

UDK: 329.15.019.5(497.11):78“1919/1941“

329.15:78(497.1)“1919/1941“

DOI: 10.2298/MUZ120309011V

Ивана ВесићМузиколошки институт САНУ, Београд
distinto_diferente@yahoo.com**МУЗИКА У 'БЕСКЛАСНОМ ДРУШТВУ':
ДЕЛАЊЕ ЧЛАНОВА И СИМПАТИЗЕРА КПЈ И СКОЈ НА
ТЕОРИЈСКОМ И ПРАКТИЧНОМ УТЕМЕЉЕЊУ НОВОГ
МУЗИЧКОГ ПОРЕТКА (1919–1941)***

Апстракт: У овом раду разматраћемо процес конституисања левичарски оријентисаног сегмента у пољу музике и културе у Краљевини Југославији, концентрисаног око чланова и симпатизера КПЈ и сродних организација, као и активности које су спроводиле његове присталице. Указујући на кључне актере и догађаје који су доприносили јавном изразу такозваног *левог музичког фронта* у југословенској средини фокусираћемо се на анализу следећих појава: 1. дискурса о музици у новом, бескласном друштву, као и 2. његових актуелизација у пракси. Циљ нам је да представимо програмске оквири културне политике КПЈ у области музике развијене у дијалогу ширег круга присталица левичарских идеја, као и покушаје њене институционализације. Осим тога, намера нам је да истакнемо историјски значај међуратног левог музичког фронта као важног исходишта музичке праксе након Другог светског рата.

Кључне речи: КПЈ, културна политика, леви музички фронт, прогресивна музика, нови музички поредак

Начин делања КПЈ и њој сродних организација (Савез комунистичке омладине Југославије /СКОЈ/, радничких синдиката и културних друштава) у југословенском политичком и културном пољу у периоду између два светска рата мењао се у складу са развојем унутрашњих и спољних политичких прилика, што је имало значајног утицаја на њену структуру, број чланова, видове укључивања у јавну сферу, те односе са

* Овај текст је резултат рада на пројекту *Идентитети српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови*, бр. 177004, финансираног од стране Министарства за просвету и науку Републике Србије.

идеолошки мање или више сродним групацијама. С тим у вези, могуће је издвојити догађаје од пресудне важности за овај период њене историје: доношење Обзнане (1920) и проглашење „шестојануарске диктатуре“ краља Александра (1929), ступање на снагу октроисаног Устава (1931), усвајање новог курса у политици Коминтерне (Комунистичка интернационала) кроз деловање антифашистичког Народног фронта (1934), долазак Јосипа Броза Тита на чело партије (1937), почетак Другог светског рата у Европи (1939) и најзад, капитулација Краљевине Југославије и стварање народноослободилачког покрета (1941). Поменути догађаји, посебно они у вези са политичким животом на југословенском и совјетском простору, допринели су успостављању претежно маргиналне позиције КПЈ у јавним и друштвеним оквирима током готово читавог међуратног периода. Изузетак донекле представља друга половина тридесетих година, када је делање ове организације у различитим пољима на читавом југословенском простору приметно динамичније и обухватније (видети у: Ауту 1970; Митровић и сар. 1971; Николић 2000; Petranović 1976)

Свакако да је варирање степена политичких слобода на југословенском тлу, то јест начина дефинисања граница прихватљивог у јавном иступању и политичком организовању, те, у складу с тим, интензитета и видова примене репресивних мера, као и дистинктивно формулисање спољнополитичких циљева Совјетског Савеза (кроз рад Коминтерне), у великој мери условљавало „видљивост“ КПЈ у јавности, као и учесталост, масовност и разноврсност њених активности, али је чињеница да су упркос њеном илегалном статусу и веома отежаним условима функционисања, посебно током двадесетих и почетком тридесетих година, идеје које је промовисала биле присутне у јавној сфери захваљујући наклоњености дела интелектуалне елите марксистичким учењима и њиховој потреби да расправљају о различитим импликацијама тих учења у политичкој и културној сфери. Наиме, у том периоду покренут је изванредан број идеолошки лево оријентисаних часописа и листова, чији су сарадници сагледавали политичке, економске, културне и уметничке феномене ослањајући се на филозофске поставке Маркса, те на њихове елаборације

у теорији политике, права, уметности, социологији итд.¹ Значајан удео у овом сегменту културне продукције имали су часописи посвећени уметничким питањима захваљујући којима је у вези са тумачењем друштвене улоге уметности, њене идеолошке заснованости, затим начином вредновања модерничких уметничких праваца, као и уметничких остварења из ранијих епоха, у јавним оквирима била развијена плодна дискусија, праћена представљањем дела утемељених на специфичним естетичким позицијама пониклим из Марксових поставки. Највише простора заузиле су расправе о савременим тенденцијама у уметности уопште, а посебно књижевности, што не треба да изненади будући да су већину левичарских уметничких часописа покренули писци и књижевни критичари, а они су чинили најбројнију групу сарадника и представљали најактивнији и најорганизованији скуп актера у уметничком пољу када је реч о друштвеној ангажованости. Насупрот општим дискусијама о уметности и књижевности, разматрања музичких појава била су на маргини марксистички заснованог дискурса о уметности посебно током двадесетих година прошлог века, што се може објаснити с једне стране малобројношћу југословенских музичких стручњака који су у том тренутку припадали левичарски оријентисаном сегменту интелектуалне елите, а, с друге стране, мањој заинтересованости теоретичара уметности,

¹ Значајну појаву за конституисање левичарског сегмента у културном пољу представљало је оснивање часописа *Нова литература* 1928. године. У току две године постојања овај часопис је привукао велики број југословенских и иностраних аутора из света уметности и политике поставивши темељ дискурса о уметности, култури и политици на левичарским основама (Лукић 1996; Тешић 1983; Šuvaković и Đurić 2003). Док ће браћа Бихаљи (Павле и Ото) заједно са сарадницима из различитих интелектуалних кругова наставити са промовисањем левичарских погледа у уметности кроз делатност у издавачкој кући „Нолит“, на њихов публицистички подухват надовезаће се низ идеолошки сродних пројеката током тридесетих година. Између осталих, појавили су се часописи *Стожер* (Београд, 1930–1935), *Књижевни савременик* (Загреб, 1936–1938), *Наша стварност* (Београд, 1936–1939), *Уметност и критика* (Београд, 1939), *Млада култура* (Београд, 1939–1940) и др. Поред наведених часописа који су били чврсто идеолошки утемељени и углавном затворени за све осим за чланове и симпатизере КПЈ постојао је низ хетерогено оријентисаних часописа који су објављивањем текстова истакнутих марксиста у југословенским и интернационалним оквирима доприносили заснивању левичарског дискурса о уметности и култури. Поменућемо само часопис *Живот и рад* (Београд, 1928–1941) и *Нова Европа* (Загреб, 1920–1941) као најзначајније у том погледу (о сарадњи марксиста са часописом *Нова Европа* видети у: Недић и Матовић 2010).

