

A traditional Serbian weaving loom is shown, with numerous vertical threads of various colors (white, green, red, blue) stretched across it. The threads are arranged in a way that suggests a complex pattern is being woven. The background is a soft, out-of-focus light color.

Ивана Весић

КОНСТРУИСАЊЕ СРПСКЕ
МУЗИЧКЕ ТРАДИЦИЈЕ
у периоду између два
светска рата



Ивана Весић

КОНСТРУИСАЊЕ СРПСКЕ МУЗИЧКЕ ТРАДИЦИЈЕ
у периоду између два светска рата

Књига је одштампана средствима
Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије



Министарство просвете,
науке и технолошког развоја

Ивана Весић

КОНСТРУИСАЊЕ СРПСКЕ
МУЗИЧКЕ ТРАДИЦИЈЕ
у периоду између два светска рата



Музиколошки институт
Српске академије наука и уметности

Београд, 2018.

Садржај

Предговор	7
1.	
УВОД	9
Конструисање као појава	9
Српска музичка традиција у југословенском контексту?	14
Истраживачки кораци	39
2.	
ЈАВНО ПОЉЕ У КРАЉЕВИНИ СХС/ЈУГОСЛАВИЈИ: ОПШТЕ КАРАКТЕРИСТИКЕ	53
Особености јавног поља у Краљевини СХС/Југославији	53
Врсте активности и груписања у пољу	67
3.	
ФРАКЦИЈСКЕ ПОДЕЛЕ У ЈАВНОМ ПОЉУ	77
Поглед на испољавање фракцијских разлика	77
Конзервативна фракција	85
Либерална фракција	92
Левичарска фракција	99
4.	
АКТИВНОСТИ ПОЈЕДИНАЧНИХ ФРАКЦИЈА У ЈУГОСЛОВЕНСКОМ ЈАВНОМ ПОЉУ ТОКОМ ДВЕ ЕТАПЕ	107
Прва етапа – процес плурализације	107
а) <i>Српски књижевни ђласник</i> и Удружење пријатеља уметности <i>Џвијетта Зузорић</i> : активности, идејна полазишта и кључни експоненти	110
б) Групе наклоњене идејама свесловенства у либералној и конзервативној фракцији	123
Друга етапа – процес поларизације	134
а) Ка потпуној доминацији конзервативне фракције – осврт на рад националних и женских удружења	140
б) Обликовање радикалне деснице у конзервативној фракцији – мистичнорелигиозна струја	154
в) Сукоб на левици и његово присилно разрешење	165
г) Конституисање „левог музичког фронта“	169
д) Поларизација у јавном пољу и њене последице по фракцијске односе	174

5.

ФРАКЦИЈСКЕ ОСОБЕНОСТИ У ПРОЦЕСУ КОНСТРУИСАЊА СРПСКЕ МУЗИЧКЕ ТРАДИЦИЈЕ	189
Наратив о музици у конзервативној фракцији.	193
а) Тумачење дилема – идеја југословенства и/или српства, југословенска и/или западноевропска култура, фолклор или висока уметност	194
б) Популарна и/или висока култура, православље и/или атеизам	202
Наратив о музици у либералној фракцији.	207
а) Српска и/или југословенска музика	218
б) Југословенска и/или западноевропска и словенска култура, фолклор и/или висока уметност	223
в) Популарна и/или висока култура, православље и/или атеизам	244
Наратив о музици индивидуалистичке струје	251
Наратив о музици у левичарској фракцији	260
а) Тумачење дилема – идеја југословенства и/или српства, југословенска и/или западноевропска култура, југословенска и/или словенска култура, фолклор и/или висока уметност	262
б) Популарна и/или висока култура, православље и/или атеизам	280

6.

ЗАКЉУЧАК	289
Завршни осврт на музички програм појединачних фракција у југословенском јавном пољу	289
Конструисање српске музичке традиције: теоријске и емпиријске импликације	299
ЛИТЕРАТУРА.	307
ПРИЛОГ 1.	340
ПРИЛОГ 2.	351
РЕГИСТАР ЛИЧНИХ ИМЕНА	365

Предговор

Ова књига настала је као резултат рада на пројекту *Идентитет и етничке српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови* (ОН 177004) Музиколошког института САНУ који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије. Као основа послужио је рукопис докторске дисертације рађене под менторством проф. др Александра Молнара и одбрањене 2016. године на Филозофском факултету Универзитета у Београду. Рукопис је значајно измењен и знатно допуњен захваљујући допунским истраживањима која су обављена у претходном периоду. Резултати до којих се том приликом дошло омогућили су да се продубе ранији увиди, изнесу нови подаци и додатно поткрепе изнете претпоставке и закључци. С тим у вези, од важности је био рад на организовању научне конференције посвећене једној од најзначајнијих личности југословенске међуратне музике, Кости П. Манојловићу, у новембру 2016, а потом и на уређивању међународног тематског зборника о његовим активностима на словенској и балканској културној интеграцији (2017). Размена података с истраживачима из региона и преглед архивског материјала који претходно није био у фокусу обогатио је сазнања о деловању и сарадњи музичара и музичких стручњака на овим просторима. Једнако користан био је и рад на монографији посвећеној удружењима музичара у Краљевини СХС/Југославији у коауторству с др Весном Пенем током 2017. године откривајући мање познате димензије њихове интеракције унутар и изван земље и указујући на специфичност разумевања националних посебности и јединства. Напошетку, изузетан значај имао је преглед богате колекције Дигиталне књижнице Словеније, пре свега музичких и књижевно-политичких часописа, ретких публикација, плаката из међуратног периода и сл. Сазнања о деловању музичара у читавој Југославији и њиховом суседству, барем и парцијална, омогућила су боље разумевање њихових стремљења, особито борбе за препознавање како у југословенској јавности, тако и у међународним оквирима.

Овом приликом желела бих да се захвалим особљу читаоница у Архиву Југославије и Историјском архиву Београда на помоћи приликом одабира и проналажења архивског материјала. У процесу рада на рукопису пуно су ми помогле сугестије, примедбе и савети ментора, проф. др Александра Молнара, као и чланова комисије, др Милана Суботића и проф. др Иване Спасић. Исто важи и за предлоге рецензената којима сам посебно захвална. Не мање битне биле су и дискусије с колегама музиколозима др Весном Пено и др Срђаном Атанасовским. На крају, подстицајан је био и рад на архивској обради заоставштине Петра Крстића с колегом Драганом Теодосићем, архивистом и историчарем, као и истраживање необрађених сегмената заоставштине Светолика Пашћана-Којанова и Стане Ђурић-Клајн, те административне архиве Музиколошког института САН/САНУ.

Огромну захвалност дугујем својој породици која ми је пружила материјалну и сваку другу врсту подршке најпре током истраживања за потребе докторске дисертације, а потом и приликом рада на овој књизи. Једнако сам благодарна и пријатељима и колегама који су ми у протеклом периоду давали подстрек за професионално усавршавање и развијање.

У Београду, новембра 2018.

Ауторка

1. УВОД

Конструисање као појава

Након вишегодишњег истраживања музике у међуратној Југославији започетог 2006. и интензивираним од 2011. до 2018. године, одређени процеси наметнули су се као утицајни у процесу утемељења музичког стваралаштва, извођаштва, образовања, научно-публицистичког и мелографског рада на овом подручју. Да је обликовање поља музике, нарочито уметничке музике, било у директној вези с кристализовањем интереса националних елита унутар југословенске државе у погледу дефинисања сопствене заједнице и културе јасно се назирало увидом у бројне активности музичара и музичких стручњака у овом периоду, али и раније – у различитим фазама током 19. века. Како у досадашњим разматрањима музике на простору Краљевине СХС/Југославије ова појава није подробније испитивана, постојала је потреба да се такав недостатак надомести, а дискусија о музичарима и музичком животу постави у шири друштвено-политички оквир. Уместо пуког констатовања како је поље музике било укључено у општа друштвена гигања и како је функционисало под утицајем владајућих политичких тежњи и илустровања тих процеса одговарајућим поступцима и активностима појединаца, група, организација и институција, било је нужно да се везама између различитих области приступи на сложенији начин. То је подразумевало најпре постављање питања на који начин политичке идеологије прожимају поједине области културе и како те области учествују у њиховом генерисању, затим који друштвени механизми омогућавају „претакање“ политичке сфере у културну, а, самим тим, и уметничку и музичку и, најзад, којим путем одређена схватања музичке традиције и музичке историје постају релевантна и преовлађујућа.

Да би се до одговора дошло комбиновано је неколико теоријских поставки – теорија национализма Бенедикта Андерсона (Anderson), теорија поља (*champ*) Пјера Бурдијеа (Bourdieu) и концепт вишеструких јавности Крега Калхуна (Calhoun). У фокус су стављени различити нивои процеса

посредовања, као и бројне категорије посредника што је подразумевало извођење комплексног аналитичког поступка. С тим у вези, значајно место заузело је разумевање видова утемељења националне свести и, паралелно с тим, националне културе, на простору Србије, а потом и Југославије у дужем временском периоду, од почетка 19. века, с посебним акцентом на међуратно доба. Нека врста „ширег захвата“ била је неизбежна имајући у виду контунитет у политичким наративима, личностима и институцијама које су и пре стварања југословенске државе имале важну улогу у политичком, друштвеном и културном животу. Свакако, није било могуће дискутовати детаљно о томе како је текло интегрисање националне заједнице и обликовање њених идеала, вредности и баштине, и колики удео у томе су имале поједине друштвене области. Иако је овај процес био обухваћен и сагледан у току истраживања, он је, овом приликом, сведен на најопштији ниво служећи као полазиште за друга разматрања. Уместо доказивања тога да ли су одређене појаве биле у функцији националне и културне идентификације пажња је усмерена на средства путем којих је идентификација подстицана, претпоставке на којима се заснивала, те инстанце које су у томе учествовале уз главни акценат на поље музике.

Од посебне важности било је посматрање јавног поља у Краљевини СХС/Југославији као места у коме се одвијала интеракција појединаца и група различитог степена друштвене моћи и утицајности, као и додир и размена између појединачних јавности: политичке, академско-научне, књижевноуметничке, културно-просветне, струковно-синдикалне итд. Резултат њиховог преплитања, умрежавања, синергије, конфронтације и потирања представљале су појединачне фракције као својеврсне тачке сусретања носилаца сличне вредносне оријентисаности и погледа на српске и југословенске политичке и културне прилике, те прошлост и будућност. Фракције су проистицале из „сабирања“ различитих кругова око сродних политичких и културних програма с тим да је њихова постојаност, кохерентност, разгранатост и степен активности варијала током међуратног периода.

Чињеница да су бројни музичари (и музички стручњаци) били део појединих интелектуалних и уметничких група, те политичких и културних организација, као и да су суделовали у дебатама о југословенској култури и уметности, омогућила је да се њихово деловање прати кроз призму фракцијске припадности на следеће начине – путем анализе социјалне умрежености и, у складу с тим, увиђања блискости с појединим личностима и круговима, као и уочавањем идеолошке позиционисаности. Из тог разлога сагледане су првенствено активности музичара у листовима и часописима, њихов ангажман у удружењима различитог типа, као и у културним, стручним и научним институцијама и извођачким ансамблима. Стваралачки подухвати, иако су узети у обзир, нису били од примарног значаја у аналитичком процесу.

Следећи корак обухватао је препознавање појединачних музичких програма који су пропагирани у оквиру фракција у српској и југословенској јавности и указивање на њихове специфичности. Програми су се односили на дистинктивна схватања идеала српске музике у зависности од тога које су музичке праксе фаворизоване и како су вредноване, потом како је изгледао поредак музичких жанрова и, најзад, који су ствараоци из српске (и југословенске) музичке прошлости и садашњости издвајани као значајни. Разлике у погледима испољавале су се и у поимању институционалног организовања уметничке музичке, улоге и значаја одређених врста музичких институција у културном пољу, репертоарске политике, приступа истраживању и очувању музичког фолклора итд. Захваљујући томе у јавном пољу је током међуратног периода коегзистирало више верзија српске (и југословенске) музичке традиције и, последично, историје српске (и југословенске) (уметничке) музике, те поставки културне и научне политике у овој области.

Ипак, коегзистирање није подразумевало и једнаку утицајност појединачних верзија музичке традиције. Како ће се показати у финалним етапама анализе, ширење одређених гледишта и њихово успостављање као доминантних било је повезано с друштвеном надмоћношћу група које су их пропагирале, као и с релативном идеолошком сродношћу с гледиштима политичке и интелектуалне елите. Такве околности омогућавале су да се наратив који је креирао један део музичара и музичких стручњака наметне као једини легитиман, не само у међуратном периоду, већ и касније. Захваљујући његовом некритичком репродуковању, извесна тумачења и вредновања српске музичке историје и њених протагониста у периоду од прве половине 19. века до Другог светског рата опстала су до данас.

Истраживање процеса конструисања српске музичке традиције имало је за циљ указивање на неколико појава. Пре свега, мисли се на *нейоситојаност* *концепција српске музичке традиције (српске музике)*, односно његову вишезначност и варијантност. Арбитрарност и контингентност тог концепта произлази из вишеструкости његовог тумачења у одабраном историјском периоду и друштвено-политичке условљености издвајања појединих од њих као релевантних. Тиме се доводи у сумњу идеја о постојању есенцијално српске музичке традиције која егзистира изван одговарајућег историјског, друштвеног и културног контекста. Једном речју, тешко је говорити о једној, аутентичној српској музици и српској историје музике, већ о мноштву њихових варијанти с већим или мањим степеном легитимности у конкретном историјском периоду. Осим тога, чини се да је *дефинисање српске музичке традиције било под утицајем идејних борби и борби за моћ међу српским и југословенским војничарима и интелектуалцима*, те да је служило остваривању њихових ширих стремљења. Независно од тога да ли је креирање њеног

модела било део процеса „буђења“ класне или националне свести, свести о надмоћности српског народа или припадности наднационално схваћеном колективитету (југословенска нација, словенска раса), циљ актера био је исти. Реч је о настојању да се музичка пракса стави под политичку и друштвену „контролу“, као и да се музичка прошлост, садашњост и будућност обликују у складу с „вишим“ интересима – стварања национално, расно или класно свесних субјеката и група у оквиру политичке заједнице и њој саобразне историје, културе и уметности.

Потврда наведених претпоставки требало би, с једне стране, да подстакне неку врсту преиспитивања националне музичке историографије на овим просторима, а с друге стране, да скрене пажњу на неопходност веће заступљености културних, уметничких и музичких појава у историјским разматрањима. Наиме, увиђање детерминисаности историјском музичких наратива друштвеним и политичким приликама током међуратног периода изискује како обухватно критичко разматрање тада креираних канона српске музике и њихову „деконструкцију“, тако и промишљање оправданости примене традиционалних музиколошких приступа и метода у случају посматрања музике „периферних“ европских култура. Поред наглашене повезаности политичких и музичких појава која је континуирано спутавала аутономизацију поља музике, проблем је представљала и несамосталност композиторске професије услед владајућих социоекономских услова. Томе треба додати и чињеницу да је у случају већине српских композитора из овог периода, као и раније, у целокупном деловању важније место у односу на стваралачки, заузимао педагошки, публицистички и културноактивистички рад. Посматрано из те перспективе, усредређеност на композиторски опус и поетику карактеристична за музиколошка истраживања од краја 19. века, не делује сасвим подесно у српском (и југословенском) контексту будући да се тиме занемарује значајан део активности и постигнућа појединаца изван области компоновања.

Значајна улога музике и музичара у друштвеним и политичким процесима на простору Краљевине СХС/Југославије без обзира на привидну „маргиналност“ у односу на, примера ради, област књижевности, науке и образовања из угла већине међуратних политичара и интелектуалаца, као и ширих слојева, важна је јер упућује на неопходност да буде обухваћена и проблематизована и путем историјских истраживања. То свакако важи и за друге уметничке и културне појаве које су, у случају домаће историографије, најчешће „у сенци“ проучавања политичких партија и елита, владајућих идеологија, дипломатских и економских односа и образовних политика упркос њиховом незанемарљивом доприносу у производњи друштвене стварности.

Пре него што се позабавимо југословенским јавним пољем у међуратном периоду и идеолошким поделама које су у њему владале објаснићемо детаљније због чега је испитивање процеса конструисања музичке традиције било усмерено на српску традицију имајући у виду да се сâм процес одвијао након конституисања југословенске државе и у околностима покушаја изградње заједничког, југословенског националног и културног идентитета. Осим тога, осврнућемо се темељније и на одабрана теоријска полазишта, као и на коришћене методе и изворе.

Српска музичка традиција у југословенском контексту?

Период између два светска рата донео је значајне промене у српском друштву стављајући њену елиту пред бројна искушења. До почетка Великог рата фокусирана првенствено на остваривање уже дефинисаних националних циљева у виду територијалног и културног повезивања српског становништва, услед компликоване и неизвесне спољнополитичке ситуације, те честих обрта у међународним односима и ратним приликама након 1914. године, она је била приморана да флексибилније приступи сопственим политичким циљевима, модификује их у одређеној мери и делимично преиспита. Уз бројне препреке, спољне и унутрашње, дошло се до политичке платформе која је делимично одговарала интересима како српске елите, тако и хрватске и словеначке што је омогућило настанак југословенске државе.¹ Иако је већ Привремено веће Краљевства Срба, Хрвата и Словенаца, касније Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца² показало дубок расцеп у погледима не само између српске и хрватске елите, већ и унутар српске елите, након усвајања Устава 1921. године успостављен је заједнички оквир функционисања који ће, уз извесне измене, опстати до почетка Другог светског рата.³

Тај оквир није успео да ублажи антагонизме у политичком пољу, али је, барем формално, пружио основу за рад на културном обједињавању југословенских народа. С обзиром на учестали изостанак консензуса међу представницима националних елита у погледу кључних политичких питања, проблему културног зближавања и интегрисања генерално није приступано систематично, темељно и конзистентно. Непостојање прецизно формулисаних метода и циљева у погледу југословенске културне интеграције у оквиру владајућих слојева подстицало је различите, међусобно некомпатибилне или искључиве иницијативе у културном пољу. Тако је највећи део представника националних елита био истовремено усредсређен на регионално-етнички (српски, хрватски, словеначки) и југословенски оквир, део је био фокусиран

1 О околностима које су пратиле настанак југословенске државе видети детаљније у Митровић 1984: 487–564; Станковић 1985: 147–234; Екмечић 1980: 667–839; Petranović 1988: 3–29; Šepić 1981: 373–416.

2 Назив државе, Краљевство Срба, Хрвата и Словенаца, био је актуелан од проглашења уједињења 1. децембра 1918. до усвајања Видовданског устава. Тада југословенска држава постаје Краљевина Срба, Хрвата и Словенаца. Напослетку она је преименована у Краљевину Југославију и то након усвајања Закона о називу и подели Краљевине на управна подручја 3. октобра 1929.

3 О функционисању прве Југославије, изазовима и проблемима који су се појавили, политичким кризама, сукобима и разликама видети у Petranović 1988; Gligorijević 1979; Banac 1988; Dragnich 1983; Đokić 2010; Petrović 2009; Чалић 2013.

искључиво на регионално-етничко обједињавање занемарујући или стављајући на маргину развој југословенске националне културе, а било је и група које су пледирале за стварање заједничке културне основе југословенских народа уз потискивање међусобних разлика.

