замисао била је следећа:

[P]redložio bih osnivanje nacionalnog festivala jugoslavenske muzike, koji bi se održavao u vremenu između dva Bijenala. Pored toga što bismo time dobili izbor dela za Bijenale, pružili bismo širu mogućnost svim našim kompozitorima, da učestvovanjem na jednom saveznom festivalu formiraju savremeniji muzički jezik, koji bi trebalo da se sintetizira iz najnovijih muzičkih nastojanja i našeg specifičnog nacionalnog karaktera.¹⁵

Да је визија за будућу Југославенску музичку трибину „струјала у ваздуху“, закључује се и из „Пропратних приредби“ са првог Бијенала. Теме округлих столова биле су *Сувремена југославенска музика* и *Полемичка дискусија о сувременој југославенској музици*, а програм је употпуњен и изложбама под називом *Издања и публикације сувремене југославенске и иноземне музике* и *Сувремена опера и балет на југославенским позорницама*.¹⁶ Сличне пропратне приредбе уприличене су и на наредном Бијеналу 1963. године. Није случајност што су баш тада на Радничком свеучилишту „Моша Пијаде“ у Загребу, Драготин Цветко, Душан Плавша и Милко Келемен учествовали у расправи под називом *Југославенска музика данас*, након чега су се организовале и магнетофонске изведбе дела савремене југословенске музике.¹⁷ Споменемо ли

¹³ На првом су Бијеналу од југословенских композитора изведена дела Бранимира Сакача, Милка Келемена, Стјепана Шулека, Бориса Папандопула, Мила Ципре, Иве Малеца, Крешимира Фрибеца, Јосипа Калчића, Натка Девчића, Јосипа Славенског, Славка Остерца, Приможа Рамовша, Алојза Среботњака, Миховила Логара, Душана Радића и Љубице Марић.

¹⁴ „Prvi muzički biennale u Zagrebu“, нав. дело, 491.

¹⁵ Исто, 499.

¹⁶ Ерика Крпан (ur), *Muzički biennale Zagreb 1961-1991*, Zagreb, МIС KDZ, 1991, 19.

¹⁷ Исто, 23.

само накратко запажања Бранимира Сакача у вези са другим Бијеналом, посебну пажњу у његовој критици привући ће теза којом подвлачи да „[f]estival [Бијенале] dakle imamo, sada nam je potreban i stvaralački potencijal“.¹⁸ Ту проналазимо кључни мотив за оснивање Југославенске музичке трибине, а сложимо ли се са чињеницом да је „razdoblje biennalskih početaka ujedno bilo i razdoblje punog života Nove glazbe“,¹⁹ Југославенска музичка трибина то је великим делом своје продукције и потврдила.

2.2. Симпозијум *Нова музика и музичке интерпретације* – корак ближе Југославенској музичкој трибини

На први Бијенале и дивинације даљег развоја домаћег музичког стваралаштва реаговало се поприлично брзо, те су Бранимир Сакач, Крешимир Фрибец, Вељко Милошић и Милко Келемен, наредне године у Опатији приредили симпозијум на којем су се по први пут у националним оквирима теоријски и естетички обрадиле тенденције савремене европске музике.²⁰ Дакле, идеја и мисија овог окупљања било је изучавање савремене музике, њених техничких и репродуктивних проблема,²¹ који су до тада ретко обрађивани у домаћим музиколошким круговима. Вест о научном скупу одјекнула је и у дневном листу *Политика*, у којем се спомиње да ће Савез музичких уметника Југославије и Удружење Музика нова из Загреба од 18. до 21. октобра у Опатији одржати симпозијум *Нова музика и музичке интерпретације*.²²

Већ је ово четвородневно окупљање са својим концептом научних скупова и концертних вечери иницирало концепцију будуће Југославенске музичке трибине. Теме које су обрађиване, попут *Проблеми технике и стила извођења нове музике*, *Музичка педагогија и савремена музика*, *Нова музичка графика*, *Звуковни простор и музичка експресија*, те *Музичка публицистика и информације*,²³ суштински су покривале горуће проблеме у којима се тадашњи музички живот

¹⁸ Josip Kalafatović, нав. дело, 12.

¹⁹ *Muzički Biennale Zagreb*, <http://mbz.hr/>

²⁰ Nenad Turkalj (ur), *20 godina Tribine muzičkog stvaralaštva Jugoslavije (1963–1983)*, Опатија, Mozaik, 1983, 10–11.

²¹ Исто.

²² Симпозијум у Опатији о Новој музици, *Политика*, 18. октобар 1962.

²³ Josip Kalafatović, нав. дело, 11.

наше земље налазио.²⁴ Указано је и на неопходно ревидирање наставних планова и програма југословенских образовних установа, јер је у поодмаклом 20. веку било незамисливо да се њихови садржаји и даље завршавају увидом у музичка достигнућа 19. века. У монографијама Трибине за 20, 25, 40 и 50 година, као есенцијално језгро из којег ће изнићи Југославенска музичка трибина, наводе се поменути концерти организовани у оквиру овог опатијског симпозијума, а особито један на коме су изведена дела синтетичке, конкретне и електронске музике. Поред иностраних остварења, на овом је концерту изведен и завидан број од осамнаест дела домаћих аутора.

Бранимир Сакач додатно нас упућује на значај који је те 1962. године имао одржани симпозијум, будући да поводом организовања девете Трибине наводи да би она могла да се сагледа и као јубиларна десета, схватимо ли симпозијум као прву Југославенску музичку трибину.²⁵ Разговор са хрватским музикологом, Андријом Томашеком, навео ме је на исти закључак. Наиме, Томашек је рекао: „Трибину смо започели 1962. године као округли сто“,²⁶ подразумевајући такође симпозијум као прву Трибину за којом следи друга, али тек након две године. Подстакнут овим симпозијумом, а врло вероватно и другим Бијеналом, средином наредне 1963. године, Бранимир Сакач писао је Павлу Стефановићу о предлогу оснивања такозваних Дана савремене музике у Опатији који би били организовани у октобру те године, а у оквиру којих би се одржала Југославенска музичка трибина. Међутим, до реализације није дошло, будући да је те године Скопље задесио велики земљотрес, што је финансијски оштетило целу државу.²⁷

Сакач надаље наводи да је парадоксална чињеница та што је симпозијум *Нова музика и музичке интерпретације* утицао на оснивање Трибине, будући да

²⁴ Излагачи на овом симпозијуму били су Душан Плавша, Слободан Хабић (Београд), Соња Киригин, Бранимир Сакач (Загреб), Иво Петрић и Паула Уршић-Петрић (Љубљана). Такође, приређене су и меморијалне изложбе посвећене Јосипу Славенском, Војиславу Вучковићу, Славку Остерцу и Марију Когоју (видети у: Josip Kalafatović, нав. дело, 11).

²⁵ Branimir Sakač, „Riječ – U povodu IX Jugoslavenske muzičke tribine“, *Jugoslavenska muzička tribina – Bilten br. 3*, 10. novembar 1972.

²⁶ Интервју аутора рада са музикологом Андријом Томашеком, вођен у Загребу 5. марта 2015. године.

²⁷ Ана Котевска, „Павле Стефановић и Југословенска [sic] музичка трибина у Опатији: Од проактивног оснивача до реактивног хроничара и верног промотера“, Рад представљен на Мултидисциплинарном скупу *О укусима се расправља / Павле Стефановић 1901–1985*, Београд, 20–21. мај, 2016.

се на њему расправљало о проблемима савремене (европске) авангардне музике, а Трибина је у својој бити била окренута домаћем стваралаштву и то не нужно авангардном. Ипак, факт да Сакач Трибину види као манифестацију „[...] *suvtremeno organiziranih sredstava za komuniciranje i posredovanje vrijednosti i dometa našeg stvaralačkog rada*“,²⁸ говори нам о другој страни Трибине. Иако без много авангардних остварења која су се на њој могла чути, допринела је „*izgrađivanju modernih mehanizama afirmacije muzičkog stvaralaštva, muzičkog dijela i muzičkog stvaraoca [и унела] nov duh, nov pristup, novu svijest, o potrebi preformiranja zastarjelih kalupa u kojima se naša muzika do tada prezentirala ili se uopće nije prezentirala*“.²⁹ Оно што засигурно јесте, поред првог Бијенала, те наредног Бијенала (1963) на коме је видно порастао квантитет, али и квалитет дела домаћих аутора,³⁰ опатијски симпозијум спадао је међу главне факторе који су водили ка сазревању, те реализовању прве (или друге) Југославенске музичке трибине 1964. године.

2.3. Југославенска музичка трибина – циљ до којег се стигло или тек почетак?

Желећи да на основу репертоара опатијске Трибине теоријски разграничи етапе развоја југословенске музике, композитор Властимир Трајковић образлаже да би се токови наше уметничке музике могли разврстати у неокласицистичку, авангардну и постмодерну фазу.³¹ Овај својеврсни плурализам стилова настао услед потребе за актуелизацијом домаћег стваралаштва и уклапањем у европске токове, на шта је нарочито утицала Пољска школа, створио је толерантност према хетерогености, што је представљало „[...] основни предуслов за стваралачко прожимање композитора“³². Та стваралачка слобода и атмосфера толеранције у

²⁸ Branimir Sakač, Riječ – U povodu IX Jugoslavenske muzičke tribine, нав. дело.

²⁹ Исто.

³⁰ О овоме најбоље говори Бранир Сакач пишући о другом Бијеналу као сведочанству „које каже да смо престали бити културном и музичком периферијом [...] и да смо у стању – овдје, на нашем терену – остварити један уметнички центар свјетских размера“ (видети у: Josip Kalafatović, нав. дело, 12).

³¹ Vlastimir Trajković, „Karakteristike jugoslovenskog muzičkog stvaralaštva za proteklih osamnaest godina Tribine muzičkog stvaralaštva Jugoslavije u Opatiji“, *Zvuk*, 4, 1982, 89–91.

³² Исто.

југословенској средини биле су најбоља гаранција музичког развоја, што се уједно поклапало са основном детерминантом Југославенске музичке трибине – јер, ако је неки догађај позивао на музичко прожимање свега што се за годину дана прожети да, онда је то сигурно била опатијска Трибина.

Југославенска музичка трибина у Опатији 1964. године организована је од стране Бранимира Сакача и Иве Вуљевића,³³ а под покровитељством следећих институција/удружења: Позорница Опатија/Мозаик Опатија,³⁴ Удружење композитора,³⁵ Удружење музичких уметника Хрватске, Југословенска радиотелевизија, Савез удружења музичких педагога Југославије и Музички Бијенале Загреб.³⁶ Дакле, видимо да се Бијенале експлицитно појављује као један од чланова у организационом одбору Трибине. Како ми није био доступан извештај са симпозијума из 1962. године (уколико он уопште и постоји), ми можемо само да претпоставимо у којој мери су идеје са научног скупа кореспондирале са ониме што је заиста реализовано на Трибини 1964. године. Билтен који је (као и сваку наредну) испратио прву Трибину, пружа драгоцен увид у богато диверсификован програм ове манифестације. Дискусија пред публиком и кратко елаборирање стручњака након сваког изведеног дела, указују на јединствен концепт Трибине, а то је тежња да се она не перципира као концертни фестивал у класичном смислу. Такође, поред концерата, постојао је и Музички студио Трибине у којем је публика (шира или ужа) могла да преслушава дела снимљена на траци као тејп (*tape*) концерте. Трибина се дакле од самог почетка одликовала својствима

³³ У каталогу за 25 година Трибине дате су кратке биографије и увид у залагања око Југославенске музичке трибине ове двојице музичара, а све у циљу истицања њиховог огромног значаја. Бранимир Сакач је био на челу Трибине све до своје смрти 1979. године, а Вуљевић директор продукције Трибине такође до своје смрти 1987. године. „[А]ко је Сакач био мозак, Ivo Vuljević bio је душа Опатијске Трибине“ (видети у: Josip Kalafatović, нав. дело, 36).

³⁴ Мозаик Опатија (ранији назив Позорница Опатија), најзначајнија је организација културног живота ријечке регије у Хрватској. Поред Југославенске музичке трибине, Мозаик Опатија својевремено је била организатор и других фестивала од којих треба споменути Фестивал опере, балета и симфонијске музике, као и Фестивал забавне музике Југословенске радиотелевизије. Уз музичке манифестације, Мозаик Опатија окренут је и другим уметностима, па су се тако у Уметничком павиљону *Juraj Шнорер* редовно организовале изложбе југословенских ликовних уметника (видети у: Veljko Milošić, „Mozaik – Opatica, osnivač i organizator Jugoslavenske muzičke tribine“, *XII Jugoslavenska muzička tribina Opatica – Bilten br. 2*, 7. novembar 1975).

³⁵ Иако у билтену није прецизно наведено, вероватно је у питању Удружење композитора Хрватске (данашње Хрватско друштво складатеља).

³⁶ *Jugoslavenska muzička tribina 64 – Bilten*, 1964.

научног/музиколошког скупа, о чему говори оснивање такозваног Клуба, који је „[...] bio otvoren svakog dana od 8 do 19 časova i stajao na raspolaganju za predavanja, sastanke, razgovore i diskusije, prema slobodnom dogovoru pojedinaca ili grupe učesnika“.³⁷

Тај концепт дистинктивних видова презентације музичког стваралаштва успешно је координиран али и употпуњиван, па је тако 1965. године основан Музички салон за информативне контакте у оквиру којег су заинтересовани могли да након концерта одређено дело поново чују на магнетофону или на клавиру у интимнијој атмосфери. На тај начин, посетиоцима је пружена могућност да заједно са композитором на лицу места разјасне евентуалне ‚недоумице‘.³⁸ Такође, исте године организована је и Изложба трибине са партитурама и плочама остварења југословенских аутора. Још је значајнија 1966. година када је на Трибини уприличен Округли сто на којем се расправљало о изведеним делима, али и о општим проблемима југословенске музичке продукције.³⁹

„Jugoslavenska muzička tribina nije festival, nego instrument međusobnog upoznavanja, informativni pregled stvaranja, [начин] da se bolje upoznamo, razumijemo i tako zbližimo“.⁴⁰ Овим речима, Бранимир Сакач отворио је прву Југославенску музичку трибину, одржану од 18. до 21. новембра у Опатији. Шта је заправо Трибина представљала ако се наводи да није фестивал? Па, управо, како Сакач каже један ‚overview‘ југословенске музичке продукције настале у току једне године, где би се потом на једном месту, пред широким публиком, али и пред онима који су чинили сам врх југословенског музичког живота, представили резултати годишњег рада и где би се опет, сваке године изнова, покренуло питање ‚где смо?‘ Плурализам као основни симбол Трибине огледао се не само у концертном репертоару, већ и на глобалном концепту дешавања. У склопу манифестације активно учешће узимали су музички критичари, писци, музиколози, социолози, психолози, филозофи и

³⁷ Исто.

³⁸ Исто.

³⁹ Први округли сто 1966. године водио је Павле Стефановић (видети у: *Jugoslavenska muzička tribina 66 – Bilten*, 1966).

⁴⁰ Erika Krpan, *40 godina međunarodne glazbene tribine*, Zagreb, Hrvatsko društvo skladatelja, 2003, 7.

естетичари, а штампа тог периода помно је пратила њихова излагања. Из данашње перспективе могло би се рећи да је научна страна Трибине представљала право жариште размене мишљења свих народа и народности Југославије. Тиме је Југославенска музичка трибина, као стециште прожимања свих социјалистичких република и покрајина, с временом неретко постајала и друштвено ангажовани пројекат.

Упоредимо ли запажања Властимира Трајковића о развојним етапама југословенске музике и о неопходној толеранцији и сучељавању различитих стилова и начина музичког мишљења као једином путу ка сигурном прогресу, уочићемо сличност са основном тезом коју је Бранимир Сакач поставио у вези са Трибином, а она гласи:

[N]a Jugoslavenskoj muzičkoj tribini bili bi zastupljeni svi pravci našeg muzičkog stvaranja, svi stilovi i sve orijentacije, u slobodnoj konfrontaciji i slobodnom izboru, uz jedini uvijet da djela izvedena na Tribini imaju potrebnu i objektivnu muzičku kvalitetu.⁴¹

Незаобилазан проблем са којим се опатијска Трибина сусрела од самог почетка јесте селекција дела. Сакач је претходно подвукао да композиције морају поседовати музички квалитет, али није указао на то шта би били индикатори тог квалитета. У вези са репертоаром Трибине Сакач и надаље даје прилично недефинисане критеријуме селекције

Kada budemo došli do saznanja da Tribina nije festival na kojem se izvode samo vrhunska dostignuća, nego da je Tribina smotra stvarnog stanja naše muzike i naše muzičke produkcije, a ako hoćete i cijele muzičke kulture, kad budemo to jedanput potpuno shvatili onda će i ovo naše pitanje selekcije ili odnosa prema selekciji biti nešto jasnije.⁴²

Овиме је заправо указано да Трибина у својој бити не треба да тежи „савршенству“, јер она није нити пандан Бијеналу (иако је уско везана са њим), нити догађај на којем би имало места такмичарском духу. Она „није ни најсавршенја ни најгора, али је svakako најистинитија“.⁴³ Тим својим ставом Павле

⁴¹ Josip Kalafatović, нав. дело, 13.

⁴² Branimir Sakač, „Tribina o Tribini“, *XII Jugoslavenska muzička tribina Opatija – Bilten br. 4*, 6. novembar 1976.

⁴³ Pavle Stefanović, „Tribina o Tribini“, нав. дело.

Стефановић указао је на реално стање у којем се југословенска музика тих година налазила; на бројне успехе и неуспехе, док је Трибина представљала тачан дијаграм свих стагнација и падова до пуних успеха. Један од ревносних критичара Трибине, Ева Седак, наводи како су критеријуми за селекцију постали прилично ‚климави‘, након што је селекциона комисија (Бергамо, Петрић, Сакач) престала са радом. Сходно томе, карактер ‚сајма‘ ове музичке манифестације постао је од тог тренутка, према речима Еве Седак, једино адекватно и прикладно решење.⁴⁴ Током шездесетих година у Опатији су се могла чути најновија авангардна дела попут *Музике постајања* Рајка Максимовића, *Силуета* Петра Озгијана, *Силуета* Игора Штухеца, *Простора за симфонијски оркестар и магнетофонске звуке* Бранимира Сакача.⁴⁵

Дакле, идеју Југославенске музичке трибине могли бисмо да сагледамо као својеврсну ‚изложбу‘, на којој би се представили буквално сви – од младих студената музике до афирмисаних имена југословенске уметничке музичке сцене. То је заправо био и једини могући начин да се преиспита тренутно стање домаћег музичког стваралаштва. Јер, иако је велики број изведених композиција бивао одмах заборављен, једно једино дело које би се издвојило било би довољно да Трибину не сматрамо неуспешном, већ напротив, „[j]угословенска музика би на овај начин за десет година добила десет изузетних остварења достојних да уђу у традицију и историју југословенске музике“.⁴⁶ С друге стране, то би пружило шансу и за позиционирање југословенске музике у контексту европске и светске музике, што се најбоље дало видети наредних година на Бијеналу. Овиме се директно потврђује нераскидива веза Југославенске музичке трибине и загребачког Бијенала, који је, бивајући од самог почетка иницијатор настанка опатијске манифестације, сада преузео улогу ка даљој афирмацији најуспешнијих опатијских композиција, и показао колико је Трибина с годинама смањивала јаз између

⁴⁴ Интервју аутора рада са музикологом Евом Седак, вођен у Загребу 3. марта 2016. године.

⁴⁵ У прилогу број 1 видети жанровски конципиран репертоар прве Југославенске музичке трибине који илуструје 'плурализам' југословенске музичке продукције у датом тренутку.

⁴⁶ Бранка Радовић, „Трибина музичког стваралаштва Југославије“, *Pro musica – Фестивали*, 1984, 22–23.

домаћих и иностраних дела, те тако, у једном тренутку, питање ,где смо', потпуно потиснула.

3. СЕДАМДЕСЕТЕ ГОДИНЕ

3.1. Од федералног до ‚конфедералног‘ уређења СФРЈ

Настанком у социјалистичкој Југославији, опатијска Трибина у потпуности је, као што се могло и очекивати, кореспондирала са актуелном државном политиком, постављајући као једно од својих круцијалних начела међусобно разумевање, „[...] stvaralačku konfrontaciju i prijateljsku izmjenu stavova na što veću korist pojedinca i zajedničke, opće naravi“.¹ И док би се на први поглед чинило да су идеје ‚братства и јединства‘ на Трибини текле перманентно, извесне промене на политичкој сцени итекако су утицале на програмску концепцију фестивала – чак и експлицитно.

Наиме, многи аутори увиђају да су седамдесете године почетак југословенске кризе, да су представљале иницијалну капислу за каснији слом државе, а као главни разлог напомињу се промене у државном уређењу које су кулминирале новим Уставом Југославије из 1974. године. Међутим, треба имати на уму да се настојање народа и народности ка властитој националној афирмацији једнако уочава и далеко пре осме деценије. Заправо, од самог почетка стварања Титове Југославије могло се поставити питање које би обухватило истинске могућности опстанка једне мултиетничке зајединице. Иако је на Другом заседању Антифашистичког већа народног ослобођења Југославије (АВНОЈ) 1943. године прокламована идеја о изградњи Југославије на федералном принципу, не треба изгубити из вида важну тезу ове декларације, која подразумева да „[f]ederacija – kao i bilo koji drugi oblik države – nije nikakva statička formacija, nego živi organizam, koji se ne razvija prema paragrafima, već prema svojoj unutrašnjoj zajednici“.² Имајући то у виду, неки од аутора истичу како је заједничка држава представљала јединствени пример земље у свету у чије су темеље свесно уграђени механизми њеног разарања.³ Период од стварања СФРЈ до средине седамдесетих година, прекривен велом

¹ Josip Kalafatović, нав. дело, 14.

² Aleksandar Jovanović, „Problemi savremenog razvitka socijalističke Jugoslavije“, u: Mihailo Maletić i Jovan Dragutinović (ur), *30 godina socijalističke Jugoslavije*, Beograd, Duga, 1973, 324.

³ Овим проблемом бави се Милојица Шутовић у свом тексту *Samoopredeljenje naroda i raspad Jugoslavije*, 2011, <http://kpolisa.com/KP15/PDF15/kp15-I-3-MilojicaSutovic.pdf>

велике утопије колектива, заједништва, братства и јединства, само је привидно представљао оно што је, према званичној политици, социјалистичко друштво требало да буде. Анализом Уставног закона из 1953, Устава из 1963, те увидом у Уставне амандмане из шездесетих година, закључује се да је радикални Устав из 1974. године темељно и систематично припреман. У даљем тексту изнећу неке од основних карактеристика поменутих аката, на основу којих се може пратити постепено дестабилизовање југословенске федерације, док се Устав из 1974. може сматрати њиховом логичном и директном последицом.