филозофа и естетичара за проучавање музике спрам *лепе литературе* и визуелних уметности. Слична појава била је приметна и у другим европским земљама тог времена, чак и у онима у којима је развијеност музичке праксе и њена институционализованост достигала висок ниво, уз изузетак Немачке у којој су припадници Франкфуртске школе (Теодор В. Адорно /Adorno/ и Ернст Блох /Bloch/) посветили изузетну пажњу темељној теоријској елаборацији музичкоестетичких питања, заснованој на споју марксистичких и психоаналитичких увида. Ипак, захваљујући појави стручних музичких часописа од краја двадесетих година, а посебно током тридесетих година XX века, који су били отворени за сарадњу са левичарски оријентисаним интелектуалцима, створени су повољни услови за развијање дискурса о музици на марксистичким основама. То је у садејству са елаборацијом општег марксистичког дискурса о уметности, као и о књижевности, представљало програмску основу за заснивање *левог* уметничког / културног фронта – културног пројекта који је требало да подстакне настанак нове друштвене свести, те новог друштвеног, културног и уметничког поретка.

Леви музички фронт, као саставни део шире постављеног уметничког и културног фронта, окупио је композиторе, музичке критичаре, теоретичаре уметности и интелектуалце различитих профила, од којих је мали број био директно укључен у рад КПЈ. Ипак, упркос томе они су најчешће кроз теоријски и критичарски рад, као и јавна предавања и наступе промовисали, подупирали или допуњавали замисли културне политике ове партије у вези са облашћу музичког стварања, потрошње и образовања. Ова група актера у спреси са музичким стручњацима који су припадали партијским органима радила је првенствено на формулисању естетичких основа музике својствене новом типу друштва, дефинисању нове хијерархије музичких жанрова, измени постојећег канона у општој и националној историји музике, стимулисању унапређења музичког образовања шире популације, као и на развијању културних навика нижих слојева.

У наставку текста детаљно ћемо размотрити позиције са којих су левичарски настројени актери музичког фронта посматрали и тумачили различите аспекте музичке праксе (продукцију, дистрибуцију, потрошњу, музичко образовање, историју музике), као и решења која су том приликом

нудили ослањајући се на претпоставку о извесности друштвених промена на нашим просторима, тачније, остваривању диктатуре пролетеријата у блиској будућности, а потом, последично, и креирању бескласног друштва. Осврнућемо се уједно и на историјат настанка левог музичког фронта у југословенској средини указујући на појединце и на институције који су у том процесу имали битну улогу. Оваквим видом анализе требало би да се постигне неколико циљева: 1. да се истакне допринос левице плурализацији замисли музичке праксе у периоду између два светска рата, 2. да се укаже на један вид континуитета дискурса о музици међуратне левице са дискурсом о музици после Другог светског рата, с тим да се има у виду његова слабије изражена нормираност и кодификованост у периоду пре 1941. године због немогућности КПЈ да успостави потпуну контролу над дефинисањем и спровођењем културне политике у оквиру левог музичког фронта.

ЛЕВИ МУЗИЧКИ ФРОНТ У ПЕРИОДУ ИЗМЕЂУ ДВА СВЕТСКА РАТА: КЉУЧНИ АКТЕРИ И ИНСТИТУТЦИЈЕ

За конституисање левог музичког фронта у Краљевини Срба, Хрвата и Словенаца / Краљевини Југославији изузетну важност имало је неколико чинилаца. Пре свега, значајан број југословенских композитора и извођача отишао је на школовање у Чехословачку, тачније на Конзерваторијум у Праг након Првог светског рата,² где је већина њих имала прилику да упозна, а део њих и да усвоји различите концепте музике у „бескласном друштву“ и уједно, да у њиховим оквирима различито делује. Затим, битно је и оснивање

² На основу података које су изнели Јитка Бајгарова (Bažgarová) и Јозеф Шебеста (Šebesta) (Бајгарова и Шебеста 2010) у периоду након Првог светског рата одсек за композицију на прашком Конзерваторијуму, при чему се мисли на средњу школу у оквиру ове институције као и на Мајсторску школу која је обухватала академски ниво студија, похађали су између осталих Јован Бандур (1919–1924), Живорада Грбић (1919–1925), Јосип Славенски (1920–1923), Јован Србуљ (1920–1923; није дипломирао), Миљивоје Црвчанин (1920–1922), Михаило Вукдраговић (1921–1926), Миховил Логар (1922–1927), Предраг Милошевић (1924–1930; дипломирао је и на одсеку за клавир и дириговање), Драгутин Чолић (1927–1931; није дипломирао), Илија Цветановић (1929–1933), Војислав Вучковић (1929–1933; завршио је и одсек за дириговање), Љубица Марић (1929–1932; завршила је и одсек за виолину), Станојло Рајичић (1930–1935; завршио је и одсек за клавир), Оскар Данон (1933–1938; завршио је и одсек за дириговање), Милан Ристић (похађао је искључиво курс код Алојза Хабе током 1937. и 1938. године). Поред наведених, студенти Мајсторске школе из области компоновања били су и Драготин Цветко, Луцијан Шкерјанц (1920–1921), Славко Остерц (1925–1927), Павел Шивиц (1931–1933), Маријан Липовшек и др.

музичког часописа *Звук* (1932–1936), који је повезао кључне заговорнике марксистички утемељеног дискурса о музици из читаве Краљевине Југославије дајући им значајан простор за промовисање и експликацију сопствених стајалишта, као и поновно покретање часописа *Музички гласник* (1938–1941), око кога се окупио део сарадника некадашњег *Звука*. Најзад, не треба занемарити значај оснивања радничких удружења, као и студентских организација, чију је једну од делатности чинио пропагандно-политички усмерен уметнички рад. Хорске, инструменталне и позоришне групе при поменутиим удружењима или организацијама осим што су омогућавале левичарски оријентисаним музичким стручњацима да остваре ширу мрежу контаката изван свог примарног поља делања и да се ближе упознају са стањем музичког образовања и писмености шире популације, пружале су и прилику да се „емпиријски“ утврди ваљаност појединих модела музичког дискурса или типова музичких жанрова обликованих управо за те слојеве, што је могло да допринесе кориговању или одбацивању поставки развијених у самом дискурсу о музици.

С обзиром на чињеницу да је Комунистичка партија Чехословачке, за разлику од КПЈ, у периоду од 1921. до 1938. године имала легалан статус, њени чланови и симпатизери били су у могућности да без већих препрека континуирано раде на продукцији марксистички заснованог дискурса о уметности и музици, организовању уметничких и музичких догађаја, као и на оснивању алтернативних уметничких институција и формулисању и спровођењу алтернативних образовних програма (видети Stuart 2002). Идеје на којима се заснивао културни и политички програм ове партије наилазиле су на изузетан одјек у прашким уметничким круговима, резонирајући у великој мери са идејама које су промовисале различите авангардне групације како у пољу књижевности, тако и музике и визуелних уметности (Burian 1976, 2002; Slyboг 2010). Сродност идеолошких позиција радикално оријентисаних чехословачких уметника и музичара са „комунистичким“ погледом на свет доприносила је њиховој усмерености ка изражено политички и друштвено освешћеном делању у области уметничког стварања, критичарског рада, као и културног активизма, а често и ка заједничком раду на реализацији међусобно блиских циљева (Slyboг 2010; Locke 2002). У току овог процеса појавило се неколико различитих струја у пољу музичке авангарде које

су развиле међусобно неподударне, па чак и опречне замисли „напредне“ музике – музике која је требало да представља звучни израз новог друштва заснованог на егалитарним односима и укидању хијерархијских структура, и уједно творевину која ће сублимирати или предочавати искуства подређених слојева. Специфичне верзије концепта нове музике, са дистинктивним поимањем одговарајућег музичког дискурса саобразног новом друштвеном поретку, понудили су Алојз Хаба (Hába), Емил Буријан (Burian), Ервин Шулхоф (Schulhoff), Јан Верих (Werich), Јиржи Восковец (Voskovec) и Јан Жежек (Ježek) кроз подухвате како у области музичког стварања тако и културне продукције, посебно током тридесетих година прошлог века (видети детаљније у: Burian 1976, 2002; Locke 2002).