Иако су почетком 20. века јужнословенски сликари, вајари,⁴ књижевници и музичари⁵ из Аустроугарске монархије заједно с уметницима из

4 Један од првих значајних догађаја у процесу зближавања јужнословенских уметника одиграо се у септембру 1904. године у Београду када је организована заједничка изложба сликара и скулптора с простора Краљевине Србије и Аустроугарске монархије поводом обележавања стогодишњице Првог српског устанка и, истовремено, прославе крунисања краља Петра I Карађорђевића. Ликовни уметници наставили су да се окупљају на изложбама организованим у Београду и другим местима – укупно их је било четири, док је последња организована у Београду у мају 1912. – а посебан вид зближавања представљало је окупљање око заједничких уметничких и националних програма кроз активности у друштву уметника *Лага* формираном током прве изложбе. Иако је након друге изложбе, услед дистинкција у уметничким и политичким погледима појединачних стваралаца, дошло до расцепа у групи, то је ипак био први покушај окупљања око јединствене платформе као полазишта за креирање аутентичне југословенске уметности (о овим догађајима видети детаљније у Тошић 1983; Vučetić 2009). Битан корак ка зближавању југословенских уметника и утемељењу модерне југословенске уметности било је и организовање српског павиљона на Светској изложби у Риму 1911. године у оквиру кога су излагали уметници различитих генерација и уметничких оријентација из Краљевине Србије, Аустроугарске и Краљевине Црне Горе (према Амброзић 1962; Адамовић 1996).

5 Јачање веза између српских, хрватских, словеначких, босанских и црногорских уметника и креирање специфично југословенског уметничког израза текло је спорије у области књижевности и музике. Упркос бројним иницијативама књижевника које су имале за циљ боље упознавање читалачке публике са стваралаштвом југословенских уметника кроз покретање посебних југословенских едиција или „отварање“ књижевних часописа за писце из читавог региона, конкретнији кораци начињени су током 1909. и 1910. године заслугом угледног сарајевског листа *Босанска вила*. Осим расправе о проблему језичке основе југословенске књижевности и могућностима стварања заједничког књижевног језика покренуте 1909. бр. 6, 81–2, бр. 10, 145–6, бр. 16, 241–2; бр. 17–8, 258–9), важна је била и појава серије бројева посвећених регионалним и националним књижевним традицијама и култури из 1910. (српској, бр. 3–6; војвођанској, бр. 7–8, 9–11; хрватској, бр. 12–15; црногорској, бр. 16–17; далматинској, бр. 18–19; књижевност Старе Србије и Македоније, бр. 20–22), затим неколико јавних апела критичара Димитрија Митриновића за превазилажење српско-хрватских несугласица и међусобну књижевну сарадњу (1909, бр. 19–20, 289–90; 1910, бр. 1–2, 289–90), као и серија чланака о културној интеграцији југословенских народа (1910, бр. 9–11, 155–6; бр. 12–15, 177–8; бр. 12–15, 220–2). Битно је у том контексту било и спровођење анкете о језичкој основи српско-хрватске књижевности (иницијатор је био познати књижевни критичар Јован Скерлић) у реномираном београдском часопису *Српски књижевни гласник* из 1914. године (књ. 32, св. 2, 114–25; св. 3, 217–27; св. 4, 285–93; св. 5, 375–89; св. 6, 438–46; св. 7, 526–8). Она је имала за циљ подстицање ближе сарадње писаца с простора Краљевине Србије, Краљевине Црне Горе и делова Аустроугарске монархије кроз установљење заједничког писма и језика као основе за стварање будуће југословенске књижевности. У случају музичких уметника, ситуација је била на изванредан начин комплекснија када се имају у виду материјални трошкови, те људски и инфраструктурни ресурси неопходни за упознавање публике с музичким ствараоцима и уметницима из других крајева, реализовање турнеја и гостовања, покретање одговарајућих едиција и сл. Ипак, до избијања Балканских ратова и

Краљевине Србије и Кнежевине/Краљевине Бугарске били једни од покретача културног повезивања народа на тлу средње и југоисточне Европе, знатно пре него што је идеја креирања југословенске државе прихваћена међу српском, те хрватском и словеначком политичком елитом, након уједињења 1918. године том проблему је приступано на различите начине. Опште узев, манифестовање привржености југословенству долазило је до изражаја путем покретања пројугословенски оријентисаних часописа, остваривања међурегионалне сарадње и организовања заједничких уметничких активности и догађаја, конституисања националних удружења и организација и, најзад, теоријског и практичног фондирања концепта југословенске уметности. Стиче се утисак да су најагилнији у том процесу били књижевници и ликовни уметници који су се умногоме ослањали на идеје и платформе пласиране пре Великог рата.

Међу књижевницима су и пре стварања југословенске државе реактуелизована предратна стремљења ка интеграцији српске и хрватске књижевности, а заједно с њима и питања заједничке језичке основе и писма, издаваштва, књижевне историје и књижевне критике. То је, поред осталог, дошло до изражаја у часопису *Književni jug* основаном у Загребу почетком 1918. године који је окупио хрватске, босанске, српске и словеначке публицисте. Током две године непрекидног излажења, књижевни критичари, историчари и научници разматрали су проблем успостављања југословенске књижевности стављајући акценат на питање језика, тачније, на стварање одговарајуће лингвистичке основе за југословенске писце из различитих крајева. Осим тога, постојало је интересовање и за ревизију књижевне историје, као и за „сабирање снага“ кроз кооперативан рад писаца, историчара и критичара из свих делова будућег Краљевства Срба, Хрвата и Словенаца у постојећим или новооснованим часописима.⁶

На темељу потребе за међусобном разменом, упознавањем и креирањем заједничке књижевне традиције деловали су бројни часописи публиковани у Љубљани, Загребу и Београду. Међу њима посебно место су заузимали београдски *Српски књижевни гласник* (1901–1914, 1920–1941), загребачка *Нова Европа* (1920–1941) и *Ljubljanski zvon* (1882–1941) и *Dom in svet* (1888–1944), престижна гласила у којима је осим о књижевним појавама дискутовано и о проблемима

Првог светског рата начињени су извесни помаци у том погледу. Преломна је у том смислу била 1911. година када су две трупе из хрватских крајева Аустроугарске гостовале у Београду. На изузетан одјек у београдској и српској јавности наишао је наступ оперског ансамбла загребачког Краљевског земаљског казалишта, који је представљао крупан корак у правцу интензивирања сарадње музичара с ових простора (видети Аноним 1911). С извесном пажњом испраћен је и боравак оперетске трупе Осигјечког казалишта која је пред београдску публику изнела разноврстан репертоар (видети Д. С. 1911).

6 О томе видети у Гајевић 1985; Palavestra 2010.

југословенске уметности, културе, друштва и државе.⁷ Паралелно с тим, писци, критичари и књижевни историчари из различитих југословенских крајева остваривали су контакт учешћем у раду професионалних удружења – ПЕН клубови у Београду, Загребу и Љубљани, Удружење југословенских драмских аутора (1929–1941) итд, као и кроз манифестације које су организоване ради популаризације југословенске књижевности попут књижевних вечери и сајмова.⁸

У случају ликовних уметника, током двадесетих година протеклог столећа оживљене су заједничке, југословенске изложбе које ће временом мењати своју форму и организациону основу. Најпре су одржаване под окриљем Удружења ликовних уметника из Београда уз значајан временски размак, а затим под покровитељством Удружења пријатеља уметности *Цвијетша Зузорић* (Београд), под називом *Пролећне изложбе*.⁹ Поред оваквих периодичних окупљања сликара и вајара која су имала променљив успех у ширењу и интернализовању југословенске свести међу њима, те креирању ликовне уметности „југословенског карактера“,¹⁰ непосредно после завршетка Великог рата појавиле су се и нове иницијативе с циљем здближавања југословенских уметника. Занимљив је, с тим у вези, био предлог сликара Марка Мурата¹¹ о успостављању дубровачке награде за ликовне уметнике који је осмишљен у сарадњи с представницима општине Дубровник, а затим поднет на разматрање Уметничком одељењу Министарства просвете током 1920. године.¹² Према том предлогу, дубровачка награда требало је да омогући материјалну потпору уметницима и додатно их мотивише да трагају за „аутентичним изразом“ сопственог југословенског идентитета остављајући по страни међусобне историјске, културне и идејне

7 О улози часописа *Српски књижевни гласник* у југословенском друштву, култури и уметности видети Тутњевић, Неђић [ур.] 2003; Петровић 2001. О значају *Нове Европе* видети Неђић, Матовић [ур.] 2011. О рефлексијама о југословенском друштву и држави у међуратној периодици видети у Петровић 2000.

8 Током међуратног периода инициране су различите активности с циљем да читаоцима представе југословенске писце и њихова дела и заинтересују их за њих. Активности су потицале од водећих издавача, самих књижевника и појединих удружења чији је задатак био подстицање креирања интегрисане југословенске уметности и њене промоције. Оне су се посебно појачале током тридесетих година протеклог столећа када су све чешће почели да се организују сајмови књига који су, поред снижених цена, нудили публици и сусрете с књижевницима и њиховим остварењима кроз књижевне вечери и предавања. У том контексту нарочито се истакла манифестација Дани књиге коју је покренуло Удружење пријатеља уметности *Цвијетша Зузорић* 1932. године. О концепцији Дана књиге, циљевима и дOMETИМА видети у Аноним 1932; Аноним 1933а; Бабић 1936; Вучетић-Младеновић 2003: 87–98.

9 Уп. Тошић 1983: 129–166; Vučićić 2009: 707–709.

10 Vučićić 2009: 708, 711.

11 Марко Мурат (1864–1944), сликар, конзерватор, педагог. Био је управник Надлештва за уметност и споменике у Дубровнику, оснивач и професор Уметничко-занатске школе у Београду и један од оснивача друштва уметника *Лага*.

12 Видети Васић 1920.

разлике. Уметност генерално, а нарочито ликовне уметности, посматрана је као домен у коме етничке, верске и културне посебности југословенских народа могу лако да се превазиђу и уједно модел за интегративне процесе у другим друштвеним областима. Стапање регионалних посебности у циљу обликовања јединствене југословенске уметности и културе могло се постићи, према Муратовом схватању, редовним окупљањима уметника на острву Локрум код Дубровника, односно формирањем ликовне колоније налик на ону коју је осмислила сликарка Надежда Петровић почетком двадесетог века.¹³

Сталан додир уметника с природним лепотама обале Јадранског мора праћен међусобном темељном разменом требало је да допринесе настанку стваралачких подухвата посебног квалитета. На овај начин, као резултат симбиотске везе уметника и „сопственог тла“, дела би представљала „израз душе [југословенског] народа, производ његове уметничке обдарености и плод земљишта на коме су створена“.¹⁴

У пољу музике тежње ка зближавању испољаване су кроз различите подухвате почев од концертних и стручно-организационих до научних и публицистичких. Један од најупечатљивијих инструмената у процесу југословенске интеграције током читавог међуратног периода били су концерти посвећени делима аутора с ових простора. Такозвани југословенски концерти с којима се започело одмах након завршетка рата најпре у севернозападним, а касније и источним деловима земље уз подршку различитих типова ансамбала и институција имали су двоструки циљ – упознавање публике с музичком традицијом из других крајева и формирање канона југословенске музике (в. Слике 1–3).¹⁵ Поред бројних певачких друштава као главних посредника југословенског репертоара, важну улогу у овом процесу имао је и Радио Београд у чијем се музичком програму југословенска идеја снажно рефлектовала (в. Слика 4).¹⁶

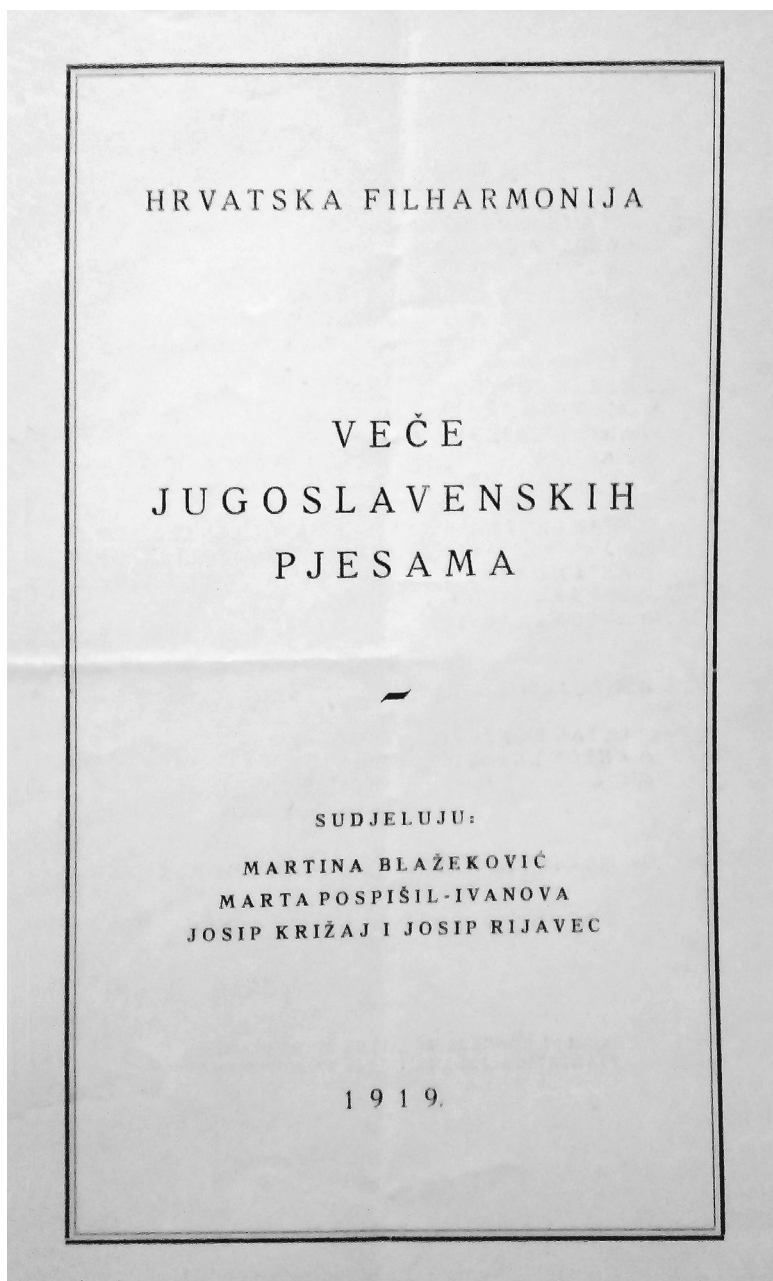
13 Њена идеја била је да се оснује југословенска уметничка колонија у Сићеву и у том циљу 1906. године позвани су уметници широм „словенског југа“ да такву иницијативу подрже. Стварање овакве колоније требало је да „упознајући покрајине југословенске, племена у њиховом животу и раду, њихов карактер, шири тиме васпитни утицај на народ, прикупљајући све оно што је лепо, интересантно и оригинално у народу, да са овима упозна запад са нами [sic!] и оним што је у нас. Упознавајући народ, уносећи му културу, уздићи ће му уметност на узвишенији ниво, дајући му прилике да са уметником буде у непосредној близини, што ће у васпитном духу бити од веома велике користи. Даће му прилике да у слици упозна остале југословенске народе, као и браћу своју неослобођену“ (према Амброзић 1958: 267–268).

14 Васић 1920: 456.

15 Видети преглед југословенских концерата у Прилогу 1, стр. 340–344.

16 Према Vesić 2013a, 2016.

Слике 1–3. Југословенски концерти.



Слика 1. Насловна страна програма вечери југословенских песама у оквиру циклуса концерата Хрватске филхармоније, 1919. МИ САНУ – АК, Заоставштина Светолика Пашћана-Којанова, без сигнатуре.



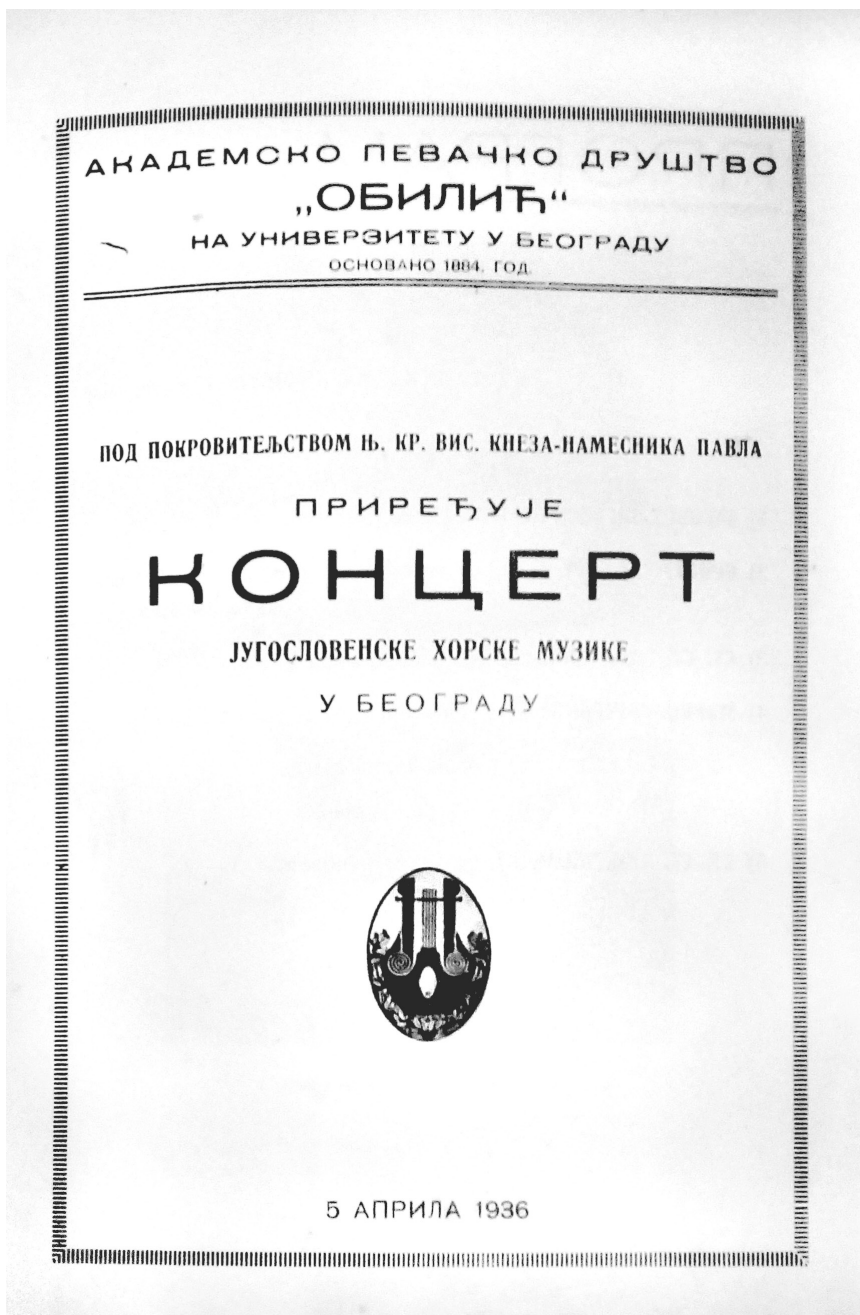
ПРВО БЕОГРАДСКО
ПЕВАЧКО ДРУШТВО

— Основано 1853. —

ПРВИ КОНЦЕРТ
ЈУГОСЛОВЕНСКЕ
ХОРСКЕ МУЗИКЕ

Диригент
КОСТА П. МАНОЈЛОВИЋ
артистички вођ
Првог Београдског Певачког Друштва

Слика 2. Насловна страна програма првог концерта југословенске хорске музике поводом Прве југословенске музичке изложбе у Београду одржане од 11–18. априла 1926. у Официрском дому. МИ САНУ – АК, Збирка докумената Косте П. Манојловића.



Слика 3. Насловна страна програма концерта југословенске хорске музике АПД *Обилић*, 5. април 1936. Београд. МИ САНУ – АК, Заоставштина Светолика Пашћана-Којанова, без сигнатуре.

ИЛУСТРОВАНИ НЕДЕЉНИ ЧАСОПИС

Тромесечна претплата 35, полугод. 70, годишње 140 дина. За иностранство тромесечно 48, полугодишње 96, годишње 192 дина. Све рукописне слати на адресу: Графички уметнички завод „Планета“, Београд, Ускочка 8, Телефон 92-714. Преплату слати на чековни рачун код Поштанске Штедионице 52.481.

4

ДЕЦЕМБ.
1952 ГОД.