Наиме, још се Уставним законом из 1953. године, као реакцијом на Устав Федеративне Народне Републике Југославије (ФНРЈ)⁴ из 1946. године, успоставља самоуправљање и децентрализација, чиме је ојачана власт општинских органа, па директно и република, те аутоматски ограничена надлежност федерације. Хипотетички ово је први потез „конфедералног“ уређења Југославије, односно, иницијални корак у разоткривању „конфедералног“ уређења земље, које је, идеолошки прикривано, представљало реалност од самог почетка. Други Устав из 1963. године односио се на самоуправљање и самоорганизовање радних људи Југославије. Експлицитно се дотицао новог положаја република у федерацији и то кроз два принципа. Према овом Уставу, први принцип био је изражен у томе да

[r]adni ljudi i narodi Jugoslavije ostvaruju svoja savremena prava ne samo u Federaciji već i u republici. U Federaciji ostvaruju samo onda kada je to u zajedničkom interesu i kada je to Ustavom utvrđeno, a u svim ostalim odnosima – u socijalističkim republikama. Drugi princip, koji je logično posledica prvog, izražen je u novoj ustavnoj koncepciji da je i republika ne samo društveno-politička već i državna zajednica [...].⁵

Дакле, Устав из 1963. године подвукао је дихотомију југословенског федерализма – будући да је равноправност свих народа и народности била предуслов за кохерентно функционисање, а та су пуна равноправност и права свих народа и народности условила превласт републичког, односно

⁴ Такозвана „Титова Југославија“ променила је три имена. Године 1943. проглашена је Демократска Федеративна Југославија (ДФЈ), године 1946. она мења име у Федеративна Народна Република Југославија (ФНРЈ), а Уставом из 1963. године добија последњи назив, Социјалистичка Федеративна Република Југославија (СФРЈ).

⁵ Aleksandar Jovanović, нав. дело, 324–325.

покрајинског врха, наспрам федералног.⁶ Након свега неколико година појављују се нови уставни амандмани као својеврсни одговори, односно приговори на тада важећи Устав из 1963. године. У њима је истакнуто да је, уз постигнуте републичке аутономије, нужно успоставити и већу покрајинску аутономију. Уставним амандманом број 18 из 1968. године, покрајине су у погледу својих послова и функција изједначене са правима и дужностима република.⁷ У уставном амандману из 1969. године, под називом *Предлог резолуције о остваривању уставних начела о равноправности језика и писма народа и народности Југославије у раду савезних органа и у савезним прописима*, предлаже се да се језици свих народа и народности Југославије равноправно користе, између осталог, и у дипломатским и конзуларним представништвима у иностранству.⁸ Тиме примећујемо да су се сви народи и народности залагали за апсолутну афирмацију својих језика, што је хипотетички отворило могућности за дезавуисање српско-хрватског као службеног језика Југославије. Надаље, нови Уставни амандман појављује се 1971. године; њиме се сви пређашње предложени услови функционисања федерације додатно продубљују и разрађују. У овом уставном амандману наглашава се већ раније поменути општинска власт, при чему се истиче да „[n]arodnosti ostvaruju suverena prava u opštinskoj kao osnovnoj društveno-političkoj samoupravnoj jedinici“.⁹ Он је интензивирао децентрализацију СФРЈ, појачао ‚независност‘ република и покрајина, те дефинитивно успоставио процес самоуправљања, чиме је функција федерације била знатно редукована.¹⁰ На крају, не треба заборавити да се управо у оквиру Уставног амандмана 1971. успоставља Председништво Социјалистичке Федеративне Републике Југославије.¹¹ Коначно, све је било

⁶ Исто, 327.

⁷ Уставни амандман XVIII, Decembra 1968, *Početak menjanja federacije – ustavni amandmani* (збирка одабраних амандмана), http://www.znaci.net/00001/138_95.pdf

⁸ Уставни амандман I, 11. aprila 1969, *Početak menjanja federacije – ustavni amandmani* (збирка одабраних амандмана), http://www.znaci.net/00001/138_95.pdf

⁹ Уставни амандман XX, Juna 1971, *Početak menjanja federacije – ustavni amandmani* (збирка одабраних амандмана), http://www.znaci.net/00001/138_95.pdf

¹⁰ Образложење амандмана, *Početak menjanja federacije – ustavni amandmani* (збирка одабраних амандмана), http://www.znaci.net/00001/138_95.pdf

¹¹ Уставни амандман XXXVI, Juna 1971, *Početak menjanja federacije – ustavni amandmani* (збирка одабраних амандмана), http://www.znaci.net/00001/138_95.pdf

спремно за реформу у земљи и спровођење новог Устава 1974. године, који је већ својом првом тачком означио почетак краја Југославије:

[n]arodi Jugoslavije, polazeći od prava svakog naroda na samoopredeljenje, uključujući i pravo na otcepljenje ujedinili su se u saveznu republiku slobodnih i ravnopravnih naroda i narodnosti i stvorili socijalističku federativnu zajednicu radnih ljudi [...].¹²

Поред првог у даљем току текста изнећу још нека од основних уводних начела новог Устава, а то су:

Socijalističko društveno uređenje Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije zasniva se na vlasti radničke klase i svih radnih ljudi i na odnosima među ljudima kao slobodnim i ravnopravnim proizvođačima i stvaraocima, čiji rad služi isključivo zadovoljavanju njihovih ličnih i zajedničkih potreba [...] [N]eprikosnovenu osnovu položaja i uloge čoveka čine: [...] pravo na samoupravljanje, na osnovu koga svaki radni čovek, ravnopravno sa drugim radnim ljudima, odlučuje o svom radu, uslovima i rezultatima rada, o sopstvenim i zajedničkim interesima i o usmeravanju društvenog razvitka, ostvaruje vlast i upravlja drugim društvenim poslovima; [...] demokratski politički odnosi, koji omogućuju čoveku da ostvaruje svoje interese, pravo samoupravljanja i druga prava, da razvija svoju ličnost neposrednom aktivnošću u društvenom životu, a naročito u organima samoupravljanja.

Radni ljudi svoje lične i zajedničke potrebe i interese u oblastima obrazovanja, nauke, kulture, zdravstva i drugih društvenih delatnosti, kao delovima jedinstvenog procesa društvenog rada, obezbeđuju slobodnom razmenom i udruživanjem svog rada sa radom radnika u organizacijama udruženog rada u tim oblastima.¹³

U Socijalističkoj Federativnoj Republici Jugoslaviji sva vlast pripada radničkoj klasi u savezu sa svim radnim ljudima grada i sela. U cilju izgradnje društva kao slobodne zajednice proizvođača, radnička klasa i svi radni ljudi razvijaju socijalističku samoupravnu demokratiju kao poseban oblik diktature proletarijata [...] Samoupravni položaj i prava radnog čoveka [...], slobodno samoupravno udruživanje, aktivnost i stvaralaštvo radnih ljudi, ravnopravnost naroda i narodnosti, prava i dužnosti čoveka i građanina, utvrđeni ovim ustavom, osnova su, granica i pravac ostvarivanja prava i dužnosti društveno-političkih zajednica u vršenju funkcija vlasti.

¹² *Ustav Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije – Ustavni zakon za sprovođenje Ustava Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije – Obrazloženje Ustava Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije*, Milorad Josipović (ur), Beograd, NIP „Književne novine“, 1974, 3.

¹³ Југославенска музичка трибина се може сматрати једном од организација удруженог рада у области културе, односно музике.

Slobode, prava i dužnosti čoveka i građanina, utvrđeni ovim ustavom, nerazdvojni su deo i izraz socijalističkih samoupravnih demokratskih odnosa u kojima se čovek oslobađa svake eksploatacije i samovolje i svojim radom stvara uslove za svestrani razvitak i slobodno istraživanje i zaštitu svoje ličnosti i za poštovanje ljudskog dostojanstva [...] Polazeći od toga da su obrazovanje, nauka i kultura bitan činilac razvoja socijalističkog društva, podizanja produktivnosti rada, razvoja stvaralačkih snaga ljudi i svestranog razvoja ličnosti, humanizovanja socijalističkih samoupravnih odnosa i opšteg napretka društva, socijalistička zajednica obezbeđuje slobodu stvaralaštva i stvara uslove za razvoj i unapređivanje obrazovanja, naučnog, kulturnog i umetničkog stvaralaštva kako bi što uspešnije služili podizanju stvaralačkih sposobnosti radnih ljudi, unapređivanju socijalističkih društvenih odnosa i svestranom razvoju slobode i humanizovane ličnosti.

[...] Socijalistička Federativna Republika Jugoslavija se zalaže: [...] za pravo svakog naroda da slobodno određuje i izgrađuje svoje društveno i političko uređenje putevima i sredstvima koje slobodno bira; za pravo naroda na samoopredeljenje i nacionalnu nezavisnost i za njegovo pravo da, radi postizanja ovih ciljeva, vodi oslobodilačku borbu; za poštovanje prava nacionalnih manjina, uključujući prava delova naroda Jugoslavije koji žive u drugim zemljama kao nacionalne manjine; za međunarodnu podršku narodima koji vode pravednu borbu za svoju nacionalnu nezavisnost i oslobođenje od imperijalizma, kolonijalizma i svih drugih oblika nacionalnog ugnjetavanja i potčinjavanja.

Savez komunista Jugoslavije svojim usmeravajućim idejnim i političkim radom u uslovima socijalističke demokratije i društvenog samoupravljanja, osnovni je pokretač i nosilac političke aktivnosti radi zaštite i daljeg razvoja socijalističke revolucije i socijalističkih samoupravnih društvenih odnosa, a posebno radi jačanja socijalističke društvene i demokratske svesti, i odgovoran je za to.¹⁴

Дисконтинуитети „стабилне“ југословенске заједнице, сежу, рекло би се, до четрдесетих година прошлог века, те Устав из 1974. године треба тумачити као појаву која је имала природну еволутивну путању.¹⁵ Но, конституисање самоуправних интересних заједница много је допринело демократизацији и социјализацији културе. Прелазак са строго централизованог на децентрализован систем управљања подразумевао је смањење разлика међу

¹⁴ Исто, 4–19.

¹⁵ У Прилогу број 2 видети табеларни приказ свих оних правних акта Југославије у периоду од 1943. до 1974. године којима смо подупирали своје закључке у вези са музичким фестивалима и њиховим конституисањем и друштвено-политичким позиционирањем у СФРЈ.

културним крајевима Југославије, стварање услова за активно учешће свих слојева становништва у збивањима на пољу културе, као и еманципацију националних култура.¹⁶

3.2. Дуализам Југославенске музичке трибине над продором Устава у културно-уметнички живот

Да је осма деценија прекретница у југословенском политичком моделу, сведоче подаци о њеном одјеку и у академским круговима. Година 1971. остаће упамћена по националистичком и сецесионистичком покрету у Хрватској званом Маспок или Хрватско пролеће, чији су предводници, између осталог, захтевали искључење употребе српског језика у Хрватској, а Хрватску декларисали као националну државу Хрвата и наследницу средњовековне хрватске краљевине. Иако је комунистичка партија убрзо угушила овај покрет, Тито је дозволио промену назива језика у хрватски, а нови Устав чинио се као врста компромиса са Маспоком на путу ка ‚конфедерализацији‘ државе.¹⁷ Годину дана касније у Србији је уследила Титова такозвана ‚чистка либерала‘, односно смена партијског руководства СР Србије због (како се тада наводило) превише либералне политике.¹⁸ Националистичке тенденције почеле су да се испољавају у раду одређених институција и установа културе. Године 1973, Партијски актив Српске књижевне задруге нападнут је од стране општинских функционера као легло српског национализма, након чега је Добрица Ћосић, актуелни председник Српске књижевне задруге, поднео оставку.¹⁹ Савез удружења организација композитора Југославије (СОКОЈ) седамдесетих година показује прве знаке свог дестабилизованог деловања, те своју делатност усмерава на републичке Музичке информативне центре.²⁰ Занимљив је и

¹⁶ Весна, Ђукић, нав. дело, 226.

¹⁷ Више о Маспоку/Хрватско пролећу видети у: *The Croatian Spring and the Dissolution of Yugoslavia*, http://www.academia.edu/4320652/The_Croatian_Spring_and_the_Dissolution_of_Yugoslavia

¹⁸ *Hronologija istorije Jugoslavije – uz izložbu Muzeja istorije Jugoslavije „Jugoslavija 1918–1991“*, http://mij.rs/sw4i/download/files/box/id_62/Hronologija%20istorije%20Jugoslavije.pdf

¹⁹ Исто.

²⁰ Оваква ситуација, односно делегирање активности на Музичке информативне центре, према речима Ане Котевске, упућује „[...] на период либерализације југословенског друштва али и почетке озбиљних идеолошких сукоба и нарушавања федералног уређења [...]“ (видети у: Ана Котевска, „СОКОЈ–МИЦ (Музички информативни центар СОКОЈ-а) на путу од пропаганде ка промоцији и дифузији савремене

нимало неважан податак да се управо 1971. године у Загребу оснива Музички информативни центар (МИЦ), чији је циљ документовање и промовисање хрватске музике у земљи и у свету.²¹ У контексту уставних промена, посебно бих нагласио деловање и окренутост хрватског МИЦ-а посве ка хрватској, а не југословенској музици. Одроз овако радикалних промена био је неизбежан и у уређивачким политикама радија и телевизија, но, медији су ипак били и најпогодније средство маскирања федералне дестабилизације, тако што су пропагирани неуништиво ‚братство и јединство‘ југословенских народа и народности.²²

Неретко се опатијска окупљања седамдесетих година карактеришу као раздобље најразноврсније стилске и композиционо-техничке оријентације учесника – „Od gusala do elektronike“, како Андрија Томашек наводи у једној од својих критика.²³ И ових су се година могле чути композиције са екстремно авангардним музичким језиком (нпр. *Matrix-Symphony* Бранимира Сакача; *Oboe somersa* Фране Параћа), али је био заступљен и велики број неокласичних остварења (нпр. *Homage à Bach* Бориса Папандопула; *Метаморфозе ВАСН* Рудолфа Бручија). У овом периоду бележи се и пораст различитих врста жанрова; приређују се музичко-сценска остварења, али и радиофонска и магнетофонска дела, па сходно томе, на Трибини све чешће учествују и електронски студији југословенских телевизијских центара (нарочито је била занимљива мултимедијална радиофонска реализација композиције *Лето господово*, Томе Прошева, 1979. године).²⁴ Такође, ових година се видно побољшао ниво извођаштва, с обзиром на то да су из године у годину неизоставно наступала најквалитетнија извођачка тела Југославије, попут

српске музике“, у: Весна Микић и Тијана Поповић-Млађеновић (ур), *Тематски потенцијали лексикографских јединица о музичким институцијама*, Београд, Факултет музичке уметности – Катедра за музикологију, 2009, 104–105).

²¹ *Muzički informativni centar*, http://mic.hr/about_us/mic

²² У својој књизи *Između politike i tržišta – popularna muzika na Radio Beogradu u SFRJ*, Јелена Арнаутовић истиче да је процес децентрализације федерације утицао и на организациону структуру радиодифузије у СФРЈ, чиме је укинута савезно законодавство за област радиодифузије. Ауторка наглашава да се управо седамдесетих година оснива и велики број дискографских кућа, којих је до тада било само две – у Београду и Загребу (видети у: Jelena Arnautović, *Između politike i tržišta – Popularna muzika na Radio Beogradu u SFRJ*, Beograd, Radio–televizija Srbije, 2012, 75).

²³ Andrija Tomašek, „Široki raspon – od gusala do elektronike“, *Jugoslavenska muzička tribina – Bilten*, 1973.

²⁴ Josif Kalafatović, нав. дело, 24.

Симфонијског оркестра РТВ Загреб, Београдског дувачког квинтета, Ансамбла „Славко Остерц“ из Љубљане и других.²⁵ Упркос актуелним политичим променама Трибина није занемаривала обележавање значајних југословенских јубилеја. Дванаеста Трибина (1975) протекла је у знаку обележавања 30 година од ослобођења и социјалистичке изградње, наредна је Трибина посвећена 85. рођендану Јосипа Броза Тита, док је 1979. године Трибина била посвећена обележавању 60 година Комунистичке партије Југославије (КПЈ)/Савеза комуниста Југославије и Савеза комунистичке омладине Југославије (СКОЈ).²⁶ Ипак, уколико бисмо желели да истакнемо главно обележје опатијских дешавања седамдесетих година, научна делатност испоставља се као доминатна компонета Трибине. Дуализам Трибине огледао се између њене жеље да одржи континуитет базиран на темељима југословенства, а у исто време у немогућности да се одупре новом друштвеном уређењу. У овом периоду теоријско-музиколошка пракса у Опатији отвара је актуелне друштвене теме, чиме је 'имунитет' Трибине на Уставне промене постепено почео да нестаје.

3.3. Уметничко-социолошке трибине: од Југославенске музичке трибине до Трибине музичког стваралаштва Југославије

Тако далекосежне друштвено-политичке промене, произашле као последица новог Устава, неминовно су утицале како на организацију, тако и на функционисање Југославенске музичке трибине. Наиме, једно од основних начела новог Устава подразумевало је заснивање социјалистичког друштвеног уређења на власти радничке класе и свих радних људи, те на односима међу људима као слободним и равноправним произвођачима и ствараоцима. Такође, овај је Устав тежио разради и ојачању положаја индивидуе у друштву, где би се човек третирао као слободан и равноправани произвођач и стваралац. Под оваквим демократским идејама, укључују се права свакога на слободу личности, мисли и опредељења. Човек се сада налази унутар система,

²⁵ Nenad Turkalj, нав. дело, 16–17.

²⁶ Исто, 17–19.

али као његов активни субјект стварања и креације.²⁷ Годину дана после доношења Устава, Бранимир Сакач је одржао излагање под темом *Садашњи тренутак Трибине*, потенцирајући човекову слободу и неспутаност као једине шансе уметничког напретка, чиме је успоставио евидентне кореспонденције са општим начелима новог Устава. С тим у вези, занимљиво је предочити сегмент Сакачевог излагања из 1975. године поводом дванаесте Трибине

Na svim stranama i na svim meridijanama ovog našeg svijeta i ovog globusa svjedoci smo silovitog, historijskog i epohalnog naleta demokratizacije i novog, slobodnog, osjećanja svijeta, opstojnosti njegove i opstojnosti čovjeka u njemu. Pitanje je, reklo bi se, hamletovsko: borba za čovjeka ili protiv čovjeka, za njegovu vlastitost ili protiv nje, za ljudsku samobitnost [...] Samoupravljanje kao čin demokratizacije, istodobno je i čin kulture, kao pune svijesti čovjeka o sebi. U ogromnim je razmjerama porasla svijest ljudi o vlastitim mogućnostima, ne manje i svijest o preprekama koje stoje na putu čovjeku, prije svega radnom čovjeku, u njegovom svjetskom razotuđivanju. Čovjek je dopro do svijesti da ne može upravljati ni sobom niti, u zajednici s drugima, svijetom oko sebe, ako ne bude stvaralački čovjek, svijetom koji treba biti neotuđivo njegov i koji treba predstavljati njegovu pravu i integralnu zavičajnost. I u tome, nema sumnje, leži onaj humani i historijski poziv da se čovjek iz pasivnog bića pretvori, što brže i što cjelovitije, u aktivno biće.²⁸

Интензивирање музиколошких расправа на опатијским сусретима кулминирало је утемељењем Уметничко-социолошке трибине (1976) под називом *Према новом стваралаштву у култури*, са подтемом *Тражење идентитета као визије будућности*, док су саме расправе назване *Тенденције ЈМТ 76*. Побуда за својеврсним институционализовањем музиколошких расправа, вођена је идејом да се на одређене социо-политичко-културолошке аспекте укаже говорном, односно писаном речју, као најтранспарентнијим медијем. Суочавањем са проблемима музичке културе у самоуправном социјалистичком друштву, Југославенска музичка трибина започиње своје златно раздобље, па је у циљу шире афирмације Уметничко-социолошких трибина, загребачки

²⁷ Dimitrije Kulić, *Promene u ustavnom sistemu Jugoslavije od Ustava SFRJ 1963. do Ustava SFRJ 1964. godine*, <http://www.prafak.ni.ac.rs/files/zbornik/sadrzaj/zbornici/z17/04z17.pdf>

²⁸ Branimir Sakač, „Sadašnji trenutak Tribine“, *XII Jugoslavenska muzička tribina Opatija – Bilten br. 1*, 6. novembar 1975.

часопис *Музика* њихов садржај преносио у целости.²⁹ Прва Уметничко-социолошка трибина окупила је дванаест истакнутих југословенских имена: шест из Хрватске (Бождар Гагро, Данко Грлић, Предраг Матвејевић, Антун Петак, Бранимир Сакач и Андрија Томашек), три из Србије (Миховил Логар, Милан Ранковић и Никола Жанетић), два из Словеније (Тине Хрибар и Тарас Кермаунер), један из Македоније (Милан Ђурчинов).³⁰ Кључни задатак који је ова Трибина себи поставила био је

[...] usmjerenost na sociološku analizu općih mogućnosti novih kulturnih stvaralačkih kretanja u našem samoupravnom društvu, odnosno prema ispitivanju i istraživanju činilaca koji bi mogli pridonjeti stvaranju novih umjetničkih i kulturnih vrijednosti u samoupravljачком друштву, vrijednosti relevantnih за смисао и бит самоуправљачких друштвених кретања и односа.³¹

Излагачи на овом научном скупу нису скривали незадовољство чињеницом да приликом улагања у културу и уметност влада изразита неравноправност међу републикама и покрајинама, што непосредно утиче на уметнички квалитет. У таквим друштвеним околностима тешко је уопште говорити о било каквом истинском конфронтирању музичког стваралаштва на разини читаве федерације. Већ је и ова прва Уметничко-социолошка трибина показала такву диспропорцију, узме ли се у обзир да је од дванаест учесника шесторо било из Хрватске, док две републике (Црне Горе и Босна и Херцеговина), као и обе покрајине, нису имале свог представника. Међурепубличка неједнакост владала је не само на нивоу техничких аспеката (ангажованост институција, могућности извођачких апарата, степен

²⁹ Говоримо о важности Уметничко-социолошких трибина у периоду од 1976. до 1979. године. Није до краја разјашњено зашто се у билтенима почев од 1980. године Уметничко-социолошке трибине више не спомињу, већ се само говори о расправама (како је то и раније било) у оквиру Клуба трибине, али је занимљиво да се у каталогу Трибине за 25 година рада, 1976. година означава почетком златног раздобља опатијске Трибине, а 1979, када престају да се одржавају Уметничко-социолошке трибине, као година која заокружује то златно раздобље. Музиколог др Ева Седак као један од разлога престанка ових скупова види појачану напетост код људи, будући да су расправе (према њеним речима) све више почеле да личе на соцреализам, са темама попут „Музика у друштву“ и слично. (Целокупни садржаји Уметничко-социолошких трибина могу се наћи у часопису *Muzika*, бројеви: 1/2 /1977/; 3/5 /1978/; 1/3 /1979/; последња Уметничко-социолошка трибина није пренесена, пошто је поменути часопис те године престао да излази).

³⁰ Branimir Sakač, „Prema novom stvaralaštvu u kulturi – Traženje identiteta kao vizije budućnosti“, *Muzika*, 1/2, 1977, 4.

³¹ Исто, 2.