Поставке ових уметника, нарочито Хабе, Буријана, Вериха и Восковца, у значајној су мери обликовале поетичко-идеолошки хоризонт југословенских композитора који су током прве и друге половине тридесетих година постали активни промотери левог музичког фронта на нашим просторима. С тим у вези, занимљива је чињеница да је већина њих била веома заинтересована за праћење Хабиног курса из композиције, који је пружао увид у његове идеје о микротоналности и четврттонској музици као својеврсној разради и надградњи Шенбергове (Schönberg) хармонске теорије и из ње проистеклог додекафонског композиционог метода (видети детаљније у: Locke 2002: 383–385; Spurný 2010).³ Иако није познато да ли се

³ Постоје подаци да су, од југословенских студената, Хабин курс слушали Славко Остерц, Драгутин Чолић, Војислав Вучковић, Павел Шивиц, Маријан Липовшек, Љубица Марић, Драготин Цветко, Милан Ристић, Станојло Рајичић (према Бајгарова и Шебеста 2010; Hába 1933; Locke 2002). Троје студената из ове групе (Вучковић, Чолић и Марићева) постаће активни заговорници нове музике проистекле из марксистичких поставки и важни актери левог музичког фронта. Вучковић и Чолић имали су високе функције у КПЈ бивајући ангажовани на спровођењу важних партијских пројеката. Између осталог, Вучковић је учествовао у покретању и вођењу легалног партијског часописа *НИН* (Недељне информативне новине) током 1935. године, док је Чолић имао кључну улогу у публикавању часописа *Комунист*. Обојица су били активни у низу званичних институција доприносећи ширењу марксистичких идеја (видети детаљније у фусноти бр. 10). Њиховим активностима на формулисању и спровођењу културног програма КПЈ придружиће се и музички писци Стана Рибникар (Ђурић-Клајн), Павле Стефановић, Павао Марковац, потом композитори Миленко Живковић, Михаило Вукдраговић, Миховил Логар, Оскар Данон, пијанисткиња Јелена Ненадовић и др. Постоје назнаке да им је био близак и композитор Милан Ристић према не поседујемо податке који би га довели у директну везу са овим сегментом у оквиру музичког и културног поља. Наиме, зна се да је Ристић заједно са Вучковићем и Логаром током тридесетих година прошлог века редовно посећивао културне вечери организоване у дому Љубише Јоцића, на којима су се окупљали најистакнутији чланови и

на часовима дискутовало о тада актуелним темама у прашким авангардним круговима у вези са друштвеном улогом уметника и уметности, о чему је и сам Хаба писао опредељујући се у идеолошком погледу за позицију левице (Locke 2002: 391), несумњиво је да он није спутавао студенте у амалгамисању музичких и политичких концепата пружајући им могућност или их подстичући да слободно развијају своје идеје.

Хабине замисли у спрези са иновативним решењима прашких позоришних стручњака и музичара у погледу креирања „друштвено релевантне“ музике, односно музичко-сценских творевина уоквирених марксистичким дискурсом или изведеним верзијама тог дискурса постале су исходишна тачка групи југословенских композитора почетком тридесетих година прошлог века из које ће они, на индивидуалан начин, извести сопствени поетички дискурс, дискурс о музици и уједно приступ делању у различитим пољима. Прилику да своје специфичне погледе на музику предоче југословенској јавности и детаљно их објасне добили су већ 1932. године захваљујући оснивању стручног музичког часописа *Звук*. Иако је, према речима његове уреднице Стане Ђурић-Клајн (Ђурић-Клајн 1940), ово гласило покренуто са идејом о окупљању што већег броја музичких стручњака из свих југословенских крајева, без обзира на њихове идеолошке позиције и разлике, ради заједничког рада на ширењу знања о савременој музици и њеним историјским претечама, као и на стварању образоване слушалачке публике, ипак се од самог почетка левичарска струја на изванредан начин наметнула у односу на друге, првенствено због своје израженије унутрашње кохезивности, а потом и систематичности и конзистентности њених експоната у разматрању одређених појава.

Превага левичарског погледа на свет у овом часопису експлицитно је наговештена у уводнику првог броја публикованог у новембру 1932. године. Наиме, већ на самом почетку текста изнета је тврдња да „научници,

симпатизери КПЈ (Живанчевић 1983: 171), као и да су тројица композитора често одлазили у кафану *Москва*, где су са надреалистички настројеним уметницима, касније поборницима социјалне уметности, чинили део такозваног боемског круга, који је окупљао појединце сличних уметничких погледа и идеолошке оријентације (1983: 139). Ипак, осим одржавања сталног контакта са припадницима радикалне левице, нисмо наишли на податке који би указали на његове активности у организацијама блиским КПЈ/СКОЈ, а тиме и омогућили да га сврстамо у представнике „музичке левице“.

књижевници или уметници, врло често нису себи ни постављали питање какво социално (sic!) дејство има њихов рад“, као и да је „фанатични ларпурлартизам епоха декаденције довео (...) до потпуног изоловања уметника од друштва“, на основу чега се закључује да је „уметност постала приступачна једном малом, а сваког дана све мањем броју људи“, презриво окрећући главу „од огромне масе неупућених и недораслих“ (Рибникар 1932: 1). Превазилажење тако настале дискрепанције између високе уметности и ширих слојева друштва, тачније, њене ирелевантности за те слојеве, види се у заузимању јасног моралног става уметника и опредељењу за неке од следећих поетичких дилема: 1. креирати уметност према законима једне епохе или променити схватања о циљевима уметности, 2. помирити се са „реакционарном“ улогом уметности или пронаћи у њој другачије квалитете и, коначно, 3. „са аристократским презиром (гледати) оне који су услед недовољног васпитања ‘неуки’ у уметности или смишљеним и поступним пропагандним радом приближити себи широке народне слојеве“ (1932: 2).