Југословенски концерт

Овонедељни програм београдске Радио станице, и по разноврсности и по вредности тачака које ће се извести, несумњиво спада у најбоље програме од постанка београдског Радија.

У понедељак преноси се из београдског Народног позоришта популарна опера „Продана невеста“ од бесмртног чешког композитора Беджиха Сметане.

У уторак ће преносити београдска Радио станица европски концерт из Осла. Програм овог концерта доносимо опширно.

Среда је опет резервисана за интернационални пренос из Лондона, и то по подне преноси се друго полувреме утакмице Аустрија—Енглеска, а увече Симфонијски концерт.

Четвртак опет има на програму оперски пренос и то из љубљанског Гледалишта, опера „Манон“ од Жил Маснеа. После подне ће се преносити фудбалска утакмица Б. С. К.—Конкордија из Загреба.

Најзад у суботу београдска Радио станица приређује велики Југословенски концерт посвећен



Јуро Ткалчић, виртоуз на челу

делима југословенских композитора, који ће преносити Загреб, Љубљана и чешке станице.

На овом великом концерту учествују: гђа Анчица Митровић, примadona загребачке опере, г. Јуро Ткалчић, виртоуз на челу, и велики оркестар Краљеве гарде под управом вишег капелника II класе г. Драгутина Покорног. На програму су композиције наших најпознатијих композитора: Јакова Готовца, Крешимира Барановића, Ствана Христића, Франа Лотке, Милена Пауновића и Јура Ткалчића.

Овај велики репрезентативни концерт југословенске музике одржаће се у сали „Коларчевог универзитета“.

*

Неколико речи о извођачима и композиторима:

Анчица Митровић је најпре студирала музику у Загребу, где је и започела своју оперску каријеру. Затим је била ангажована у Марибору и Љубљани, а сезоне 1928-29 пева у лајпцишкој Опери са великим успехом. Затим две године је ангажована у Дармштату, а године у Берлину, Франкфурту и другим местима у Немачкој. Ове сезоне долази у Загреб као стална чланица загребачке опере, где је имала врло великог успеха, нарочито у Штраусовој опери „Каваљер с ружом“.

Јуро Ткалчић. Виртоуз на челу и композитор рођен 13 фебруара 1877 године у Загребу. Музику је учио у Бечу и Паризу. Био је члан берлинског симфонијског оркестра „Мајдер“ у Варшави, солочелиста париског симфонијског оркестра „Л Рој“ и т. д. Био је професор Конзерваторијума у Версаљу, Музичке Академије у Загребу, а сада је професор Музичке Школе у Београду. Као виртоуз на челу пропутовао је многе европске земље. Композовао већи број мањих дела за чело и клавир, један концерт за чело и оркестар и четирн удачка квартета.

Оркестар Краљеве гарде већ је врло добро познат музичкој публици. Пегови многобројни и одлични концерти у концертној сали и у банти Гардијског дома увек су били обилно посвећени



Велики оркестар Краљеве гарде.

Виши капелник Драг. Покорни

Слика 4. Најава за југословенски концерт у организацији Радио Београда у децембру 1932. Радио Београд, 1932, 49, 1.

Од једнаког значаја били су и фестивали југословенске музике у организацији Југословенске секције Међународног друштва за савремену музику (International Society For Contemporary Music) (1928) (в. Слика 5),¹⁷ а затим и Удружења пријатеља уметности *Цвијетџа Зузорић* (1935, 1936),¹⁸ док је, имајући у виду специфичност политичких и друштвених прилика крајем тридесетих година, изразит печат оставио Фестивал народних игара и песама посвећен промовисању југословенског плесног и музичког фолклора (1938, 1939) (в. Слика 6, 7).¹⁹

17 Југословенска секција основана је 1925. године, али је почетак њеног деловања био обележен споровима међу композиторима и идејним и организационим расколима (видети Живковић 1932; Славенски 1933; Добронић 1933). Ипак, три године од конституисања, као резултат напора стваралаца из свих крајева Краљевине СХС, организован је Први југословенски фестивал модерне музике одржан у Београду 5. и 6. маја. Он је обухватао два концерта на којима су представљена остварења савремених југословенских аутора – један је био посвећен делима из области камерне музике, а други симфонијским остварењима (видети Милојевић 1928б; Аноним 1928; Аноним 1930). Фестивал ипак није протекао без проблема будући да се на њему није појавила делегација хрватских композитора. Иако је такав гест, судећи према појединим објашњењима, био резултат прекасног обавештења пристиглог из Београда и, у исто време, лоших односа једног дела делегације с композитором Антуном Добронићем, српске колеге то нису благонаклоно протумачиле (видети Bersa 2012: 63–66). У даљем раду чланови секције били су фокусирани на промовисање југословенских аутора путем интернационалних фестивала под покровитељством Међународног друштва за савремену музику, као и на популаризовање њихових дела у националним оквирима. Видети Osterc 1932; Vučković 1933б; Plamenac 1934; Anonim 1939.

18 Југословенски музички фестивал Удружења *Цвијетџа Зузорић* први пут организован је 1935. и на њему су извођена дела претходно награђена на јавном музичком конкурс. По истом моделу обликован је и други фестивал. Он је одржан у мају 1936, а тада су у сали Коларца изведена награђена камерна дела Антуна Добронића, Звонимира Брадића и Миховила Логара. Видети Ж. 1936.

19 Први Фестивал народних игара и песама организовало је Удружење новинара из Београда у оквиру Ваздухопловне изложбе на београдском Сајмишту у периоду од 29. маја до 13. јуна 1938. године. Овај догађај привукао је велику пажњу јавности и помно је праћен у београдској дневној штампи. Посебно се у томе истицао дневни лист *Полиџика* који је током свих дана трајања фестивала детаљно извештавао о наступима фолклорних ансамбала из различитих крајева земље уз помпезне наслове: „На Сајмишту, свако вече, све наше покрајине приказују лепоте народне игре и песме, раскоши народног одела и темпераменат [*sic!*] наше сељачке душе“ (4. јун, 12), „Корчуланци већ приказују Морешку, епос чија се слава пронела широм света“ (6. јун, 6). Поред новинара, фестивалу су велики значај придали и државни функционери почев од представника београдске општине до високих чиновника задужених за просветну и културну делатност. Читавим догађајем „провејавала“ је жеља за наглашавањем народног јединства и слављење богатства југословенске народне баштине и њених естетских и етичких димензија. То је још више дошло до изражаја током одржавања другог фестивала 1939. године. Њега је пред око четири хиљаде гледалаца отворио министар просвете, Стеван Ђирић, уз присуство министра војске, генерала Милана Недића, министра социјалне политике и народног здравља, министра пољопривреде, начелника Генералштаба Душана Симовића и бројних представника војних и цивилних установа (према Аноним 1939).



Слика 5. Фотографије учесника Првог југословенског фестивала модерне музике (прва три реда), 5–6. мај, Београд. *Илустровани листи*, 1928, 19, 3.



Успело вече народног фестивала на Сајмишту

Сељаци из Јужне Србије, из Хрватске, из Босне и Шумадије приказивали су наше песме и игре



Слика 6. Фотографија с Фестивала народних игара и песама на Сајмишту 1938. *Полиџика*, 1. јун 1938, 7.



Слика 7. Реклама за други Фестивал народних игара и песама. *Полиџика*, 19. мај 1939, 17.

У циљу адекватног упознавања различитих музичких традиција југословенских народа и интензивније размене музичара из свих делова земље поред организовања југословенских концерата велику важност имале су и концертне турнеје и гостовања домаћих ансамбала широм заједничке државе. Насупрот југословенским концертима, у овом случају се иницијатива готово истовремено појавила у северозападним и источним крајевима, при чему су певачка друштва имала доминантан удео у наступима. Осим најеминентнијих хорских ансамбала попут Гласбене Матице из Љубљане, певачких друштава *Коло*, *Младосї*, *Балкан* и *Лисински* из Загреба, те Академског певачког друштва *Обилић*, Београдског певачког друштва, Певачке дружине *Сїанковић* из Београда, Женског музичког друштва из Новог Сада и других који су редовно гостовали у суседним варошима и градовим повремено обилазећи и удаљеније крајеве земље, концертне турнеје мањег или већег обима организовали су и водећи југословенски камерни ансамбли, војни и симфонијски оркестри, као и оперске и оперетске трупе централних и обласних позоришта.²⁰ Један од важних догађаја те врсте било је гостовање Загребачке и Љубљанске филхармоније у Београду у априлу 1938. године када је заједно с оркестром Београдске филхармоније приређен дводневни симфонијски фестивал уз извођење дела Вагнера (Wagner), Сметане (Smetana), Чајковског (Чайковский), Дворжака (Dvořák), Мусоргског (Мусоргский), као и Матије Бравничара, Крешимира Барановића и Петра Коњовића.²¹ То је била прилика да се домаћој публици по први пут представи нека врста „монстр-оркестра“ сачињеног од водећих југословенских симфонијских ансамбала и, у исто време, промовише тек отворено београдско Сајмиште као место међународне културне и привредне размене и симбол југословенског економског и културног напретка. Имајући у виду да је исти тип манифестације био планиран и у другим регионалним центрима – Загреду и Љубљани, нема сумње да су поред културно-уметничких разлога важну улогу у њеном осмишљавању и реализацији имали и политички мотиви, у првом реду потреба да се демонстрира јединство међу југословенским народима и њихова преданост изградњи снажног и културно еманципованог друштва у моменту када су у то постојале озбиљне сумње.

Прилику за међусобно боље упознавање југословенских народа и представљање њихових музичких традиција и локалних специфичности пружала је сарадња у музичким, књижевно-уметничким и културно-политичким часописима. У не толико бројним музичким гласилима која су излазила у континуитету у међуратном периоду размењиване су информације о музичким догађајима, ансамблима, извођачима, актуелној продукцији, образовним

20 Видети преглед гостовања и турнеја домаћих ансамбала унутар земље у Прилогу 1, стр. 345–348.

21 О симфонијском фестивалу видети у Живковић 1938; П. 1938.

установама и текућим проблемима углавном између три југословенска културна центра – Љубљане, Загреба и Београда. До краја двадесетих година, периоду у коме је музичка публицистика имала изразито скромне размере, важну улогу у повезивању југословенских музичара и стручњака имао је загребачки часопис *Sveta Cecilija* посвећен првенствено проучавању црквене музике, премда отворен и за разматрања народне и уметничке музике, те различитих појава из музичког живота на тлу Краљевине и шире. Осим детаљног извештавања о најновијим музичким издањима из свих делова земље, научним и образовним подухватима и деловању бројних струковних организација, ансамбала и музичких институција што је у одређеној мери красило и друге музичке часописе, ово гласило издвајало се по студиозности објављених текстова, затим тежњи ка предочавању музичких традиција из свих југословенских крајева и, најзад, покушајима да се елаборира концепт југословенске музике.²² Поред осталог, на страницама *Svete Cecilije* нашли су се прегледи историје српске црквене музике, портрети Станислава Биничког, Јосифа Маринковића, Даворина Јенка, Владимира Ђорђевића, расправе о

22 Важан допринос у формулисању концепта југословенске музике имали су и други музички часописи с ових простора. С тим у вези, значајна је била иницијатива уредништа часописа *Музика* покренута у фебруару 1928. Реч је била о анкети намењеној југословенским композиторима који су добили прилику да изнесу своје ставове о следећим питањима: 1. шта је, по Вашем мишљењу, национални музички стил уопште? 2. из којих елемената, по Вашем мишљењу, има да се развије наш, југословенски национални музички стил? 3. да ли су старије композиторске генерације у нас имале јасне представе о музичком национализму уопште, и да ли су поставиле основе за развој нашег, југословенског националног стила? 4. да ли страни утицаји могу да помогну заснивању и развијању националног музичког стила; и ако могу, који су, или су му, и у колико, од сметње? (према *Uredništvo* 1928: 35). Резултати анкете показали су да постоје различити, често опречни ставови композитора почев од оног који је изнео Божидар Јоксимовић инсистирајући на коришћењу српског музичког фолклора као исходишту за развој југословенске музике, потом мишљења које је заступао Јосип Славенски о спајању западних конструктивистичких композиционих метода с источњачким интуитивизмом до гледишта Косте П. Манојловића и Луја Шафранека Кавића који су се залагали за уметничко обликовање аутентичног фолклорног материјала из југословенских крајева без претераног ослањања на иностране музичке традиције (према *Anketa o nacionalnom muzičkom stilu* 1928). Иако се састојала од сажетих одговора десеторице југословенских композитора (Јаков Готовац, Антун Добронић, Божидар Јоксимовић, Антон Лајовиц, Коста П. Манојловић, Милоје Милојевић, Крсто Одак, Јосип Славенски, Лујо Шафранек Кавић и Божидар Широла) објављена анкета није открила само разноликост замисли југословенске музике, већ је указала на проблем успостављања консензуса у вези с конституисањем југословенске музике као производа интегрисане југословенске културе. Дискусије о томе како југословенска музика треба да се обликује и развија вођене су и на страницама часописа *Zvuk* у којима су се оштро сукобљавале две поетички непомирљиве струје – присталице тзв. националног стила, односно музике засноване на фолклорним основама, те присталице тзв. ационалног модернизма, правца лишеног фолклорних уплива (*Dobronić* 1935; *Lajovic* 1935).

народној музици у „Јужној Србији“, као и осврти на развој хрватске, српске и словеначке опере и уметничке музике.²³

По темељном приступу у преношењу актуелности из света музике, широкој мрежи сарадника, као и иницирању дискусија о проблемима у утемељењу југословенске музике и њеном развоју издвојио се и београдски часопис *Zvuk* (1932–6), а донекле и *Гласник Музичкој друштва ‘Стианковић’* (1928–34, 1938–41) настављајући с покушајима стварања тесних веза између српских, хрватских и словеначких музичара током тридесетих година протеклог столећа.²⁴ Том процесу су једним делом доприносила бројна гласила у којима је придаван значај музичким појавама и која су имала шири круг читалаца попут дневних листова *Полиџика* (1904–1941, 1945–), *Правда* (1904–1941) и *Време* (1921–1941),²⁵ као и недељника *Радио Београд* (1929–1940, 1940–1941). Изузев увида у музичке догађаје у Београду и на простору данашње Србије, пажња је придавана деловању различитих националних музичких удружења, раду централних и обласних позоришта, односно оперских и оперетских ансамбала, годишњицама важних институција и личности, као и проблемима у музичком животу широм земље. У случају *Радио Београда* важни су били прегледи биографија, опуса и појединачних остварења југословенских композитора, ансамбала и извођача који су били део програма у склопу редовних преноса из Београда, Загреба, Љубљане, затим међународног циклуса емисија *Евројски концерџи (Concerts européens)*,²⁶ као и других периодично обликованих циклуса емисија посвећених промовисању југословенске музике.

23 Видети преглед објављених прилога о историји српске музике у Прилогу 1, стр. 349–350.

24 Детаљан увид у садржај ових и других музичких часописа који су излазили у Београду у међуратном периоду начинио је музиколог Александар Васић. Видети Васић 2012: 230–405.

25 Постоје процене да је број читалаца *Полиџике* варирао између 70.000 и 145.000, *Правде* – 25.000 и 45.000, а *Времена* – 60.000 и 65.000. Према Мишовић 1996: 37 и Nielsen 2002: 13, 337.

26 Овај циклус покренуло је Међународно радиодифузно удружење (Union International de Radiodiffusion) као врхунац вишегодишњих активности (од 1926) на културном зближавању европских народа. Он је почивао на захтевним техничким и организационим плановима, а подразумевао је директан пренос извођења одабраног репертоара из једне земље у друге европске земље (Lommers 2012: 258). Сврха тога било је представљање пажљиво одабране уметничке и фолклорне музике из појединачних европских земаља с циљем њиховог међусобног упознавања, буђења осећаја заједничке припадности и успостављања стандарда извођења и продукције уметничке музике у свим срединама. Технички сложен подухват утопијског карактера успео је само делимично да заживи услед бројних проблема (Lommers 2012: 280–285), а у његово спровођење биле су укључене и радио станице из Краљевине Југославије. С обзиром на строге захтеве у вези с формалним и естетским карактеристикама емитоване музике, југословенски стручњаци нису имали лак задатак да одаберу одговарајућа дела, посебно уколико се имају у виду њихова дубока неслагања око тога шта се може сматрати репрезентативном југословенском музиком. Из тог разлога, припремање репертоара за *Евројске концерџе* представљао је својеврстан изазов, јер се од радијских музичких стручњака захтевало да уважавају укус публике, и не претерују с „озбиљношћу“ програма.

Континуирана сарадња између музичара из различитих делова Краљевине СХС/Југославије с циљем препознавања културног значаја музичке професије, њеног унапређења и стицања друштвеног престижа одвијала се у оквиру појединих удружења која су функционисала у националним оквирима. Пионирску улогу у том погледу имало је Удружење југославенских музичара основано у Загребу 1920. године које је успело да привуче део професионалних музичара из Љубљане и Београда и подстакне их да се боре за боље услове за стварање, извођење и ширење знања о уметничкој музици. Упркос амбициозним плановима и ентузијазму челних људи, ова организација је од 1923. године почела да се дезинтегрише, а њено место преузео је Савез музичара у Краљевини СХС/Југославији. Иако под притиском повремених унутрашњих размирица и идејних удаљавања, стиче се утисак да је вођство Савеза схватало важност кооперативног деловања на националном/југословенском нивоу у циљу подизања угледа професије и музике уопште (посебно уметничке музике) и да је тежиште стављало на струковне, а не на регионално-етничке (српске, хрватске, словеначке) интересе. Без обзира на то у којој мери су се овакви погледи усадили у свест чланства, нема сумње да је функционисање ове организације показало да југословенство не мора да представља једну врсту „нејасне апстракције“, већ сасвим опипљиву творевину. По сличном моделу деловала су и друга удружења музичара с мање или више успеха.²⁷

Редак пример неуспеле интеграције у југословенским оквирима било је удруживање певачких друштава у оквиру јединственог националног савеза. Наиме, упркос покушајима да се хорски ансамбли из различитих делова земље обједине унутар једне „крвне“ институције почев од 1924. године када је основан Јужнословенски певачки савез у Београду, до тога ипак није дошло до почетка Другог светског рата. Претпоставка је да су разлози због којих Савез хрватских пјевачких друштава (Хрватски пјевачки савез)²⁸ није приступио заједничком југословенском савезу били у неувидљивој могућности да се сачува сопствена аутономност у деловању заједно с развијеним методама рада с аматерским хорским ансамблима, али и да се на одговарајући начин негује хрватски национални и културни идентитет за који се веровало да је

27 Мисли се на Удружење југословенских музичких аутора (УЈМА) које је слично Савезу музичара било „скројено“ по покрајинском принципу, тачније почивало је на три кључне подружнице – загребачкој, београдској и љубљанској. Бројна музикантска удружења формирана у међуратном периоду, међутим, нису успевала да се организационо прошире на шире подручје земље делујући углавном у већим градовима и регијама. Видети Весић, Пено 2017а: 152–191.

28 Реч је о организацији која је имала дуг континуитет. Основана је 1875. године и функционисала до избијања Првог светског рата, да би обновила рад 1922. године. О њеном деловању у међуратној Југославији видети детаљније у Bezić 2017.

угрожен тада владајућим политичким приликама.²⁹ Имајућу у виду чврст став хрватских музичара и једнако непоколебљиво инсистирање оснивача и челника Јужнословенског певачког савеза на централизованом моделу управљања и идеји интегралног југословенства/јужнословенства чиме је самосталност у раду у регионално-етничкој равни била онемогућена, сасвим је разумљиво због чега организационо обједињавање није могло да се спроведе у дело. Премда су дисхармонични односи између два савеза представљали изузетак у југословенском контексту, нема сумње да су они у одређеној мери ометали обликовање музичког аматеризма и да су реметили културну размену у овој области унутар југословенских граница.