образовања, квантитативни број културних догађаја), већ и у самој свести народа. Занимљива је једна опаска Миховила Логара о уметничком спутавању у нашој средини, чиме дотиче и једну, за то време изузетно контроверзну тему. Будући да је југословенским композиторима било веома тешко да дођу до извођења својих дела у иностранству, Логар (у контексту неуједначеног културног живота међу републикама) алтернативу за своју уметничку слободу и разумевање покушава да нађе у неком од најразвијенијих југословенских центара. Свестан чињенице да не може лако доспети (по његовим речима) до Беча, Логар потом истиче: „Neće da mi je prime [мисли на своју оперу] – међу нама буди речено – ни у Zagreбу: „Ti si u Beogradu pa neki ti je tamo izvedu“.³²

Да су видици у појединим резоновањима међу југословенским народима (тј. међу њиховим представницима) били поприлично удаљени, очитује се и на примеру „тражења идентитета као визије будућности“. Македонац, Милан Ђурчинов и Загрепчанин, Божидар Гагро, оштро су супротставили своје гледиште и схватање појма идентитета. Док Ђурчинов сматра да је модел који ми годинама градимо и који нема пандана ни на истоку ни на западу, неописива предност нашег уметника на путу ка конструисању духовне југословенске цивилизације, Божидар Гагро подвлачи наднационалну уметничку слободу као једини пут ка релевантном културном идентитету. Гагро наводи да је

[...] наш prostor ugrožen [...] preteranim oblicima ideologizirane stvarnosti, kulture, umjetnosti i da mi zbog toga trpimo, jer je наш prostor slobode sužavan. [...] I, na kraju krajeva, čovjek ima [истиче Гагро] par excellence, situaciju da se mora konkretno opredeljivati. [...] Ali, mislim da se do toga konkretno može doći jedino oslobađajući se i tih mehaničkih, organiziranih pritisaka na наш kulturno-kreativni prostor i tražeći sada bez dogmatske prekonceptije ono što je u istinu naša stvaralačka mogućnost.³³

Компарација Ђурчинових и Гагрових теза наводи да је на приврженост југословенству у великој мери утицала процена нивоа републичке самоодрживости и самосвојности у случају потенцијалног гашења федерације.

³² Исто, 20.

³³ Исто, 38.

Водећи се идејама својственим Гагру, а у коинциденцији са тада актуелним политичким променама, Бранимир Сакач затворио је Уметничко-социолошку трибину 1976. године следећим речима

U vrijeme kada se traže nove vrijednosti, kada je nastupila era nove svijesti čovjeka o sebi samom i o svom položaju, mi više od svega treba da spoznamo vlastiti identitet, i da govoreći u muzici iz nas samih, slijedimo ono na što nas nagone naša vlastita unutrašnjost i naši povijesni putovi.³⁴

Наредне 1977. године одржава се друга по реду Уметничко-социолошка трибина под називом *Према новом стваралаштву у култури, Уметност = хуманизам и комуникација – Пледоаје за људске вриједности и за ново вредновање у музици као одговор на људске умјетничке потребе и стваралачки изазов човјека самоуправног друштва*. У поздравном говору, Стипе Шувар, секретар Републичког секретаријата за просвјету, културу и физичку културу СР Хрватске, изјавио је да је Југославенска музичка трибина „mjesto gde se [...] ne osjeća neka velika diskriminacija i uobraženost koja inače u nekim drugim sferama postoji kada se radi o odnosima među našim nacionalnim kulturama“.³⁵ У даљем току текста издвојићу неколико теза које је ова Уметничко-социолошка трибина поставила, а које су у директној вези са тражењем новог идентитета, иницираним новонасталим друштвено-политичким околностима:

Polazeći odlučno od činjenice da se neka kultura, pa tako i naša, može potvrditi i afirmirati u svijetu kao i u vlastitoj zemlji samo po fondu svojih vlastitih vrijednosti, smatramo da umjetnost i muzika u toj kulturi može doseći puninu svojeg umjetničkog bića i dati smisao egzistenciji umjetničkog djela ili umjetničke tvorevine:

- ako neprestano traga za vlastitim umjetničkim identitetom, ne odbacujući ni jedan plodni utjecaj s bilo koje strane, ali pomno čuvajući svoju vlastitu fizionomiju i individualnost
- radi na osvještavanju ljudske ličnosti i na osjećaju pripadnosti i zajedništvu među ljudima
- ako radi na procesu demokratizacije, kao vrhunskoj vrijednosti oslobođenog čovjeka
- da bude, pozitivno ali i kritički i umjetnički nekonformno, društveno funkcionalna

³⁴ Исто, 45.

³⁵ Stipe Šuvar, „Prema novom stvaralaštvu u kulturi“, *Muzika*, 3/5, 1978, 4.

- Mi smo duboko uvjereni da se u ovom času nalazimo u takvoj fazi svjetske političke, društvene, naučne i duhovne prekretnice u kojoj se stvara nova svjetska kultura na bazi ravnopravnog učestvovanja svih dosadašnjih tradicionalnih i novih nacionalnih kultura. Dosadašnja evropocentrička [sic] kultura [...] možda će još dugo biti vodećom kulturom, pa tako i muzikom, ali više ne jedinom i jedino mogućom.³⁶

А каква је заправо била југословенска култура захваћена бурним политичким променама седамдесетих година, описује Ладислав Варга, један од учесника друге Уметничко-социолошке трибине. У складу са Уставом СФРЈ, Варга акцентује неограничено суверено право човека, односно радног човека, да дефинише свој културни интерес и своје културне потребе. Према његовом мишљењу, самоуправно одлучивање људи о њиховим културним потребама, почевши од организације удруженог рада, па до самоуправних интересних заједница, јесте оквир где би требало да се развија интересовање за културу, односно, како је Варга нагласио, оквир где би требало да се трага за властитим културним идентитетом нашег данашњег човека.³⁷ На овакав став директно се надовезује Иво Вуљевић у говору под називом *Неколико ријечи о новом положају наше културе*. Дакле, увиђајући нови положај југословенске културе у оквиру самоуправног друштва, чиме се битно променио положај уметника, Вуљевић истиче следеће:

[U] vrijeme kada udruženi radni čovjek smanjuje utjecaj države i preuzima odgovornost za svoj osobni i cjelokupni društveni razvoj, on sa pravom može i mora od kompozitora umjetnika-stvaraoca očekivati drugačiji odnos u izboru i obradi tema koje ga inspiriraju na njegovo umjetničko stvaralaštvo [...] Umjetnik-stvaralac oslobođen svih ranijih diktata ima zaista punu slobodu na svoju inspiraciju u našem novom samoupravnom društvu, koje razvija nove humanističke odnose i koji se bori za punu slobodu čovjekove ličnosti.³⁸

Имајући у виду промене у политичкој структури које су зацело утицале на стварање нових перспектива у култури и уметности, поставља се питање да ли се сасвим случајно 1978. године назив Југославенска музичка трибина мења

³⁶ „Umetnost = humanizam i komunikacija – Teze“, *Muzika*, 3/5, 1978, 10–11.

³⁷ Исто, 68.

³⁸ Ivo Vuljević, „Nekoliko riječi o novom položaju naše kulture“, *Muzika*, 3/5, 1978, 119.

у Трибина музичког стваралаштва Југославије, под мотоом да нема културе народа без његовог властитог уметничког стваралаштва.³⁹ Овај мото је уједно представљао и тему излагања Иве Вуљевића у оквиру Уметничко-социолошке трибине 1978. године, на којој се додатно продубила дискусија о потреби трагања за личним идентитетом сваког југословенског народа. „[B]iti svoj i imati svoj kulturni identitet znači veoma mnogo za svaki narod, za njegovu punu nezavisnost, za njegov svestrani vlastiti razvoj [...]“.⁴⁰ Вуљевић се определио да своје излагање започне цитатом преузетим са Генералне конференције УНЕСКА (UNESCO), а који се дословно косио са идејом југословенства. На први поглед се не стиче утисак да је нови назив Трибине битно измењен у односу на стари, али уколико пристанемо да ту промену сматрамо безазленом, онда се поставља питање зашто је уопште назив мењан. Одустајањем од придева ‚југославенска‘ хипотетички се алудира на чињеницу да ‚југословенско‘ као такво, само по себи, не постоји. Инкорпорација речи ‚стваралаштво‘ није нужно условила елиминисање придева ‚југославенска‘, пошто би сасвим легитимно пристајали и називи ‚Југославенска трибина музичког стваралаштва‘ / ‚Трибина југославенског музичког стваралаштва‘. Но, синтагма ‚Трибина музичког стваралаштва Југославије‘ учинила се крајње сврсисходном у контексту акутелног поимања властитог идентитета, при чему би Југославија представљала само заједнички географски простор на којем народи и народности више нису, или пак, не желе бити Југословени. Како је ово само један од многих вешто прикриваних пропагандних потеза, у информативном билтену Трибине музичког стваралаштва Југославије наводи се да је промена наслова била нужна, а учињена са тежњом да се „[...] što preciznije ukazuje na recentnost svog djelovanja“.⁴¹

Уметничко-социолошка трибина у оквиру Трибине музичког стваралаштва Југославије, те 1978. године, одржала се под називом *Композитор-слушалац-музичко дјело*. У односу на претходне две, на којима су учесници

³⁹ Josip Kalafatović, нав. дело, 126.

⁴⁰ Ivo Vuljević, „Nema kulture naroda bez njegova vlastitog umjetničkog stvaralaštva“, *Muzika*, 1/3, 1979, 31.

⁴¹ Nenad Turkalj, „Petnaestogodišnjica Jugoslavenske muzičke tribine, u sklopu proslave 35-godišnjice oslobođenja i sjedinjenja Istre, slovenskog primorja, Rijeke, Zadra i otoka sa maticom zemljom“, *Jugoslavenska muzička tribina – Bilten*, 1978.

заједнички елаборирали опште теме скупа, сада су представљали своје радове на лично одабране теме, али придржавајући се тематског оквира.⁴² Због појаве помало контроверзних опаски појединих излагача, у односу на идеале какве је са собом носила Титова Југославија, ове расправе бивале су каткада и политички интониране. Тако је Ђорђе Радишић, описујући Маринетијев (Filippo Tommaso Marinetti) *Футуристички манифест (Manifesto del futurismo)* као израз идеја фашистичког покрета усмерен ка уништењу музеја, библиотека, академија и заједничке прошлости, навео сличан пример и у југословенској средини – логор Јасеновац.⁴³ Стипе Радиловић оштро је осудио Уметничко-социолошку трибину 1978. године са образложењем да се о југословенском музичком стваралаштву мора говорити из позиције самоуправне и социјалистичке земље чије самоуправно друштво није делимично, већ у потпуности демократски настројено. Радиловић свој рад закључује питањем колико је заправо социјалистички самоуправни систем у нашем друштву само парола, а колико реални начин живота, понашања и размишљања.⁴⁴ Из оваквих ставова појединих учесника закључује се да су се за четири године свога постојања, Уметничко-социолошке трибине наметнуле као згодна места на којима би неретко испливавало растуће незадовољство политичким режимом, које ће у наредној деценији постајати неупоредиво веће.

⁴² Изложене теме биле су: *Умјетничко дјело и публика* (Тома Прошев); *Музика као нациотворна акција; двојака природа експериментализма* (Тарас Кермаунер); *Филозофске претпоставке могућности рецепције гласбе* (Данко Грлић); *О непопуларности нове музике* (Милан Ранковић); *Нема културе народа без његова властитог умјетничког стваралаштва* (Иво Вуљевић); *Ја – слушалац* (Бранимир Сакач); *Угроженост човека и положај уметности* (Ђорђе Радишић); *Утјецај умјетности на примаоца* (Ненад Туркаљ); *Активни преносилац композиције: изводицац* (Игор Куљерић); *Изводицац као мост између аутора и слушалаца* (Слободан Млинар); *Да ли је наше образовање подлога за разумијевање и развој домаћег музичког стваралаштва* (Андреја Томашек) и *Проблем солидарности умјетника и друштва* (Димитриј Рупел) (видети у: *Muzika*, 1/3, 1979).

⁴³ Ђорђе Радишић, „Угроженост човека и положај уметности“, *Muzika*, 1/3, 1979, 56–57.

⁴⁴ *Rasprava*, *Muzika*, 1/3, 1979, 79–80.

4. ОСАМДЕСЕТЕ ГОДИНЕ

4. 1. Рецесија југословенског културног идентитета

Осамдесете године биле су изузетно бурне у историји СФРЈ. Након смрти Јосипа Броза Тита, 4. маја 1980, број оних који су безусловно заговарали југословенску идеологију све више је почео да опада. Уз Тита је тих година одлазила ратна генерација, дакле, умирали су они који су стварали Југославију. На политичку сцену ступили су и нови млади кадрови са другачијим приласком идеји југословенства.¹ Ових година почиње ера велике економске и политичке кризе која се испољавала растућим тензијама међу народима и народностима.² Власт је била колективна, држава је руковођена председништвом СФРЈ, а сваке године биран је нови вођа из различитог председништва једне од шест република и две покрајине.

Ни интелектуални ни културно-уметнички живот земље нису остали имуни на политичке девијације у Југославији. У Словенији, републици у којој је социјалистички режим бивао најстроже критикован, ових година велики утицај добијају алтернативни словеначки медији. Одмах после Титове смрти именована је анархолиберастичка и ултралевичарска опозиција која се залагала за издавање нових часописа зарад промоције плурализације јавног медијског простора и премошћавања „културног застоја“.³ Једно од таквих гласила било је *Нова ревија* у којем су 1987. године објављени Прилози за словеначки национални програм. Велики број писаца, песника и осталих интелектуалаца у Словенији потписује петиције којима захтевају простор за слободну интелектуалну дебату и укидање закона о прогону појединца који критикује политички режим. На загребачком Бијеналу 1983. године наступа контроверзна словеначка група Лајбах (Laibach), чији је наступ био прекинут

¹ Nikola Ljubičić, *Jugoslavija posle Tita*, <http://nikolaljubcic.com/posle-tita/posle-tita-jugoslavija-posle-tita/>

² Селекција битних датума везаних за културно-уметнички живот направљена је према укупној хронологији свих важних догађаја осамдесетих година у Југославији (видети у: Slobodanka Kovačević, *Hronologija Jugoslovenske krize*, Beograd, Institut za evropske studije, 1994; *Hronologija istorije Jugoslavije – uz izložbu Muzeja istorije Jugoslavije „Jugoslavija 1918–1991“*, http://mij.rs/sw4i/download/files/box/id_62/Hronologija%20istorije%20Jugoslavije.pdf).

³ Polona Balantić, *Mitološki diskurz pri glasbeni skupini Laibach*, (diplomsko delo), Ljubljana, Univerza v Ljubljani, Fakulteta za družbene vede, 2006, <http://www.laibach.org/wp-content/uploads/2015/01/Balantic-Polona-2.pdf>, 10.

пошто је у позадини током концерта пројектован пропагандни филм са сликама из Другог светског рата и говорима Јосипа Броза Тита.⁴ Наредне године у Љубљани настаје *Neue Slowenische Kunst* (Нова словеначка уметност), неформална организација, контроверзна политичко-уметничка скупина и естетски покрет који је био повезан са тоталитаристичким и нацистичким покретима, а остао упамћен по неретком пародирању југословенских социјалистичких пракси.⁵ Друштво словеначких писаца организује трибину под називом *Словеначки народ и словеначка култура*,⁶ док историчар, Јожко Шавил и филолог, Матеј Бор лансирају тезу по којој Словенци нису Јужни Словени. У Београду 1985. године Српска академија наука и уметности доноси одлуку да напише Меморандум о политичким, економским и културним областима дебате у вези са српским народом у СФРЈ, а долазак Слободана Милошевића на власт 1987. године, означио је прекретницу у идеологији и политици српских комуниста. Потез који је изазвао велики бес, супротних страна', односио се на уставне амандмане из 1989. године, којима је Милошевић аутономије српских покрајина свео на дотадашњи минимум.⁷

Свеопшти антагонизам постао је приметан и у раду културних установа, па се 1987. године распао Савез књижевника Југославије у Вараждину.

⁴ Музичка група *Лажбах* (формирана 1980. у Трбовљу) од почетка је критику социјализма поставила као једну од својих основних тема (више о томе у: Polona Valantić, исто).

⁵ „Једна од највећих контроверзи ове групе везује се за прославу Дана Младости 1987. године. Те године церемонију су организовали Словенци. На конкурс за израду промо плаката победио је „Нови колективизм”, млади дизајн студио из Љубљане, иначе део уметничког покрета *Neue Slowenische Kunst*. Проблем је настао када је 28. фебруара београдска *Политика* објавила писмо Николе Грујића који је у победничком плакату препознао плагијат. Наиме, плакат је био скоро директна копија једног нацистичког плаката Рихарда Клајна из тридесетих година. Нови плакат се разликовао само у неколико детаља: заставу нацистичке Немачке заменила је застава СФРЈ, немачког орла на барјаку је заменила бела голубица, а штафета је била макета Плечниковог (никад изграђеног) Парламента (овај симбол данас краси словеначку страну евро кованица од десет центи). Организатори Дана младости и жири који је прогласио победнички плакат стали су у одбрану аутора. После дугог процеса, оптужбе су одбачене. Аутори су плакат одбранили као уметнички пројекат. Плакат за Дан младости '87 на крају су урадили у дизајн агенцији Студио маркетинг, данас једној од водећих рекламних агенција у региону. Штафета младости је последњи пут ношена те године, а годину дана касније одржана је последња прослава Дана младости“ (преузето из: *Raskrinkana totalitarna ideologija: Plakat NSK – Neue Slowenische Kunst*, <https://zokstersomething.com/2012/04/11/raskrinkana-totalitarna-ideologija-plakat-nsk-neue-slowenische-kunst/>).

⁶ Božo Repe, *Viri o demokratizaciji in osamosvojitvi Slovenije (I. Del: Opozicija in oblast)*, Ljubljana, Arhivsko društvo Slovenije, 2002, 114.

⁷ На данашњи дан: 28. март 2015, *Нова српска политичка мисао*, <http://www.nspm.rs/hronika/na-danasnji-dan-velika-britanija-objavila-rat-rusiji-u-krimskom-ratu-na-danasnji-dan-proglaseni-amandmani-na-ustav-srbije-velika-britanija-objavila-rat-rusiji-u-krimskom-ratu-spanska-republika-doživela-slom-osnovan-boljsji-teatar-rodjen-maksim-go>

Политичка криза није заобишла ни неке од музичких институција и дешавања. Претпоставимо да су слични експлицитно националистички испади захватили многобројне организације које делују у области културе, али навешћу један пример. Наиме, реч је о Фестивалу тамбурашке гласбе Југославије у Осијеку (1987), који по сведочењу Душана Михалека у тексту *Previše Jugoslavije*, умало није одржан, уз образложење да хрватско руководство од сада финансира само републичке фестивале.⁸ Исте године Комитет српских академика захтева стварање српске аутономне области на територији СР Босне и Херцеговине и СР Хрватске. Године 1989, Фрањо Туђман пред Друштвом књижевника Хрватске одржао је говор у којем је оцртао политички програм будуће Хрватске демократске заједнице (ХДЗ). Велику улогу у друштвено-политичком животу Словеније одиграо је Социјалистички савез радног народа Словеније који је 29. маја 1989. године издао декларацију под именом Темелна листина Словеније са два основна начела:

- 1) Хоћемо живети у демократској држави сувереног словеначког народа и свих држављана Словеније, утемељеној на људским правима и грађанској слободи [...]
- 2) Нећемо живети у државној заједници у којој бисмо били заточени политичким монополом и националној доминацији, као и другим наметљивим облицима живота.⁹

Тачно месец дана након словеначке декларације, на Газиместану је уприличена прослава у знак 600 година од Косовске битке, а патриотски говор Слободана Милошевића, неретко је у осталим југословенским републикама бивао (неадекватно) тумачен као националистички.¹⁰ Музички фестивал

⁸ Радећи на Радију Нови Сад, Душан Михалека се такође присећа велике непријатности 1987. године када му је тадашњи главни уредник програма на српскохрватском језику, Нићифор Тодоровић, упутио замерку да на програму има „превише Југославије“, алудирајући на приоритет емитовања војвођанске музике (видети у: Dušan Mihalek: *Previše Jugoslavije*, <http://www.mansarda.rs/evasedak>) Ово је наравно уследило тек након VIII седнице ЦК СКС-а, док је у периоду између 1980–1986, управо радио био најмоћније средство прикривања већ увелико нарушеног осећаја „југословенства“ (више о томе у: Jelena Arnautović, нав. дело).

⁹ Одломак из Темелне листине Словеније превео аутор рада (одломак из оригиналног текста на словеначком језику видети у: Polona Balantić, нав. дело, 14).

¹⁰ Сигурно је да су следеће речи Слободана Милошевића (како их је ко протумачио) биле „прет у оку“ званичницима из других југословенских република: „[...] На Косову нас је пре 600 година задесила неслога. [...] Неслога и издаја на Косову пратиће даље српски народ као зла коб кроз читаву његову историју. Па, и касније, када је формирана социјалистичка Југославија, српски врх је у тој новој земљи остао подељен, склон компромисима на штету сопственог народа. Уступке које су многи српски

Београдске музичке свечаности (БЕМУС) показао се као одлично место на којем би се актуелна националистичка политика замаскирала, те је БЕМУС 1989. године свечано отворен химном *Хеј Словени*, што никада раније није практиковано. Ова година уједно је обележена и последњим учешћем хрватских и словенацких музичара на овом фестивалу.¹¹

4.2. Трибина музичког стваралаштва Југославије: огледало југословенске кризе и светла тачка културно-музичког живота

У новонасталим политичким констелацијама функција Трибине музичког стваралаштва Југославије као огледала друштвеног дуализма на релацији социјализам – демократија, додатно је интензивирана. Одмах на почетку претпоследње деценије 20. века Трибина је била у знаку лика и дела Јосипа Броза Тита, али и Бранимира Сакача, њеног идејног творца, који је преминуо годину дана раније. У Титову част Трибина је отворена његовим говором преузетим са Првог Конгреса Музичке омладине Југославије (1964), а потом су изведене пригодне композиције Александра Обрадовића и Томе Прошева. Парафразирање Титових речи да „[...] vrijedna umjetnička dela svih naših naroda treba da postanu opštejugoslavenska sredina“,¹² наметнуло се као упозорење да се званична политика Трибине не сме нарушити, упркос државној нестабилности. Омаж Сакачу одат је кроз промовисање његових музиколошких радова и извођења неколицине најрецентнијих музичких остварења овог комозитора.¹³ Први пут је 1980. године, на 17. Трибини музичког стваралаштва

руководиоци правили на рачун свог народа, ни историјски ни етички не би могао да прихвати ниједан народ на свету, поготово што Срби кроз читаву своју историју нису никада експлоатисали и освајали друге. Њихово национално и историјско биће кроз читаву историју и кроз два светска рата, као и данас, је ослободилачко. Ослобађали су вечито себе, и када су били у прилици помагали су и другима да се ослободе. А то што су у овим просторима велики народ није никакав српски грех нити срамота. То је предност коју они нису користили против других. Заслугом својих вођа и политичара и њиховог вазалног менталитета, чак су се због тога осећали кривим пред другима и пред собом. Неслога српских политичара уназађивала је Србију, а њихова инфериорност понижавала је Србију. Тако је било деценијама, годинама. Ево нас данас на Пољу Косову да кажемо да више није тако“ (видети у: *Celi govor Slobodana Miloševića na Gazimestanu 1989*, <https://www.youtube.com/watch?v=vdU6ngDhrAA>).