На основу начина на који су формулисане могуће стваралачке путање, сасвим је очигледно којој је оријентацији било ближе уредништво *Звука*, те отуда не изненађује чињеница да је овај часопис још током прве године излажења постао важно место за сусретање и размену мишљења музичких стручњака наклоњених левичарским погледима на уметност, а, самим тим, и за креирање идеолошки обједињеног, мада не и хомогеног сегмента у музичком и културном пољу – левог музичког фронта. У периоду од новембра 1932. до краја 1933. године, наиме, појавило се неколико текстова различитих аутора који су се захваљујући свом изразито програмском карактеру наметнули као кључно полазиште у процесу јавног конституисања поменутог сегмента поља и уједно у начелном уоквиравању његових естетичких, уметничких, друштвених и политичких циљева. Пре свега, мислимо на текст „Музика и друштво“ загребачког музиколога Паваа Марковца (Markovac 1933), потом „Стразбуршки експеримент у светлости материалистичке критике“ аутора Војислава Вучковића и Љубице Марић (Vučković и Marić 1933), „Zeit-stück ревија, камерна опера и цртани филм“ – Војислава Вучковића (Vučković 1933), као и „Изражајни

материјал музике и њено деловање“ – Драгутина Чолића (Čolić 1933). На ових неколико текстова у којима се фундира дискурс о музици изведен из различитих верзија марксистичке теорије надовезаће се касније још неколико радова Вучковића (Vučković 1934, 1935) и Марковца (Markovac 1936) објављених у наредним годиштима *Звука*.⁴

Након престанка рада овог часописа, део његових лево оријентисаних сарадника, посебно најактивнији међу њима – Вучковић и Марковац, наставили су редовно да објављују своје прилоге у периодичним уметничким часописима, те часописима о култури и друштву, као и дневним листовима из Београда и Загреба развијајући или мењајући раније формулисане поставке (видети детаљније у: Вучковић 1968; Томаšek 1957: 5–13). Остали аутори, попут Чолића и Стане Рибникар (Ђурић-Клајн), нису континуирано били активни у пољу стручног новинарства све до поновног покретања часописа *Музички гласник*, чији ће уредник и уједно музички критичар и аутор текстова бити С. Ђурић-Клајн, као и до оснивања часописа *Славенска музика*, у чијем ће се уредништву наћи Чолић, што ће им омогућити да се надовежу на већ изнете идејне оквире. За разлику од њих, Љубица Марић је престала да дела јавно у процесу продукције марксистички оријентисаног дискурса о музици, али је зато Миленко Живковић, познат по полемици са Вучковићем у *Звуку* током 1934. године, постао његов изразит заговорник активно му доприносећи кроз текстове публиковане у обновљеном *Музичком гласнику*.⁵

⁴ Допринос марксистички заснованом дискурсу о музици у оквиру часописа *Звук* дала је и његова уредница Стана Рибникар кроз критику фестивала Међународног друштва за савремену музику одржаног у Прагу 1935. године (Рибникар 1935).

⁵ Живковићев спор са Вучковићем могао би да се посматра у контексту феномена „сукоба малих разлика“. Наиме, иако је Живковић делио Вучковићев став о проблематичности тада постојећег музичког поретка, о дистанцираности високе уметности од света живота, о потреби културне еманципације ширих слојева и стварања музике за те слојеве итд., његова већа наклоњеност социјал-демократским схватањима у односу на кодификовану варијанту дијалектичког материјализма, којој је био ближи Вучковић, произвела је једну од најоштријих полемика у српској историји музике. Ипак, неколико година касније Живковић се, у идеолошком смислу, приближио Вучковићу, тачније његовим партијским колегама из књижевног поља, што се могло уочити кроз текстове које је објавио у обновљеном *Музичком гласнику*. Поред Вучковића, Живковић је уз пијанисткињу Јелену Ненадовић једини из групе музичких стручњака који је сарађивао са неким од радикално левичарски оријентисаних часописа, какав је часопис *Наша стварност*.

Осим креирања дискурса о музици на марксистичким основама, конститутивну улогу у обликовању и развијању југословенског левог музичког фронта имало је практично извођење кључних претпоставки тог дискурса како кроз област продукције високоуметничке музике тако и кроз активности у вези са подстицањем музичког образовања и музичког делања ширих друштвених слојева. С тим у вези, посебан значај имало је укључивање музичких стручњака у делатност радничких и студентских удружења – Уједињеног радничког синдикалног савеза (Загреб), Радничко-културне просвјетне заједнице (Загреб), Уједињене радничке уметничке групе Абрашевић (Београд) и истовремено у рад студентских организација попут Академског позоришта при Универзитету у Београду половином тридесетих година прошлог века, као резултат спровођења политике Народног фронта. Као и у случају публицистичких подухвата, значајну улогу у тој области имали су партијски функционери, Павао Марковац и Војислав Вучковић, покушавајући паралелно да раде на формулисању и реализацији културне политике КПЈ у области музике, а, заједно са осталим актерима левог музичког/уметничког/културног фронта, на политичком и културном *просвећивању* што већег броја појединаца из радничких слојева, као и из студентске и омладинске популације. Поред њих двојице, мисији културне еманципације радничке популације посветили су се у већој мери Павле Стефановић и Драгутин Чолић.⁶

ДИСКУРС О МУЗИЦИ АКТЕРА ЈУГОСЛОВЕНСКОГ ЛЕВОГ МУЗИЧКОГ ФРОНТА И ПОСТАВЉАЊЕ ОСНОВНИХ НАЧЕЛА КУЛТУРНЕ ПОЛИТИКЕ КПЈ У ОБЛАСТИ МУЗИКЕ

Без обзира на то што нису сви актери левог музичког фронта били чланови КПЈ, те самим тим нису били у обавези да доследно и стриктно спроводе њен политички и културни програм, несумњиво је да су дискутујући о кључним тачкама тог програма, то јест развијајући дискурс о музици утемељен у марксистичкој теорији, доприносили његовој елаборацији и разради стварајући простор за плурална виђења

⁶ Детаљније о томе видети у поглављу „Имплементација програма културне политике КПЈ у области музике у периоду пре Другог светског рата“.

музике у бескласном друштву. Тај простор био је могућ захваљујући флексибилнијем односу према идеолошки сродним појединцима и групацијама, који је КПЈ почела да негује од усвајања политике Народног фронта, а посебно од доласка Јосипа Броза Тита на њено чело (Auty 1970; Mitrović и сар. 1971).

Плуралне перспективе проистицале су као резултат различитих видова *операционализације* концепта уметности проистеклог из марксистичке теорије одраза (о овом концепту видети: Jameson 1980; Marcuse 1979), то јест начина на који је тумачена претпоставка о томе да уметност има функцију да открива и учини видљивом објективну стварност указујући на друштвене односе, конфликте и историјске нужности искључиво уметничким средствима. Управо је поимање ваљаности одређених уметничких / музичких средстава и форми у том процесу представљало тачку разилажења међу актерима левог музичког фронта рефлектујући се на њихова схватања о музици будућег, праведног друштва. С тим у вези, од изузетне важности је праћење видова на који је дефинисан одговарајући поредак музичких жанрова, као и музички дискурс, потом појам високе, популарне и пролетерске музике, канон композитора у интернационалној и локалним историјама музике и, најзад, однос према музичком фолклору.

Пре него што се детаљније осврнемо на то, напомињемо да упркос разликама у тумачењу прогресивне музике, које су се испољиле међу припадницима левог музичког фронта ипак нису постојале темељне идеолошке поделе налик онима у књижевном пољу (мисли се на „сукоб на левици“; видети у: Visković 2001). Поред тога, важно је и да већина учесника дискусија о музици, изузев Вучковића, није била заинтересована за разматрање или критичко преиспитивање теорије одраза нити развијање алтернативних естетичких теорија на основи Марксових поставки, већ се усредсређивала искључиво на музиколошке оквире тумачења – разматрајући проблем жанрова, стила и композиционих средстава из комбиновања естетско-формалне и историјске перспективе.