Како се може увидети из наведених примера ангажовање на обухватнијој интеграцији југословенских музичара било је приметно током читавог међуратног периода, међутим тај процес ипак није условио опадање интересовања за истицање и снажење појединачних националних идентита и, следствено томе, потребу за издвајањем историјско-идејних оквира српске, хрватске и словеначке музичке традиције. Ови процеси у већини случајева нису се потирали, штавише, свест о заједништву и културној сродности развијала се паралелно са свешћу о међусобним специфичностима и посебностима. Схватање да осећај припадности југословенском друштву и држави није компромитован испитивањем и утврђивањем одлика српског, хрватског и словеначког народа, културе и историјског наслеђа чини се да је преовладало међу музичарима и музичким стручњацима готово до распада земље. О томе су сведочили бројни примери међу којима су посебно место имали публиковани историјски прегледи музике и деловања музичара с ових простора, те поједини концертни догађаји.

Потреба да се рад на „националном препороду“ започет током 19. века међу српском, хрватском и словеначком политичком и интелектуалном елитом на изванредан начин заокружи одређењем културних достигнућа појединачних народа и издвајањем најзначајнијих појава и личности, дошла је до изражаја непосредно након завршетка Великог рата. То се нарочито испољавало у области музике, а поред политичких фактора – ослобођење од власти империјалних сила, те, консеквентно, стварање простора за самосталан културни развој и испољавање – не мање битно је било „стасавање“ генерација домаћих образованих музичара, спремних да уреде музичке прилике без уплива „туђинских“ утицаја ослањајући се на сопствене снаге и циљеве. Нека врста „националног музичког препорода“ код појединачних југословенских народа подразумевала је промтно трагање за родоначелницима и првоборцима музичких традиција и њиховим аутентичним појавностима како

29 Уп. Bezić 2017: 96.

би еманципација поља музике добила одговарајуће утемељење. Отуда није изненађујуће да се убрзо након конституисања заједничке државе појављују први кратки или опсежнији прегледи историје хрватске, српске и словеначке музике, а с таквом праксом наставило се и у каснијем периоду:

- 1920 Petar Konjović, *Muzika u Srba, Ličnosti* (Zagreb: Ćelap i Popovac)³⁰
- 1921 Милоје Милојевић, Модерна музика код Срба (*Просветни тласник*, 9, 513–520)
- 1922 Вождар Шиола, *Pregled povijesti hrvatske muzike* (Zagreb: Rirop)
- 1924 Коста П. Манојловић, Историјски поглед на развитак југословенске музике српског дела (*Мусао*, књ. XIV, св. 5, 6, 368–378, 446–53)
- 1928 Вождар Шиола, *Muzički život u Hrvatskoj* (*Музика*, 5/6, 129–39)
- Slavko Osterc, *Slovenska moderna glasba* (*Музика*, 5/6, 139–41)
- Михаило Вукдраговић, Модерна музика код Срба (*Музика*, 5/6, 142–7)
- 1936 Милоје Милојевић, О српској уметничкој музици са особитим погледом на модерне струје (*Српски књижевни тласник*, књ. XLVIII, др. 7, 497–510)
- 1938 Милоје Милојевић, Балкански и интернационални елементи у савременом музичком стварању код Срба (*Нова смена*, 7, 441–4)
- Коста П. Манојловић, Развој наше музичке културе. Од Корнелија Станковића до Музичке академије у Београду (*Нова смена*, 8, 507–510)
- 1940 Миленко Живковић, Оркестарска музика код Срба (*Време*, 25. децембар, 23)
- Вождар Шиола, *Hrvatska narodna glazba* (Zagreb: Matica hrvatska)

И у општим освртима на народну и уметничку музику с подручја Југославије ограниченим на савремени период или усредсређеним на шири временски оквир, постојала је тенденција ка засебном посматрању српске, хрватске и словеначке традиције. Такав приступ карактерисао је поједина разматрања Божидара Широле (1922), Хуголина Сатнера (1922) и Јосипа Мантуанија (1926/27). Ипак, постојали су и покушаји да се музичке праксе с ових простора посматрају интегрално што је био случај у радовима Јосипа Мантуанија (1922), Косте П. Манојловића, Божидара Широле (1928), Бориса Папандопула, Антуна Добронића и Милоја Милојевића:

30 Чланак је првобитно био одштампан 1918. у часопису *Südslavische Rundschau*.

- 1922 dr Božidar Širola, Iz hrvatske glazbene prošlosti. Glazba i glazbenici kod Hrvata, Srba i Slovenaca (*Sveta Cecilija*, 2, 3, 4, 5, 6, 43–6, 78–80, 112–4, 141–4, 176–80)
- dr Josip Mantuani, O povijesti slovenske popijevke (*Sveta Cecilija*, 4, 5, 6, 102–4, 133–4, 165–7)
- Hugolin Sattner, Glazbeni razgovori. Povijest opere. Hrvatska, Srbija, Slovenija (*Sveta Cecilija*, 3, 4, 5, 65–6, 97–8, 129–31)
- 1925 Коста П. Манојловић, Југословенска народна музика (*Календар Народне одбране*, 95–99)
- 1926 Коста П. Манојловић, Југословенска савремена музика [20. IX 1920] (*II. музички дан*, 16–9)
- 1926/27 Josip Mantuani, O jugoslovenski glasbi (I–V) (*Zbori* [1926] 7/8, 9/10, 11/12, 25–9, 34–8, 41–4; [1927] 1/2, 3/4, 1–3, 13–4)
- 1928 dr Božidar Širola, Savremena muzika u Jugoslaviji (*Sveta Cecilija*, 1, 19–23)
- 1934 Boris Papandopulo, Sto godina jugoslovenske muzike (*Zvuk*, 10/11, 374–383)
- 1936 Kosta P. Manojlović, Jugoslavische Volksmusik (*Revue internationale des Études balkaniques*, 4, 580–584)
- 1937 Коста П. Манојловић, Југословенска народна музика (*Књиџа о Балкану*. том 2. Београд: Балкански институт, 309–13)
- 1938 Antun Dobronić, Stvaranje naše nacionalne muzičke kulture (*Muzički glasnik*, 2, 23–9)
- 1939 Милоје Милојевић, О савременој југословенској уметничкој соло–песми (*Српски књижевни гласник*, књ. LVIII, бр. 2, 96–107)

Изразиту важност у одређењу српске, хрватске и словеначке музичке традиције имале су и различите активности путем којих су пропагирани појединачни ствараоци, ансамбли и извођачи појмљени као њихови носиоци. Свакако, у овом процесу писана реч имала је доминантну улогу доприносићи ширењу одређених схватања и њиховом „укорењивању“ у широј јавности, међутим, изван утицаја имали су и концертни догађаји захваљујући којима је обликован „узоран репертоар“, као и различити издавачки подухвати. Посебно су се у том контексту истицали словеначки музичари који су путем специјализованих музичких часописа,³¹ потом гласила извесних музичких

31 Печ је о *Cerkvenom glasbeniku* (1878–1945), *Novoj muzici* (1928–1929), те часопису *Zbori. Revija nove zborovske glasbe* (1925–1934).

организација и институција,³² концертног деловања³³ и музичког издаваштва трудили да што обухватније промовишу сопствено музичко наслеђе заједно са савременим достигнућима.³⁴ Круну таквих напора означило је организовање Фестивала словенске музике уприличеног у мају 1932. године поводом прославе шездесетогодишњице Гласбене Матице у Љубљани.³⁵ У оквиру ове амбициозно замишљене манифестације приређено је више концерата, а, поред осталог, припремљена је и изложба о развоју словеначке музике. О озбиљном приступу реализацији изложбе сведочи њен каталог са списком и описом обиља представљеног материјала – музичких инструмената, рукописа композиција, штампаних музикалија, записа народних мелодија, фотографија, знамења и писама, делимично из периода пре насељавања Словена, а у највећој мери од 18. до 20. века (в. Слика 8). Обухватна систематизација података о народној и уметничкој музици код Словенаца, те композиторима, педагозима и музичким институцијама коју је за ту прилику начинио Јосип Мантуани, један од најсвестранијих и најобразованијих музиколога из међуратног периода, представљала је изузетан и уједно јединствен подухват у југословенским оквирима. Тиме је, у симболичком смислу, потврђена одлучност словеначких музичара да укажу на континуитет сопствене музичке традиције, њену самосвојност и разгранатост, као и да представу о њој чврсто утемеље на научним основама, тачније сазнањима из историјских, музиколошких и етнолошких испитивања.

Донекле је поимање посебности српских, хрватских и словеначких музичара подстицано и кроз рад удружења музичара иако су се њихови челници трудили да професионалне циљеве поставе као приоритетне, те да, самим тим, међу чланством оснаже спознају о струковном јединству. Ипак, чињеница је да су, у већини случајева, овакве организације почивале на својеврсном

32 Мисли се на *Gledališki list. Opera* (1920–1966) и *Pevec. Glasilo Pevske zveze* (1921–1938).

33 Видети збирку концертних програма из међуратног периода у оквиру Digitalne knjižnice Slovenije (<http://www.dlib.si>) – koncertni sporedi, 1919–1941.

34 Потреба за истицањем специфичности сопственог идентитета постојала је и код српских и хрватских музичара. Српски музичари су такву склоност особито испојили непосредно након Великог рата, тачније у раздобљу од 1919. до краја 1923. године. О томе ће више бити речи у претпоследњем поглављу књиге. Видети део од стране 208 до стране 213.

35 Фестивал је трајао од 10. до 16. маја, а обухватио је, између осталог, симфонијски и вокално-инструментални концерт на коме су изведена дела Матије Бравничара, Луцијана-Марије Шкерјанца, Станка Премрла, Марија Когоја, Славка Остерца, Емила Адамича и Антона Лајовица, потом заједнички концерт прашког хора *Hlahol*, загребачког хора *Лисински* и Учитељског пјевачког збора Дравске бановине, извођење опере Матије Бравничара – *Pohujšanje v dolini šentflorijanski* (Саблазан у долини шентфлоријанској), предавање чехословачког композитора Алојза Хабе (Hába) о четврттоној музици, откривање споменика југословенским композиторима – Јакобу Петелину-Галусу (Petelin-Gallus), Хуголину Сатнеру, Даворину Јенку, Вагрославу Лисинском, Стевану Мокрањцу и другима, и слично. Детаљније о томе видети у Anonim 1932г, д.

Prvi slovenski glasbeni festival v Ljubljani ob 60letnici
Glasbene Maticè ljubljanske v dneh od 10. do 16. V. 1932



KATALOG

RAZSTAVE:

RAZVOJ GLASBE PRI SLOVENCIH

Sestavil profesor dr. Josip Mantuani



Razmnožila kot rokopis Glasbena Matica v Ljubljani

1 9 3 2

Слика 8. Насловна страна каталога о развоју словеначке музике. Глазбена Матица у Љубљани, 1932. МИ САНУ – АК, Заоставштина Стане Ђурић-Клајн, без сигнатуре.

„федералистичком“ уређењу с постојањем аутономних целина којима се руководило из неколико центара, углавном Београда, Заграда и Љубљане. Иако таква подела није произлазила из потребе за етничком подељеношћу, већ ради постизања организационе ефикасности, донекле је оваква пракса доприносила учвршћивању невидљивих регионално-етничких граница.

Томе су додатно погодиле владајуће социоекономске и културне прилике које не само да су подстицале музичаре да буду усредсређени на регионални оквир већ су веома често отежавале успостављање интензивније интеракције. Подељеност у оквиру југословенског „музичког простора“ оснаживана је неједнаком економском и културном развијеношћу појединачних крајева и урбаних центара што се огледало у разликама у разгранатости и успешности музичких институција, броју активних уметника, образовности и масовности публице, обиму музичког издаваштва и слично.³⁶ Неједначност те врсте између северозападних и источних крајева земље условљавала је дистинктивност у формулисању културних циљева и њиховој реализацији. Чињеница да су музичари у различитим деловима земље функционисали у другачијим условима наметала је њихово фокусирање на регионално-етничке оквире, тачније на решавање кључних проблема у срединама у којима су деловали. Сасвим је, сходно томе, разумљиво то што су београдски уметници били усредсређени на „сређивање прилика“ у Опери Народног позоришта, Београдској филхармонији и другим градским ансамблима, потом на формирање високошколске музичке установе у престоници, као и борбу за побољшање услова рада у музичким школама, превазилажење препрека у

36 Подручје некадашње Краљевине Србије економски је заостајало у односу на делове Аустроугарске монархије који су 1918. постали саставни део југословенске државе, с тим да се дискрепанца значајно повећала након завршетка рата услед огромне материјалне штете и губитка људства на српској страни (видети Чалић 2004). Иако се у међуратном периоду интензивно радило на економском опоравку и обнови „српског дела“ Краљевине, ипак је било тешко успоставити баланс у погледу степена инфраструктурне, привредне и културне развијености. То се, поред осталог, рефлектовало и на област музике која је имала знатно боље предуслове за експанзију у Загребу и Љубљани него у Београду. Тако су ова два центра, изузев мреже образовних и извођачких музичких институција (видети детаљније у Andreis 1962: 100–252; Svetko 1962: 349–501) располагала са одговарајућим бројем професионалних музичара и стручњака, те школованом публиком. Насупрот њима, Београд је оскудевао готово у свему – институцијама, људству и слушаоцима. Покушаји да се формира основа за утемељење уметничке музике у виду установљења опере, сталног симфонијског оркестра и високе школе за музику осујећивани су из различитих разлога да би тек крајем тридесетих година прошлог века уродили плодом. Изузев Опере Народног позоришта у Београду, основане 1920. године, у оквиру које је постојао извођачки континуитет и разноврсност репертоара упркос проблемима с простором, ансамблом и финансијским средствима (Винавер 1995; Пејовић 1996; Турлаков 2005), Београдска филхармонија (1923), као и други престонички оркестри нису успевали да одрже учесталост наступа нити квалитет уметничких резултата (видети Бингулац 1930; Пејовић 1977; Логар 1980; Турлаков 1986).

музичком издаваштву итд. На исти начин су приступали и загребачки и љубљански уметници. Тежња да се створе одговарајући услови за стваралачки и извођачки замах у музичком животу појединачних регија у већини случајева није представљала само резултат намере да се искажу уметнички потенцијали партикуларних југословенских народа, него и рада на уздизању музичке професије и одржању њених стандарда у економски, културно и политички неповољним околностима.

Поред тога, постојала је значајна материјална и професионална везаност музичара за велике градске центре јер је у њима понуда радних места у државној служби, цивилној или војној, и приватним институцијама била одговарајућа. То је нарочито важило за музичаре укључене у уметничку област продукције. Услед тога је њихов простор деловања био ограничен док им је стална материјална оскудица у области културе, уметности и образовања додатно отежавала положај.³⁷ Проблем је представљала и значајна централизованост југословенског музичког живота која се огледала у концентрисаности музичких институција, образовних и извођачких, и индустрије забаве у три регионална центра негативно се одражавајући на мобилност овог слоја.

Да је преокупираност сопственом музичком традицијом у спрези с подупирањем регионалне подељености услед дејства социоекономских и културних фактора доводила до својеврсног осећаја отуђености међу југословенским музичарима показују полемике вођене у часописима. Једна од њих одвијала се на страницама београдског *Zvuka* у више наврата (1933, 1935), а кривица за такво стање пронађена је у деловању најутицајнијих и најагилнијих „репродуктивних институција“ – централних позоришта и филхармонија. Између осталог, управама позоришта и симфонијских оркестара замерано је да се у састављању репертоара нису водиле идејом о југословенском зближавању, већ да су, напротив, фаворизовали ауторе из сопствене средине. Штавише, словеначки композитори оптуживали су српске и хрватске колеге за дискриминацију ослањајући се на анализу репертоарске политике

37 Према резултатима истраживања историчара Љубодрага Димића (1996: 134), као и подацима из штампе (Аноним 1923; Аноним 1934г) и архивских докумената о раду централних и обласних позоришта (нпр. АЈ-66-341, 362, 599, 611, 619), културне, уметничке и образовне институције у Краљевини СХС/Југославији биле су суочене с константним недостатком финансијских средстава што је у великој мери утицало на њихово функционисање, тачније на ефикасност и квалитет учинка. С обзиром на чињеницу да је значајан део уметничког слоја зависео од њих, било да су чинили део чиновничког апарата или су их користили за реализовање својих творевина, материјална оскудица их је вишеструко погађала. Она не само да је спутавала и компликовала јавно представљање њиховог креативног рада, већ је генерално отежавала њихов економски положај. О социоекономским изазовима с којима су се суочавали музичари у међуратној Југославији видети детаљније у Весић, Пено 2017а: 58–69.

загребачког и београдског позоришта и симфонијских оркестара,³⁸ српски – словеначке,³⁹ а хрватски – српске и словеначке⁴⁰. И док су уметници усмеравали своје незадовољство спором и недовољно темељном интеграцијом и неком врстом затварања музичког живота у регионално-етничке оквире на одређене институције и њихов рад, сложили бисмо се с констатацијом Александра Васића да такве околности „није нужно, увек, сагледати на неповољан начин“, то јест, „као знак рђаве намере“⁴¹. Наиме, недвосмислено је да су музичари, музички ствараоци и критичари из три југословенска културна центра – Београда, Загреба и Љубљане, показивали спремност и залагање за обједињавање југословенског музичког поља и за стварање и утемељење југословенског музичког израза. Ипак, и поред тога, као и чињенице да су без политичког диктата и притиска државе успевали да препознају заједнички интерес, затим погубност фрагментаризованости југословенског музичког простора, као и важност међународне афирмације и успостављања захтевнијих уметничких критеријума, чини се да то није допринело надвладавању

38 Узимајући у обзир програме београдског и загребачког позоришта, као и филхармонијских оркестара композитор Луцијан Марија Шкерјанц отворено је критиковао српске и хрватске колеге због занемаривања словеначке музике (1933: 147–148). Он је истицао приврженост југословенској идеји међу словеначким уметницима што је, према његовом мишљењу, недвосмислено долазило до изражаја у пројугословенској репертоарској политици љубљанске оперске куће. Насупрот томе, Шкерјанц је доводио у сумњу намере хрватских и српских музичара када о културној интеграцији реч.

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

40 Разматрајући идејне поделе међу југословенским композиторима и процес конституисања југословенске музике, композитор Антун Добронић (1935) осврнуо се на проблем неуједначености у репертоарској политици музичких институција у Београду, Загребу и Љубљани. Добронић је приметио да „u ovom našem nepravilnom i apsolutno nezdravom odnosu između naših vodećih reproduktivnih institucija spram novijih tekovina naše muzičke tvorbe u sva tri naša kulturna centra, mirne se duše može da konstatuje, da su neke vodeće zagrebačke reproduktivne institucije (Zagrebačka filharmonija, Zagrebački kvartet, Muzička akademija, 'Lisinski' i 'Kolo') prema istaknutijim ljubljanskim i beogradskim kompozitorima dosad dokazale svakako veću susretljivost i veledušnost nego što može da se konstatuje za vodeće ljubljanske i beogradske [...] muzičko reproduktivne ustanove spram tekovina zagrebačke novije muzičke produkcije“ (1935b: 117). Он је, такође, био мишљења да „svaka nova reč u našoj muzici koja izlazi iz Zagreba [...], nailazi u Ljubljani a delomično i u Beogradu na daleko veći otpor nego ona 'reč' koja iz Ljubljane i Beograda dolazi u Zagreb“ (1935: 117).

41 Васић 2014a: 158.

регионално-етничких разграничења остављајући пројекат југословенске (музичке) интеграције недовршеним.