¹¹ Ивана Вуксановић, „БЕМУС – огледало друштвено-политичких догађаја у земљи (1969–2005)“, у: Весна Микић и Тијана Поповић-Млађеновић (ур), *Тематски потенцијали лексикографских јединица о музичким институцијама*, Београд, Факултет музичке уметности – Катедра за музикологију, 2009, 128.

¹² Nenad Turkalj, *20 godina Tribine muzičkog stvaralaštva Jugoslavije (1963–1983)*, нав. дело, 20.

¹³ Изведено је укупно пет дела Бранимира Сакача: *Матрикс симфонија*, *Симфонија о мртвом војнику*, *Pezzi per violoncello solo*, *Varasou* и *Omaggio – canto della comedia* за хор и соло виолину.

Југославије реализована ранија Сакачева замисао о поновном извођењу и презентацији капиталних музичких дела народа и народности Југославије. Тиме је још једном одата почаст Бранимиру Сакачу као опатијском визионару, али и успоставио рез са дотадашњом традицијом, као искорак у нову еру Трибине. У билтену је поновно извођење одређених дела имало позитивног одјека, будући да се то показало као

dragocjena prilika za njihovu novu provjeru i dokazivanje njihove trajne umjetničke vrijednosti, te nužan korak i poticaj u dosizanju krajnjeg cilja: stvaranje istinitog, živog, djelotvornog i uvjerljivog fundusa kapitalnih ili značajnih djela naših autora [...] koja će postati dio svakodnevnog muzičkog repertoara i koja će ravnopravno stati uz bok djelima svjetske muzičke literature.¹⁴

Да се осамдесетих година тежило успостављању високог кредибилитета опатијске Трибине, сведочи и својеврсни документ, односно писмо упућено свим ансамблима и музичким уредницима, од стране редакције програма Трибине, коју су у том периоду водили Игор Куљерић и Иво Вуљевић. Наиме, у жељи да Трибина постане још рецентније место презентације југословенских музичких остварења, редакција је увидела нужност спровођења оштријих критеријума селекције дела. Упутивши апел ансамблима из свих југословенских република и покрајина да, уколико не могу да саставе програм од искључиво нових репрезентативних остварења, своје учешће одложе за наредну годину,¹⁵ организатори су децидирано запоставили првобитну замисао Трибине као „изложбе“ целокупне југословенске музичке продукције. У којој мери би се уз овакав услов остварило суштинско конфронтирање југословенских народа и народности? Уколико се подсетимо расправа о несразмерном културно-уметничком развоју различитих југословенских средина, чини се да би нови критеријум селекције трансформисао Трибину у манифестацију Београда, Загреба и Љубљане. У крајњем случају можда је управо то и био латентни циљ којем се стремило, али занимљив је податак да

¹⁴ „Izveštaj o realizaciji XVII Tribine muzičkog stvaralaštva Jugoslavije 1980. godine“, *XVII Tribina muzičkog stvaralaštva Jugoslavije – Bilten*, 1980.

¹⁵ „Svim ansamblima i muzičkim urednicima koji su do sada nastupali na Tribini i koji će nastupati na budućim Tribinama“ (писмо), *Tribina muzičkog stvaralaštva Jugoslavije – Bilten*, 7. januar 1980.

управо ове 1980. године дебитује Симфонијски оркестар РТВ Приштина.¹⁶ Иако је Трибина одувек заговарала једнаку конфронтацију свих југословенских република и покрајина, евидентно је, а донекле и очекивано да су своја дела квантитативно највише представљали композитори из Хрватске, Србије и Словеније. У мањој мери то су чинили ствараоци из Македоније, а сасвим минимално (чак мање и у поређењу са српским аутономним покрајинама) аутори из Босне и Херцеговине и Црне Горе.¹⁷

Како је у земљи расла политичко-економска криза, у опатијским билтенима све се чешће напомињу финансијски проблеми због којих Трибина трпи одређене измене организационо-техничке природе. Ипак, упечатљиво је континуирано обележавање југословенских годишњица, али је велико питање с којим се интенцијама инсистирало на таквом континуитету. Године 1981, Трибина музичког стваралаштва Југославије била је у знаку 40 година од Устанка народа и народности Југославије (1941), те су том приликом приређене две изложбе: *Музика у НОБ* и *НОБ у дјелима ликовних умјетника*.¹⁸ Уколико бисмо говорили о претераном промовисању ‚братства и јединства‘ у другој половини девете деценије, вероватно бисмо имали право да такав потез тумачимо као прикривање реалног стања ствари у држави. Не може се рећи да учесници Трибине нису били свесни ‚пољуљане‘ Југославије осамдесетих година. Речима да „[t]ribina nikada nije bila djelo pojedinca ili nekih grupa, već [...] naše zajedničko djelo [које] uživa podršku cijele naše zemlje, svih naših socijalističkih republika i socijalističkih autonomnih pokrajina“,¹⁹ Иво Вуљевић је у поводу двадесетогодишњег јубилеја у Опатији указао на суштинске замисли Трибине, која једино на таквим основама може и има смисла да опстане. Пишући критику двадесете Трибине музичког стваралаштва Југославије, Бранка Радовић истиче да је у односу на револуционарне седамдесете године,

¹⁶ Nenad Turkalj, нав. дело, 21.

¹⁷ Графичке приказе фреквенције извођења дела композитора на *ЈМТ/ТМСЈ* од 1964. до 1990. године по републикама и покрајинама и процентуалне заступљености композитора из свих југословенских република и покрајина на *ЈМТ/ТМСЈ* од 1964. до 1990. године видети у прилозима број 3, односно број 4.

¹⁸ Nenad Turkalj, нав. дело, 21.

¹⁹ Josip Kalafatović, нав. дело, 27.

Трибина свој јубилеј обележила одступањем од авангарде.²⁰ Уместо експерименталних решења, композитори су се окренули романтичарско-националним изворима користећи фолклорне елементе. Ово је, према закључку ауторке, схваћено као директан рефлекс збивања у друштвено-политичком животу, где обраћање локалном фолклору „[...] сведочи о реинкарнирању веома старих идеја које у садашњим друштвеним оквирима добијају актуелни смисао“.²¹ Међу тим фолклорним остварењима посебно се истичу камерна дела: *Словенски људски плеси* Алојза Среботњака, *Фолклорни игри* Томе Прошева, као и хорови: *Истарски динтих* Ловра Жупановића, *Приморски квадри* Никше Њирића, *Динтих с Камика* Јосипа Каплана, *Син из јуначког места* (*Bir i vendit trimëror*) Зећирје Балате (*Zeqirja Ballata*) и *О, фруло, засфирај* (*O, fyell, kendo*) Винћенца Ђинија (*Vinçenc Gjini*).²²

Како би се постигла максимална конфронтација и прожимање свих народа и народности који учествују на Трибини, организатори су упорно тежили да дело аутора из једне социјалистичке републике, односно социјалистичке покрајине, публици представи извођачко тело из неког другог краја Југославије. Но, Дејан Деспић у својој критици Трибине музичког стваралаштва Југославије 1986. године наводи да су то биле само „пусте жеље“ организатора. Он закључује да извођачи изузетно ретко изводе дела композитора из других центара – чак до те мере да не само да свако изводи „своје“ „чак и свако слуша претежно „своје“ – осим када су у питању најугледнији ансамбли (као љубљански или загребачки симфоничари, или хор Крсмановић)“.²³ И док су наредних година опатијска окупљања протицала наизглед изоловано од политичке кризе, прикривени инциденти проузроковани већ отпочетим „надигравањем“ републичких и покрајинских центара, полако су почели да испливавају на површину. Такви процеси предодредили су потоњи развој Трибине музичког стваралаштва Југославије, која је своју судбину делила са судбином читаве велике „братске“ земље.

²⁰ Бранка, Радовић, „Трибина музичког стваралаштва Југославије“, *Pro musica – Фестивали*, 1983, 29.

²¹ Исто.

²² Josip Kalafatović, нав. дело, 49–58; 67–70.

²³ Дејан Деспић, „Трибина музичког стваралаштва Југославије“, *Pro musica – Фестивали*, 1986, 24.

5. ДЕВЕДЕСЕТЕ ГОДИНЕ

5.1. Распад СФРЈ – нестајање југословенског културног простора

На рубу претпоследње и почетком последње деценије 20. века, збиле су се корените политичке промене које су трансформисале географску мапу европског континента. Револуција 1989. године, обележена падом комунистичког режима и првим вишестраначким изборима у свим земљама Источног блока, напослетку је означила крај Хладног рата (1946–1991). Иако је Југославија припадала Покрету несврстаних, задесила ју је још страшнија судбина – будући да је распаду, те успостављању новог политичког режима деведесетих година, претходио крвави грађански рат. У литератури се дефинише више евентуалних разлога који су директно или индиректно довели до колапса државе, а од њих су, у највећем броју случајева, као главни „кривци“ навођени економска криза, промене у међународној политици, растући национализам и културалне разлике између југословенских народа.¹

Један од кључних догађаја који се десио почетком 1990. године био је четрнаести ванредни, а уједно и последњи конгрес Савеза комуниста Југославије (СКЈ), одржан од 20. до 22. јануара у Центру „Сава“ у Београду. Конгресу су присуствовали делегати из свих република и покрајина, као и партијска делегација Југословенске народне армије (ЈНА), а догађај је обележен сукобом српске и словеначке стране. Савез комуниста (СК) Србије, уз подршку СК Црне Горе, те СК Војводине и СК КиМ, заступао је чврсту централизацију и систем „један човек – један глас“ као једини могући облик функционисања СК Југославије. С друге стране, СК Словеније и СК Хрватске предлагали су увођење вишестраначких избора, те реорганизацију СК Југославије као савеза самосталних републичких савеза, док су СК Босне и Херцеговине и СК Македоније изнели став да се о вишестраначким изборима морају изјаснити

¹ Дејан Јовић, политиколог и признати стручњак за југословенска питања, у свом тексту *Razlozi za raspad socijalističke Jugoslavije: Kritička analiza postojećih interpretacija*, уз поменути четири фактора разарања земље додаје још четири, која – по мом мишљењу – прилично опстају као убедљиви аргументи, а то су: тзв. „древна мржња“ међу југословенским народима, затим улога разних личности у стварању и разарању југословенске државе, предмодерни карактер југословенске државе, те структурално-институционални разлози (видети у: Dejan Jović, *Razlozi za raspad socijalističke Jugoslavije: Kritička analiza postojećih interpretacija*, http://www.b92.net/casopis_rec/62.8/pdf/091-157.pdf, 2).

сами грађани Југославије. Будући да је већином гласова одбијен словеначки предлог за конфедерално уређење земље, а подржан српски предлог за централизацију Југославије, након вербалних сукоба Словеначка делегација је уз подршку Хрватске, Босне и Херцеговине и Македоније напустила конгрес, чиме је Савез комуниста Југославије после 45 година рада, престао да постоји.²

Скандал на, како се испоставило, последњем конгресу Савеза комуниста Југославије, био је зачетак дешавања која су уследила наредних месеци и година. У Словенији и Хрватској се доносе амандмани на тадашњи Устав СФРЈ којима су омогућени први демократски вишестраначки избори, одржани 8, односно 22. априла 1990. године, а на којима убедљиве победе односе Демократска опозиција Словеније (ДЕМОС) и Хрватска демократска заједница (ХДЗ). Убрзо следе први вишестраначки избори у Босни и Херцеговини (18. новембра, а побеђује коалиција три странке – Странка демократске акције /СДА/, Српска демократска странка /СДС/ и Хрватска демократска заједница /ХДЗ/), те и у Македонији (25. новембра, на којима победу односи Социјалдемократски савез Македоније /СДСМ/). Последњи вишестраначки избори организују се у Србији и Црној Гори (8. и 9. децембра 1990. године), на којима убедљиво побеђују Социјалистичка партија Србије /СПС/, те промилошевићевска Демократска партија социјалиста Црне Горе /ДПСЦГ/). Након низа политичких инцидентата који су се у међувремену збивали готово свакодневно, у јуну 1991. године Словенија и Хрватска званично проглашавају независност. Исте године у септембру то чини и Македонија, док Босна и Херцеговина своју независност добија у јануару 1992. године. Тиме су у саставу Југославије остале Република Србија (са АП КиМ и АП Војводина) и Република Црна Гора, чинећи тиме новоформирану 'крњу' државу под новим именом – Савезна Република Југославија (СРЈ). Сви ови догађаји на просторима бивше СФРЈ (нарочито у Хрватској и БиХ, између српског, хрватског и муслиманског становништва у периоду од 1991. до 1995. године) проузроковали су небројане оружане сукобе и војне акције спроведене услед неслагања око територијално-

² Davor Pauković, *Posljednji kongres Saveza komunista Jugoslavije: uzroci, tijek i posljedice raspada*, Zagreb, Centar za politikološka istraživanja, 2008, 23–24.

етничких питања, а мир је званично успостављен 14. децембра 1995. године, потписивањем Дејтонског мировног споразума у Паризу.

А како се и да ли се уопште у периоду разарања СФРЈ одвијао живот у културно-уметничким круговима? Пре свега, енормна економска криза онемогућавала је нормално функционисање било којег друштвеног сектора у земљи. Једна од највећих инфлација икада забележених у свету привидно је окончана 1994. године, али се привреда налазила у изузетно тешком стању. Економске санкције према СР Југославији од стране Уједињених Нација послужиле су као изговор властима да, за разлику од свих осталих посткомунистичких земаља, не започну тржишне привредне реформе. То је, разуме се, проузроковало велико осиромашење становништва, што показује истраживање које открива да је 1993. године десет одсто најбогатијег слојева друштва располагало са 37 одсто националног дохотка, док је десет одсто најсиромашнијих имало само 1,6 одсто националног дохотка.³ Када овакво стање бива употпуњено и оружаним сукобима, свакодневним одржавањем политичких скупова и демонстрација, изолацијом и потпуним ‚замрзавањем‘ регионалне сарадње, лако се може наслутити да је уходано функционисање установа културе и уметности било осујећено. Главна последица распада Југославије, према неким мишљењима, јесте престанак постојања дотадашњег југословенског уметничког простора којег су деценијама унатраг одржавале свакодневне радне везе низа стручних институција, а још више појединци, актери уметничког живота из свих културних средина некадашње државе.⁴

О извесним збивањима сведочи већ поменути текст Душана Михалека, *Previše Jugoslavije*. Михалек подсећа да су 1990. године Владе Србије и Хрватске одбиле да финансирају заједнички пројекат Матице Српске и Југославенске академије знаности и умјетности (ЈАЗУ; данашња Хрватска академија знаности и умјетности – ХАЗУ) за проучавање католичких самостана на територији Војводине и српске музике у Хрватској. Аутор такође наводи да је упркос жељи

³ Jovan Teokarević, „Strah i nada: Srbija i Crna Gora u 1995. godini“, u: Slobodanka Kovačević i Putnik Dajić (ur), *Hronologija jugoslovenske krize 1995*, Beograd, Institut za evropske studije, 1996, 31–50.

⁴ Ješa Denegri, *(Ne)mogućnost autonomije umetnosti u traumatičnom političkom kontekstu*, http://www.seecult.org/files/jesa_denegri_esej.pdf

за сарадњом Радија Нови Сад и Радија Загреб 1991. године, кооперација онемогућена, с обзиром на то да је уређивачка политика оба радија најстроже забрањивала емитовање хрватске, односно српске музике.⁵ Слична ситуација задесила је и Радио Београд у који је стигао допис да овај медиј мора да се преоријентише искључиво на пропагирање српске културе, док је Хрватска радио-телевизија (ХРТ) била под огромним притиском да обустави емитовање српског програма.⁶ Све је ово уобичајено у оваквим околностима будући да су медији током деведесетих година били кључни играчи у пројекту конструисања етничко-националног идентитета.⁷ Но, занимљив је податак да је љубљански Радио Штудент био један од ретких радија који је деведесетих година емитовао музику из целе Југославије.⁸

У Босни и Херцеговини 1990. године (у години првих вишестранаких избора) долази до реоснивања националних друштава: српске „Просвјете“, хрватског „Напредка“ и муслиманског „Препорода“, а важну улогу у њиховим деловањима одиграли су бројни хорски ансамбли.⁹ У вези са таквом ситуацијом аутор *Historije muzike u Bosni i Hercegovini*, Иван Чавловић, наводи како је током 1479 дана такозване опсаде Сарајева, музика радикално увела национални идиом као идејну основу, сједињену са револуционарном компонентом, што је заједно бивало опредељено у такозваним патриотским песмама. У ратом захваћеном Сарајеву штампана су два нотна издања – *Ратне кајде* Јосипа Магдића и *Стилизације босанских народних пјесама* Решада Арнаутовића.¹⁰

⁵ Dušan Mihalek, *Previše Jugoslavije*, <http://www.mansarda.rs/evasedak>

⁶ Ketrin Bejker, *Zvuci granice – Popularna muzika, rat i nacionalizam u Hrvatskoj posle 1991*, Beograd, Biblioteka XX vek, 2011, 25.

⁷ Исто, 24.

⁸ Tomaž Lovrec-Purić, *Popularna glasba in razpad SFRJ* (diplomsko delo), Ljubljana, Univerza v Ljubljani, Fakulteta za družbene vede, 2004, <http://dk.fdv.uni-lj.si/dela/Lovrec-Puric-Tomaz.PDF>, 60.

⁹ Ivan Čavlović, *Historija muzike u Bosni i Hercegovini*, Sarajevo, Muzička akademija, 2011, 286.

¹⁰ После распада СФРЈ, музика у Босни и Херцеговини је у знаку плуралитета. Тај се плуралитет, узрокован троентитетским уређењем Босне и Херцеговине, према речима Ивана Чавловића, препознаје у неколиким културним раинама: „[...] kompozitorstvu, izvođaštvu, institucijama, estetičko-socijalnoj različitosti itd. Pluralitet se ispoljava kvantitativno (brojnost muzičara, novi muzičari na novim instrumentima, nova izvođačka zanimanja), kvalitativno (stari i novi muzički stilovi, neki muzičari ostvaruju evropsku karijeru), stilski (postavangarda, neoavangarda i folklorna strujanja), estetički (umjetnička muzika je i dalje kvantitativno posebna da se može pratiti kao zaseban historijski identitet; sve češći su zahtjevi vjerske prirode za uspostavom posebnog sistema vrednovanja muzike prema vjerskim uzusima), nacionalni (mnogi muzičari djeluju u svojim nacionalitetima ili izvan njih, kulturno-umjetnička društva su nacionalnog ili višenacionalnog sastava; izvođački programi su nacionalni, posebno za nacionalno-vjerske praznike, pluralni u koncertnoj sezoni), vjerski (vjerske manifestacije su brojne i vrlo često ‚začinjene‘ vjerskom muzikom koja se u ranijim periodima nije mogla čuti;

Година 1992. је у Београду, али и у осталим југословенским центрима, обележена великим бројем демонстрација. У том контексту истакао бих сада већ историјско „Достојанствено клечање“ чланова Удружења композитора Србије у Пионирском парку, 13. јуна 1992. године, који су се таквим гестом оштро супротставили актуелним српским властима. У неким су градовима организовани концерти и параде за мир. Све је личило на репризу чувене „Шездесетосме“ – београдски су студенти 1992. године, у знак протеста против рата, на Тргу републике организовали рок концерт под називом „Не рачунајте на нас“, као ироничну алузију на песму из Титовог времена – „Рачунајте на нас“.¹¹ У Зајечару је пред 20 000 људи у августу 1991. организован тродневни фестивал за мир на којем су учествовали извођачи из целе (бивше) државе. Такође, у Љубљани је у октобру исте године организован концерт „Рок против рата“ („Rock proti vojni“) којем је присуствовало око 3000 људи, а наступили су словеначки и хрватски бендови.¹²

Неке од институција попут Музиколошког друштва Србије, чија је делатност била превасходно везана са Србију, нису политичке потресе осетиле као значајније осујећење свога делања, иако су се и оне суочиле са првим последицама опште нестабилности: недостатком финансијских средстава и запостављањем иностраних контаката.¹³ Резултати једног истраживања македонске музичке продукције у периоду од 1991. до 2001. године, показују да су слабе новчане накнаде главни проблеми македонских композитора, као и њихове жеље, али немогућности за дошколовавањем у иностранству.¹⁴ Билтени Факултета музичке уметности у Београду такође сведоче о тешким условима функционисања ове институције, као и читавог Универзитета уметности. Године 1992. издата је Декларација којом се захтевају корените реформе у друштву, излажење из блокаде, формирање нове концентрационе Владе и омогућавање Универзитету да настави своју професионалну међународну

у неким вјерским манифестацијама умјетничка музика је јединствено заступљена“ (видети у: Ivan Čavlović, нав. дело, 265–266).

¹¹ Исто, 30–31.

¹² Tomaž Lovrec-Purić, нав. дело, 58.

¹³ Трибина композитора Сремски Карловци – Нови Сад – Билтен бр. 3, 1992.

¹⁴ Стефанија Лешкова Зеленковска, „Влијанието на културната политика и творештвото на македонските композитори во Република Македонија“, *Музика*, бр. 20, 2014, 53.

сарадњу.¹⁵ Поводом такве ситуације, тадашњи декан ФМУ, Срђан Хофман, изрекао је следеће: „Moramo priznati da smo potpuno izolovani, da smo na krajnjoj periferiji. [...] Sve što možemo da uradimo u ovom trenutku su manje-više pojedinačni pokušaji, koji ne mogu nikako biti sistematizovani i čiji rezultati ne mogu biti unapred ozbiljno planirani“.¹⁶

* * *

Постоје ли стратегије које би се могле имплементирати у девастираним друштвеним околностима, не би ли се једна манифестација попут опатијске Трибине, изоловала од политичке кризе? Да ли би се интензивнијим залагањима појединаца ипак сачувао вишедеценијски континуитет фестивала, или се обустављање заједничог пројекта југословенских народа наметнуло као једино адекватно и прихватљиво решење?

5.2. Последње југословенско окупљање у Опатији – Двадесетседма Трибина музичког стваралаштва Југославије

У периоду распада СФРЈ и у атмосфери општих политичких неприлика, путања будућег кретања опатијске Трибине била је прилично неизвесна. Под истим именом и наизглед у неизмењеном виду, 1990. године ипак је одржана двадесетседма, а уједно и последња Трибина музичког стваралаштва Југославије, као, испоставиће се, апсолутни одраз југословенске кризе. У трајању од 5. до 8. новембра, ова је Трибина организована у периоду када су у Словенији и Хрватској већ увелико на власти биле демократске партије (ДЕМОС и ХДЗ су победили још у априлу), а само неколико дана након завршетка Трибине, демократске партије побеђују и у Македонији и у Босни и Херцеговини. Будући да је руководство РТВ Београд преузело контролу над свим радио станицама и забранило емитовање музике косовских Албанаца, оно је забранило и да се у Опатију пошаљу снимци са делима албанских

¹⁵ *Факултет музичке уметности – Билтен*, 1992.