Постојала је изузетна сагласност присталица левог музичког фронта када је реч о креирању одговарајуће жанровске хијерарије унутар музичке праксе бескласног друштва будућности. Наиме, међу њима је

у великој мери преовладавала наклоњеност према музици *програмског* карактера, то јест музици коју допуњују друге врсте текстова – поетски (књижевни), визуелни, сценски итд, због чега су различити вокални и вокално-инструментални жанрови добили на посебном значају (Vučković 1933; Вучковић 1968; Ђурић-Клајн 1938; Живковић 1938; Markovac 1936; Чолић 1932). Мисли се, пре свега, на традиционалне жанрове опере, кан-тате, балета, хорске музике и соло-песме, као и на жанрове настале крајем XIX и почетком XX века, попут музичке ревије или других врста вишемедијских творевина, које су биле кључна област продукције левичарски оријентисаних композитора. Идеја да апсолутна музика, као и инструментални жанрови, буду маргинализовани у новом музичком поретку проистацала је из увиђања њихових слабости у погледу темељног одражавања скривених структурних односа објективне стварности. Тиме се, како су сами актери тврдили, није порицао сазнајни потенцијал музике као аутономне уметничке дисциплине, већ се само указивало на његову већу моћ у контексту синтетичких, свеобуватних уметничких творевина.

За разлику од осталих поклоника левог музичког фронта, Вучковић је посебан акценат стављао на вишемедијски тип дела, проистекао из авангардног позоришта, као и агитпроп театра, који је требало да има превагу над традиционалним музичко-сценским жанровима и формама и уједно да представља примарну област стварања у новој, *друштвено одговорној* музичкој пракси. Специфичан спој музике и сценских уметности негован у позоришним остварењима Вериха и Восковеца он је појмио као одговарајући модел, чија би надградња довела до креирања уметнички вредних творевина – оних које би успевале да изразе „стриктно друштвену садржину“ својствену одговарајућем историјском тренутку (Vučković 1933; Вучковић 1968: 157).

Хијерарије музичких жанрова које су конструисали актери левог музичког фронта проистацале су из потпуног релативизовања поделе на високи и популарни тип музичке продукције, то јест из уверења да ће проналажење и примена адекватних музичких средстава у одговарајућим формално-техничким оквирима омогућити универзалну доступност уметничких остварења, те њихову релевантност за већинску, прогресивну

популацију. То је подразумевало следеће процесе: 1. „популаризацију“ високе уметности кроз њено прилагођавање идеолошко-естетским потребама поменуте популације 2. потпуно одбацивање постојећих облика популарне музичке продукције као идеолошки и естетски проблематичних, 3. креирање радничке културе и музике која је требало истовремено да доведе до еманципације овог друштвеног слоја и створи основу за усвајање сложенијих облика појавности музике у бескласном друштву.

Проблем саображавања високоуметничке праксе (музике) потребама ширих слојева разматран је са различитих позиција, што је резултирало неподударностима у понуђеним решењима. Већина актера са левице приклонила се кодификованој верзији тумачења овог проблема, развијеној у Совјетском Савезу током тридесетих година прошлог века најпре у области књижевности, а потом и визуелних уметности и музике (Brooks 1994; Rolf 2009). Реч је о концепту социјалистичког реализма или новог реализма, како је назван у дискусијама у оквиру југословенског левог музичког фронта, који је временом постао строже нормиран путем разрада у теоријском дискурсу и у уметничкој продукцији. С обзиром на изражену склоност ка стриктној стандардизацији, која је била имплицитна совјетској варијанти социјалистичког реализма, посебан изазов за југословенске музичке стручњаке представљало је очување те врсте квалитета приликом превођења и примене у сасвим другачијем уметничком, друштвеном и културном контексту.

На нивоу дискурса о музици, тачније општих поставки новог музичког реализма углавном је долазило до потпуног усвајања гледишта совјетских музиколога и естетичара.⁷ Ту се, пре свега, мисли на тумачење адекватности одређених композиционих средстава и поступака, тачније, на одбацивање конструктивистичких и неокласицистичких парадигми и уједно популарне музике као потенцијалних извора музике новог реали-

⁷ Напомињемо да су ова гледишта била доступна југословенским ауторима најчешће из посредних извора, то јест кроз списе познатог чехословачког музиколога Здењка Неједлија (Nejedlý), изразитог поклоника совјетске музике, који је имао континуиран и директан увид у струјања у тамошњем музичком и културном пољу (видети детаљније у: Locke 2002). Готово да не постоји текст о новом реализму или о совјетској музици објављен у југословенским часописима између два светска рата, а да у њему нема позивања на Неједлијеве радове.

зма. Наклоњеност датој позицији посматрања показивали су Живковић, Марковац и Ђурић-Клајнова (Ђурић-Клајн 1938; Живковић 1938; Markovac 1957),⁸ сматрајући да остварења новог музичког реализма, осим на одговарајућем идеолошком садржају, треба да се заснивају и на музичком дискурсу универзалног домета и валидности. Такав вид дискурса био би утемељен на локалном музичком фоклору и подразумевао би његову уметничку надградњу на начин који не би нарушио или поништио његов друштвени ефекат.

Уместо прецизнијег одређења формално-техничких и изражајних оквира тог дискурса, аутори су указивали на узорне примере из интернационалне и националне музичке прошлости, који је требало да послужи као кључни оријентир у дефинисању потенцијалних граница музике новог реализма. На тај начин они су уједно предочавали и посебно конструисан канон композитора на локалном и глобалном нивоу, што је било праћено специфичним формулисањем историјског наратива на основи марксистичке теорије. Уопште узев, преовладао је негативан став према националној струји романтичарских и постромантичарских композитора из различитих словенских земаља због начина на који је музички фолклор употребљаван у њиховим остварењима. Посебно је, у том контексту, критикована декоративност његове улоге, потом неподесност и артифицијелност прожимања са високоуметничким музичким дискурсом, као и незаинтересованост да се проникне у скривене слојеве друштвене реалности која га је обликовала. Као једини аутор који је у интернационалним оквирима успео да на упечатљив уметнички начин наговести друштвене околности генезе музичког фолклора издвојен је Модест Мусоргски (Мусоргский) (осим код Ђурић-Клајнове, која се фокусира на националну традицију) те му је, сходно томе, додељен статус родоначелника новог реализма. Поред Мусоргског, Живковић је истицао и допринос Јаначека, као и тада актуелних руских композитора у елаборацији овог концепта, док је Марковац указивао на значај Глинке

⁸ Треба имати у виду следеће текстове Марковца: „Како да гледамо на сувремену музичку умјетност (западна Европа – славенски народи – наша музика)“ (1932), „Уз проблем националног стила у музици“ (1938), „Радничка музика“ (1941) (видети у: Markovac 1957).

(Гли́нка) и Чајковског (Чайковский). У локалним оквирима су као главни носиоци реалистичких стремљења означени Стеван Мокрањац (Ђурић-Клајн 1938; Живковић 1938) и Ватрослав Лисински (Марковац 1957).