На основу свега наведеног сматрамо да је могуће говорити о српској музичкој традицији и њеном конструисању упркос чињеници да је српска држава престала да постоји 1. децембра 1918. године, те да, *de facto*, није успостављена територијална, политичка и културна аутономија на том простору. Нов политички контекст који је подразумевао извесно „репозиционирање“ српске политичке и интелектуалне елите и уметничких кругова није зауставио спровођење и елаборацију замисли српске музичке традиције која је имала свој зачетак у другој половини 19. века. Разлика је у томе што се овај процес у међуратном периоду одвијао у компликованијем контексту у односу на предратни период чему су доприносиле бројне „унутрашње“ и „спољне“ околности. Ту се, пре свега, мисли на нестабилност у релацијама између водећих југословенских политичких партија и личности која се рефлектовала у структури свих друштвених поља, поред осталог и културном и уметничком, потом на глобални успон „милитантних“ политичких идеологија и слабљење демократских традиција и институција и, коначно експанзију масовних медија, дискографије, филма и популарне културе. Ове појаве подстицале су различите реакције представника српске и југословенске интелектуалне и политичке елите што се у извесној мери одражавало на схватање националне културе, а, самим тим, и на разумевање српске и југословенске музике. Свакако, без узимања у обзир како глобалних, тако и општих политичких, друштвених и економских кретања на југословенском простору разматрање „замишљања“ српске музике и околности које су га условљавале и обликовале било би непотпуно. Иако се на те појаве нисмо појединачно и детаљно освртали, оне су на посредан начин укључене у аналитички модел.

Истраживачки кораци

Процес конструисања српске музичке традиције у периоду између два светска рата произлазио је из спреге друштвених и историјских појава и околности. Најпре, настанак концепта српске музичке традиције могуће је јасно историјски лоцирати, а њено креирање може да се доведе у везу с глобалним политичким, културним и идејним кретањима током 19. века која су се на специфичан начин рефлектовала на опште прилике у Кнежевини, а касније и Краљевини Србији. Као део мањинске етничке групације у саставу Османског царства и, у исто време, Хабсбуршке монархије, српска политичка елита покушавала је да се у вртлогу опречних интереса водећих империјалних сила тог времена – Русије, Француске, Велике Британије, Пруске, Хабзбуршке монархије и Османског царства – избори за политичку и територијалну аутономију како би створила темељ за изградњу сопствене националне државе и националне културе. Тај процес започет је 1804. године, међутим, његова реализација текла је споро наилазећи на препреке услед унутрашњих политичких конфликта и обрта у међународним односима.⁴² И док је за конституисање државне творевине саобразне идеалима већинског дела српске политичке елите био неопходан низ предуслова који су се појавили пред крај Великог рата, 1918. године, дотле је рад на стварању националне културе, упркос проблемима економске, социјалне и политичке природе, могао да се одвија уз мање препрека.

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

Потреба да се уметности подари битно место као репрезенту националне културе и посреднику националних идеја, те да се она посматра не само као израз специфичности српске нације, већ и као отеловљење њених

⁴² О стварању српске државе и обликовању српског друштва и културе током 19. века видети у Група аутора 1981а, б; Љушић 2001; Зундхаусен 2008.

цивилизацијских постигнућа, представљала је једну врсту константе када је реч о српској политичкој (и интелектуалној) елити од 19. века надаље, све до краја Другог светског рата.⁴³ Таква појава је битна из више разлога. Поред тога што указује на дистинктивност карактера национализма „на периферији“, она истовремено потцртава посебност функције уметности у српском (и касније југословенском) друштву која је, осим просветитељске и дидактичке, била и национално-еманципаторска и пропагандна. Заправо, упркос учесталим естетичким спорењима, разилажењима и поделама у појединачним уметничким пољима током друге половине 19. века, поимање уметничког деловања као национално ангажованог, односно као шире друштвено „одговорног“ у српској и касније југословенској средини, готово да није губило на значају.

Овакво схватање уметности које је непосредно доприносило деаутономизацији ове области и чинило је подложном спољним утицајима – у овом случају политичкој инструментализацији, имало је вишеструке реперкусије на разматрање уметничких појава на српском и југословенском простору. Третирање уметности као дела националног пројекта што је производило порозност граница између уметничког и политичког поља и политизацији уметничког рада, пре свега, проблематизује посматрање уметничких феномена као изолованих и неутралних, омеђених од друштвено-историјских догађаја, околности и тенденција. Такав приступ, чини се, није сасвим оправдан чак ни у случајевима значајне аутономизованости уметничког поља имајући у виду досадашња истраживања друштвене условљености процеса произвођења естетичке вредности.⁴⁴ Осим тога, „зависност“ уметности од политике на овим просторима, тачније блиска повезаност њене експанзије са ширењем националне идеје изискује задирање у шире друштвене процесе попут формирања елите и њених политичких пројеката, елаборације концепта нације и националне културе, видова извођења националног просвећивања, креирања алтернативних светова значења (*sub-universes of meaning*)⁴⁵ итд.

Имајући наведено у виду, разматрање процеса конструисања српске музичке традиције у периоду између два светска захтевало је најпре темељан увид у историјске и друштвене околности које су допринеле његовој генези. Реч је о периоду који обухвата размеђе између 19. и 20. века. Такав „поглед уназад“ омогућио је не само да се овај процес постави у ширу историјску раван, већ и да се лакше издвоје његове кључне димензије. Није занемарљиво ни то што је значајан број актера који су одиграли улогу иницијатора у овом процесу био активан у музичком животу на овим просторима пре и после рата. Праћење континуитета или дисконтинуитета у гледиштима која су испољавали

43 Видети Тимотијевић 1989, 2005; Макуљевић 2006, 2012а, б; Wachtel 2008.

44 Видети Бурдије 2003.

45 Појам користе Петер Бергер (Berger) и Томас Лукман (Luckman) (Berger, Luckman 1979).

током неколико деценија омогућило је прецизнију интерпретацију њихових идеолошких позиција, темељнији увид у обликовање појединачних музичких програма и истовремено боље разумевање динамике музичког поља.

Једна од полазних претпоставки у истраживању била је да је конструисање српске музичке традиције појава која је у блиској вези с процесом конструисања националног идентитета и, с тим у вези, националног језика, историје и културе. Потреба српске политичке елите да током 19. века конституише националну државу подстакла је бројне активности у различитим областима с тежњом да се створи својеврстан корпус друштвеног знања, а оно даље институционализује и посредује кроз бројне наративе и праксе. Дефинисање граница српске музике, тачније одређење типова музике и жанрова које треба да обухвата и замишљање њеног идеалног-типа, започето половином 19. века, представљало је један у низу процеса чији је смисао био истовремено у ширењу свести о постојању српске нације и културе и, уједно, формирању те нације и културе.⁴⁶

Посматрање развоја српске музике у спрези с формирањем српског националног и културног идентитета проистекло је из конструктивистичких полазишта у оквиру теорије национализма, посебно оних Бенедикта Андерсона (2006 [1991]), а затим и Ерика Хобсбаума (Hobsbaum) и Теренса Рејндера (Ranger) (2002). Од значаја су биле и студије историчара, антрополога, социолога и музиколога који су кроз анализе различитих култура и друштава указали на модалитете укључивања уметничких и културних пракси у процесе произвођења националних заједница, националних територија, националних традиција, колективног сећања итд.⁴⁷

Кроз Андерсоново тумачење концепта замишљене заједнице, као и истраживања проистекла на трагу његових увида наметнуло се неколико закључака: 1. да национална заједница није датост, већ да се она ствара кроз различите врсте друштвених активности, 2. да начини замишљања могу значајно да варирају унутар једне заједнице кроз историју, као и између различитих заједница, 3. да „креативност“ у процесу замишљања намеће праћење широког круга појава (пракси) међу којима нема јасне хијерархије.

Посебно је, с тим у вези, било битно запажање да су поједине области које се генерално посматрају као идеолошки неутралне и аутономне у односу на поље политике, попут, на пример, уметности или науке, имале значајну улогу у замишљању заједнице. Уочавање „распршености“ националних идеологија и њихове широке укоренености у веома различитим друштвеним

46 Видети Marković 2005, 2007; Милановић 2006, 2016; Vesić 2013б; Milanović 2014а, б; Атанасовски 2014; Atanasovski 2015, 2017; Пено 2016; Пено, Весић 2016; Peno, Vesić 2018.

47 Имали смо у виду следеће студије: Spillman 1997; Applegate, Potter [ур.] 2002; Fogu 2003а, б; Vacht 2006; Nelis 2007; Kubal 2008 .

сегментима осим што је релативизовало поделу на релевантне/ирелевантне појаве када је о проучавању национализма реч, истовремено је проблематизовало маргиналан положај наизглед „аполитичних“ и друштвено „мање упадљивих“ области показујући да су и оне често служиле као инструмент за репродуковање представа и уверења о националној заједници. Чињеница да је процес објективације националне заједнице, тачније обликовања националног идентитета заснован на спектру различитих активности – политичких, економских, културних и уметничких, указала је на потребу усмеравања пажње на околности његове друштвене генезе и обликовања. Тиме је потцртана сложеност природе национализма као појаве која се не може редуковати искључиво на идеолошку димензију будући да обухвата широк круг друштвених пракси, актера и интитуција са специфичним релацијама.

Како би се указало на модалитете укључивања поља музике у процес замишљања српске и југословенске нације и културе, односно на механизме конструисања српске музичке традиције, поред увида Андерсона и других аутора наклоњених конструктивистичкој парадигми од изузетне важности били су концепт поља социолога Пјера Бурдијеа, као и концепт вишеструких јавности социолога Крега Калхуна.

Бурдијеова замисао поља, особито поља књижевности и уметности, а затим и јавног поља, умногоме је олакшала посматрање феномена конструисања као шире друштвене појаве пружајући прилику да се поделе и груписања међу музичким стручњацима, ствараоцима и извођачима доведу у везу с политичким, друштвеним и културним превирањима у међуратној Југославији. Књижевно/уметничко (музичко) поље једно је од бројних друштвених поља у коме се одвија специфичан вид деловања према одговарајућим правилима и у складу с одређеним циљевима. Како у другим пољима, тако и у уметничком, појединци су вођени интересима (*illusio*) које им оно сâмо намеће у виду „препознавања вредности љлога у игри и практичног овладавања њеним прећутним правилима“⁴⁸. Интерес актера, у овом случају, проистиче из стицања добара које омогућава бављење уметношћу, то јест из акумулације различитих врста капитала доступних у конкретном историјском тренутку. Сврха тога јесте уздизање уметника у друштвеној хијерархији, добијање друштвених признања, стицање реномеа итд. Паралелно са сукобљавањем око расположивих ресурса, у пољу се одвијају идеолошке конфронтације проистекле из супротстављених погледа на уметност и уметничко стварање. Како њихово сапостојање није одрживо, појављује се тежња за успостављањем једне од дефиниција као једине легитимне, те, последично, монополом над тумачењем тога шта јесте, а шта није уметнички вредно.

48 Bourdieu, Wacquant 1992: 117.

Поред идеје да уметничко деловање није безинтересно како је то истинито у бројним теоријама уметности од 18. века надаље,⁴⁹ већ је засновано на борби за стицање друштвене моћи и престижа, као и генералне конфликтности релација међу уметницима,⁵⁰ важно је било и схватање да се поље структурише кроз стварање мреже позиција, идеолошки утемељених, које добијају своју спољну манифестацију у уметничким жанровима, стиловима, правцима, формама, те поетичким концептима, уметничким идеологијама, као и институцијама.

49 У основи Бурдијеовог формулисања теорије књижевног/уметничког поља било је указивање на проблематичност концепта безинтересности уметничког стварања и конзумације уметности. Први корак у процесу разматрања уметничких пракси требало је, према његовом мишљењу, да буде десакрализација тих пракси као „културних светиња“ (Бурдије 2003: 276). Спровођење научне анализе феномена уметности подразумевало је разоткривање идеолошких оквира који тај феномен окружује. Такав подухват требало је да има значајне последице у виду неке врсте методолошког преврата подразумевајући „истинску конверзију најопштијег начина мишљења и интелектуалног живота, један вид *époché* веровања које је опште приписано стварима културе и легитимним начинима да им се приступи“ (2003: 265–266). Поред осталог, он је имао за циљ превазилажење две позиције које су се у теоријским разматрањима књижевности и уметности наметнуле као „нужни антоними апсолутне алтернативе, у смислу све или ништа, структуришући мишљење [о уметничким дисциплинама], али га такође и затварајући у низ лажних дилема“ (2003: 276). Реч је о такозваном унутрашњем или формалистичком читању, као и спољашњем читању утемељеном на посматрању релација између друштвених и економских чинилаца и уметничког дела. Решење које је понудио Бурдије засновано је на примени концепта поља (*champ*), као и интереса, капитала и хабитуса на област књижевности и уметности чиме је требало да се превазиђе међусобна искључивост две врсте приступа, те да се заснује темељ интерпретативном моделу за разматрање књижевноуметничких појава. Посредни или непосредни циљеви такве анализе били су: 1. одбацивање кантовског концепта безинтересности не само у вези с уметничком продукцијом, већ и с уметничком потрошњом, као и критика теорија заснованих на том концепту, 2. доказивање претпоставке о релативној аутономности уметничке праксе, то јест њене усидрености у друштвене односе и структуру моћи, 3. доказивање арбитрарности појма уметничко/естетско, те његове историјске варијабилности и контингентности, 4. критика канона уметничких дела, 5. „размађивање“ уметности кроз предочавање њене друштвене улоге итд. Видети детаљније у Бурдије 2003: 303.

50 Конфликтни карактер деловања актера у оквиру поља представља динамичан елемент саме праксе, односно својеврсни „флуид друштвеног живота“ насупротнот статичности објективне структуре (према Spasić 2006: 141–142). Судећи према Бурдијеу није увек реч о директном сукобљавању две стране које се манифестује кроз полемике и оспоравања естетичких и поетичких принципа непријатељског другог. Наиме, борба актера на извештајан начин је невидљива представљајући продукт дејства објективне структуре, то јест опозитности позиција затечених у пољу при чему они не морају да буду свесни постојања својих супарника нити међусобној супротстављености гледишта. Иако код самих уметника није присутна спознаја о томе да су одређене врсте добити покретачи њихових активности, као и да њихово чињење подразумева ступање у конфликтне односе с другим уметницима, постоји потреба да се учествује у игри на којој почива само поље, да се придаје важност ономе око чега се игра одвија и, уједно, верује у вредност постигнућа коју она омогућава.

Структурисање поља једним делом је условљено историјским наслеђем акумулираним у њему кроз борбе актера, али и интеракцијом с другим пољима и утицајем различитих чинилаца – економских, културних и политичких.⁵¹ С тим у вези посебно место заузима уочавање односа између поља моћи и књижевно/уметничког поља. Како је Бурдије веровао, дејство поља моћи на књижевно/уметничко поље је посредно и преломљено кроз његову структуру из чега произлази да се друштвени поредак и моћ индиректно „уписују“ у уметничку продукцију и на исти начин репродукују. Тврдња о посредовању спољних утицаја кроз структуру поља, односно хијерархију позиција, битна је јер представља критику појединих утицајних теорија уметности из 20. века. Ту спада већина оних које су засноване на материјалистичкој филозофији укључујући и поставке Теодора Адорна (Adorno) које је Бурдије одбацио у студији *Дисциплинација* (1979). Спорну тачку у овим теоријама представљало је посматрање уметничких дела или праксе као директних продуката друштвене структуре или непосредног „утискивања“ друштвене структуре у садржај и форму уметничких дела или уметничких стилова и праваца. Бурдијеов став је да је однос уметничке праксе и спољних чинилаца много сложенији, да се друштвени односи и хијерархија на посредан и софистициран начин рефлектују на ту праксу и то кроз поредак позиција у пољу и њихове међусобне релације, те да се структура моћи не може директно „ишчитати“ из уметничких дела, уметничких праваца и уметничких жанрова. На исти начин, немогуће је посматрањем конкретних уметничких дела, праваца и жанрова извести закључак о репродуковању друштвене структуре уколико

51 Став Бурдијеа је да се не може говорити о постојању универзалне законитости у односима између различитих поља – наиме, међуодноси различитих поља су се мењали кроз историју, као и у случају појединачних друштава, па је једино могуће износити закључке који произлазе из сагледавања конкретних историјских примера (Bourdieu, Wacquant 1992: 109–110). Ипак, у развијеним капиталистичким друштвима приметна је надмоћ економског поља у односу на остала поља укључујући и уметничко. С тим у вези, важно је запажање да поље моћи врши утицај на структуру уметничког и књижевног поља, намеће му сопствену логику хијерархизације и индиректно подупире поделе, антагонизме и груписања. Поље моћи делује на поље књижевности уз помоћ два основна посредника: „с једне стране тржишта, чија се ограничења и принуде примењују на књижевне подухвате било директно, путем броја продатих примерака или улазница [...], било индиректно, путем нових радних места које пружају новинарство, издаваштво, илустрација, и сви видови књижевне индустрије, а, с друге стране трајних веза које почивају на сродностима начина живота и система вредности, који, посебно кроз салоне, повезују барем део писаца с одређеним партијама високог друштва и помажу усмеравању дарежљивости државног покровитељства“ (Бурдије 2003: 78). Носиоци политичке моћи, осим тога, могу да утичу на књижевно и уметничко поље путем санкција које погађају новинске и друге публикација (цензура, судско гоњење), или, пак, путем материјалних и симболичких награда (плаћена места и функције, могућност извођења у позоришту, концертној дворани, односно излагања у одређеним просторима, почасне награде, одликовања, чланство у академијама, институтима и тако даље) (2003: 78).

се нема у виду конфигурација поља књижевности/уметности у одговарајућем историјском тренутку.

С обзиром на чињеницу да фокус истраживања није био на испитивању структуре југословенског поља музике, односно на естетичко и поетичко позиционирање појединаца, њихово груписање и сукобљавање и уметничко и јавно манифестовање међусобних дистинкција већ, изнад свега, на праћењу повезаности између процеса замишљања југословенске нације и културе и замишљања националне музике као одговарајућег израза југословенске (и српске) духовне и етичке посебности, Бурдијеов модел књижевног/уметничког поља преузет је делимично уз ослањање на оне сегменте који су се показали аналитички најсврсисходнији. Испоставило се да су његова разматрања интересне заснованости уметничког деловања, конфликтности као принципа који је у основи функционисања света уметности, као и истовремене одвојености и самосвојности уметничког поља спрам других поља и испреплетености с њима (релативна аутономност) од посебног значаја. Поред тога, једнако је важно било схватање начина структурисања поља под дејством историјских и унутрашњих и спољних чинилаца, институционалне разгранатости уметничког деловања (продирање у јавно поље, поље медија, политичко поље итд), потом варијабилности дефиниције уметничког/естетског и, најзад, друштвене детерминисаности уметничког канона, те уметничких и естетских норми.

Услед сужене аутономности музичког поља у Краљевини СХС/Југославији која се манифестовала кроз лабавост његових граница и граница других поља, посебно јавног, научног и политичког, као и друштвену и политичку ангажованост музичара и музичких стручњака и деловање изван ускостручних оквира, било је потребно ослањање и на друге теоријске поставке, у овом случају, на концепт јавног поља. То се показало као важно будући да су се управо у том пољу укрштали путеви појединаца и група из музичког и других поља, да су се у оквиру њега водиле полемике о југословенском друштву и култури и пропагирали опречни погледи на друштвени и културни развој. Поред тога, кроз јавно поље каналисан је и политички, друштвени и културни активизам добијајући профилисан и манифестан облик. У разменама, дебатама, сукобима мишљења и бројним видовима јавних иступа артикулисани су и наративи о српској и југословенској музици.

Разматрајући концепт јавног поља имали смо у виду како Бурдијеове интерпретације, тако и становишта Крега Калхуна, те гледишта Кетрин Скварц (Squires). Поред општих одлика поља као специфичног друштвеног простора које је Бурдије применио и приликом испитивања јавног поља, важно место у његовим анализама заузело је сагледавање односа државе и цивилног друштва – појаве од кључне важности у научним дискусијама о модерним,

грађанским друштвима. Наиме, Бурдије је одбацио дуализам држава/цивилно друштво замењујући га идејом континуума. Она се односила на „сталну дистрибуцију приступа колективним, јавним, материјалним или симболичким ресурсима названу појмом држава“ (Bourdieu 2012: 66). У таквој поставци у којој се цивилно друштво не поима као антипод држави нити се тематизује као посебна друштвена област, јавност, то јест јавно поље добија изразито важну улогу надовезујући се у значајној мери на бирократско поље (*champ administratif*).⁵² Оно постаје простор у коме се одвијају симболичке борбе с циљем да се „креира легитимна замисао друштвеног света и она наметне као универзална“.⁵³ Динамика јавног поља прати динамику симболичких разматрања кроз актуелизовање две антагонистички усмерене тежње – с једне стране, да се одржи „аура“ универзалности одређених погледа на свет и уједно учини неупитном, а, с друге, да се она оспори и демистификује.