¹⁶ Исто.

композитора, чиме им је практично онемогућено да се представе јавности.¹⁷ Поводом ове ситуације, музиколог Ева Седак је на Трибини организовала акцију потписивања петиције којом се сви присутни гнушају над таквим поступком управе РТВ Београд.¹⁸ Хипотетички, такав потез могао је бити учињен са тежњом да се Трибина изолује од политичких (не)прилика, поново позове на југословенство и укаже колико је важно да се у Опатији сусретну сви народи који су део Југославије. Међутим, у разговору који сам водио (између осталог) и у вези са овим догађајем, др Ева Седак је сасвим радикално навела да је суштина петиције заправо била показати противљење Слободану Милошевићу и ‚Србојугославији‘.¹⁹ С друге стране, не треба никако заборавити да су композиције из АП КиМ (уз дужно поштовање) често биле на доста ниском техничком нивоу, па је комисија из Србије (без икаквих политичких претензија и мотива) много пута имала потпуно оправдане разлоге да их не уврсти у своју селекцију. Тренд представљања дела националне и фолклорне тематике видљив је и на последњој Трибини. Међу њима се издвајају *Пасија светог кнеза Лазара* Рајка Максимовића, *Хомолска игра* Светислава Божића, *Хиландарска звона* Вука Куленовића, *Слава Војводине Крањске* Павела Михелчића, као и дело Павела Шивица врло интригантног назива, *Згодовина се понавља (Историја се понавља)*. Оно што је сигурно, на последњој Трибини је међурепубличка сарадња на нивоу извођаштва у потпуности изостала, будући да су се сва извођачка тела представљала искључиво делима својих аутора. Оваква и слична догађања предодредила су будућност Трибине музичког стваралаштва Југославије којој је дефинитивно дошао крај.

¹⁷ Dušan Mihalek, нав. дело.

¹⁸ Према сведочењу Душана Михалека, ову петицију су потписали и многи уредници Радио Београда, знајући добро да ће их тај потпис коштати професионалног положаја, док су косовски композитори „[...] bili već toliko preplašeni onim što im se već sve dogodilo i onim što im se može dogoditi da su uglavnom izbegavali to potpisivanje“ (видети у: Dušan Mihalek, нав. дело).

¹⁹ Интервју аутора рада са музикологом др Евом Седак, вођен у Загребу, 3. марта 2016. године.

5.3. Двадесетосма или прва опатијска Трибина? Од Глазбене трибине Опатија до Међународне глазбене трибине

Након проглашења независности Хрватске и Словеније у јуну 1991. године, Опатија је после 27 година престала да окупуља југословенске уметнике. У независној Хрватској постојала су два могућа сценарија будућег развоја опатијске Трибине: гашење или адаптација. Одабравши да судбину Трибине креирају путем другог сценарија, организатори су се нашли пред захтевним задатаком – направити нови стратешки план који би омогућио адекватан програмско-организациони развој хрватског пројекта у Опатији. Пошто је база Трибине подразумевала конфронтирање различитих југословенских култура, организатори су били свесни да би преоријентација на национални (хрватски) модел фестивала у потпуности угушила његов идентитет. Будући да је даље конфронтирање са југословенским народима онемогућено, тражили су се нови критеријуми – културолошки и географски; али и нове стратегије – интернационализација. На тај начин, некадашња Трибина музичког стваралаштва Југославије започиње нову еру под називом Глазбена трибина Опатија, на којој се 1991. године уз хрватске, представљају учесници из Словеније и Италије. Готово сва дела која су изведена настала су исте године, па је публика имала прилике да се упозна са најсавременијим остварењима, као што су: *Квартет за кларинет, виолину, виолончело и клавир* Фране Параћа, *Глазба за кларинет, виолину, виолончело и клавир* Анђелка Клобучара, *Prudent Views of My love Passing By the Seasons* Марка Ружђака, те композиција Жељка Бркановића, симболичног наслова *Zooz-cool „ратни квартет“ за кларинет, виолину, виолончело и клавир*. Поред дела хрватских и словеначких аутора, велику пажњу привукло је извођење још једног знаменитог дела симболичног наслова, *Квартет за крај времена (Quatuor pour la Fin du Temps)*, Оливијеа Месијана (Olivier Messiaen).

У организацији већ раније одговорне агенције „Мозаик“ из Опатије, Хрватског друштва складатеља, уз сарадњу са Хрватским вијећем Еуропског покрета из Загреба, удружењем „Colonia Croatica“ из Келна, предузећима „Croatia Liber“, „Vijesnik“, „Ivex“, Хрватском радио-телевизијом, и хотелима „Кварнер“ и „Империјал“, целокупну реализацију Глазбене трибине Опатија

'91, омогућили су Фонд за културу републике Хрватске, Фонд за културу града Загреба и Фонд за културу града Опатије.²⁰ Због свеопште друштвено-политичке ситуације Трибина је реализована у трајању од само два дана (од 8. до 9. новембра), но, организатори су уистину доказали свој ентузијазам и жељу да опатијска Трибина упркос свему очува свој континуитет. И не само то, овај догађај се показао одличним местом на којем би се изразило новонастало незадовољство и саосећање са жртвама рата. Док се катастрофалном разарању Вуковара коначно ближио крај,²¹ Трибина је искористила своју пропагандну моћ да један од сегмената концерата назове *Вуковар – концерт за прогнанике*, док се у билтену за 1991. годину наглашава да се „[s]vi приходи ostvareni na ovogodišnjoj *Glazbenoj tribini u Opatiji* stavljaju na raspolaganje izgnanicima u Republici Hrvatskoj“.²² Такође, у оквиру Трибине 1991. године организован је и округли сто као пандан некадашњем клубу, чија је тема гласила: *Глазбена трибина у Опатији: будућност и перспективе*. Након завршетка Трибине, музиколог Никша Глиго и композитор Марко Ружђак саставили су предлог за будућност Глазбене трибине у којем су поцртали основна начела даљег функционисање овог фестивала, те су га 21. новембра 1991. године упутили Министарству за просвјету и културу Републике Хрватске. Наиме, у писму се наводи да се „[p]odrжава [...] ideja internacionalizacije programa, prvenstveno s obzirom na regiju Zajednice Alpe-Jadran; [као и да се] podrжава ideja proširenja programa seminarima, stručnim razgovorima i radionicama“.²³ Такође, у писму се сажето износе и планови за реализацију Трибине 1992. године:

- *Tribina će se održati od 20. do 29. studenoga 1992.*
- *U petak, 20. studenoga započinje tečaj za skladatelje. [...] Polaznici (najviše deset) na tečaju će skladati skladbe za basklarinet i/ili udaraljke. Međunarodni žiri će do petka, 27. studenoga u 12.00 sati izabrati tri skladbe koje će se izvesti na zaključnom koncertu Tribine u nedjelju, 29. studenoga u 11.00 sati. Nakon koncerta održao bi se razgovor s polaznicima seminara, voditeljima, asistentima i članovima jurya [жири].*

²⁰ *Glazbena tribina u Opatiji '91 – Bilten*, 1991.

²¹ Рат у Вуковару трајао је од 25. августа до 18. новембра 1991. године.

²² *Glazbena tribina u Opatiji '91 – Bilten*, 1991.

²³ Nikša Gligo, „Promemoria za razgovor o budućnosti Glazbene tribine u Opatiji“, u: Erika Krpan (ur), *Međunarodna glazbena tribina 40 godina – Opatija – Pula*, Zagreb, Hrvatsko društvo skladatelja – Cantus, 2003, 14–16.

- Ostali koncerti na Tribini održat će se 26., 27., i 28. studenoga u 16.00 i 20.00 sati (ukupno šest koncerata). Predlaže se da dva koncerta budu posvećena hrvatskoj glazbi, a da preostala četiri po jedan iz jedne od regija/članica Zajednice Alpe–Jadran. Predlaže se da se u obzir uzmu sljedeće regije/članice: Mađarska, Italija, Bavarska, Slovenija i/ili Austrija. Svake naredne godine bi se mijenjale regije/članice, ovisno o dogovoru.
- Selekcija programa – Programski odbor Tribine sastoji se od pet selektora (iz svake regije/članice po jedan) i dva producenta.
- Tribina predlaže da za 1992. selektori iz predloženih regija/članica budu Andras Wilhelm (Mađarska), Sandro Gorli (Italija), Josef Anton Riedl (Bavarska), Jakob Jež (Slovenija) i/ili Klaus Ager (Austrija) i Marko Ruždjak (Hrvatska). Svaki selektor odgovara za kvalitetu izabranih skladbi, a troškovi realizacije programa dijele se po međunarodnom sporazumu. Svaka zemlja članica snosi putne troškove honorara za svoje izvođače, troškove putovanja na sastanke Programskog odbora koji će se održavati u Opatiji za svog selektora te putne troškove i troškove honorara za svog člana međunarodnog žirija za izbor skladbe nastale za trajanja Seminara. Tribina snosi troškove boravka u Opatiji. (Napomena: Programski odbor, nakon izbora skladbi, sporazumno utvrđuje izbor izvođača i ansambala. Poželjno je da se izvođači mijenjaju, tj. da ne budu isključivo iz regije/članice iz koje su odabrane skladbe).
- Svi selektori, odnosno članovi Programskog odbora obavezni su sudjelovati na Tribini, tj. u klupskim razgovorima obrazlagati svoje kriterije izbora, ako to publika i javnost budu od njih tražili. Klupski razgovori održavat će se 27. i 28. studenoga u 12.00 sati i 29. studenog u 22.00 sata (nakon koncerta).
- Organizator Tribine je agencija „Mozaik“ u Opatiji.
- Utvrđuju se krajni rokovi za rad Programskog odbora. Program se mora tiskati do 1. lipnja 1992., što znači da Programski odbor svoj rad mora završiti do 16. svibnja 1992. godine. Predviđaju se najviše tri sastanka, kako je gore već navedeno, u Opatiji.
- Potrebno je hitno pokrenuti odgovarajuće mehanizme u Zajednici Alpe–Jadran kako bi se do kraja godine točno znalo jesu li predložene zemlje/članice spremne na suradnju. Konstituirajući sastanak Programskog odbora morao bi se, naime, održati najkasnije krajem siječnja, odnosno početkom veljače. Smatramo da je nepotrebno dokazivati koliko bi manifestacija ovakvog profila koristila probitku hrvatske kulture.²⁴

Дакле, из предлога упућеном Министарству закључује се да је стратегија интернационализације била кључна опција за организаторе. Смештање манифестације у алпско-јадрански регион, било је, према речима музиколошкиње Еве Седак, потпуно природно. У разговору је др Седак навела да су се често млади из Хрватске сусретали, а сродства рађала на нивоу блискости са Словенијом, Мађарском, Аустријом и Италијом. Дакле, целокупна

²⁴ Исто.

атмосфера се преоријентисала, најпре у географском смислу.²⁵ Но, како на овај предлог организатори нису добили никакав одговор од Министарства, 7. децембра су га послали поново, али овога пута и Фонду за културу Републике Хрватске, Секретаријату за просвјету и културу Града Загреба и Фонду за културу Града Загреба. Међутим, из непознатих разлога ови предлози никада нису били предмет озбиљне расправе, те се цео менаџмент Трибине ослањао на ентузијазам појединих личности, уз помоћ агенције „Мозаик“ из Опатије и Хрватског друштва складатеља. Државна културна политика нажалост није препознала потенцијале стратешких циљева опатијске Трибине, али треба имати на уму да су ово ипак биле изузетно тешке године за све бивше југословенске републике, те је хрватско Министарство вероватно имало оправдане разлоге за нефинансирање оваквих пројеката у датом тренутку. На тај начин је Глазбена трибина Опатија 1992. године била далеко од првобитне идеје, те је као и претходна, одржана у два дана – од 13. до 14. новембра. Да су за Трибину 1991. и 1992. година „bile [...] godine међувлађа подједнако на концепсијској као и на разини финансирања“,²⁶ те слободно можемо рећи године „лутања“, сведочи репертоар из 1992. године у који су уврштена дела из Хрватске и Словеније, као и четири композиције савремених исландских аутора. Дух интернационализације се наставио, па је тема округлог стола била *Удио гласбе у презентацији и промицању наше културе у иноземству*.²⁷ Но, како су с једне стране биле евидентне европске тенденције, с друге стране осећао се јак национални дух на Трибини, побуђен тадашњом политичком атмосфером. Сходно томе, на овој Трибини бројна су дела инспирисана националним елементима попут *Пет минијатура за зборове једнаких гласова на народне текстове из Истре* Ловра Жупановића или *Медитеранске свите* Жељка Бркановића. Чак је целокупан део програма насловљен „Хрватска пјесма живи заувјек“, а публика је имала прилике да чује *Ноттаге а Далмазија* Хрида Матића, *Нека звоне звона* Далибора Паулика и *Домовини и љубави* Ивана Зајца, хрватског

²⁵ Интервју аутора рада са музикологом др Евом Седак, вођен у Загребу, 3. марта 2016. године.

²⁶ Nikša Gligo i Marko Ruždjak, „Uvod“, u: Erika Kgran (ur), нав. дело, 13–14.

²⁷ *Glazbena tribina Opatija '92 – Bilten*, 1992.

композитора из 19. века.²⁸ Извођење такозване домољубне композиције из романтичарске епохе реактуелизовало је идеје Илирског покрета и буђења националне свести Хрвата, чиме је Трибина подупрла актуелни патриотизам у новоонасталој независној Хрватској. По први пут у програм је била укључена ликовна изложба сликара Ивана Лацковића, *Hrvatski los desastres* (*Хрватске катастрофе*), која је директно алудирала на ратна дешавања.²⁹

Наредне, 1993. године Трибина није показала видан напредак када је програмска концепција у питању, с обзиром на то да су се уз тридесетак дела хрватских аутора извела само два инострана, из Аустрије и Русије.³⁰ Међутим, ове године је репертоар квантитативно био знатно богатији, и то са делима вокално-инструменталног жанра, а критика је посебно истакла премијерно изведене композиције *Два интермеца* Натка Девчића и неокласично остварење Никше Њирића, *Ottaggio a Scarlatti*.³¹ Пропратна дешавања укључила су промоцију *Ратних кајди 1992*, у издању Хрватског културног друштва *Напредак* из Сарајева.³² Наредна година представљала је прекретницу за Трибину, будући да се коначно остварила идеја о сарадњи земаља алпско-јадранског региона, те је репертоар обухватио остварења из Хрватске, Словеније, Италије, Мађарске и Аустрије. Сходно томе, Глазбена трибина Опатија, како се звала у претходне три године, трансформише се у Међународну глазбену трибину.³³ Од иностраних композитора пажњу су привукла извођења дела *Carmen fantasie* за клавир Феруча Бузонија (Ferruccio Busoni) и *Bruch – Stück IV – Medea kommentar* (за 3 виолине и препарирани клавир) Кристијана Офенбауера (Christian Offenbauer). Од хрватских аутора истакла су се савремена остварења: *Espressioni notturne* Петра Бергама, *Абецедариј* Милка Келемена, *Монос* Дубравка Детонија.

²⁸ Исто.

²⁹ Иван Лацковић Croata био је самоуки хрватски сликар чији је опус деведесетих година прошлог века обележен мотивима људске патње током рата (видети у: *Lacković-Croata, Ivan*, <http://www.izlozbaslika.com/autori/ivan-lackovic-croata/>).

³⁰ *Glazbena tribina Opatija '93 – Bilten*, 1993.

³¹ Од осталих запажених дела која су била на програму треба споменути *Јубилус* Иве Јосиповића, *Звуколик* Даворина Кемпфа, *Каприћозо за виолину и клавир* Златка Пиберника, *Гитарски трио* Фране Параћа.

³² Исто.

³³ *Glazbena tribina Opatija '94 – Bilten*, 1994.

У поводу организовања Трибине 1994. године, а у контексту актуелних стратегија и тенденција њених организатора, у билтену се наводи да

Tribina danas teži da postane važnom karikom u lancu glazbenih zbivanja zemalja regije Alpe-Jadran, potcrtavajući na taj način pripadnost Hrvatske ovoj regiji i, u širem kontekstu, Srednjoj Europi [...] Pritom se ne zanemaruje karakterističan zemljopisni položaj Opatije unutar naše zemlje, te se Tribinu nastoji povezati sa Grožnjanom, već otprije afirmiranim međunarodnim glazbenim centrom.³⁴

Оваква политичка конотација указује на евидентне напоре да се Хрватска културолошки изолује из девастираног региона који је припадао СФРЈ. Композитори су све више експериментисали, па се наредне 1995. године у Опатији чуо велики број дела писаних за најразличитије извођачке саставе. Ту посебно треба издвојити *Токату за вибрафон и клавир* Игора Куљерића, *Драматико* за квартет саксофона Станка Хорвата и *Trois jours joyeux* за исти састав, Бруна Бјелинског, *Canto oppressivo* за фагот и ударалке Херберта Грасла (Herbert Grassl), али је пажњу можда највише привукло извођење дела *O King* Лућана Берија (Luciano Berio). Иако је у овом периоду српско-хрватска сарадња била у потпуности обустављена, ове године се на Међународној гласбеној трибини појављује аутор из српске аутономне покрајине, косовски композитор Башким Шеху (Bashkim Shehu), представљајући се делима *Sintaksa 3* и комадом *Велики тријумф (Ngadhujim i madh)* за мецосопран и хармонику.³⁵

У оквиру опатијских сусрета 1995, организован је семинар под називом *Култура и туризам*, чије су теме обухватале *Међународну сарадњу, Регионалну сарадњу, Културне размере источне и западне Европе, Значење културног идентитета у европској сарадњи и Културни развој у земљама транзиције*. Тим поводом, предавања су одржали специјални гости, Ритва Мичел (Ritva Michel) из Савета Европе и Стјуарт Гипсон (Stuart Gipson), специјални саветник УНЕСКА.³⁶ На тај се начин, закључујемо, улога међународне политике није сводила само на интервенисање у ратом захваћеним деловима бивше државе, већ је очито била важна и у креирању нових културалних пракси, а нарочито у

³⁴ Исто.

³⁵ *Glazbena tribina Opatija '95 – Bilten*, 1995.

³⁶ Исто.

Хрватској, која је уз Словенију одмах по распаду Југославије кренула пут европских интеграција, што се и експлицитно рефлектовало на сам статут „новог“ опатијског фестивала.³⁷

5.4. Међународна трибина композитора у Србији као резултат нових перспектива

*Usredsređena [je] na redovno predstavljanje recentne kompozitorske produkcije u Srbiji, kao i aktuelnog kompozitorskog stvaralaštva u svetu [...] sa snažnom motivacijom da se u svom početnom koraku manifestno distancira od politike jazova [...]*³⁸

Као што је на почетку рада наведено, дуализам југословенске Трибине конструисао је Опатију као огледало југословенске катастрофе, али и као инструмент за генерисање нових перспектива које се вероватно у другачијим друштвено-политичким условима не би оствариле. Такве перспективе, визици и назори као и тек побуђена уверења, своје отеловљење пронашла су у конституисању Међународне трибине композитора у Србији 1992. године.

Но, и пре ове године започињу размишљања у српским уметничким круговима о потенцијалној фундацији новог фестивала као својеврсног пандана опатијској Трибини. У септембру 1991. године (непуних годину дана после последње Трибине музичког стваралаштва Југославије, а два месеца пре прве Глазбене трибине Опатија), композиторка Ивана Стефановић упутила је Удружењу композитора Србије (УКС) такозвани *Предлог пројекта – Сремски Карловци: Стари и нови центар српке музике*, у којем се, поред предлога за оснивање летње школе за инструменталисте, музичке радионице и студија за музиколошка и етномузиколошка истраживања, предлаже

³⁷ Занимљиво је да у овом периоду, 1994. године, македонски фестивал Охридско лето (основан исте године када и загребачки Бијенале) постаје део Друштва европских фестивала (European Festivals Association), што је такође одраз актуелне европске политике која је у свим бившим југословенским републикама, изузев Србију и Црну Гору у том тренутку већ била на снази (видети у: Julijana Zabeva: *Presentation of Serbian Musicians at The Ohrid Summer Festival 1961–1991*, <http://www.newsound.org.rs/pdf/en/ns29/10.%20Julijana%20Zabeva.pdf>).

³⁸ Mirjana Veselinović-Hofman, „Међународна трибина композитора и часопис *Novi zvuk*: korelacija vidova predstavljanja srpske savremene muzike”, у: Vesna Mikić i Ivana Ilić (ur), *...under(re)construction – Међународна трибина композитора 1992–2007*, Beograd, Udruženje kompozitora Srbije, 2007, 95.

[n]a upražnjeno mesto Tribine muzičkog stvaralaštva Jugoslavije koja se održavala u Opatiji, ustanovljenje FESTIVALA NOVE SRPSKE MUZIKE. Festival bi [како се у том предлогу наводи] prikazivao samo novu produkciju, nova dela, izabrana selekcijom stručnih komisija ili pojedinaca čime bi se obezbedili najviši kvalitet i atraktivnost ove manifestacije.³⁹

Будући да је некадашња Трибина музичког стваралаштва Југославије бринула о афирмацији и промоцији дела свих стваралаца са југословенског простора, српски композитори тада нису имали потребу за установљењем сличне манифестације у Србији. Но, са распадом државе таква потреба постала је нужност. Мисија Трибине у Србији, по речима композиторке Иване Стефановић, била је да се композиторима обезбеди позорница за извођење сопствених дела. Она наводи како „[...] уметници нису смели да осете ‚рупу‘, већ је морао да се оствари некакав континуитет. Наши композитори [подвлачи Ивана Стефановић] морали су да се чују и да се ставе у контекст са светом“.⁴⁰

Од тог септембра 1991, свега неколико месеци је прошло до тренутка када је 31. марта 1992. године у просторијама УКС-а одржана конференција за штампу поводом почетка нове манифестације, а том приликом створена су и два кључна документа: Статут и Програмски план. Ако узмемо у обзир друштвено-политичке (не)прилике с почетком деведесетих година, можемо констатовати да се од идеје до реализације дошло прилично брзо – у септембру је упућен предлог, у марту одржана конференција за штампу, а у периоду од 21. до 24. маја 1992. године, уз ревносне напоре композиторке Иване Стефановић и композитора Срђана Хофмана и Милана Михајловића, а у организацији Удружења композитора Србије и Удружења композитора Војводине, те уз сарадњу Удружења музичких уметника Србије, Београдске филхармоније, Трећег програма РБ, Министарства културе републике Србије, Београдског Секретаријата за културу и многобројних спонзора, одржана је и прва Међународна трибина композитора: Сремски Карловци – Нови Сад.

Како Сремски Карловци због недовољног просторног капицетата нису били у могућности да подрже све концерте у оквиру Трибине, неки од њих су

³⁹ Ivana Stefanović, „Predlog projekta – Sremски Karlovci: Stari i Novi centar srpske muzike”, u: Vesna Mikić i Ivana Pić (ur), нав. дело, 12.

⁴⁰ Интервју аутора рада са композиторком Иваном Стефановић, вођен у Београду 24. маја 2016. године.