Насупрот Живковићу, Марковцу и Ђурић-Клајновој, Вучковић се приближио позицији новог реализма тек крајем четврте деценије прошлог века,⁹ истрајавајући дотле у нетипичним виђењима „популаризације“ високоуметничке музике, каква се нису могла срести у совјетском дискурсу о музици нити музичком дискурсу тог времена, као и шире. Он их је детаљно образложио у низу теоријских радова, почев од докторске дисертације „Музика као средство пропаганде“ из 1934. године до чланка „Идеализам и материјализам у музици“ објављеног у часопису *Наша стварност* 1937. године. Важно је, пре свега, да Вучковић не одбацује *a priori* формалне и техничке иновације у музичком дискурсу, сматрајући их историјски нужним и уједно прогресивним тековинама уколико су усидрене у друштвену свакодневицу, односно уколико су „животно функционалне“. Смела искорачења из традиционално постављеног оквира музичког дискурса нису проблематична као таква осим у случајевима када представљају сама себи циљ доприносећи отуђењу високе уметности од друштвене стварности. Сходно томе, Вучковић је развио своју замисао нове музике на еkleктичном споју радикалних варијанти музичког дискурса, насталих у другој и трећој деценији XX века, и критички заснованих вишемедијских уметничких жанрова, обједињујући на теоријском нивоу достигнућа Хабе, Вериха, Восковеца и

⁹ Вучковић је почео да се дистанцира од тог концепта 1938. године, да би се током 1939. и 1940. године кроз серију чланака о Мусоргском, Чајковском и Мокрањцу (видети у: Вучковић 1968), као и музичких остварења (симфонијски приказ „Озарени пут“ /1939/, хорови „Прва руковет“ и „Наджњева се“) у потпуности приклонио новореалистичкој оријентацији. Према извесним сведочењима, Вучковићев заокрет проистекао је услед притиска партијских колега бивајући оцењен као доказ његове политичке доследности и одговорности (Visković 2001). Он је коришћен као важан аргумент у идеолошком сукобу партијских следбеника и такозваних печатоваца. Вучковићево усвајање естетско-идеолошких норми новог реализма подразумевало је отклон од Хабиних конструктивистичких идеја како у дискурсу о музици, тако и у музичком дискурсу, као и приклањање музичким поставкама совјетских композитора. Попут преосталих актера југословенског левог музичког фронта, и он је истицао важност наслеђа Мусоргског, али и Чајковског (слично Марковцу), док је у локалној традицији издвајао постигнућа Мокрањаца (Вучковић 1968: 99–108, 404–409, 417–422, 434–442).

Буријана. Када је реч о практичној реализацији те замисли треба истаћи његов рад на компоновању и припреми за извођење рецитационих хорова уз инструменталну пратњу, што је требало да представља један од могућих видова појавности прогресивне музике усклађен са потребама и могућностима мање образованих слојева, то јест аматерских радничких и студентских састава.

У Вучковићевој дефиницији концепта прогресивне музике једину заједничку тачку са присталицама новог реализма представљало је потпуно одбацивање тада актуелне популарне музике као њеног потенцијалног исходишта. Док се код следбеника новог реализма бескомпромисност у погледу искључивања популарне музике из новог музичког поретка манифестовала углавном кроз њено игнорисање (осим код Марковца /Markovac 1957: 34–58/), у случају Вучковића било је повремених осврта, готово увек изразито негативно интонираних (видети у: Вучковић 1934, 1936).

Дистинктивност Вучковићеве позиције спрам поклоника новореалистичких погледа испољавала се не само у схватању „популаризације“ високе уметности већ и у приступу обликовању радничке музике и њеној институционализацији. За Вучковића је, наиме, најадекватније средство за музичко-политичку едукацију радничке и омладинске популације био жанр рецитационог хора, заснован на комбиновању пропагандних текстова и једноставно конципираних вокалних деоница уз пратњу камерног састава. Масовна примена рецитационих хорова међу припадницима подређених друштвених групација требало је да омогући њихово политичко и културно просвећивање и уједно учини тај жанр окосницом новог музичког поретка у коме би категорије високе, популарне и радничке музике временом изгубиле на значају. У односу на Вучковића, Марковац је заступао сасвим другачије виђење развојног пута радничке музике, полазећи од идеје о неопходности омасовљења музичког образовања, које би било праћено стварањем репертоара музичких дела из прошлости, одговарајућих идеолошких и уметничких квалитета, потом продукцијом масовних песама на фолклорној основи, као и сложенијих хорских остварења и, напослетку, компоновањем опера са тематиком из савременог живота радника или из

историје радничког покрета (Марковац 1957: 34–58). Његова концепција радничке музике заснивала се на жанровском диференцирању по угледу на грађанску музику (популарну и уметничку) како би била обухваћена различитост потреба конзументата и друштвених околности одвијања потрошње. Креирање *високе* и *популарне* радничке музике, судећи према гледиштима Марковца, требало је да буде кључни корак у формирању новог музичког поретка, као и, с тим у вези, новог институционалног поретка.

Приближавање Вучковића и осталих актера левог музичког фронта у програмском смислу означило је крај плурализму у формулисању културне политике унутар овог сегмента, као и његову све израженију хомогенизацију и јединство. Усклађеност у мишљењу и делању присталица левог фронта постаће уобичајена како се приближавао Други светски рат, у чему је посебну улогу имала КПЈ, то јест пракса строжег идеолошког „дисциплиновања“ њених чланова и функционера у виду наметања „стандардизованог“ модела културне политике развијеног у Совјетском Савезу. Простор за креирање различитих културних програма додатно ће се смањивати захваљујући и укључивању све већег броја симпатизера КПЈ у њен рад. Заправо, парадоксалност која је карактерисала Вучковићеву позицију у оквиру музичке левнице, при чему се мисли на чињеницу да се он, иако је био истакнути партијски функционер, међу последњима приклонио совјетском културном програму, није била могућа у каснијим фазама историје КПЈ.

ИМПЛЕМЕНТАЦИЈА ПРОГРАМА КУЛТУРНЕ ПОЛИТИКЕ КПЈ У ОБЛАСТИ МУЗИКЕ У ПЕРИОДУ ПРЕ ДРУГОГ СВЕТСКОГ РАТА

Рад на спровођењу програмских начела културне политике КПЈ и левог музичког фронта између два светска рата одвијао се у неколико праваца обухвативши област музичке продукције, као и област дистрибуције и потрошње. Наиме, паралелно са стварањем музичког репертоара који је био у складу са тим начелима било кроз компоновање нових дела или кроз селекцију остварења из музичке прошлости, текла је и изградња *алтернативних* музичких институција. Циљ ових подухвата било је постављање основа за креирање нове културе и друштва за које се

веровало да ће настати у будућности под утицајем повољних политичких и историјских околности. С обзиром на ограниченост слободе јавног делања чланова и симпатизера КПЈ на простору Краљевине Југославије, могућности за практичну реализацију њеног културног програма биле су веома скромне. Посебан проблем у том контексту представљао је рад на институционализацији новог музичког поретка јер је захтевао много већи степен систематичности и континуираности, као и знатне временске и материјалне трошкове у односу на друге уметничке праксе. Имајући то у виду, јасно је због чега је пажња усмеравана углавном на развијање радничке (као и омладинске) културе и музике – за тај вид делања постојали су адекватни предуслови. Реч је о томе да су у различитим крајевима Краљевине Југославије, а посебно у урбаним центрима функционисала бројна радничка и студентска удружења, организационо и програмски уређена, која су могла да допринесу посредовању културног програма КПЈ, али и његовом институционалном уоквиравању и утемељењу. Захваљујући чињеници да се још од краја двадесетих година прошлог века, а посебно након 1933, појачало интересовање партијских чланова и симпатизера за укључивање у рад таквих удружења с циљем да се она ставе под контролу КПЈ, почиње да се ствара шира мрежа идеолошки сродних радничких и студентских организација, у којима је било могуће објединити легалне облике јавног делања и реализацију партијског културног и политичког програма.¹⁰