Негирање постојања посредника између државе/бирократског апарата и друштва чини битан сегмент у Бурдијевом разумевању државе и релацијама између државе и њених законодавних, политичких, образовних, културних институција, јавности, друштвених група и субјеката. Избацивањем из фокуса питања аутономности/неаутономности државе спрам друштва, а затим и начина конституисања цивилног друштва спрам државе, у први план се постављају институције и праксе путем којих држава контролише процес „универзализације“ и легитимације користећи се, поред осталог, монополном над физичким и симболичким насиљем.

На Бурдијеова тумачења јавног поља једним делом се надовезују разматрања Калхуна⁵⁴ с тим да се у њима указује на могућност другачијих

52 Бирократско поље је код Бурдијеа синоним за државу.

53 Bourdieu 2012: 59. Према Бурдијевом мишљењу симболичка сукобљавања нису резултат сусрета равноправних страна, напротив – иако постоји мноштво опонентних погледа на друштвени свет њихов утицај није једнак. Тако одређени погледи имају „ауру“ универзалности захваљујући моћи државе да посвећује, дивинизује, ратификује, те даје легитимитет (Bourdieu 2012: 231).

54 Калхуново схватање јавног поља базирано је на критици и редефинисању неколико базичних хипотеза Јиргена Хабермаса (Jürgen Habermas) у вези с предусловима његовог настанка и функционисања у модерним друштвима (Calhoun 1993, 1997a, б, 2010). Мисли се, пре свега, на претпоставку да је реч о друштвеном простору који омогућава учесницима да превазиђу статусне дистинкције и формирају рационално-критички дискурс без њиховог утицаја и опредмећења, обележја или да је у питању једна, недељива целина. Према Калхуну, јавно поље (сфера) одувек се заснивало на конфликту, при чему оно у свом почетку није проистигло само из борбе грађанске класе против апсолутизма и традиционалних ауторитета, односно „потребе за ослобађањем друштвеног простора од аристократске доминације“, већ је у значајној мери било обликовано „тежњом за искључивањем плебејских и радничких гласова из тог простора“, те „радикално оријентисаних интелектуалаца, кафеџија и занатлија“ (Calhoun 2010: 309). Ослањајући се на анализу политичких дискусија с краја 18. и почетка 19. века у Енглеској, он закључује да се различите

перспектива у проучавању ове појаве. Иако Калхун усваја Бурдијеово гледиште о његовој конфликтности и релативној аутономности,⁵⁵ он не оспорава значај посматрања цивилног друштва инсистирајући, поред осталог, на прецизнијем одређењу тог појма, односно на ваљаном разграничењу у односу на друге појмове.⁵⁶ Други искорак у односу на Бурдијеа представља посматрање јавног поља кроз призму плуралности. Наиме, према Калхуну, могуће је говорити о многоструким јавностима не нужно одвојеним или изолованим, које се конституишу као „производ друштвених конфликта, креирања институција и културе“.⁵⁷ Плуралност јавних поља (сфера), односно мултипликованост јавности подразумева променљивост њихових међусобних односа, као и бројност, при чему „у појединачним сферама одређене теме бивају лакше наметнуте, а друге истовремено потиснуте, док различити гласови добијају на неједнакој моћи“.⁵⁸ Примера ради, узимајући у обзир етничке мањине и жене као традиционално маргинализоване друштвене групе, Калхун истиче да

политичке јавне сфере нису развиле независно или паралелно једна с другом, већ да су констатно биле изложене међусобним сучељавањима у пољу борбе (*field of contestation*). На основу укрштања резултата сопствених аналитичких увида с Бурдијеовим поимањем поља и његове „релативне аутономности“, Калхун закључује да је јавна сфера стално била „под утицајем других друштвених области, као и компетитивних политичких и/или економских пројеката“, те да се стога не може појмити као привилеговано место укрштања обликовано мимо дејства друштвених сукоба (2010: 329).

55 Калхун користи појам јавна сфера.

56 У чланку „Civil Society and Public Sphere“ (1993) Калхун јасно ставља до знања неопходност да се јавна и цивилна сфера не посматрају као готово идентичне творевине, већ засебно, будући да једна и друга имају специфичне функције у развијању модерних капиталистичких друштава. Према његовом схватању, „јавна сфера, тамо где постоји и успешно функционише као демократска институција, представља потенцијал за појединце организоване у оквиру цивилног друштва да промене услове живота [...]“ (Calhoun 1993: 279). Такво становиште аутор је поновио и у другим радовима донекле компликујући његово појашњење као што је то случај с чланком „The Public Sphere in the Field of Power“ (Calhoun 2010). Наиме, овом приликом Калхун је у анализу јавне сфере осим појма цивилног друштва увео и Бурдијеов појам поља моћи. Говорећи о потреби да се такозване контрајавности (*counterpublics*) не посматрају као засебне, делимично аутономне целине, већ као међусобно конститутивне творевине које су повезане с друштвеним покретима, он види решење у њиховом смештању у оквиру поља моћи (2010: 328). Ипак, Калхун није дао објашњење у вези с тим да ли овакво тумачење мења на изврстан начин његову поставку односа јавних сфера и цивилног друштва или не, премда је несумњиво да је оно чини мање јасном и прецизном.

57 Calhoun 2010: 329.

58 Calhoun 1997a: 84. У Калхуновом промишљању многоструким јавним сферама важне су следеће претпоставке: 1. „да не постоји објективни критеријум који омогућава да се повуче граница између приватног и јавног у широком распону дискурса“, то јест да је варијабилност подела те врсте „резултат дејства појединачних дискурзивних области“ (Calhoun 1997a: 85), 2. да се „рационално-критичка расправа не води искључиво у вези с питањима државе и економије“ (1997a: 85), 3. да „формирање идентитета не претходи учешћу у јавној сфери“ будући да су „јавни дискурси у различитом степену прилика за њихово

њихово истрајавање на јавном дискурсу не може да се посматра искључиво кроз призму одбацивања одређених слојева из 'доминантне јавне сфере', већ као облик позитивног деловања. То значи да сама тежња ка укључивању у доминанту јавну сферу не може да представља одговарајуће препознавање њиховог делимично издвојеног дискурса или разрешење дубљих проблема.⁵⁹

Укратко, потреба појединачних друштвених група, посебно оних у подређеном статусу, да јавно истакну своје интересе често није задовољена услед тога што се у јавном пољу, под утицајем односа моћи и репресивних политика, опонентни и потенцијално „опасни“ наративи спутавају и „загушују“. У таквим приликама носиоци нелегитимизованих погледа на свет и пракси траже начин да их изразе, развију и представе широј јавности стварајући сопствена јавна поља (сфере).

У погледу релација између различитих јавности и модалитета њихове интеракције, Калхун и други теоретичари вишеструких јавних сфера понудили су бројна, међусобно неподударна тумачења. С тим у вези, као корисна показала се поставка Кетрин Сквајерс (Squires 2002) о три типа актуелизовања „недоминантних“ јавности у виду енклаве, контрајавности и сателита. Према Сквајерсовој, дистинкција између њих успоставља се на неколико нивоа – кроз уочавање социополитичког статуса групе која креира партикуларну јавност, степена транспарентности у изражавању њених интереса и циљева и, коначно, степена умрежености с доминантном јавном сфером. Јавност у виду енклаве карактеристична је за групе којима је приступ јавном простору онемогућен или забрањен, а остварује се кроз развијање сопствених институција, коришћење „скривених“ места и канала комуникације, као и наратива

произвођење“ (1997а: 86). У случају прве претпоставке, аутор сматра да је „ауторизовање једне од јавних сфера као истински 'јавне' или легитимније јавне у односу на друге које се сматрају 'приватним'“ резултат демонстрације политичке моћи или, друкчије речено, „одређење у вези с тим који говор заиста може да се окарактеризује као јаван представља предмет политичких борби“ (1997а: 85). Друга претпоставка почива на уверењу да би било погрешно „веровати *a priori* да се може бити рационално-критички настројен искључиво када је реч о државним и економским питањима, као и да та питања сачињавају одговарајући домен јавне сфере“ (1997а: 85). Коначно, последња претпоставка заснована је на схватању да „ми можемо да разликујемо јавне сфере у којима формирање идентитета има важну улогу и оне у којима је рационално-критички дискурс битнији, али не можемо да замислимо постојање било које политичке јавне сфере у којој произвођење идентитета или његово преобликовање нема никакав значај. Тешко је у потпуности раздвојити дебату око одређених питања од процеса креирања идентитета.“ (1997а: 87). Према мишљењу Калхуна, јавно деловање не омогућава само „превазилажење несугласица или планирање деловања већ и мењање идентитета. „Политика идентитета' својствена 'новим друштвеним покретима' представља, на тај начин, интринзичан део успеле, демократски обликоване јавне сфере“ (1997а: 88).

59 Calhoun 1997а: 84.

с „замагљеним“ порукама упућеним доминантним сегментима.⁶⁰ Контрајавност има пуно додирних тачака с енклавом, међутим, кључна разлика је у директности јавног изражавања и околностима који га продукују. Наиме, уместо коришћења „прикривених транскрипата“ (*hidden transcripts*), типично је отворено исказивање тежњи и намера групе уз интензивнији контакт с доминантном јавном сфером. Осим тога, функционисање контрајавности условљено је неком врстом слабљења друштвене и политичке репресивности, односно постојањем довољно подстицајних услова за јавно изношење провокативних гледишта.⁶¹ Сателитски вид деловања подразумева изолованост у односу на доминантну јавност која није политички узрокована, већ је резултат непостојања намере за успостављањем међусобне интеракције. Када до ње дође, углавном је то последица укрштања интереса или несугласица. Оваква врста јавности заступљена је како код доминантних, тако и код подређених група.⁶²

Укључивање Калхунових гледишта и типологије Сквајерсове у аналитички модел, то јест њихово амалгамисање с Бурдијеовом теоријом поља, омогућило је да се на флексибилнији начин прате различите димензије процеса конструисања српске музичке традиције, тачније да се истовремено обухвате његове историјске, политичке, културне и уметничке детерминанте. У том смислу, нарочито се истакао значај Калхунових осврта на проблем разграничења јавности, померања граница, маргинализације и инклузије који је пружио прилику да се ове појаве, које код Бурдијеа нису изразитије акцентоване, детаљније размотре. Исто важи и за запажања Сквајерсове у вези с постојањем више врста јавности и њиховог специфичног начина функционисања. Захваљујући томе, сложеност отеловљења јавног поља у Краљевини СХС/Југославији у виду стварања различитих јавности – регионално-етничких, мањинских и националних, дворских, парламентарних, ванпарламентарних и сл. – међусобно у већој или мањој мери умрежених, кооперативних или супротстављених, могла је да дође до изражаја једнако као и њихова улога у стварању наратива о српској музичкој традицији.

Будући да је анализа конструисања српске музичке традиције у међуратном периоду подразумевала усмеравање на више инстанци и процеса, истраживање се кретало у неколико праваца. Најпре, детаљније је испитивано функционисање јавног поља у Краљевини СХС/Југославији услед чега је посебна пажња била усмерена на праћење деловања политичке елите и, уопште, поља моћи и њиховом односу према јавном изражавању. С тим у вези, намера је била да се проникне у то како су утицајни чиниоци третирали јавно

60 Уп. Squires 2002: 458.

61 Исто, 460.

62 Исто, 463.

поље, колики степен слободе је постојао у изношењу дистинктивних погледа на друштво и државу, да ли је било репресивних тежњи и, уколико јесте, како су се оне испољавале. Поред тога, од значаја је била спознаја ко су били кључни актери у пољу, који су видови јавног иступања неговани, друштвене области за које су првенствено били заинтересовани, идеје и програми које су ширили итд.

Следећи корак захтевао је усредсређивање на идеолошке поделе у јавном пољу, те, самим тим, издвајање појединачних фракција. Изузев истичања специфичности погледа у оквиру сваке фракције, било је потребно да се укаже на интеракције између њих у дужем временском периоду и уједно на релације спрам доминантних сегмената јавног поља. Посебан акценат стављен је на посматрање деловања музичара и музичких стручњака у оквиру фракција, њихово повезивање с различитим уметничким, интелектуалним и политичким групама, као и бројне јавне активности.

Напослетку, кроз појединачне фракције темељно су сагледани најраспрострањенији погледи на српску музичку традицију. Њиховим поређењем истичане су сличности и одступања док је крајњи циљ био да се увиди које су идеолошке позиције биле доминантне и како је такав статус досегнут. На основу резултата до којих се дошло, дискутовали смо о потенцијално новим приступима у српској и југословенској музичкој историографији.

У склопу истраживања од изузетног значаја биле су студије о југословенском међуратном друштву и држави из пера историчара с ових простора и шире у којима је у првом плану било посматрање деловања политичке и интелектуалне елите и политичких странака и организација, затим начина функционисања политичког и бирократског поља, видова формулисања политичких и културних програма различитих група и слично. Паралелно с тим, важна су била разматрања појединачних организација и удружења различитог профила која су била активна у овом периоду почев од културно-просветних, културно-политичких, уметничких и спортских до оних музичког карактера, те испитивања међуратне штампе и периодике, било у виду библиографских студија о појединачним издањима или издањима публикованим у одређеним крајевима земље или у виду сагледавања њихове уредничке и програмске политике, те тематских и идејних оквира. Најзад, битну улогу имала су и истраживања активности појединачних уметничких група, уметника и музичара, затим музичке критике и публицистике, као и музичког живота.⁶³

Поред секундарних извора, одговарајући увид у бројне појаве у јавном пољу међуратне Југославије омогућили су примарни извори, нарочито богат корпус листова, гласила и часописа који су на овом простору излазили

63 Видети списак литературе и коришћених извора, стр. 307–339.

у краћем или дужем временском периоду. Изузев музичких, уметничких, научних и књижевно-политичких часописа, узета су у обзир и гласила различитих удружења, организација и институција, као и дневни листови. Управо је упознавање са садржајем ових публикација послужило да се допуне постојећа и стекну нова сазнања о активностима појединаца и група у југословенском јавном пољу. Исту функцију имали су и подаци преузети из архивских извора, првенствено из фондова Архива Југославије (АЈ) и Историјског архива Београда (ИАБ), а потом и збирки и заоставштина Музиколошког института САНУ (МИ САНУ – Архивска колекција) .

Систематизовање података из штампе и периодике, као и архивских докумената олакшало је упознавање с друштвеним и политичким ангажманом музичара с ових простора који је у досадашњим истраживањима био у сенци њиховог стваралачког и извођачког рада. У ту сврху послужила је и мемоарска литература. Уз помоћ критичке анализе и компарације извора реконструисана је хронологија, дијапазон и врсте активности музичара изван граница основне области њиховог деловања – поља музике. Осим тога, на овај начин је омогућено посматрање њихове интеракције с појединцима из других поља – књижевницима и ликовним уметницима, научницима, новинарима, политичарима, као и облицима међусобне сарадње и удруживања.

Изузев допуне биографија музичара, обрада података из примарних извора имала је за циљ издвајање кључних списа у оквиру којих су начињени осврти на српску и југословенску музику уметничког, фолклорног и популарног карактера. Поред приватне и званичне преписке, посебна пажња била је усмерена на публикуване или необјављене музичке критике, новинске извештаје о музичким догађајима, институцијама и организацијама, есеје, чланке, научне зборнике, монографије и докторске дисертације о музици и музичарима. Најобимнији материјал пронађен је у међуратној штампи и периодици при чему су највећи удео имали текстови музичара и музичких стручњака, а у скромном обиму текстови припадника других професија – углавном књижевника, књижевних критичара и научника. Одабране списе подвргли смо опсежној анализи на два нивоа – један је подразумевао уочавање најчешће коришћених појмова или реторичких фигура у вези са српском и југословенском музиком, а други – издвајање најзначајнијих тематских кругова и вредносних судова. Управо је такав вид анализе допринео да се оформи круг „дилема“ које су се наметнуле као кључне у идентификовању разлика у гледиштима о српској музичкој традицији у југословенском јавном пољу.

Укрштајући ове резултате са сазнањима о политичком, друштвеном и културном деловању музичара, као и општим фракцијским поделама могли смо јасније да осмотримо рефлектовање идеолошких гигања у југословенској

јавности на тумачења српске музичке традиције. Захваљујући томе, створена је прилика да се размотре и неједнакости у њиховој распрострањености и утицајности укључујући и потенцијалне узроке.

2.

ЈАВНО ПОЉЕ У КРАЉЕВИНИ СХС/ЈУГОСЛАВИЈИ: ОПШТЕ КАРАКТЕРИСТИКЕ

Особености јавног поља у Краљевини СХС/Југославији

Околности које су владале у југословенском међуратном друштву генерално су погодивале распламсавању антагонизама у политичком, јавном и културном животу и учесталошћу испољавања кризних периода. Неслагања око уређења нове државе, ослоњеност на различите политичке традиције и културу, те разлике у схватању важности демократских принципа у функционисању друштва и државе неке су од препрека које су се наметнуле припадницима политичке и интелектуалне елите конститутивних југословенских народа. На такве појаве и њихову важност за разумевање неуспеха југословенске политичке и културне интеграције међу првима су скренули пажњу историчари Бранислав Глигоријевић (1979) и Бранко Петрановић (1980, 1988)⁶⁴ да би се на њихова запажања у извесној мери надовезали истраживачи међуратне Југославије у потоњим деценијама.⁶⁵

64 Једна од првих значајнијих студија о међуратној Југославији настала је почетком шездесетих година из пера еминентног историчара права Ферда Чулиновића (1961). Попут других радова о овој теми креираних у социјалистичком раздобљу и Чулиновићев спис прожет је у великој мери стереотипним представама о краљу, краљевској породици и двору, потребом за наглашавањем улоге жртве Комунистичке партије Југославије, као и истицањем „притајених“ националистичких тежњи српске политичке елите. Ипак, занемарујући конвенционалне слојеве овог штива битно је уочити ауторову усмереност на државноправне аспекте функционисања прве Југославије уз вешто преплитање анализе јуридикских и политичких наратива што је, без сумње, послужило као полазиште у истраживањима других историчара укључујући и Петрановића и Глигоријевића.

65 Низ историчара из бивших југословенских република и шире разматрало је околности настанка и функционисања Краљевине СХС/Југославије усредсређујући се, поред

Резултати до којих су дошли заједно с каснијим разрадама и допунама, омогућили су увид у функционисање поља моћи и бирократског поља на југословенском тлу, тачније у видове поделе власти, механизме контроле политичких институција, аутономност или хетерономност појединих инстанци и слично. На основу тога и слика о јавном пољу, његовој структури, различитим релацијама, фазама и променама манифестовала се у прецизнијем облику упућујући на вишеслојност и компликованост ове творевине.