одржани у Новом Саду, те су поред Карловачке Гимназије, дешавања приређивана у Синагоги, Студију М, Академији уметности и Матици српској. У четири дана манифестације изведено је 56 композиција, а поред српских аутора, учешће су узели и композитори из Велике Британије, Француске, Немачке, Шведске, Данске, Пољске, Чешке, Мађарске, Канаде и Јапана. Многа изведена дела била су обележена претежно постмодернистичким, али нека и неокласичним, те неоромантичним стилским проседеом.⁴¹ Међународна трибина композитора имала је срећу да не пролази у толикој мери кроз концепцијско-програмске ‚године лутања‘, јер колико год да је била везана за југословенску, Трибина у Србији је утемељена као нова манифестација, а не као адаптација старог фестивала. У овом контексту епитет – ‚међународна‘, како за Трибину у Србији, тако и за опатијску, био је изузетно битан фактор у доба изолације деведесетих година, када је у недостатку информација сваки контакт са релевантним светским уметницима био вишеструко значајан. Првих година је Трибина у Србији (како је то случај и са опатијском) такође имала двојаку идеолошку природу. Ако су с једне стране биле изражене интернационалне тенденције, с друге стране, неговао се јак национални дух. О томе сведоче расправе у оквиру Округлих столова под називима *Српска музика девете деценије* и *Српска музика – презентација и медијско окружење*, али и неколицина изведених музичких остварења, попут композиција *Из историје Византије* Милоша Петровића, *Псалтире владици Петру Зимоњићу* Ивана Јевтића, те композиције под називом *Србија* Светислава Божића.⁴² За потребе првог билтена Трибине, Божић је у вези са својом композицијом изјавио следеће:

Србија за мешовити хор а cappella компонована 1990. године на стихове Милоша Црњанског, следи ону нит која живи у српској уметничкој музици од Стевана Мокрањца до данас. Окренута судбини,

⁴¹ Zorica Premate, „Prva Međunarodna tribina kompozitora Sremski Karlovci – Novi Sad, 21–24. maj '92“, u: Vesna Mikić i Ivana Ilić (ur), нав. дело, 33.

⁴² „Prva Međunarodna tribina kompozitora Sremski Karlovci – Novi Sad, 21–24. maj 1992: Program“, u: Vesna Mikić i Ivana Ilić (ur), нав. дело, 30–32.

есхатолошкој коначности српског национа, ова песма над песмама живи у музици, средствима и изразом, блиским карактеру и форми „Опела“.⁴³

Статут Међународне трибине композитора, на основу неколицине својих тачака, показује да је Трибина музичког стваралаштва Југославије несумњиво представљала узор новом и младом фестивалу, мада, треба имати у виду да је сличан тренд концепције фестивалског догађаја владао свуда у свету. Пре свега, у оквиру одељка „Опште одредбе“, под Чланом 3, наводи се да је циљ Трибине да „[...] u duhu saradnje i prijateljstva, prikaže najnovija muzička dela nastala u Srbiji i svetu i tako doprinese razvoju savremene muzike i širenju muzičke kulture“, док се Члан 4 односи на уметничку политику и репертоарски концепт Трибине која „[...] teži da predstavi dela nastala u poslednje tri godine, koja se odlikuju visokim estetskim i umetničkim vrednostima, uvažavajući sve tendencije izražavanja i sadržajnih opredeljenja koja su saglasna sa ciljevima manifestacije“. Надаље, у оквиру статутног одељка „Програм“, под Чланом 21, наводи се да „[u] program Tribine mogu biti uvršćene i prateće manifestacije: muzikološke tribine i diskusije, seminari, muzičke radionice, audio i video prikazi, antologijski pregledi i dr.“, док се Члан 22 односи на издавање билтена, књижице са биографијама и коментарима учесника, као и програмске књижице Трибине.⁴⁴ Уколико се подсетимо једнако диверсификованог концепта Југославенске музичке трибине, као и речи Бранимира Сакача да би на тој Трибини требало да влада „[...] potpuna ravnopravnost sviju stilskih orijentacija, [као и да ова манифестација има за циљ] da pridonese razvoju našeg suvremenog ali istodobno i autohtonog umjetničkog jezika,⁴⁵ кореспондирање концепцијско-програмских идеја двеју Трибина је сасвим евидентно. Оно по чему се Међународна трибина композитора од самог почетка разликовала од опатијских сусрета, јесте пракса додељивања награда, али и доста виши критеријуми селекције дела. Од друге Трибине уведена је награда *Стеван Мокрањац* (као најзначајнија награда за

⁴³ „Аутори о делима“, *Међународна трибина композитора Сремски Карловци – Нови Сад 21. 05–24. 05. 1992 – Билтен бр. 3*, Београд, УКС, 1992.

⁴⁴ „Међународна трибина композитора: Statut [1992]“, у: Vesna Mikić i Ivana Ilić (ur), нав. дело, 178–180.

⁴⁵ *Jugoslavenska muzička tribina 64 – Bilten*, 1964.

музичко стваралаштво у нашој средини), а од пете Трибине уведене су и награде за најбоље студентске радове.⁴⁶

Обе Трибине повезује и специфична децентрализација деловања. То што су ове манифестације фокусиране на мале градове⁴⁷ сматрало се адекватним потезом у процесу културне еманципације изван престоница. Наиме, мања места (попут Опатије и Сремских Карловаца) сама по себи представљају један алтернативни свет који доста може утицати на формирање другачијег размишљања него када се налазимо у великом граду као центру свих збивања у земљи. Поред децентрализације, постојали су и други разлози одабира мањих градова. Ако је Опатија одабрана због туристичко-уметничког профита и маркетинга, Сремски Карловци крили су и једну специфичну побуду. „[...] Ова важна и питома варошица – та жижа фрушкогорских манастира и резиденције српског патријарха“⁴⁸ учинила се идеалним местом у којем би се, у тренутку разарања земље, на један друкчији начин указало на очување српства и духовног блага српског народа, али и са којег би се послала порука властима као јединим кривцима пропасти државе. То је између осталог било и подупрто *Отвореним писмом јавности композитора, музиколога и музичких уметника са прве Трибине композитора Сремски Карловци – Нови Сад* које су потписали сви учесници, те је јако важно пренети га у целости, будући да овај (сада историјски) документ можемо посматрати као директан одговор на актуелно политичко стање:

Није једноставно, са емотивне, психолошке, моралне па и професионалне тачке гледишта, започињати један нови фестивал у време када се некадашњи културни простор сажима попут шагринске коже и све више постаје гето непропустивих граница. Не пристајемо на изолацију која значи крај сваке културе! Одбијамо да примитивни и агресивни дух лажних митова репрезентује нашу традицију, културу и стваралаштво! Протестујемо због врећања, малтретирања, расељавања, мучења и убијања људи само зато што су друге нације, вере или политичких убеђења! Желимо да трибина композитора

⁴⁶ „Međunarodna tribina kompozitora: Nagrade Međunarodne tribine kompozitora“, u: Vesna Mikić i Ivana Ilić (ur), нав. дело, 153–160.

⁴⁷ Иако се Међународна трибина композитора убрзо ‘сели’ у Београд, она је на почетку такође замишљена као вид децентрализације културе у Србији.

⁴⁸ Божидар С. Николајевић, „Из минулих дана, САНУ, 1986“, *Међународна трибина композитора Сремски Карловци – Нови Сад* 21. 05–24. 05. 1992 – *Билтен бр. 3*, нав. дело.

*буде један од покушаја стварања основе за окупљање, стваралачко прожимање и сарадњу људи посвећених музичкој уметности која не познаје границе.*⁴⁹

У складу са тим, Зорица Премате, пишући о односу Трибине и медија, истиче да је тих првих година било изузетно важно ићи на Трибину, не искључиво због саме музике, већ због атмосфере слободног протока идеја, где су „[s]vi bili ravnopravne kolege koje o izvedenim delima možda imaju različita mišljenja, ali su im [оно што се у том тренутку чинило најважнијим] етичко-politički stavovi u saglasju“.⁵⁰

Да ни критичари, а ни сами учесници у поводу одржавања прве Међународне трибине композитора у Србији као логичног и природног „изданка“ југословенске манифестације, односно као својеврсне кулминације свих претходних дешавања у Опатији, нису крили носталгију, сведочи неколицина текстова. У даљем току рада представићемо само неке од говора/текстова чији аутори нису могли лако заборавити доскорашња југословенска окупљања у Опатији:

*Једна од најважнијих нових акција Удружења композитора Србије (УКС) свакако је организација Трибине композитора у Сремским Карловцима и Новом Саду. Она треба да замени Трибину музичког стваралаштва Југославије у Опатији која се из познатих разлога више не одржава.*⁵¹

Милан Михајловић

Драги пријатељи и колеге, поштовани гости! У нека другачија времена, у тренутку стварања новог фестивала савремене музике ја бих вам рекао да сам срећан и поносан што ми је припала част да отворим прву Трибину композитора Сремски Карловци – Нови Сад. Вечерас ја то не могу да кажем јер нисам срећан што за нас више нема неких других фестивала на којима смо се на сличан начин окупљали деценијама.

*Али ако је тако, ако су наше плодове пријатељства уништили они који се, како је Дејвид Хјум рекао „надају да ће од талоба живота добити оно што им први весели трк није могао дати“, ја сам задовољан што смо се окупили у име уметности која, можда једина може да нас одржи заједно, у достојанству живљења.*⁵²

Милан Михајловић

⁴⁹ „Отворено писмо јавности композитора, музиколога и музичких уметника са Прве Трибине композитора Сремски Карловци – Нови Сад“, *Међународна трибина композитора Сремски Карловци – Нови Сад* 21. 05–24. 05. 1992 – *Билтен бр. 3*, нав. дело.

⁵⁰ Zorica Premate, „Трибина и медији – укратко“, у: Vesna Mikić i Ivana Ilić (ur), нав. дело, 135.

⁵¹ Милан Михајловић, „Трибина композитора Сремски Карловци – Нови Сад“, *Pro musica*, 148, мај, 1992, 32.

⁵² Милан Михајловић, „Отварање Трибине“, *Међународна трибина композитора Сремски Карловци – Нови Сад* 21. 05–24. 05. 1992 – *Билтен бр. 3*, нав. дело.

Две године пошто су се последњи пут, на једној трибини, југословенској, у Опатији, срели између себе и са својим колегама по стваралаштву из „братских република“, сада делом и зараћених држава, српски композитори су лично и преко својих дела поново на окупу – на трибини у Новом Саду и Сремским Карловцима. [...]

После три деценије југословенског композиторског и свирачког окупљања под кристалним лустерима раскошних дворана опатијских хотела, окупљања у којем је све, медијски и тржишно, било већ уходано, сада је, у новосадско-карловачким оквирима све у знаку једног почетка који – много обећава. [...] Док нам из света стижу претње разним санкцијама изолацијом, ово говори да су уметност и уметници један други свет.⁵³

Владимир Стефановић

(Посебно треба обратити пажњу на то да је Владимир Стефановић овај текст о првој Трибини, објављен у *Политици*, насловио *Изразак из изолације*)

Гашењем Опатијске трибине, као места окупљања и представљања нових композиторских остварења, није угашена и потреба за комуницирањем музичких стваралаца, за промоцијом нових дела, међусобним упознавањем, огледањем и праћењем у оквирима домаћих и светских токова. Из ове потребе, као и из традиције манифестације „Музика у Србији“, поникла је нова Трибина [...]⁵⁴

М.П.

Савремено српско музичко стваралаштво је у години које ћемо се сви још дуго сећати ушло ускраћено за још једну од невеликог броја могућности свог јавног представљања.

Ово је на једном, у извесном смислу, ширем нивоу, четврт века уназад обезбеђивала Трибина музичког стваралаштва Југославије у Опатији (Хрватска). Будући да је овај фестивал својом концепцијом задовољавао потребу за извођењем најбољих остварења насталих у току две године, српска музичка средина није сматрала нужним постојање некакве сличне манифестације на свом простору. Међутим, искључењем наше музичке продукције из опатијских сусрета, српски композитори су се [...] одлучили на [...] организовање нове манифестације која би се бавила искључиво представљањем њихових најновијих дела.⁵⁵

Весна Пашић

Сигурно није било нимало лако да се један овакав фестивал организује у периоду када СР Југославији из целог света стижу санкције, што доводи до незапамћене економске кризе у земљи и до већ поменуто хиперинфлације. Но, фестивал је успевао да одржи континуитет и да буде један од малобројних светлих тренутака српске историје и културе деведесетих година. Наредне,

⁵³ Владимир Стефановић, „Трибина српских композитора у Новом Саду: Изразак из изолације“, *Политика*, 24. мај, 1992, 15.

⁵⁴ М.П., „Трибина композитора Сремски Карловци – Нови Сад: 21–24. мај 92“, *Pro musica*, 149, новембар, 1992, 32.

⁵⁵ Весна Пашић, „Прва Трибина композитора Сремски Карловци – Нови Сад: 21. маја – 24. маја 1992“, *Нови звук*, 1, 1992, 181.

1993. године Међународна трибина композитора организована је у периоду од 13. до 15. маја, а поред дела српских композитора, публика је имала прилике да чује и музичка остварења из Финске, Аустрије, Италије, Аустралије, са Исланда, а такође и из Мађарске и Велике Британије. У односу на прошлогодишње локације, концерти су 1993. године приређивани на Академији уметности и у Матици српској, али су се, поред Карловачке гимназије, Синагоге и Студија М, организовали и у новосадској Катедрали.⁵⁶ Колико је идеолошки моменат био важна компонента Трибине у датом тренутку, сведочи велики број дела са националном, односно фолклорном тематиком. Тако су народне српске теме биле инспирација Мирјани Живковић у композицији *Три народне*, Александру Обрадовићу у *Охридским импресијама*, те Славку Шуклару у композицији *Vocalisa Concertante* у којој је као цитат искористио народну песму *Зрело је жито*. Музиколог Драгана Стојановић у критици поводом друге Међународне трибине композитора наглашава да је аутохтоност појединих дела изведених на Трибини произилазила из концентрације на поједине аспекте националног као што је српски средњи век, којим се Војин Комадина инспирисао у делу *Свети Сава*, али и Мирослав Штаткић у остварењу *Атос – Симфонија бр. 2*, истичући да је можда „[...] to kretanje ka svetlim trenucima prošlosti bio pokušaj da se nađe izlaz iz užasa trenutka“.⁵⁷ Поред покушаја „музичког решавања“ извесних националних проблема, Округли сто друге Трибине носио је назив *Печат времена – музика '91...'92...'93...* у оквиру којег су, између осталих, говорили композитори Дејан Деспић и Рајко Максимовић о личним стваралачким изазовима и кризама у тешким временима.⁵⁸ Шта је тај „печат времена“ представљао за уметнике у том тренутку објаснила је Зорица Премате, модератор Округлог стола на Трибини:

У ситуацији када је композитор као посебно сензибилна личност присиљен, с једне стране, на значајно сужавање свог стваралачког потенцијала самим „духом времена“ који тежи трибализму и ограничавању слободних комуникација, као и свођењу људског

⁵⁶ „Друга међународна трибина композитора Sremski Karlovci – Novi Sad, 13–15. мај 1993: Program“ у: Vesna Mikić i Ivana Ilić (ur), нав. дело, 36–38.

⁵⁷ Dragana Stojanović, „Друга Трибина композитора Sremski Karlovci – Novi Sad“, у: Vesna Mikić i Ivana Ilić (ur), нав. дело, 40.

⁵⁸ Исто, 41.

бивствовања на основне принципе ,преживљавања' у којима нема много простора за уметност, [...] с друге стране, присиљен је, у неком степену, као и сви ми, да се политички декларише, да постане ,zoon politikon'.⁵⁹

Када је реч о трећој Међународној трибини композитора (1994) највећа новина била је ,измештање' манифестације са локације Сремски Карловци – Нови Сад у Београд. Одржана је у периоду од 13. до 17. маја у Центру „Сава“ са свечаним отварањем у дворани Коларчеве задужбине. На трећој Трибини представили су се аутори са четири континента, односно из Грчке, Румуније, Мађарске, Италије, Шпаније, Русије, Шведске, Велике Британије, Сједињених Америчких Држава, Еквадора, Јужноафричке Републике, и наравно, Србије. Такође, први пут су на Трибини учествовали и извођачи из других земаља, а тадашњи селектор, Зоран Ерић, одлучио је да сваки аутор буде представљен само једним остварењем.⁶⁰ Укључујући овај додатни критеријум, Трибина је, како поједини аутори тврде, смањила јаз између домаћих и иностраних дела који је био очигледан претходне две године. На тај начин су се отвориле могућности за јасније спознавање основних карактеристика и могућих смерова развоја домаћег музичког стваралаштва за које се, коначно, на трећој Међународној трибини композитора могло рећи да је кренуло напред.⁶¹ С друге стране, неки од критичара увиђају слабости треће Трибине и немогућност да се из године у годину представе рецентна остварења, те предлажу бијенални или чак тријенални карактер ове манифестације који би, потенцијално довео до веће концентрације квалитетних дела.⁶² Коментаришући неколицину дела српских аутора изведених на трећој Међународној трибини композитора, а позивајући се притом на „[p]itanje samoizolacije i zatvaranja u sopstveni zvučni prostor kao mesto za bekstvo, utehu, samospoznaju ili jedino preostalo utočište od života, uz odgovarajuće, više ili manje

⁵⁹ Зорица Премате, „Округли сто Трибине – петак, 14. мај, 15:00, Матица српска“, *Међународна трибина композитора – Билтен бр. 2*, Београд, УКС, 1993.

⁶⁰ *Трећа трибина композитора – Предбилтен*, Београд, УКС, 1994.

⁶¹ Vesna Pašić, „Tribina kompozitora '94. Tribina značajnih prodora i velikih povrataka“, u: Vesna Mikić i Ivana Pić (ur), нав. дело, 43–44.

⁶² Бранка Радовић, „Ништа, тако рећи. Трећа трибина композитора у Центру ,Сава‘, *Политика*, 18. мај 1994, 19.

орипљиве probleme egzistencije i integriteta pojedinacnog“,⁶³ Слободан Дивљак је указао на то да се политичка дешавања очигледно одражавају на појединачне уметничке поетике одређених стваралаца-композитора.⁶⁴

Оно што никако не треба изгубити из вида, то је да се Међународна трибина композитора није могла изоловати од културне политике у Србији која бележи дисконтинуитет у односу на доминантне трендове у Европи. Док је Хрватска, као и већина земаља бившег комунистичког блока постепено крчила пут ка евроинтеграцијама, Србија се деведесетих година суочавала са „[...] политиком ‚еманципације‘ – овога пута у име треће Југославије [...]“⁶⁵ Изолација, недостатак финансијских средстава и културна осујећеност током деведесетих година, системски су спутавали Трибину да у том тренутку прерасте у велики интернационални фестивал савремене музике. Но, с друге стране, репертоар Трибине ипак је све чешће бивао обогаћен делима прослављених савремених аутора. Треба истаћи да је на петој Трибини изведено Ксенакисово (Iannis Xenakis) дело *Rebonds* за ударалке, а наредне године дело Пјера Булеза (Pierre Boulez) *Derive* за флауту, кларинет, виолину, виолончело, клавир и вибрафон. Зато је тих година, према суду ондашњих критичара, оцењено да се културни значај Међународне трибине композитора, упркос свему, развија од локалног ка међународном, те да овај фестивал почиње да бележи своје прве кораке ка значајној интернационалној афирмацији.

⁶³ Slobodan Divljak, „Treća Međunarodna tribina kompozitora“, *Treći program*, 100, 1994, 18.

⁶⁴ Слободан Дивљак у овом случају има у виду *Concerto sereno* за флауту и гудаче Дејана Деспића, *Prelude a l'avant midi d'une faune* за флауту и гудаче Рајка Максимовића, *Музику за клавир и гудаче* Александра Обрадовића, *Хиљаде година бело* за симфонијски оркестар Горана Маринковића, *Хеспердиске јабуке* за сопран, виолончело и клавир Татјане Милошевић, *Sonority of Twittering Machine* за гудаче Наташе Богојевић, *Концерт за виолу и оркестар* Властимира Трајковића, *Quodlibet* за симфонијски оркестар Славка Шуклара, те концерт за клавир и оркестар *Mundus sensibilis* Ане Михајловић (видети у: Slobodan Divljak, нав. дело, 17–21); Закључак Слободана Дивљака донекле ми је потврдила и Ивана Стефановић, рекавши да и сама има композиције које је написала у том периоду, а које није писала никада раније и никада касније (Интервју аутора рада са композиторком Иваном Стефановић, вођен у Београду 24. маја 2016. године).

⁶⁵ Весна Ђукић, нав. дело, 234.

6. УМЕСТО ЗАКЉУЧКА

Од прве до последње године Југославенска музичка трибина/Трибина музичког стваралаштва Југославије, ишла је у корак са политичким променима у земљи, па иако је у једном тренутку престала да постоји, недвосмислено је утицала на стварање профила две нове музичке манифестације посвећене савременој музици. Велики је успех што су ови фестивалски догађаји у Хрватској и Србији бивали организовани у периоду између 1991. и 1995. године. Та чињеница ме је мотивисала да сагледам функционисање фестивала у ванредним околностима као што су грађански рат, распад једне државе и формирање нових. Континуитет у развоју Трибина сведочи о израженој свесности појединаца – да, упркос политичким дешавањима, културни живот једне земље не сме стати, колико год он био скроман у таквим условима. Штавише, на примерима две Трибине могли смо више пута уочити колико су заправо њихове праксе интензивирани и друштвено инструментализоване у специфичним условима као што је распад државе, односно ратно стање, па сходно томе, можда и не би требало говорити о стагнацији у културно-уметничком животу. То потврђује тезу ауторке Доне Биханан (Donna Buchanan) која полази са становишта да су фестивали омогућили државним органима да боље надгледају креативност индивидуа, док су такође појачавали одређене политичке и естетске поруке, што се одражавало на плану тога како су фестивали категорисани, спонзорисани, структурисани и евалуирани.¹

Након завршетка рата, из године у годину, обе Трибине све су више расле (изузев 1999. када је због рата на Косову Трибина у Србији организована веома скромно), а дела која су се изводила долазила су готово из свих крајева света. Иако је Дејтонски мировни споразум потписан 1995. године, чиме је формално успостављен мир на простору бивше Југославије, економска криза онемогућавала је нормалан живот. Ипак, било је неопходно да прође још неколико година до потпуне афирмације и успостављања коначног идентитета ових фестивала. И хрватску и српску Трибину вежу неколике чињенице. Пре

¹ Растко Јаковљевић, „Традиционална музика и анатомија мреже фестивала између југословенске културалне политике и вернакуларних вредности“, *Музикологија*, 12, 2012, 113.