Будући да су битну улогу у креирању поставке музичких активности у загребачким и београдским радничким удружењима имали Павао Марковац и Војислав Вучковић, који су, као што је предочено, заузимали

¹⁰ Осим у радничким и студентским организацијама, чланови КПЈ били су активни и у бројним приватним и државним институцијама покушавајући да шире идеје на којима је био заснован партијски културни програм у мери у којој им је то дозвољавала строга контрола државног апарата. Тако је Војислав Вучковић суделовао у образовном програму Коларчевог народног универзитета (Музички часови) као предавач и извођач, а затим и у оквиру Универзитета у Београду (јавна предавања). Он је заједно са Михаилом Вукдраговићем био задужен и за креирање музичког програма Радио Београда од 1937. године све до подржављења овог медија 1940. године. Треба поменути и да је Вучковић заједно са Миховилом Логаром и Драгутином Чолићем радио на промовисању програма КПЈ кроз рад Удружења пријатеља славенске музике које је осим издавања часописа *Славенска музика*, било оријентисано и на организовање концерата и предавања.

неподударне позиције у формулисању културне политике КПЈ у области музике, сасвим је разумљиво да је дошло до испољавања разлика и у начину њиховог делања. Тако је Марковац, руководећи се својим виђењем радничке музике и новог музичког поретка, усмерио пажњу ка следећим циљевима: 1. унапређењу општег и музичког образовања радника, 2. развијању музичких вештина, као и вештине хорског певања и оркестарског музицирања, 3. смањењу потрошње кафанске и популарне музике, 4. компоновању пријемчиве музике на фолклорним основама, 5. креирању музичког репертоара одговарајућих естетско-идеолошких квалитета и извођачке комплексности (Markovac 1957: 34–58; Tomašek 1957). Континуиран и активан рад на реализацији ових циљева требало је да створи погодну основу за конституисање новог музичког поретка, с тим што је Марковац био свестан чињенице да то неће бити могуће без темељних промена социо-културних прилика. Околности које су владале у Краљевини Југославији током тридесетих година прошлог века свакако нису омогућавале ширу имплементацију и спровођења културног програма КПЈ, што судећи по ставовима Марковца, није обесмишљавало нити умањивало значај делања у радничким удружењима. Такво делање давало је прилику музичким стручњацима да се упознају са проблемима и потребама подређених слојева и у складу са тим осмисле адекватна решења, како на концептуалном, тако и на практичном нивоу, што би омогућило опсежнију надградњу у будућности.

Насупрот Марковцу, који је платформу за рад на примени културног програма КПЈ у оквиру радничких организација поставио обухватно, Вучковићев приступ у овој области био је уже фокусиран. Пре свега, Вучковић и није био стално ангажован у уметничким активностима радничких удружења, али је зато његова делатност у оквиру Академског позоришта Универзитета у Београду, започета током 1935. године, послужила као модел за обликовање уметничког рада у секцијама београдског УРУГ Абрашевић од почетка 1936. до половине 1938. године (Јовановић 1984; Непознат аутор 1938). Реч је о његовом раду на развијању праксе рецитационог хорског певања у локалним оквирима по узору на сличне подухвате настале у другим срединама (Совјетски Савез, Немачка, Чехословачка). Ова врста

ангажмана омогућавала је Вучковићу да реализује више циљева: 1. да активно доприноси политичком просвећивању студентске и радничке популације која је непосредно и посредно учествовала у активностима Академског позоришта, 2. да „тестира“ деловање, за београдске услове, новог вида музичко-агитационе форме у самој пракси, 3. да изводи сопствене композиције из овог жанра.

На Вучковићев „експерименталан“ тип уметничког рада са студентима надовезао се Павле Стефановић, који је организовао и водио секцију говорног хора при УРУГ Абрашевић у дужем периоду. Осим што је одржао интересовање радника за ту специфичну врсту уметничког делања током неколико година, он је успео да припреми извођења пе-сама и комада бројних познатих, левичарски оријентисаних аутора и представи их београдској јавности (Јовановић 1984: 218–220). За разлику од Стефановића, Драгутин Чолић се посветио развијању традиционално замишљеног хорског певаштва при УРУГ Абрашевић, од 1937. године, постигавши извесне резултате у омасовљењу хорске секције, као и на доследном идеолошком и уметничком утемељењу музичког репертоара (Јовановић 1984: 205–217).

Услови делања у оквиру легалних радничких и студентских организација и удружења свакако нису омогућавали масовнију промоцију културног програма КПЈ, нити његову обухватнију институционализацију, доносећи скромне резултате. Ипак, имајући у виду да су то била једина места у којима су поједини циљеви овог програма добили практично отеловљење, њиховим постигнућима у историјској перспективи то је давало изузетан симболички значај независно од објективног друштвеног ефекта који су имала. Кроз рад активиста и симпатизера КПЈ у радничким и студентским организацијама, начела партијске културне политике су емпиријски проверавана, а границе њеног домета у складу са локалним околностима јасно су указивала на *хоризонт могућег* њеног спровођења. То је креаторима културног програма омогућавало да увиде критична места, и прилагоде и обликују његов концептуални оквир у складу са затеченим стањем. Захваљујући томе делање међуратног левог музичког фронта треба схватити као једну врсту припремног, експерименталног

рада, на чијим ће се увидима изградити *поставка* музичке праксе након Другог светског рата. Резултати тог рада имали су и шири културни значај у југословенској средини у овом периоду. Наиме, упркос чињеници да су музички подухвати активиста и симпатизера КПЈ били од маргиналне важности у пољу музике, у спрези са другим уметничким захватима сличне идеолошке заснованости, они су допринели диференцијацији и плурализацији културног поља тог времена, нудећи алтернативне погледе на питања културне политике и уметничке продукције.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ

Auty Ph. (1970) "Popular Front in the Balkans: 1. Yugoslavia", *Journal of Contemporary History* 5(3): 51–67.

Бајгарова Ј. и Шебеста Ј. (2010) „Српски студенти на прашком Конзерваторијуму у периоду од 1918. до 1938. године“, у: Д. Деспих и М. Милин (ур.) *Простори модернизма: опус Љубице Марић у контексту музике њеног времена*, Београд: Музиколошки институт САНУ, 97–134.

Brooks J. (1994) "Socialist Realism in Pravda: Read All about It!", *Slavic Review* 53 (4): 973–991.

Burian J. M. (2002) *Modern Czech Theatre: Reflector and Conscience of a Nation*, Iowa: University of Iowa Press.

Burian J. M. (1976) "E. F. Burian: D34–D41", *The Drama Review: TDR* 20 (4), Theatrical theory Issue, 95–116.

Visković V. (2001) *Sukob na ljevici. Krležina uloga u sukobu na ljevici*, Београд: Народна knjiga/Alfa.

Вучковић В. (1968) *Студије, есеји, критике*, Београд: Полит.

Вучковић В. (1936) „Профана и уметничка ‘лака’ музика“, *Политика* 12. 10: 9.

Vučković V. (1935) „Betovenov nazor na svet i njegova umetnost“, *Zvuk* 6: 208–217.

Vučković V. (1934) „Umetnost kolektiva“, *Zvuk* 5: 172–177.

Vučković V. (1933) „Zeit-stück revija, kamerna opera i crtani film“, *Zvuk* 8/9: 290–299.