Истраживања Глигоријевића и Петрановића, поред осталог, указала су на специфичности у функционисању двора, парламента, влада и политичких странака на овом простору. Теза коју су на различите начине истакла оба историчара заснивала се на схватању о постојању својеврсне концентрације моћи у рукама регента, касније краља Александра I Карађоревевића, проистеклој из подривања ауторитета појединих тела и актера, претераног мешања

осталог, на препреке које су стајале на путу стабилизацији прилика у политичком животу новонастале државе. С тим у вези, имали смо у виду радове Алекса Драгнич (1983), Иве Банца (1988 [1984]), Љубомира Ж. Петровића (2009), Дејана Ђокића (2010), Мари-Жанин Чалић (2013) и Питера Троха (Troch 2015). Драгнич је у својој студији истакао улогу социоекономских, културних и политичких разлика између елита конститутивних народа и непостојање консензуса око важних питања као отежавајући фактор у функционисању прве Југославије. Слично њему, Мари-Жанин Чалић је у изостанку политичког јединства, то јест подељености између „централиста и федералиста“, као и присталица „српске државне идеје и хрватске националне политике“ видела узрок бројних проблема који су обележили историју међуратне југословенске државе (2013: 106). Различитост менталитета појединачних југословенских народа, нарочито Срба и Хрвата, додатно је, према њеном уверењу, компликовала иначе сложену социополитичку слику, али не у оној мери у којој су то истицали историчари попут Иве Банца (2013: 117). Љубомир Ж. Петровић је појмио југословенско међуратно друштво као изразито конфликтно усред сусретања дистинктивних „ideologija, religija, civilizacija, kultura, društvenih normi, običaja i verovanja“ (Petrović 2009: 80). Посебан проблем представљало је занемаривање економских и културних фактора који су „mnogo успешnije mogli [da podstaknu] [...] stvaranje identiteta nove zajednice [u odnosu] na proklamovanu političku ideologiju“ (2009: 80). Слажући се са ставовима актера из међуратног периода, Петровић је као посебно неповољну околност истакао неупућености српске политичке елите у прилике и „tokove političke svesti u srpskim, hrvatskim i slovenačkim krajevima Austrougarske“ (2009: 81). Српски политичари из Краљевине Србије, према његовом мишљењу, „bili su zarobljenici nacionalnog i državotvornog iskustva Evrope 19. veka i nisu imali dovoljno vremena da se pre Prvog svetskog rata upoznaju i srode s funkcionisanjem multietničke države kakva je postala Srbija posle Balkanskih ratova 1912–1913. godine“ (2009: 81). Поистовећујући националну заједницу с породичном и покушавајући да „centralizam nacionalno homogene srpske sredine prenesu [u složeniji kontekst]“, а да истовремено сваку алтернативу државног уређења „koje nije poticalo iz srpskog državotvornog iskustva“ прогласе непријатељском, српски политичари индиректно су подстицали „dezintegracione procese“ (2009: 81). Иво Банац је у својим раматрањима ставио акценат на то како су се супротстављена схватања политичке интеграције међу припадницима елите југословенских народа рефлектовала у политичким програмима и деловању водећих парламентарних и ванпарламентарних странака током читавог међуратног периода. Сродну перспективу заузео је Дејан Ђокић, док је Питер Трох посредовање националног питања појединачних народа и недаће које су пратиле овај процес посматрао из другачије перспективе, фокусирајући се на појаве изван политичког поља.

у процесе политичког одлучивања, као и занемаривања демократских начела владавине заснованих на подели одговорности носилаца власти, аутономном деловању и међусобној контроли.

Према Петрановићевом мишљењу, склоност регента ка ауторитарном приступу владању наговештена је најпре у Видовданском уставу Краљевине СХС усвојеном 1921. године, а потврђена догађајима који су уследили – почев од бројних парламентарних криза и смена влада до увођења диктатуре. Први устав новонастале државе око кога су се водиле оштре полемике у парламенту и штампи у периоду од две године (1919–1921) „doprineo [je] obezvređivanju parlamentarizma i njegovih institucija od prvog dana [stupanja na snagu] do kraljeve diktature 1929, čineći da takva parlamentarna praksa ostane u istoriji poznata kao prividan ili ‘pseudoparlamentarizam’“.⁶⁶ Не само да је највиши правни акт Краљевине давао значајна овлашћења круни обезбеђујући у теорији (али и пракси) доминацију регента/краља у односу на друге политичке актере, већ су његову надмоћну позицију додатно подстицали блиски односи између двора и југословенске војске, као и наклоњеност вођства појединих савезничких земаља. Потребди Александра I Карађоревећа да „sve niti vlasti [drži] u svojim rukama i suzi polje rada političarima“ удовољавано је захваљујући подршци високих војних официра попут генерала Петра Живковића, Јосифа Костића, Драгутина Окановића, Ђуре Ђокића, Петра Мишића и других који су били део тајне организације *Бела рука*.⁶⁷ Томе је доприносио и афирмативан став страних сила попут Француске и Чехословачке, а затим и „finansijskih krugova u zemlji i van nje“.⁶⁸

Велики утицај краља на политичке прилике у међуратној Југославији апострофиран је и у другим истраживањима. На основу детаљног осврта на политичку праксу из периода након Великог рата – тачније, на неколико фаза у послератном југословенском парламентарном животу од 1919. до 1929, на то је још крајем седамдесетих година протеклог столећа указао историчар Бранислав Глигоријевић (1979). Пратећи пажљиво рад влада и деловање политичких странака од стварања државе до формирања уставотворне скупштине, затим за време рада Конституанте и након усвајања Видовданског устава, он је изнео низ аргумената политичко-правне природе у прилог постојања неравнотеже моћи међу кључним носиоцима власти унутар Краљевине.

Први наговештаји превласти регента над осталим актерима у политичком животу дошли су до изражаја у периоду који је претходио установљењу Конституанте. Кључни догађај с тим у вези одиграо се после пада владе Стојана Протића 1. јуна 1919. године када се у процес прегруписавања

66 Petranović 1988: 132.

67 Исто, 132–133.

68 Исто, 133.

унутар парламента и покушаје да се створи нови већински блок укључио сâм регент. Према Глигоријевићу „од њега је, као другог уставног фактора и владаоца, који је располагао великом политичком моћи, умногоне зависило која ће парламентарна група бити на власти. Утицај регента Александра двојак се испољивао: а) у покушају да наметне решење кризе изван парламента, б) у подршци владиној комбинацији демократа и социјалиста“.⁶⁹ Бројне кризе влада и трвења међу политичким лидерима која су уследила подједнако су била обележена директним уплитањем принца-престолонаследника што је допринело креирању „јакe извршне власти, [и] слабошћу парламента“, као и инкорпорирању „монархије [...] путем уредба у све облике државног живота“.⁷⁰

Овакав поредак постао је исходиште каснијих уставних решења пруживши владару замашан опсег деловања – од учешћа у извршној власти (постављање управних органа), дипломатији (закључивање међународних уговора) и војсци (врховни командант) до улоге у судској власти (право постављања судија, право помиловања и право амнестије).⁷¹ Поврх свега, моћ круне била је толико јака да је често превазилазила „и овакве широке уставне компетенције“. Наиме,

kraljevo pravo da raspisuje izbore i raspušta Skupštine prinuđivalo je političke stranke da mu budu podložne, jer su mogle doći na vlast ne samo ako na izborima dobiju najviše glasova, već su mogle raspuštanjem Skupštine i raspisivanjem izbora, ostati na vlasti i kad nemaju parlamentarnu većinu.

Političke stranke koje su kralju ustavom odredile veliku vlast, uskoro su postale njegovi zatočnici.

Dvor se nalazio u povoljnijoj poziciji: s jedne strane, srpske građanske stranke nalazile su u njemu zaštitu svojih hegemonističkih interesa; s druge strane, hrvatske i slovenačke stranke vidеле su u kruni posrednika preko koga će postići rušenje srpske prevlasti. Na taj način, vezama sa monarhijom, sve građanske stranke su se kompromitovale i oslabile svoj uticaj u masama. A slabljenjem uticaja u masama razbijen je njihov stranački organizam: one sve manje ostaju politički faktor koji stvarno odlučuje. Pod uticajem krune, one ulaze u međusobnu borbu, koja je imala za posledicu zapostavljanje парламента и тражење ослонаца у непарламентарним факторима. Ту су онда корени кралјеве свемоћи.⁷²

69 Gligoriјевић 1979: 47.

70 Исто, 276.

71 Исто, 279.

72 Исто, 278–279.

На Петрановићеве и Глигоријевићеве увиде о ауторитарним склоностима регента/краља Александра и њиховом испољавању убрзо након конституисања прве Југославије надовезали су се неколико деценија доцније Љубомир Ж. Петровић (2009) и Мари-Жанин Чалић (2013), док су тумачења Видовданског устава као снажног темеља асиметричне поделе моћи и превласти круне потврђена и елаборирана у разматрањима правних теоретичара.⁷³ У случају Петровића, озбиљан индикатор недемократских тежњи у новоствореној држави представљао је чин мешања престолонаследника у преговарачки процес о саставу прве југословенске владе и његово индиректно учешће у формирању Демократске странке која је требало да буде „*randan radikalima*“ и да, самим тим, доприносе „*rasparčavanju odnosno podvajanju srpske političke scene*“.⁷⁴ Овакве „интервенције“ биле су само „*nagoveštaj represivnog delovanja autoritarne ličnosti budućeg vladara čak i na institucije kao što su vlada i parlament koje su, po osnovnim demokratskim načelima, trebalo da budu oslobođene nelegalnih pritisaka*“.⁷⁵ Узимајући у обзир најраније, а потом и касније фазе у историји међуратне Југославије, Петровић је закључио да „*ni regent, ni vlade, kao centri moći, nisu pokazivali dovoljno etičke dalekovidosti i političke mudrosti da se dobrovoljno odreknu dominantnih pozicija stečenih tokom vanrednih okolnosti Prvog svetskog rata, izbeglišta i okupacije*“ и да се, последично, „*poremećaj balansa moći između Skupštine, vlada i Dvora, ugradio u jugoslovensko državotvorno iskustvo i direktno se reflektovao na represivnu politiku*“.⁷⁶

Уместо издвајања евентуалних показатеља ауторитарног приступа владању краља Александра, Мари-Жанин Чалић се усредсредила на изношење општих оцена о његовом односу према политичком и бирократском пољу. Ослањајући се у великој мери на закључке Бранка Петрановића, она је констатовала да је краљ Александар користио „структурне слабости парламентаризма“ како би створио „већи простор за аутократско одлучивање и неформалне путеве утицаја изван редовног демократског поступка“⁷⁷ и да је у томе имао потпору „утицајне дворске камариле, тајне организације *Бела рука* у војсци, и дубоко укоренење густе мреже клијентеле“ као инстанци које су „поткопавале [...] ионако лабилну унутрашњу равнотежу моћи“.⁷⁸

На основу наведених, али и других извора, неколико појава се наметнуло као важно још током ране фазе постојања југословенске државе: 1.

73 Уп. Ćulinović 1959: 267–286; Стојановић 2010; Дракић 2014.

74 Petrović 2009: 82.

75 Исто.

76 Исто, 83–84.

77 Чалић 2013: 115.

78 Исто.

непостојање повезаности између утицајности актера у пољу политике с масовношћу подршке и социјалном издиференцираношћу наклоњених слојева, 2. преусмеравање политичких и друштвених сукобљавања изван институционалних оквира, те окриља политичког поља, тачније претварање јавног поља у место у коме се одвијају борбе око дефинисања начина уређења југословенске државе и њених политичких, културних и економских циљева, 3. појачан степен контроле јавног поља и притисак на опозиционо оријентисане групе, 4. сузбијање директног сучељавања гледишта и јавног дискутовања уз подстезивање „прикривеног“ иступања најчешће кроз уметничке и академске форме. Оне су у још већој мери биле карактеристичне за касније фазе, пре свега за период диктатуре краља Александра (1929–1934), а потом и трајања намесништва кнеза Павла (1934–1941).

Уколико се има у виду однос регента/краља према другим политичким актерима и институцијама током двадесетих година, успостављање личног режима може да се посматра као „очекиван“ корак за који је искоришћен погодан политички тренутак. С тим у вези, темељи тога већ су на изванредан начин изграђени у вишегодишњој политичкој пракси, само је било потребно да простор изванпарламентарног деловања заједно с одговарајућим стегама моћи постане легитиман и легалан, те да се управљање политичким и бирократским пољем без посредника озваничи. Уз помоћ укидања Видованског устава и доношења низа законских решења извршен је пренос надлежности на краља у домену извршне, законодавне а делом и судске власти, успостављен је строг надзор над штампом и јавним пољем, утемељено је интегрално југословенство као државна идеологија и учињен низ корака ка уједначавању правног и образовног система на нивоу земље⁷⁹ и измени административно-управних

79 Апсолутистички режим краља Александра прокламован је прогласом „Моме драгом народу, свим Србима, Хрватима и Словенцима“ објављеним у *Службеним новинама Краљевине СХС* 6. јануара 1929. (бр. 6, страна 1). У њему је Видовдански устав проглашен неважећим, а најављена су законска решења уз помоћ којих је требало да се правно утемељи измењени политички поредак. Поред прогласа у истом броју *Службених новина* обнародован је Закон о краљевској власти и о врховној државној управи (стр. 2–3), Закон о заштити јавне безбедности и поретка у држави (стр. 3–4), као и Закон и изменама и допунама закона о штампи од 26. августа 1925. (стр. 4) што је уз касније усвојене правне регуле, попут на пример Закона о државном суду за заштиту државе (8. јануар, бр. 7, стр. 4–5), омогућило да се утврде кључни стубови краљеве власти. О успостављању шестојануарске диктатуре и њеним правним оквирима видети детаљније у *Imamović 1991; Дракић 2014: 785–790. Уп. и Nielsen 2002: 123–127, 320–328.* Акумулирање моћи и стварање компликованог репресивног апарата свакако је представљало важан део пројекта вишеструке југословенске интеграције, међутим, нема сумње да су значајно место у томе имале различите врсте културних подухвата, као и оних у области народног просвећивања и образовања. О тим димензијама диктатуре краља Александра видети у *Димић 1996: 247–284, 285–328.*

оквира.⁸⁰ Укидањем парламента и забраном рада већине политичких странака политичко поље је практично паралисано, док је деловање у јавном пољу значајно редуковано рестриктивним мерама против појединаца и удружења, те уредника, издавача и дистрибутера листова, часописа и других публикација који су износили ставове у супротности с државном политиком или уперене против ње.

У сврху остваривања строжије и ефикасније контроле у јавном пољу процес цензуре штампаног садржаја препуштен је органима извршне власти без уплитања судова, уведено је праћење кретања и деловања политичара, значајно је поштрено санкционисање по основи политичких деликата, а дефинисање преступа је проширено.⁸¹ Посебан допринос с тим у вези представљало је формирање Централног пресбироа у оквиру Председништва Министарског савета као тела које је имало шири круг делатности уз преплитање обавештајног и пропагандног рада. Сажимајући у себи активности новинских агенција, конзулата и цензорâ новооснована институција требало је да брижљиво надгледа вести и списе који су пласирани у земљи и иностранству у штампи и путем радио станица, спречава ширење непожељних садржаја у границама земље и, паралелно с тим, креира и преноси одговарајуће садржаје.⁸²

С обзиром на то да услови за јавно иступање нису битније промењени ни након проглашења Септембарског устава (1931), јасно је да они нису погодовали развијању демократског дијалога.⁸³ Уместо сучељавања супротстављених погледа и испољавања критичких гласова, потпуну доминацију у јавном пољу имао је краљев политички и културни програм.⁸⁴ Поред тога што је новинама и часописима, као и радио станицама достављан материјал о

80 Међу многим новинама које су наступиле с проглашењем краљеве диктатуре и које су проистикале из његовог политичког програма било је и установљење потпуно измењене административно-управне поделе земље. Оно је уследило након доношења Закона о називу и подели Краљевине на управна подручја 3. октобра 1929. и осим промене назива земље у Краљевина Југославија подразумевало је укидање тридесет три области и прелазак на девет јединица – бановина. С обзиром на то да је „укрупњавање“ унутрашњих граница земље било праћено и преношењем једног дела надлежности с централне на бановинску управу, према мишљењу Марка Павловића, реч је била о некој врсти деконцентрације, али још увек не и децентрализације власти (Павловић 2012: 515). У том погледу начињени су помази у Септембарском уставу (1931), да би оснивањем Бановине Хрватске (1939) био направљен крупан корак ка регионализму учинивши Југославију потенцијално првом европском регионалном државом (уп. Павловић 2012).

81 Детаљније о сужавању простора за јавно деловање и строгој контроли јавног поља видети у Dobrivojević 2006: 95–256.

82 О оснивању, уређењу, финансирању и делокругу рада Централног пресбироа и његових одсека с посебним освртом на период функционисања владе Милана Стојадиновића (1935–1939) видети детаљније у Симић 2007: 81–103. Уп. и Nielsen 2002: 331–337.

83 Уп. Dobrivojević 2006: 59–69 (65–66).

84 Исто, 105–133.

активностима Председништва Министарског савета и различитих министарстава, те појединим манифестацијама и догађајима, обликован у Централном пресбируу а затим посредован путем агенције *Авала*,⁸⁵ чиме је директно вршен утицај на извештавање о ситуацији у земљи, притисак потенцијалних санкција и функционисања у немилости органа извршне и судске власти учинио је да се већина јавних гласила прилагоди неповољној ситуацији. То је подразумевало величање личности и дела краља и његових сарадника, затим удружења и организација која су била под покровитељством државе, те популаризовање наратива о интегралном југословенству.⁸⁶

Колико је управо тај сегмент краљеве политике потенциран и подупиран у јавности током трајања Шестојануарске диктатуре сведочи појава нових гласила која су, било путем свог назива или садржаја, посредовала идеју националне сједињености и слику југословенског новог човека ослобођеног стега превазиђених националних пројеката 19. века. Тако су, примера ради, у току 1930. године основани *Јујословенски гласник* (Београд), *Јујословенски лист* (Бачка Паланка), *Јужнословенска искра* (Београд), затим наредне године – *Глас јујословенске омладине* (Београд), *Jugoslavenska zastava* (Осијек), *Jugoslovan* (Љубљана), *Јујословен* (Велика Кикинда), *Јујословен* (Београд), *Jugoslovenska industrija* (Београд), *Јујословенске народне новине* (Београд), *Јужнословенска мисао* (Београд), *Млада Јујославија* (Велика Кикинда), а 1932. – *Jugosloven* (Дарувар), *Јујословенска јолијшика* (Београд, Нови Сад), *Јујословенска сџража* (Панчево), *Jugoslovenski glas* (Загреб), *Јујословенски расвиј* (Ужице), *Свесловенсџво* (Београд). Свакако, осим наведених публикација постојао је велики број режимских гласила која су служила за промовисање политичких гледишта владара и његовог културног и политичког програма.

Иако су механизми надзора и кажњавања јавног иступања примењивани у периоду монарходиктатуре представљали унапређену верзију метода коришћених од почетка двадесетих година,⁸⁷ апсолутна контрола јавног поља у виду потпуног „ућуткивања“ опонетних групација ипак није постигнута. Разлог томе биле су различите врсте пропуста проистекле из недостатка адекватно обученог кадра, неусклађености у деловању државних органа, недоречености законских одредби и из њих изведених прописа и слично. Како се држава „није могла подићити уређеном администрацијом“, односно вештим и добро припремљеним чиновницима, нити су постојала јасна упутства и процедуре, у процесу контроле штампе дешавале су се грешке, понекад и

85 О установљењу, деловању, структури и резултатима рада агенције *Авала* видети детаљније у Симић 2007: 103–120.

86 Видети Димић 1996: 247–284, 432–497.

87 Уп. Nielsen 2002: 301–384.

крупне.⁸⁸ Било је случајева да се текстови цензурисани у једном крају земље штампају у другом, затим да уредници и власници листова заобиђу цензуру и продају тираж пре него што тужилаштво одреагује, као и да спорне вести доспеју у јавност, а мање спорне буду забрањене за објављивање.⁸⁹

Да је репресивна машинерија обликована у том периоду имала извесне пукотине сведочиле су активности појединих политичких организација и национално оријентисаних удружења чији је програм био противан шестојануарским идеалима. Међу њима посебно место заузимала је Комунистичка партија Југославије (КПЈ) која је и пре завођења диктатуре била предмет пажљивог праћења и „прогонства“ из јавног поља.⁹⁰ Упркос суженим могућностима за јавно деловање чланови и симпатизери КПЈ и сродних организација су током двадесетих година, као и приликом трајања личног режима краља Александра, успевали да с мање или више успеха своје погледе пласирају у јавност. Делатност која је особито заокупљала пажњу челника и симпатизера партије било је издавање политичке штампе с тим да је крајем двадесетих година томе придружено публикување гласила усмерених на културне и књижевноуметничке теме. Иако је политичка штампа изазивала специјалну позорност органа који су радили на праћењу и санкционисању антирежимских појава, комунисти нису одустајали од оваквог вида интеракције с јавношћу упркос учесталим запленама примерака и кривичном гоњењу активиста. Већином је била реч о такозваним илегалним гласилима која су умножавана посебним техникама и растурана у „контролисаним“ условима. У периоду од 1929. до краја 1934. значајна је била појава листа *Комунист* (1930, Нови Сад), *Комунистички билтен* (1933, Београд), *Ударник* (1932, Београд), *Искра* (Београд, 1933), *Большевик* (1933, Београд), *Лењинист* (1933, Београд), *Комунист* (1934, Београд) и других.