свега, поникле су из некадашње заједничке ‚братске/југословенске‘ Трибине, али свака на свој начин. Прва ју је адаптирала у складу са актуелним променама, односно природно је заузела њено место будући да је Опатија град на територији Републике Хрватске. Српска Трибина настала је као одговор на преоријентацију фестивала из југословенског у хрватски. Потом, круцијална чињеница која их повезује јесу идентичне тенденције и циљеви – обе Трибине тежиле су интернационализацији и промовисању националних музичких вредности изван граница својих држава. Али, повезује их и једна мрачнија страна, а она се односила на међурегионалну несарадњу.² Међусобна учешћа хрватских и српских уметника у оквиру Трибина у овом периоду била су незамислива и практично немогућа. Иако су обе Трибине пошле путем интернационализације, поставља се питање да ли смо уопште могли очекивати пуну афирмацију ових фестивала у Европи и свету, ако је регионална културна сарадња била потпуно ‚замрзнута‘? Ипак, анкета из 1995. године о политичким опредељењима грађана Србије коју је спровео Институт за политичке студије у Београду, показује да је од осам актуелних државних питања убедљиво најважнији политички циљ испитаника био „Мир у земљи и региону“ (36,5 одсто).³ Између многих од појединаца, актера у уметничком животу бивших југословенских република, биле су временом успостављене тесне људске релације, чак и дуга и блиска пријатељства, па је отуда за све време у тим кобним збивањима непрекидно тињала нада да све што се збивало на терену свакодневне политике ипак неће моћи да претходно постигнуто дефинитивно разори. Слутило се да ће обнова сарадње једном поново морати да наступи, да ће неко први или међу првима морати да у том смеру предузме прве контакте.⁴ Тако су незванични музички контакти између република

² Иако је Хрватска исказала припадност области „Алпи-Јадран“ и Средњој Европи, она није могла у потпуности игнорисати своје место у региону балканских земаља.

³ Но, треба имати у виду да су грађани Србије у овој анкети на друго место (22,5 одсто) ставили циљ да сви Срби треба да живе у истој држави (која би према њиховим замислима требало да обухвати Србију, Црну Гору, Републику Српску и Републику Српску Крајину), што показује да се разлике у ставовима нису могле угасити тек формалним потписивањем мира (видети у: Јован Теокаревић, нав. дело, 33).

⁴ На пољу ликовних уметности 1999. године у Словенији се организује такозвана *Ликовна колонија Брежице*, која је по први пут, након распада СФРЈ, окупила југословенске ликовне уметнике (више о томе у: Ješa Denegri, *(Ne)mogućnost autonomije umetnosti u traumatičnom političkom kontekstu*, http://www.seecult.org/files/jesa_denegri_esej.pdf).

након најдраматичнијих година, у једном тренутку почели да се успостављају, а томе је, по неким тумачењима, значајно допринело то што је Удружење композитора Србије било опозиција актуелном политичком режиму Слободана Милошевића.⁵

Уколико смо пратили развој Трибина до формалног потписивања мировног споразума 1995. године, разматрања би могла да се заврше увидом у доследно спровођење тог мира и у пракси, а то би у овом случају подразумевало успостављање регионалне сарадње на датим фестивалима. Чини се да је учинак у покушајима остваривања музичке сарадње био условљен степеном политичког сукоба, односно несукоба Србије са осталим републикама. Тако се већ 1998. године на седмој Трибини у Београду изводе 5 комада за соло кларинет македонског композитора Томислава Зографског,⁶ док се од словеначких аутора први српској публици представља Маријан Шијанец,⁷ делом *Дежурје за камерни ансамбл* на деветој Трибини 2000. године. На десетој Међународној трибини композитора, у трајању од 25. до 29. маја 2001. године, четвртог дана одржавања уприличен је, слободно се може рећи, један историјски тренутак – загребачки Гудачки квартет *Руцнер*, те кларинетиста Ратко Војтек извели су четири дела хрватских аутора: *Гудачки квартет* Срећка Брадића, *Snake Charmer* за баскларинет Срђана Дедића, *Први гудачки квартет* Томислава Ухлика и *Квинтет за кларинет и гудаче* Антуна Томислава Шабана.⁸ Хрватско представљање српској јавности било је толико интригантно, да је овај догађај у потпуности обележио десету Трибину. У дневном листу *Данас* објављен је чланак под називом *Десета међународна трибина композитора. Историјска љубазност*, у којем је ауторка Зорица Којић истакла: „*Nakon sveg suludog orkanskoг, ratnog i nacional-ko-zna-šta besnila, nastupio je očigledno onaj ohrabrujući časak u kome narodi pristupaju jedan drugom sa jednom iznova*

⁵ Интервју аутора рада са композиторком Иваном Стефановић, вођен у Београду 24. маја 2016. године.

⁶ Ове године Министарство за културу Републике Македоније усвојило је годишњи програм за финансирање програма и пројеката од националног значаја за културу, међу којима се наводе Македонска опера и балет и фестивал Охридско лето; дакле, друштвене околности полако почињу да се побољшавају у свим бившим југословенским републикама (видети у: Стефанија Лешкова Зеленковска, нав. дело, 42).

⁷ Маријан Шијанец је до 1993. године живео и радио у Србији, чиме је практично био део српске музичке средине/културе.

⁸ „Deseta Međunarodna tribina kompozitora 25–29. maj 2001“, u: Vesna Mikić i Ivana Ilić (ur), нав. дело, 63.

otkrivenom naklonošću i uvažavanjem“.⁹ Сигурно није случајно што су хрватски музичари одлучили да свој дебитантски наступ на Међународној трибини композитора уприличе тек у демократској Србији. Пад социјалистичког режима Слободана Милошевића 5. октобра 2000. године дефакто је био прекретница. До тог датума странци су нерадо долазили на Трибину (због санкција) и радије су само слали партитуре, али након 5. октобра очигледно је почело да се ствара веће поверење.¹⁰ С друге стране, ситуација са Међународном гласбеном трибином била је нешто другачија. У Хрватској сарадња са Словенијом практично никада није била прекинута, па се учешћа словеначких уметника бележе већ од самог почетка ,нове‘ Трибине, а учешће српских, симболично, тек после ,револуционарне‘ 2000. године. Неколико месеци после гостовања квартета *Руцнер* у Београду (2001), пет српских композитора представило је хрватској публици своја дела: Дејан Деспић (*Манчестер трио* за флауту, виолончело и клавир), Милан Михајловић (*Ламентозо* за кларинет, виолину и клавир), Срђан Хофман (*Узорци* за флауту, кларинет и траку), Ивана Стефановић (*Знакови поред пута* за флауту и харфу) и Татјана Милошевић (*Анимула вагула бландула* за флауту, виолончело и клавир), чиме су (можемо рећи) званично отворене перспективе за нова сучељавања ,старо-новог‘ (пост)југословенског културног простора.

⁹ Zorica Kojić: “Deseta međunarodna tribina kompozitora. Istorijska Ljubavnost”, *Danas*, 30. мај, 2001, 18.

¹⁰ Интервју аутора рада са композиторком Иваном Стефановић, вођен у Београду 24. маја 2016. године.

7. ПРИЛОГ

Прилог број 1 – Жанровски конципиран репертоар прве Југослаvensке музичке трибине¹

Оркестарска музика

Петар Бергамо – *Друга симфонија*
Даријан Божич – *Импровизацијеза шест оркестралних група*
Мило Ципра – *Епитаф*
Дејан Деспић – *Кончертино за две флауте и гудаче*
Павле Дешпаљ – *Концерт за алт саксофон и гудаче*
Јосип Калчић – *Концерт за клавир и оркестар*
Карло Кромбхолц (Károly Krombholz) – *Токатина*
Кирил Македонски – *Четврта симфонија*
Љубица Марић – *Византијски концерт за клавир и оркестар*
Александар Обрадовић – *Скерцо додекафонико*
Крсто Одак – *Трећа симфонија*
Станојло Рајичић – *Концерт за кларинет, клавир, гудаче и ударалке*
Милан Ристић – *Концерт за оркестар*
Бранимир Сакач – *Епизоде за оркестар, звучну плочу и магнетофон*
Јосип Славенски – *Музика 1936*
Павел Шивиц – *Алтернације*
Луцијан Марија Шкерјанц – *Концерт за клавир и оркестар*
Дане Шкерл – *Друга симфонија (Монотематика) за гудаче*
Стјепан Шулек – *Четврта симфонија*

Камерна музика

Драгутин Чолић – *Други гудачки квартет*
Крешимир Фрибец – *Четири дитирамба за харфу и клавир*
Станко Хорват – *Контрасти за гудачки квартет*
Енрико Јосиф – *Сновићења за флауту, харфу и клавир*
Војислав Костић – *Соната за виолину и клавир*
Лојзе Лебич – *Кончертино пер ђинкве*
Јосип Магдић – *Аперион за харфу и камерни ансамбл*
Иво Малец – *Три минијатуре за Луиса Керола*
Адалберт Марковић – *Пет багатела за гудаче*
Мирослав Милетић – *Пропорције*
Владо Милошевић – *Гудачки квартет у еф молу*
Василије Мокрањац – *Песма и игра за виолину и клавир*
Иво Петрић – *Mosaïques за кларинет и камерни ансамбл*

¹ Списак композиција сам формирао на основу свих података до којих сам дошао у току истраживања (Архивска грађа, Билтени, Каталози за 20, 25, 40 и 50 година Трибине *ЈМТ/ТМСЈ*).

Тома Прошев – *Темпере за рог и гудачки квартет*
 Примож Рамовић – *Апел за рог и камерни ансамбл*
 Авдо Смаиловић – *Ламентозо и скерцо за фагот и клавир*
 Алојз Среботњак – *Шест комада за фагот и клавир*
 Милан Стибиљ – *Импресије за флауту, харфу и гудаче*
 Томислав Зографски – *Есенски скици*
 Миленко Живковић – *Епикон за виолончело и клавир*

Солистичка музика

Натко Девчић – *Кораџи за клавир*
 Милко Келемен – *Dessinscontnantes за клавир*
 Иво Лотка-Калински – *Микроформе за клавир*
 Павле Мерку (Pavle Merku) – *Филоболиа за клавир*
 Никша Њирић – *Истарски афоризми за клавир*
 Петар Озгијан – *Соната за клавир*
 Душан Радић – *Три минијатуре за харфу*
 Вилко Укмар – *Мемоари за харфу*
 Ловро Жупановић – *Полифоне медитације за клавир (нова верзија)*

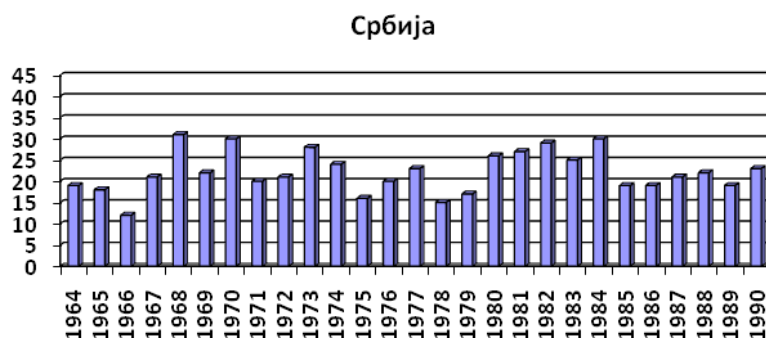
Вокална музика

Блаж Арнич – *Моја peset ni le peset*
 Срђан Барић – *Призори за алт, флауту, виолончело и харфу, избор песама из циклуса М. Павловића*
 Бруно Бјелински – *Гитањали, циклус песама за глас и камерни оркестар*
 Иван Бркановић – *Босанска сјећања, кантата за баритон, хор и оркестар*
 Рудолф Бручи – *Србија, кантата за баритон, женски хор и камерни оркестар*
 Емил Косето (Emil Cossetto) – *Атомска киша за рецитатора, соло, хор и клавир*
 Радован Гобеџ – *Његово име је легенда, кантата за хор и оркестар*
 Зоран Христић – *Наслови за вокални ансамбл и оркестар*
 Јакоб Жеж – *Ноћ utriра, три песме за сопран, флауту, хорну и харфу*
 Иво Киригин – *Врата побједе, кантата за хор и оркестар*
 Војин Комадина – *Двије Лоркине пјесме, за сопран и клавир*
 Маријан Липовшек – *Peset šitna sirotnika, за глас и клавир*
 Рајко Максимовић – *Кад су живи завидели мртвима, епска партита за хор, флауту, клавир, виолафон, ударалке и гудачки оркестар*
 Властимир Николовски – *Сатир, за бас и клавир*
 Властимир Перичић – *Ноћ без јутра, циклус песама за алт и клавир*
 Рубен Радица – *Три пјесме, за сопран и клавир*
 Станојло Рајичић – *Магновења, циклус песама за алт и оркестар*
 Даринка Симић – *Врати ми моје крпнице, циклус за сопран, алт, флауту, виолину, виолончело, фагот, харфу и клавир*
 Игор Штухеџ – *Две фаталне песме, за сопран, флауту и харфу*
 Славко Златић – *Прва пјесма, за мешовити хор и камерни састав*

Прилог број 2 – Табеларни приказ коришћених правних акта Југославије од 1943. до 1974. године

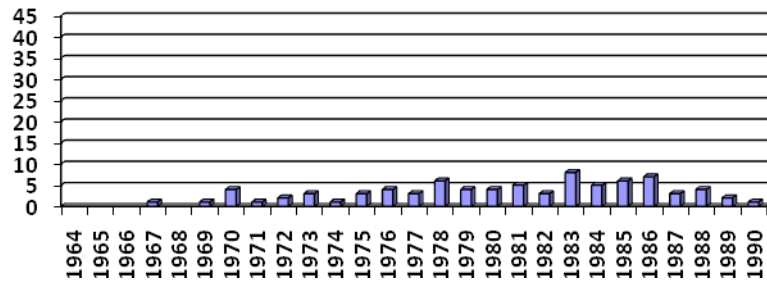
Правни акт	Година
Одлука Другог заседања АВНОЈ-а о изградњи Југославије на федеративном принципу	1943.
Устав Федеративне Народне Републике Југославије	1946.
Уставни закон	1953.
Устав Социјалистичке Федеративне Републике Југославије	1963.
Уставни амандман на Устав из 1963. године	1968.
Уставни амандман на Устав из 1963. године	1969.
Уставни амандман на Устав из 1963. године	1971.
Устав Социјалистичке Федеративне Републике Југославије	1974.

Прилог број 3 - Графички прикази фреквенције извођења дела композитора на ЈМТ/ТМСЈ од 1964. до 1990. године по републикама и покрајинама²

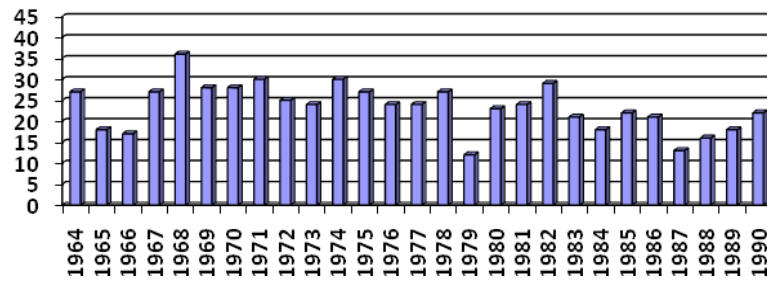


² Графиконе сам формирао на основу свих података до којих сам дошао у току истраживања (Архивска грађа, Билтени, Каталози за 20, 25, 40 и 50 година Трибине ЈМТ/ТМСЈ).

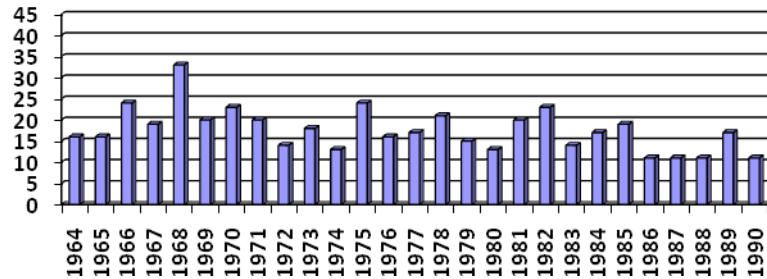
АП Косово и Метохија

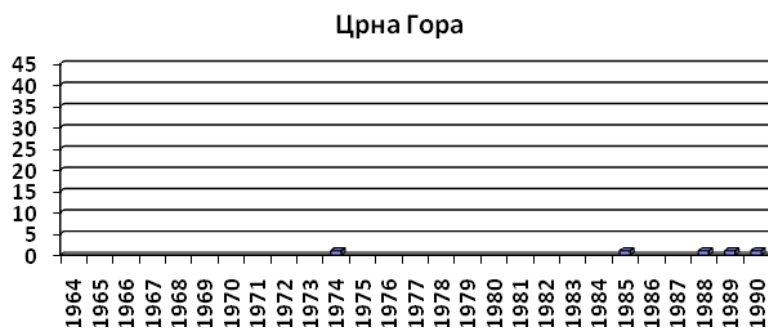


Хрватска

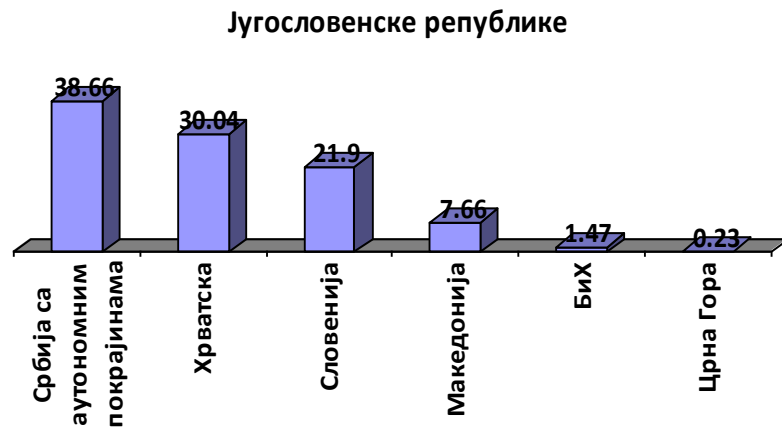


Словенија





Прилог број 4 - Процентуална заступљеност композитора из свих југословенских република и покрајина на ЈМТ/ТМСЈ од 1964. до 1990. године³



³ Графиконе сам формирао на основу свих података до којих сам дошао у току истраживања (Архивска грађа, Билтени, Каталози за 20, 25, 40 и 50 година Трибине ЈМТ/ТМСЈ).

8. ЛИТЕРАТУРА

Arnautović, Jelena: *Između politike i tržišta – Popularna muzika na Radio Beogradu u SFRJ*, Beograd, Radio–televizija Srbije, 2012.

Bejker, Ketrin: *Zvuci granice - Popularna muzika, rat i nacionalizam u Hrvatskoj posle 1991*, Beograd, Biblioteka XX vek, 2011.

Вуксановић, Ивана: „БЕМУС – огледало друштвено-политичких догађаја у земљи (1969–2005)“, у: Весна Микић и Тијана Поповић-Млађеновић (ур), *Тематски потенцијали лексикографских јединица о музичким институцијама*, Београд, Факултет музичке уметности – Катедра за музикологију, 2009, 123–132.

Vuletic, Dean: „The Socialist Star: Yugoslavia, Cold War, politics and the Eurovision Song Contest“, in: Ivan Raykoff and Robert Deam Tobin (Ed.), *A Song for Europe. Popular Music and Politics in the Eurovision Song Contest*, Abingdon, Routledge, 2007, 83–98.

Denegri, Јења: *Šezdesete: Teme srpske umetnosti*, Novi Sad, Svetovi, 1995.

Деспић, Дејан: „Југословенска музичка трибина у Опатији“, *Pro musica*, 11, 1965, 5.

Деспић, Дејан: „Трибина музичког стваралаштва Југославије“, *Pro musica – Фестивали*, 1986, 22–24.

Ђукић, Весна: *Држава и култура – Студије савремене културне политике*, Београд, Институт за позориште, филм, радио и телевизију (ФДУ), 2010.

Јаковљевић, Растко: „Традиционална музика и анатомија мреже фестивала између југословенске културалне политике и вернакуларних вредности“, *Музикологија*, 12, 2012, 103–120.

Јевтић, Милош: *Говор музике – разговори са Рајком Максимовићем*, Београд, Београдска књига, 2008.

Jovanović, Aleksandar: „Problemi savremenog razvitka socijalističke Jugoslavije“, u: Mihailo Maletić i Jovan Dragutinović (ur), *30 godina socijalističke Jugoslavije*, Beograd, Duga, 1973, 314–336.

„Jubilej opatijske tribine – mišljenja o protekloj Jugoslovenskoj muzičkoj tribini,“
Zvuk, 1, 1974, 82–91.

Kalafatović, Josip (ur): *Tribina muzičkog stvaralaštva Jugoslavije (1963–1988)*, Opatija, Mozaik, 1988.

Kelemen, Milko: „Muzički biennale Zagreb, zašto?“, u: Erika Krpan (ur), *Muzički biennale Zagreb, Međunarodni festival suvremene glazbe 1961–2011*, Zagreb, HDS, 2011, 9–12.

Kovačević, Slobodanka: *Hronologija Jugoslovenske krize*, Beograd, Institut za evropske studije, 1994.

Котевска, Ана: „Павле Стефановић и Југословенска музичка трибина у Опатији: Од проактивног оснивача до реактивног хроничара и верног промотера“, Рад представљен на Мултидисциплинарном скупу „О укусима се расправља / Павле Стефановић 1901–1985“, Београд, 20–21. мај 2016.

Котевска, Ана: „СОКОЈ–МИЦ, (Музички информативни центар СОКОЈ-а) на путу од пропаганде ка промоцији и дифузији савремене српске музике“, у: Весна Микић и Тијана Поповић-Млађеновић (ур), *Тематски потенцијали лексикографских јединица о музичким институцијама*, Београд, Факултет музичке уметности – Катедра за музикологију, 2009, 103–114.

Krpan, Erika (ur): *Muzički biennale Zagreb 1961-1991*, Zagreb, MICKDZ, 1991.

Krpan, Erika (ur): *40 godina međunarodne glazbene tribine*, Zagreb, Hrvatsko društvo skladatelja, 2003.

Лешкова Зеленковска, Стефанија: „Влијанието на културната политика и творештвото на мекедонските композитори во Република Македонија“, *Музика*, 20, 2014, 38–57.

Максимовић, Рајко: *Тако је то било 3*, Београд, Академија, 2002.

Маринковић, Соња: *Методологија научноистраживачког рада у музикологији*, Београд/Нови Сад, ФМУ/Матица Српска, 2008.

Markulin, Lucija: „Utemeljenje Muzičkog biennala u Zagrebu“, *Arti Musices* 36/1, 2005, 63–91.

Микић, Vesna, i Ivana Ilić (ur): *...under(re)construction – Међународна трибина композитора 1992–2007*, Београд, Удружење композитора Србије, 2007.

Миљин, Мелита: *Традиционално и ново у српској музици после Другог светског рата (1945–1965)*, Београд, Музиколошки Институт САНУ, 1998.

Михајловић, Милан: „Трибина композитора Сремски Карловци – Нови Сад“, *Pro musica*, 148, 1992, 32.

Николајевић, Снежана: „Опатија, Музичка трибина“, *Pro Musica – Фестивали*, 1977, 27–28.

Рауковић, Davor: *Posljednji kongres Saveza komunista Jugoslavije: uzroci, tijek i posljedice raspada*, Centar za politikološka istraživanja, Zagreb, 2008.