Vučković V. и Marić Lj. (1933) „Strazburški екперимент у светлу материјалистичке критике“, *Zvuk* 1: 30–33.

Ђурић-Клајн С. (1940) „Deset godina *Muzičkog glasnika*. *Muzički glasnik* i jugoslovenski časopisi“, *Muzički glasnik* 1/2: 7–17.

- Đurić-Klajn S. (1938) „Putevi naše moderne“, *Muzički glasnik* 1: 7–10.
- Jameson F. (yp.) (1980) *Aesthetics and Politics*, London: Verso.
- Јовановић Ж. (1984) *Радничка уметничка група „Абрашевић“ Београд (1905–1950)*, Београд: Народна књига.
- Locke V. S. (2002) *Music and Ideology in Prague, 1900–1938*, докторска дисертација у рукопису одбрањена на State University of New York (САД), преузето са: ProQuest Dissertations&Thesis, <<http://www.proquest.com>>.
- Лукић С. (1996) „Естетика, идеологија и политика у часопису *Нова литература*“, у: В. Голубовић и С. Тутњевић (yp.) *Српска авангарда у периодици*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 263–268.
- Mally L. (2003) “Exporting Soviet Culture: The Case of Agitprop Theater”, *Slavic Review* 62 (2): 321–342.
- Markovac P. (1957) *Izabrani članci i eseji*, Zagreb: Hrvatski glazbeni zavod.
- Markovac P. (1936) „Postoje li težnje u muzici koje odgovaraju ‘socijalnoj literaturi’“, *Zvuk* 1: 1–10.
- Markovac P. (1933) „Muzika i društvo“, *Zvuk* 7: 245–253.
- Marcuse H. (1978) *The Aesthetic Dimension: Toward a Critique of Marxist Aesthetics*, Boston: Beacon Press.
- Mitrović A. и сар. (1971) *Studenti Beogradskog univerziteta (1838–1941): hronologija političkog života*, Београд: Универзитетски одбор за прославу 50 година SKJ i SKOJ.
- Недић М. и Матовић В. (2010) *Нова Европа: 1920–1941*, Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Непознат аутор (1938) „Наш рецитативни хор“, *Студент* 15. март: 6.
- Николић К. (2000) *Комунисти у Краљевини Југославији: од социјал-демократије до стаљинизма (1919–1941)*, Београд: Центар за савремену историју југонсточне Европе
- Pavlov T. (1947) *Teorija odraza*, Beograd: Kultura.
- Petranović B. (1976) *KPJ (SKJ) u borbi za stvaranje socijalističke Jugoslavije (1919–1941)*, Beograd: Narodna armija.
- Rees T. и Thorpe A. (yp.) (1998) *International Communism and the Communist International*, Manchester: Manchester University Press.
- Ribnikar S. (1935) „Savremena muzika na praškom festivalu“, *Zvuk* 8/9: 341–344.
- Ribnikar S. (1932) „Uvodnik“, *Zvuk* 1: 1–3.

Rolf M. (2009) "A Hall of Mirrors: Sovietizing Culture under Stalinism", *Slavic Review* 68 (3): 601–630.

Spurný L. (2010) "Hába School – Reality or Myth?", у: Д. Деспић и М. Милин (ур.) *Простори модернизма: опус Љубице Марућ у контексту музике њеног времена*, Београд: Музиколошки институт САНУ, 135–142.

Tešić G. (ур.) (1983) *Zli volšebnici: polemike i pamfleti u srpskoj književnosti 1917–1943*, том 1–3, Београд: Slovo ljubve.

Tomašek A. (1957) „Predgovor“, у: P. Markovac, *Izabrani članci i eseji*, Zagreb: Hrvatski glazbeni zavod, 5–13.

Hába A. (1933) „Mladi jugoslovenski kompozitori i četvrttonska muzika“, *Zvuk* 3: 81–85.

Clybor Sh. (2010) *Prophets of Revolution: Culture, Communism, and the Czech Avant-Garde, 1920–1960*, докторска дисертација у рукопису одбрањена на Northwestern University (САД), преузето са: ProQuest Dissertations&Thesis, <<http://www.proquest.com>>.

Fitzpatrick Sh. (1979) *Education and Social Mobility in the Soviet Union 1921–1934*, Cambridge: Cambridge University Press.

Čolić D. (1933) „Izražajni materijal muzike i njeno delovanje“, *Zvuk* 6: 207–214.

Чолић Д. (1932) „Модерна музика и друштво“, *Музички гласник* 7/8: 205–206.

Живанчевић В. (1983) „Од Видинског пољанчета до ‘Хеликона’ у ‘Москви’“, у: *Београд у сећањима: 1930–1941*, Београд: Српска књижевна задруга, 129–181.

Šuvaković M. и Đurić D. (ур.) (2003) *Impossible histories: historical avant-gardes, neo-avant-gardes, and post-avant-gardes in Yugoslavia (1918–1991)*, MIT Press.

Ivana Vesić

MUSIC IN A ‘CLASSLESS SOCIETY’: ACTIVITIES OF MEMBERS
AND ‘FELLOW TRAVELERS’ OF COMMUNIST PARTY OF
YUGOSLAVIA ON THE CONSTRUCTION OF CONCEPTUAL AND
PRACTICAL BASIS OF THE NEW MUSICAL ORDER
(Summary)

On account of its illegal status in the Kingdom of Yugoslavia, the CPY underwent many transformations in its organizational structure and methods of political struggle during the 1920s and 1930s. Although there are

different periodizations of the pre-Second World war history of the CPY, most historiographers designate as most important moments the termination of the five-year long dictatorship of King Aleksandar in 1934 and the implementation of new policies in Comintern in 1935. After that, the CPY began very dynamic political campaigning attempting to reach different parts of the population which affected the definition and application of its cultural policies. Closer alignment with the leftist element of the field of culture created fertile ground for the construction of a broad cultural programme as well as the institutional circuit that enabled the implementation of some of its parts.

A group of music specialists among the left-oriented cultural actors contributed to the process of the conceptual and practical articulation of the parts of the programme regulating musical practice. The so-called "left music front" activists developed plural perspectives in the discussion of the music order in a classless society, interpreting the problem of the popularization of high-art music as well as the emancipation of proletarian music from different ideological positions. In that process they leaned on a specific version of the canon of composers both in the local and international music traditions and also on a historical narrative grounded in a dialectical materialism that was deduced from the Soviet model of the history of music. At the dawn of the Second World War, "left music front" became more homogenized which was the result of strict ideological disciplining of members of the CPY in that period. Unlike the leftist segment of the literary field in which party policies were strongly opposed and criticized publicly, there were no ideological conflicts of that sort in its musical counterpart.

Because of strict political control of the public sphere, activists of the "left music front" had difficulties in the implementation of their cultural programme. They focused mostly on cultural work within workers' and students' organizations and societies that gave them an opportunity to promote in the public some of the core concepts of that programme. Although the activities in the abovementioned organizations gave modest results in the process of the institutionalization of the CPY's cultural policies, they could be seen as an important basis for the development of musical practices after

the Second World War. Together with other artistic projects in the leftist part of the cultural field, the musical undertakings of the members and ‘fellow travellers’ of the CPY contributed to the pluralisation and differentiation of that field, creating an alternative understanding of the production of music as well as of cultural policies on music.