П. М: „Трибина композитора Сремски Карловци – Нови Сад 21–24. мај '92“, *Pro musica*, 149, 1992, 32–33.

Пашић, Весна: „Прва Трибина композитора Сремски Карловци – Нови Сад“, 21. маја–24. маја 1992, *Нови звук*, 1, 181–183.

Рашић, Vesna: „Трибина композитора '94. Трибина значајних продора и великих повратака“, у: Vesna Mikić i Ivana Ilić (ur), *...under(re)construction – Међународна трибина композитора 1992–2007*, Београд, Удружење композитора Србије, 2007, 43–45.

Поповић-Млађеновић, Тијана: *Differentia specifica: „Из композиторске праксе у Београду – Део I: Prolegomena“*. *Музички талас*, 4–6, 1995, 28–40.

„Prvi muzički biennale u Zagrebu – Pogledi i utisci“, *Zvuk*, 49–50, 1961, 480–510.

Премате, Zorica: „Prva Међународна трибина композитора Сремски Карловци – Нови Сад, 21–24. мај '92“, у: Vesna Mikić i Ivana Ilić (ur), *...under(re)construction – Међународна трибина композитора 1992–2007*, Београд, Удружење композитора Србије, 2007, 33–35.

Премате, Zorica: „Трећа Међународна трибина композитора“, *Трећи програм*, 100, 1994, 17–21.

Premate, Zorica: „Tribina i mediji – ukratko“, u: Vesna Mikić i Ivana Ilić (ur), *...under(re)construction – Međunarodna tribina kompozitora 1992–2007*, Beograd, Udruženje kompozitora Srbije, 2007, 135–136.

Premate, Zorica: „Četvrta Međunarodna tribina kompozitora“, *Treći program*, 102, 1995, 20–24.

Радовић, Бранка: „Трибина музичког стваралаштва Југославије“, *Pro musica – Фестивали*, 1983, 29–30.

Repe, Božo: *Viri o demokratizaciji in osamosvojitvi Slovenije (I. Del: Opozicija in oblast)*, Ljubljana, Arhivsko društvo Slovenije, 2002.

„Симпозијум у Опатији о Новој музици“, *Политика*, 18. октобар 1962.

Стефановић, Владимир: „Трибина српских композитора у Новом Саду. Излазак из изолације“, *Политика*, 24. мај, 1992, 15.

Stojanović, Dragana: „Druga Tribina kompozitora Sremski Karlovci – Novi Sad, 13–15. Maj 1993“, u: Vesna Mikić i Ivana Ilić (ur), *...under(re)construction – Međunarodna tribina kompozitora 1992–2007*, Beograd, Udruženje kompozitora Srbije, 2007, 38–40.

Teokarević, Jovan: „Strah i nada: Srbija i Crna Gora u 1995. godini“, u: Slobodanka Kovačević i Putnik Dajić (ur), *Hronologija jugoslovenske krize 1995*, Beograd, Institut za evropske studije, 1996, 31–50.

Tomašek, Andrija (ur): *Muzika*, 1/2, 1977.

Tomašek, Andrija (ur): *Muzika*, 3/5, 1978.

Tomašek, Andrija (ur): *Muzika*, 1/3, 1979.

Trajković, Vlastimir: „Karakteristike jugoslovenskog muzičkog stvaralaštva za proteklih osamnaest godina Tribine muzičkog stvaralaštva Jugoslavije u Opatiji“, *Zvuk*, 4, 1982, 89–91.

Turkalj, Nenad (ur): *20 godina Tribine muzičkog stvaralaštva Jugoslavije (1963–1983)*, Opatija, Mozaik, 1983.

Ustav Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije – Ustavni zakon za sprovođenje Ustava Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije – Образложење Устава Социјалистичке Федеративне Републике Југославије, Milorad Josipović (ur), Beograd, NIP „Književne novine“, 1974.

Veselinović-Hofman, Mirjana: „Међународна трибина композитора и часопис *Novi zvuk*: korelacija vidova predstavljanja srpske savremene muzike“, u: Vesna Mikić i Ivana Ilić (ur), ...*under(re)construction – Међународна трибина композитора 1992–2007*, Beograd, Udruženje kompozitora Srbije, 2007, 95–98.

Čavlović, Ivan: *Historija muzike u Bosni i Hercegovini*, Sarajevo, Muzička akademija, 2011.

Weber, Zdenka: *U zagrljaju glazbe: 1972.-2012.: glazbene kritike, osvrti, prikazi, recenzije, razgovori, portreti glazbenika, eseji, znanstveni i stručni radovi, iz diplomatske djelatnosti*, Varaždin, Tiva, 2012.

Архивска грађа:

Архивска грађа: *Глазбена трибина Опатија/Међународна глазбена трибина – Bilteni*, Загреб, Хрватско друштво складатеља, Cantus d.o.o, 1991–1995.

Архивска грађа: *Југословенска музичка трибина/Трибина музичког стваралаштва Југославије – Bilteni*, Загреб, Хрватско друштво складатеља, Cantus d.o.o, 1964–1990.

Архивска грађа: *Међународна трибина композитора – Билтени*, Београд, Удружење композитора Србије, 1992–1996.

Интернет извори:

Balantić, Polona: *Mitološki diskurz pri glasbeni skupini Laibach*, (diplomsko delo), Ljubljana, Univerza v Ljubljani, Fakulteta za družbene vede, 2006, <http://www.laibach.org/wp-content/uploads/2015/01/Balantic-Polona-2.pdf> [приступљено 20. 5. 2016]

Denegri, Ješa: *(Ne)mogućnost autonomije umetnosti u traumatičnom političkom kontekstu*, http://www.seecult.org/files/jesa_denegri_esej.pdf [приступљено 16. 6. 2016]

Celi govor Slobodana Miloševića na Gazimestanu 1989.
<https://www.youtube.com/watch?v=vdU6ngDhrAA> [приступљено 22. 3. 2016]

Zabeva, Julijana: *Presentation of Serbian Musicians at The Ohrid Summer Festival 1961–1991*, <http://www.newsound.org.rs/pdf/en/ns29/10.%20Julijana%20Zabeva.pdf>
[приступљено 27. 7. 2016]

Zagrebačka katedrala, https://hr.wikipedia.org/wiki/Zagreba%C4%8Dka_katedrala,
[приступљено 1. 2. 2015]

Lacković-Croata, Ivan, <http://www.izlozbaslika.com/autori/ivan-lackovic-croata/>
[приступљено 10. 3. 2016]

Jović, Dejan: *Razlozi za raspad socijalističke Jugoslavije: Kričička analiza postojećih interpretacija*,
http://www.b92.net/casopis_rec/62.8/pdf/091-157.pdf
[приступљено 20. 5. 2016]

Kelemen, Milko: *Music Biennale Zagreb* 1961,
<https://www.youtube.com/watch?v=arFT111tRns> [приступљено 15. 04. 2015]

Kulić, Dimitrije: *Promene u ustavnom sistemu Jugoslavije od Ustava SFRJ 1963. do Ustava SFRJ 1964. godine*,
<http://www.prafak.ni.ac.rs/files/zbornik/sadrzaj/zbornici/z16/04z16.pdf>
[приступљено 1. 11. 2015]

Lovrec-Purić, Tomaž: *Popularna glasba in razpad SFRJ* (diplomsko delo), Ljubljana, Univerza v Ljubljani, Fakulteta za družbene vede, 2004, <http://dk.fdv.uni-lj.si/dela/Lovrec-Puric-Tomaz.PDF> [приступљено 20. 5. 2016]

Ljubičić, Nikola: *Jugoslavija posle Tita*, <http://nikolaljubicic.com/posle-tita/posle-tita-jugoslavija-posle-tita/> [приступљено 28. 4. 2016]

Mihalek, Dušan: *Previše Jugoslavije*, <http://www.mansarda.rs/evasedak>
[приступљено 15. 11. 2015]

Muzički Biennale Zagreb, <http://mbz.hr/> [приступљено 30. 01. 2015]

Muzički informativni centar, http://mic.hr/about_us/mic [приступљено 15. 11. 2015]

На данашњи дан: 28. март 2015, *Нова српска политичка мисао*, <http://www.nspm.rs/hronika/na-danasnji-dan-velika-britanija-objavila-rat-rusiji-u-krimskomm-ratu-na-danasnji-dan-proglaseni-amandmani-na-ustav-srbije-velika-britanija-objavila-rat-rusiji-u-krimskom-ratu-spanska-republika-dozivela-slom-osnovan-boljsoj-teatar-rodjen-maksim-go> [приступљено 5. 9. 2017]

Početak menjanja federacije – ustavni amandmani, (збирка одабраних амандмана), http://www.znaci.net/00001/138_95.pdf [приступљено 1. 11. 2015]

Razlozi za raspad socijalističke Jugoslavije: Kritička analiza postojećih interpretacija, http://www.b92.net/casopis_rec/62.8/pdf/091-157.pdf [приступљено 10. 5. 2015]

Raskrinkana totalitarna ideologija: Plakat NSK – Neue Slowenische Kunst, <https://zokstersomething.com/2012/04/11/raskrinkana-totalitarna-ideologija-plakat-nsk-neue-slowenische-kunst/> [приступљено 22. 6. 2015]

The Croatian Spring and the Dissolution of Yugoslavia, http://www.academia.edu/4320652/The_Croatian_Spring_and_the_Dissolution_of_Yugoslavia [приступљено 5. 11. 2015]

Hronologija istorije Jugoslavije – uz izložbu Muzeja istorije Jugoslavije „Jugoslavija 1918–1991“, http://mij.rs/sw4i/download/files/box/_id_62/Hronologija%20istorije%20Jugoslavije.pdf [приступљено 5. 12. 2015]

Шутовић, Милојица: *Samoopredeljenje naroda i raspad Jugoslavije*, Косовска Митровица, Филозофски Факултет, 2011, <http://kpolisa.com/KP15/PDF15/kp15-I-3-MilojicaSutovic.pdf> [приступљено 5. 12. 2015]

Интервјуи:

Интервју аутора рада са композиторком Иваном Стефановић, вођен у Београду 24. маја 2016. године.

Интервју аутора рада са музикологом Евом Седак (1938–2017), вођен у Загребу 3. марта 2016. године.

Интервју аутора рада са музикологом Андријом Томашеком, вођен у Загребу 5. марта 2015. године.

Индекс имена

А

Агер, Клаус (Klaus Ager), 846

Арнаутовић, Јелена, 821 (фн)

Арнаутовић, Решад, 840

Арнич, Блаж, 865

Б

Балата, Зећирја (Zeqirja Ballata), 836

Барић, Срђан, 865

Барток, Бела (Béla Bartók), 804 (фн)

Бацевич, Гражина (Grażyna Baciewicz), 804 (фн)

Бергамо, Петар, 813, 848, 864

Берио, Лучано (Luciano Berio), 849

Биханан, Дона (Donna Buchanan), 860

Бјелински, Бруно, 849, 865

Богојевић, Наташа, 859

Божич, Светислав, 843, 852

Божич, Даријан, 864

Бор, Матеј, 831

Брадић, Срећко, 862

Бркановић, Жељко, 844, 847

Бркановић, Иван, 865

Броз, Јосип Тито, 803 (фн), 822, 830, 831, 833

Бручи, Рудолф, 821, 865

Бузони, Феручо (Ferruccio Busoni), 848

Булез, Пјер (Pierre Boulez), 804 (фн), 859

В

Варга, Ладислав, 827

Веберн, Антон (Anton Webern), 804 (фн)

Вилхејм, Андрас (Andras Wilhelm), 846

Војтек, Ратко, 862

Вуљевић, Иво, 810, 827, 828, 829 (фн)

Вучковић, Војислав, 808

Г

Гарго, Божићар, 824, 825

Гипсон, Стјуард (Stuart Gipson), 849

Глиго, Никша, 845, 847 (фн)
Гобец, Радован, 865
Горли, Сандро (Sandro Gorli), 846
Грасл, Херберт (Herbert Grassl), 849
Грлић, Данко, 824, 829 (фн)
Грујић, Никола, 831 (фн)

Д

Девчић, Натко, 806 (фн), 848, 865
Дедић, Срђан, 862
Денегри, Јеша, 803 (фн), 839 (фн), 861 (фн)
Деспич, Дејан, 836, 857, 859 (фн), 863, 864
Детони, Дубравко, 848
Дешпаљ, Павле, 864
Дивљак, Слободан, 859

Ђ

Ђурчинов, Милан, 824, 825
Ђини, Винћенц (Vincenc Gjini), 836

Е

Ерић, Зоран, 858

Ж

Жанетић, Никола, 824
Живковић, Миленко, 865
Живковић, Мирјана, 857
Жупановић, Ловро, 865

З

Зајц, Иван, 847
Златић, Славко, 865
Зографски, Томислав, 865

Ј

Јевтић, Иван, 852
Јеж, Јакоб, 865
Јовић, Дејан, 837 (фн)
Јосиповић, Иво, 848 (фн)
Јосиф, Енрико, 864

К

Кагел, Маурисио (Mauricio Kagel), 804 (фн)
Калчић, Јосип, 806 (фн), 864
Каплан, Јосип, 836
Кејџ, Џон (John Cage), 804 (фн)
Келемен, Милко, 802, 805, 806, 807, 848, 865
Кемпф, Даворин, 848 (фн)
Кермаунер, Тарас, 824, 829 (фн)
Киригин, Иво, 865
Киригин, Соња, 808 (фн)
Клајн, Рихард (Richard Klein), 831 (фн)
Клобучар, Анђелко, 844
Когој, Мариј, 808 (фн)
Којић, Зорица, 862
Комадина, Војин, 857, 865
Косето, Емил (Emil Cossetto), 865
Костић, Војислав, 864
Кромбхолц, Карло (Károly Krombholz), 864
Ксенакис, Јанис (Iannis Xenakis), 859
Куленовић, Вук, 843
Куљерић, Игор, 829 (фн), 834, 849

Л

Лацковић, Иван, 848
Лебич, Лојзе, 864
Лигети, Ђерђ (György Ligeti), 804 (фн)
Липовшек, Маријан, 806, 807, 865
Логар, Миховил, 806 (фн), 824, 825
Лотка-Калински, Иво, 865
Лутославски, Витолд (Witold Lutosławski), 804 (фн)

М

Мадерна, Бруно (Bruno Maderna), 804 (фн)
Магдић, Јосип, 840, 864
Македонски, Кирил, 864
Максимовић, Рајко, 843, 857, 859 (фн), 865
Малец, Иво, 806 (фн), 864
Марија Шкерјанц, Луцијан, 864
Маринети, Филипо Томазо (Filippo Tommaso Marinetti), 829
Маринковић, Горан, 859

Марић, Љубица, 806, 864
Марковић, Адалберт, 864
Матвејић, Предраг, 824
Матић, Хрид, 847
Мерку, Павле (Pavle Merku), 865
Месијан, Оливије (Olivier Messiaen), 804 (фн), 844
Милетић, Мирослав, 864
Милошевић, Владо, 864
Милошевић, Слободан, 831, 832, 843, 862, 863
Милошевић, Татјана, 859 (фн)
Милошић, Вељко, 807
Михајловић, Милан, 851, 855, 859 (фн), 863
Михалек, Душан, 832, 839, 843 (фн)
Михелчић, Павел, 843
Мичел, Ритва (Ritva Michel), 849
Млинар, Слободан, 829 (фн)
Мокрањац, Василије, 864

Н

Николовски, Властимир, 865

Њ

Њирић, Никша, 836, 848, 865

О

Обрадовић, Александар, 805, 833, 857, 859, 864
Одак, Крсто, 864
Озгијан, Петар, 831, 865
Остерц, Славко, 806 (фн), 807 (фн)
Офенбауер, Кристијан (Christian Offenbauer), 848

П

Павловић, Миодраг, 865
Папандопуло, Борис, 821
Параћ, Франо, 821, 844, 848 (фн)
Паулик, Далибор, 847 (фн)
Пашић, Весна, 856
Перичић, Властимир, 865
Петак, Антун, 824, 858 (фн)
Петрић, Иво, 806, 807 (фн), 808 (фн), 813, 864
Петровић, Милош, 852

Пиберник, Златко, 848 (фн)
Плавша, Душан, 806, 807 (фн)
Плечник, Јоже, 831 (фн)
Премате, Зорица, 855, 857, 858 (фн)
Прошев, Тома, 821, 829 (фн), 833, 836, 865,

Р

Радиловић, Стипе, 829
Радић, Душан, 806 (фн) 865
Радица, Рубен, 865
Радишић, Ђорђе, 829
Радовић, Бранка, 835, 836 (фн), 858 (фн)
Рајичић, Станојло, 864, 865
Ранковић, Милан, 829 (фн)
Рамовш, Примож, 806, 865
Ридл, Јозеф Антон (Josef Anton Riedl), 846
Ристић, Милан, 864
Ружњак, Марко, 844, 845
Рупел, Димитриј, 829 (фн)

С

Сакач, Бранимир, 806 (фн), 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 821, 823, 824, 826, 833, 834, 853, 865
Седак, Ева, 813, 824, 843, 846, 847 (фн)
Симић, Даринка, 865
Славенски, Јосип, 806 (фн), 807 (фн), 864
Смаиловић, Авдо, 865
Среботњак, Алојз, 806 (фн), 836
Стефановић, Владимир, 856
Стефановић, Ивана, 850, 851, 859 (фн), 862 (фн), 863
Стефановић, Павле, 808, 811 (фн), 812-813,
Стибиљ, Милан, 865
Стојановић(-Новичић), Драгана, 802 (фн), 857
Стојановић, Стеван Мокрањац, 852

Т

Тодоровић, Нићифор, 832 (фн)
Томашек, Андрија, 808, 821, 824, 829
Трајковић, Властимир, 809, 812, 859 (фн)
Туђман, Фрањо, 832
Туркаљ, Ненад, 829 (фн)

Ђ

Ђосић, Добрица, 820

У

Укмар, Вилко, 865

Уршић-Петрић, Паула, 808 (фн)

Ухлик, Томислав, 862

Ф

Фрибец, Крешимир, 806 (фн), 807, 864

Х

Хабић, Слободан, 808 (фн)

Хорват, Станко, 849, 865

Хофман, Срђан, 842, 851, 863

Хрибар, Тине, 824

Христић, Зоран, 865

Ц

Цветко, Драготин, 806,

Ципра, Мило, 806 (фн), 864

Црњански, Милош, 852

Ч

Чавловић, Иван, 840

Чолић, Драгутин, 864

Ш

Шабан, Антун Томислав, 862

Шавил, Јожко, 831

Шефер, Пјер (Pierre Schaeffer), 804 (фн)

Шенберг, Арнолд (Arnold Schönberg), 804 (фн)

Шеху, Башким (Bashkim Shehu), 849

Шивиц, Павел, 843, 864

Шијанец, Маријан, 862

Шкерл, Дане, 864

Шпорер, Јурај, 810

Штаткић, Мирослав, 857

Штокхаузен, Карлхајнц (Karlheinz Stockhausen), 804 (фн)

Штухец, Игор, 813, 865

Шувар, Стипе, 826

Шуклар, Славко, 857, 859 (фн)

Шулек, Стјепан, 806 (фн), 864

Шутовић, Милојица, 815 (фн)

Summary

The subject of this paper is the relation between the music festival as social event and circumstances in the context of the Yugoslav political regime. I tried to demonstrate strong relation of the music life and the social-political framework in the country SFRY as a whole, as well as in its constitutive republics, later independent countries. The study is firstly focused on festival's presentation of contemporary music in multiethnic Yugoslavia, from the '60s to the '90s. The fact that the Yugoslav Music Tribune in Opatija represented, as its founder, Branimir Sakač said, the instrument for mutual understanding, confirms the essential idea of the Yugoslav Music Tribune as the annual review of the entire music production in Yugoslavia.

With the destroying of Yugoslav federation at the beginning of the '90s, the Tribune in Opatija changed its identity. If this festival reflected the collapse of the country, on the other hand, it opened a door for the new perspectives that in different social-political conditions probably would never have emerged. Those perspectives refer to the foundation of the International Review of Composers in Serbia in 1992, as well as to the transformation of the Yugoslav tribune into the Music Tribune Opatija, later the International Music Tribune.

After the Yugoslav period, this study moves its focus to the festival's presentations of new music in significantly politically changed parts of the former Yugoslavia – the Republic of Croatia and the Republic of Serbia. These new circumstances bring along with themselves a very important question: Is it possible for the festivals to keep on presenting new music, in spite of the social breakdown and the civil war? What are the similarities, and what the differences between Croatia and Serbia? Where did the political factor more affect on the profiles of new festivals? How do festival's founders and managers behave and contemplate, and what are the principles on which they base their selection of music? How much the national idiom affects on the festivals' nature – in Opatija before, during and after the war, and also in Serbia where the festival was being established during the civil war?

Concluding, I indicated to correspondences between Croatian and Serbian festivals. First of all, the cradle of both festivals is Opatija, but even though they have

the same roots, each festivals constructed its own path of evolution. The Croatian Tribune, logically occupied the place of the former Yugoslav Tribune, given the fact that Opatija belongs to the territory of Croatia. The Serbian festival is actually an answer to the preorientation of Opatija's festival from Yugoslav to Croatian. However, the most important fact which links two festivals together is their striving to internationalization as well as the promoting of the national musical values.

Keywords: Contemporary music, Music festival, Politics, Yugoslavia, Croatia, Serbia.

Белешка о аутору: Милош Маринковић (1992) студент је докторских студија на Катедри за музикологију Факултета музичке уметности у Београду. На истој катедри завршио је основне, а потом и мастер академске студије, одбранивши мастер рад под насловом Нове културално-фестивалске перспективе у Хрватској и Србији као резултат друштвено-политичке трансформације музичког фестивала у СФРЈ (2016). Маринковићево академско истраживање је фокусирано на српску и хрватску музику 19. века, али и на савремену музику, фестивале и политику у периоду СФР Југославије. Учествовао је на више научних скупова, а публиковао је неколико текстова у зборницима радова и часописима. Био је носилац стипендије Министарства просвете Републике Србије, Фонда за образовање града Смедерева, а актуелни је добитник стипендије Републике Словеније за истраживачки рад током 2019. године на Oddelku za Muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. Радио је као наставник музичке културе у ОШ „Бранко Радичевић“ у Смедереву (шк. 2016/17), а од јуна 2018. године ангажован је као истраживач-приправник у Музиколошком институту САНУ.

Note on the author: Miloš Marinković (1992) is PhD student at Department of Musicology of the Faculty of Music in Belgrade. He has completed Bachelor's degree, as well as Master's degree at the same department, with Master thesis, New Cultural-Festival Perspectives in Croatia and Serbia as a Result of the Socio-Political Transformation of the Music Festival in the SFRY (2016). Marinković's main field of academic research is focused on Serbian and Croatian music of the 19th century, as well as on contemporary music, festivals and politics in the region of the former Yugoslavia. He has participated at several musicology conferences, and he published several texts in collection of papers and journal. Marinković is the current holder of the scholarship given by the Republic of Slovenia for research at Faculty of Arts in Ljubljana during the 2019. He is engaged as a researcher trainee at Institute of Musicology SASA, since June 2018.