88 Уп. Dobrivojević 2006: 311, 313–314, 316.

89 Исто, 313–318.

90 Такав статус био је последица низа политичких догађаја током 1920. и 1921. године који су резултирали најпре забраном рада КПЈ и њених „сателитских“ организација, а затим и мерама строгог надзора и кажњавања које су имале за циљ да спрече њене активисте и симпатизере у намери да шире комунистичке идеје у јавности. С тим у вези, изузетну важност имало је усвајање документа познатог под називом Обзнана крајем 1920. године (29. децембар), а неколико месеци касније и Закона о заштити јавне безбедности и поретка у држави (2. август 1921). Неколико година касније, позиција ове илегалне политичке партије додатно је отежана усвајањем рестриктивног Закона о штампи (*Службене новине Краљевине СХС*, 8. август 1925, бр. 179, 1–10) којим је, поред осталог, предвиђено санкционисање комунистичке пропаганде, подстицања мржње према држави, војсци и државним установама, вређања краља и краљевске породице итд. уз могућност кривичног гоњења свих који учествују у ланцу публикувања – од аутора, уредника, издавача и штампара до дистрибутера.

Изузев политичких листова, у наведеном периоду појавило се више књижевноуметничких издања чији су покретачи и сарадници потицали из кругова чланова КПЈ или њених поклоника. Реч је била о часописима у којима се расправљало махом о савременим појавама из књижевне и уметничке праксе из различитих углова, док је посебан простор заузимало предочавање марксистичко-лењинистичких становишта. Међу првим и уједно најзначајнијим публикацијама „левичарске“ оријентације био је часопис *Nova literatura* (1928–1930) који је окупио југословенске уметнике, интелектуалце и низ еминентних иностраних сарадника.⁹¹ Иако је већ у јануару 1930. године био забрањен, његова појава и начин на који је обликован потврдили су да је могуће представити из перспективе власти „проблематична“ становишта и пласирати их јавно упркос генерално неповољним околностима. Пример овог часописа у погледу ширења идеје о социјалној уметности, критици грађанске уметности, разматрања нових типова друштвеноангажованих уметничких творевина и слично следила су издања попут *Zvuka* (1932, Београд), *Muzičke revije* (1932, Загреб), *Kulture* (1933, Загреб), *Literature* (1933, Загреб).⁹²

Осим КПЈ и њених активиста и друге организације су се, с мање или више успеха, трудиле да допру до јавности и да се у том процесу не нађу на удару државе. С тим у вези, нарочито су се истицала различита хрватска културна и уметничка удружења која су, упркос снажном пропагирању

91 Уредници овог часописа били су браћа Бихаљи, Павле и Ото, као и редитељ Бранко Гавела, а сарадници – књижевници, уметници и критичари из различитих југословенских крајева, Европе и Совјетског Савеза. Између осталог, објављени су списи и радови Велибора Глигорића, Хуга Клајна, Јосипа Кулунџића, Богомира Хермана, Хасана Кикића, Добрише Песарића, Јанка Ђоновића, Тонета Селишкара, те Бертолда Брехта (Brecht), Сергеја Ејзенштајна (Эйзенштейн) и Максима Горког (Горький). Према Лукић 1996.

92 Интересантно је приметити да је оснивање књижевних и књижевноуметничких часописа левичарског усмерења било заступљеније у Загребу, него у Београду што може да се објасни сплетом појава које су довеле до тога да надзор у југословенској престоници као и у делу Дунавске, Моравске и Дринске бановине буде ефикаснији и темељнији него у другим крајевима земље. Поред добре координисаности тела на различитим нивоима извршне и судске власти и мотивисаности државних службеника да посредују у реализацији циљева шестојануарског политичког програма, важна је била и пасивност значајног дела елите и ширих слојева и њихова неспремност да пружи отпор репресивним мерама власти (Petranović 1988: 184–185). Насупрот томе, у Загребу и другим градовима Савске и Приморске бановине, политички заокрет који је начинио Краљ Александар није дочекан с одушевљењем, а како се диктатура распламсавала, незадовољство међу становништвом и локалним чиновништвом постајало је све израженије (Dobrivojević 2006: 196–201, 323–342). О томе су сведочили учести јавни иступи против режима и његових посредника, као и масовно одбијање да се приступи организацијама које су пропагирале интегрално југословенство и политику владајућег слоја. Такво расположење претпостављамо да је делимично утицало на пренебрегавање ограничења која су наметана „одозго“ реметећи подухват појачане друштвене контроле у овом делу земље и један од његових најзначајнијих циљева – националну (југословенску) интеграцију. Уп. и Ђокић 2010: 182.

интегралног југословенства и, последично, присилном потискивању „племенских“ идентитета, покушавала да раде на еманципацији хрватског народног и уметничког стваралаштва и наслеђа. Поред осталог, важно је било деловање Музичке накладе *Склад* (1932, Загреб), Друштва пријатеља Градишћанских Хрвата (1932, Загреб) и Сељачке певачке жупе *Мајија Губец* (1926, Загреб). Њихове активности обухватале су штампање часописа уметничке оријентације (часопис *Склад*), публикавање остварења уметничке музике хрватских композитора, организовање предавања о специфичности хрватског музичког фолклора из појединих крајева, приређивање концерата на којима су извођени хорски комади хрватских аутора итд.⁹³

Важне су у том погледу биле и активности словеначких музичара, нарочито организовање Фестивала словенске музике 1932. године о коме је већ било речи, не само зато што је представљао најзначајнији догађај ове врсте од уједињења, већ је недвосмислено одударао у свом садржају и циљевима од тада актуелне државне политике. Наиме, активности обухваћене фестивалом ни на који начин нису рефлектовале интегралнојугословенско упориште, напротив – упадљиво је било одсуство сваке сумње словеначких музичара о постојању специфично словеначке музичке традиције и њене разгранате историје. То је указивало на континуитет с периодом пре увођења диктатуре када су идентична уверења једнако упечатљиво јавно исказивана.

Упркос томе што је изражавање гледишта опонентних шестојануарском програму представљало маргиналну појаву у јавности тога доба и што свакако није могло да има изразит одјек у атмосфери потпуне надмоћи владајућих наратива, ипак је оно имало извештан значај у погледу артикулисања „алтернативног“ јавног поља, то јест у типологији Кетрин Сквајерс – ентитета. Чињеница је да је у околностима снажне репресије било могуће јавно каналити непожељне и инкриминишуће ставове и да их је било лакше „пласирати“ кроз културно-уметничке, а не политичке активности. Покушаји да се изграде механизми отпора упућивали су на потребу да се до јавности допре барем у прикривеном облику, као и на погледе власти на област уметности и културе. Могуће је да је преовлађујуће мишљење о њима као друштвено „мање опасним“, тачније недовољно утицајним и неприступачним ширим слојевима определила „субверзивно“ оријентисане групације да своје деловање усмере у том правцу. Није искључено ни то да је власт свесно „допуштала“ оваква јавна иступања рачунајући унапред на њихов слаб одјек и одсуство потенцијала за озбиљнију мобилизацију становништва. Слични примери пропуштања спорних садржаја били су карактеристични за феминистичке часописе с почетка двадесетих година када су се, упркос ступања на снагу мера против ширења

93 Видети детаљније у Majer-Bobetko 1992: 185; Ceribašić 2003: 28–38.

комунистичких уверења, на њиховим страницама могли наћи примери отворено афирмативног односа према (радикално)левичарским гледиштима.⁹⁴

Када је о могућностима за укључивање „јеретичких група“ у оквиру доминантне јавности реч, ситуација се није изменила ни након убиства краља Александра (9. октобар 1934) и постепене „нормализације“ југословенског политичког живота, те враћања у оквиру прешестојануарског парламентаризма. Репресивна машинерија и даље је функционисала захваљујући опстанку рестриктивних закона у домену регулисања слободе говора, као и органа за надзор и праћење у јавном и политичком пољу. У извесним сегментима контрола је додатно појачана укључујући и примену казних мера. То се односило првенствено на надгледање активности чланова и симпатизера КПЈ и њихово санкционисање.

Према истраживањима појединих историчара, у периоду трајања владе Милана Стојадиновића (1935–1939) дошло је до поштравања цензуре „за све натписе с ‘комунистичком тенденцијом’“.⁹⁵ Током 1936. године Централни пресбиро је подстакао „забрањивање чак шездесет листова којима се више није дозвољавало излагање“, као и неколико књига „због ‘левичарско-деструктивних’ тенденција“.⁹⁶ Осим спречавања јавног испољавања комунистичких погледа, у то доба је значај добила негативна пропаганда уперена против политичких противника. Укључивање ове врсте активности представљало је новину у односу на раније приступе који су се претежно базирали на онемогућавању да непожељни погледи на свет доспеју у јавност. Негативна пропаганда обухватала је примену најразличитијих средстава како би се противничка страна представила у лошем светлу. За време владе Милана Стојадиновића она се заснивала на организовању антимарксистичких изложби, растурању антикомунистичких брошура, а потом и на креирању пропагандне мреже сачињене од приватних издавачких кућа, верских институција и верске штампе које су „обасипале“ јавност антикомунистичким гледиштима.⁹⁷

Ипак, у поређењу с периодом монарходиктатуре, јавни простор у другој половини тридесетих година није био монолитан. Како је инсистирање на интегралном југословенству попуштало, а политички и културни актери различитих идејних оријентација почели да мењају своја схватања, улазе у

94 Међу примере „продора пролетерске контрајавности у феминистичку [контрајавност]“ књижевна историчарка Станислава Бараћ убројала је поједине иступе сарадница часописа *Женски њокреи* током двадесетих година протеклог столећа. Видети детаљније у Бараћ 2015: 149–153.

95 Видети Симић 2007: 94.

96 Исто.

97 Исто, 94–95.

сукобе с опонентима и развијају јавно деловање у многим правцима, тако су се учвршћивале засебне позиције у јавности. То међутим не значи да доминантно јавно поље и даље није било под великим упливом владајуће елите и њених погледа.

Заправо, паралелно с деловањем на „демонизовању“ опонената, Милан Стојадиновић и његови сарадници посветили су пуно пажње систематском коришћењу јавног поља као простора за личну афирмацију, уздицање постигнутих резултата и обликовање култа личности председника владе. Стојадиновић је без сумње био веома добро упућен у могућности које су штампа и радио, као и различите врсте јавних манифестација пружале за ширење утицаја међу масама, обликовање јавног мњења и јачање политичке и друштвене моћи и обилато их је користио до краја свог мандата. Управо је његов фокус на јавној интеракцији уз надовезивање на тековине шестојануарске политике – пре свега, надзор и контролу јавног поља, обележило тај период у међуратној југословенској историји сврставајући овог политичара „раме уз раме“ с бројним савременицима који су неговали сличне методе у обраћању јавности и политичким неистомишљеницима.⁹⁸

Последња фаза у историји прве Југославије која је уследила након смене Стојадиновића, те постизања историјског договора између српских и хрватских политичара отеловљеног у споразуму Цветковић-Мачек (август 1939) одвијала се у неповољним околностима унутар и изван граница земље које су доприносиле развијању атмосфере неизвесности, неповерљивости и појачаног страха у различитим друштвеним сегментима. Напетост је у случају политичког и јавног поља била повишена још од избијања Конкордатске кризе,⁹⁹ а уместо стабилизације и хармонизације прилика након давања уступака хрватској политичкој елити уследила је нека врста продубљивања међусобног јаза и ерупција незадовољства нарочито српских опозиционих политичара и интелектуалаца. То је било праћено експанзијом деловања радикално

98 На Стојадиновићево „кокетирање“ с екстремном десницом тог времена осврнули су се бројни, углавном страни историчари. Уп. Ђокић 2010: 210. О вештини и модерном приступу Стојадиновића у организовању пропаганде уз ослањање на штампу, радио и државне институције видети у Симић 2007: 293–301.

99 Криза је настала након најаве скупштинске ратификације споразума између Краљевине Југославије и Ватикана уз помоћ којег је требало да се регулише деловање Католичке цркве у земљи. Планирано је првобитно да се тај документ поднесе на усвајање парламенту крајем 1935. године, међутим, услед оштре реакције Светог архијерејског сабора Српске православне цркве, процедура је привремено одложена. Када је након извесног времена, у јулу 1937. године, овај документ предочен посланицима уследило је организовање протестне литије заказане за 19. јул. С обзиром на то да су се ови догађаји поклопили са смрћу патријарха Варнаве, власт је проценила да би даље инсистирање на усвајању Конкордата било превише ризично, те је овај документ повучен из скупштинске процедуре у новембру 1937. О ширим импликацијама овог догађаја видети у Novaković 2012: 955–958.

идеолошки оријентисаних група што је, чини се, појачавало тензије. Да ли због бриге услед учесталости иступа милитантних и опозиционо настројених кругова, те потенцијалне ескалације протеста против власти међу ширим слојевима и, последично, губитка контроле над јавним и политичким пољем, југословенска власт је готово годину дана пре избијања Априлског рата подигла надзор над различитим друштвеним сегментима на виши степен и оснажила репресију. Поред осталог, забрањено је деловање радничких удружења и синдиката уместо којих је функционисала организација ЈУГОРАС под покровитељством државе,¹⁰⁰ док је настављено с пажљивим праћењем и кажњавањем припадника левичарских организација. У новембру 1940. забрањен је и Југословенски народни покрет *Збор*, радикалдесничарски усмерена организација, чему је претходило хапшење преко стотинушездесет чланова,¹⁰¹ а појединим државним институцијама попут Београдског универзитета и Музеја кнеза Павла наложено је да из службе отпусте њихове активисте.¹⁰² Премда је ова мера проистицала из намере власти да отклони сваку сумњу у то да гаји наклоност према профашистичким „елементима“, након што су „љотићевци“ извршили напад на студенте Техничког факултета Београдског универзитета у октобру те године и много пута потврдили своју повезаност с нацистичком Немачком,¹⁰³ тек је чињеница да су ухапшеним члановима илегалног покрета изречене казне у трајању од седамдесет дана,¹⁰⁴ док поједини угледни представници из редова универзитетских професора ипак нису отпуштени из службе.¹⁰⁵ Не треба изгубити из вида ни то да је вођа покрета, Димитрије Љотић,¹⁰⁶ био кажњен кућним притвором. Оваква, рекло би се, блага казнена политика према екстремним десничарима сведочила је о заузимању позиције незамерања спрам сила Осовине у околностима озбиљних претњи по очување стабилности у читавој Европи, као и на Балкану.

100 Уп. Павловић, Марковић 2013: 215.

101 Стефановић 1984: 84–95.

102 Видети Архив Југославије, Фонд Министарства просвете КЈ, Поверљива архива, Оптужбе због припадности *Збору*, АЈ-66-99-285.

103 Уп. Стефановић 1984: 63–72.

104 Исто, 94.

105 АЈ-66-99-285.

106 Димитрије Љотић (1891–1945), адвокат и политичар. Био је министар правде у влади генерала Петра Живковића да би неколико година касније основао сопствену политички странку, Југословенски народни покрет *Збор*, око које су се окупили радикални десничари из различитих крајева земље. Блиско је сарађивао с немачком окупационом власти за време Другог светског рата истакавши се као лојалан колаборациониста у бројним активностима.

Врсте активности и груписања у пољу

Период после Великог рата довео је до промена у јавном животу као последица повећане потребе за различитим видовима друштвене интеракције, нарочито у градским срединама. Узроци томе били су делимично у значајним демографским померањима попут прилива немалог броја руских избеглица и странаца претежно из некадашње Аустроугарске монархије, миграција с периферије ка већим урбаним срединама, колонизовања ратом опустошених, ненасељених или напуштених територија и слично. Нови становници доносили су са собом стечене навике што је, у случају руских и иностраних држављана, подразумевало испољавање потребе за типовима друштвености мање распрострањеним на овим просторима, особито у источним крајевима земље. С тим у вези, осим организовања и посеђивања концерата, позоришних представа, добротворних догађаја и црквених служби важно је било и уживање у комерцијалним видовима забаве – кабаретским изведбама које су обувале спој музичких и играчких тачака, глуме, сатирично-комичног садржаја, као и потражња за новим продуктима глобалне индустрије забаве попут филма и популарне и плесне музике. Како је она постојала и код „домицилног“ становништва не чуди да су се убрзо након рата у различитим југословенским крајевима врло брзо прошириле биоскопске сале, док је, поред традиционалних кафана, повећан број барова, плесних дворана, те башта и ресторана који су у понуди имали салонску и „модерну музику“.

Паралелно с трансформисањем јавног простора и облика друштвеног окупљања и разоноде и обраћање јавности пролазило је кроз процесе модификације у овом периоду. Штампана се још у 18. веку наметнула јужнословенским народима као средство јавног изражавања, мишљења и информисања да би до почетка рата осим политичким групама, постала важна различитим књижевним круговима, професионалним удружењима, културним и научним институцијама итд. Ипак, након уједињења земље приметан је изузетан успон овог типа јавног иступања који је привукао многе друштвене актере. Упркос томе што нема прецизне статистике штампе на језицима конститутивних и мањинских народа за читаву југословенску територију, већ су само доступни подаци за издања на подручју коју је насељавало српско становништво,¹⁰⁷

107 За потребе истраживања имали смо у виду више библиографских студија о међуратној периодици на простору некадашње Југославије. Поред рада Вука Драговића (1956) који је међу првима начинио попис периодичних публикација на српском језику основаних на подручју Краљевине Србије и Аустроугарске монархије од избијања Првог светског рата (1914) до 1941. године, од изузетног значаја био је преглед српске штампе од 1768. до 1995. године који су израдиле Милица Кисић и Бранка Булатовић (1996) ослањајући се на ранија слична испитивања. Како у овим студијама нису била обухваћена издања на другим језицима, корисни су били подаци о штампи руских емиграната које је систематизовао Јован

разлика у броју покренутих серијски публикација пре и након рата је значајна. У првој деценији двадесетог века српска штампа бројала је укупно седам стотина листова различитог профила, док је од 1919. године до избијања Другог светског рата биланс износио преко хиљаду шест стотина издања.¹⁰⁸ Заправо, у међуратном периоду основано је и излазило онолико публикација колико и током више од једног века од појаве штампе на овим просторима.¹⁰⁹

Пораст интересовања за штампу имао је неколико могућих узрока. Нема сумње да је једним делом он проистигао из увиђања престижности и симболичке вредности овог средства комуникације – наиме, стиче се утисак да је оснивање листова пре свега било схваћено као показатељ добре организованости и респектабилности њихових покретача. Свакако, не треба занемарити ни потребу да одређени кругови „изађу из анонимности“ представљајући сопствене активности и погледе заинтересованој јавности. Напослетку, није било неважно ни њихово унутрашње консолидовање овим путем нарочито уколико је била реч о масовним организацијама.

Без обзира на потенцијалне мотиве, јасно је да су се бројне формално или неформално окупљене скупине с потпуно различитим интересима у јавном пољу радо ослањале на публикување гласила у склопу свог деловања упркос препрекама које су искрсавале – најчешће финансијске или правно-политичке природе. Чак ни појачане репресивне мере у периоду од увођења монархидиктатуре до распада земље нису стале на пут поклоницима проскрибованих политичких погледа о чему је сведочила учесталост појаве илегалних и легалних публикација комуниста и њихових симпатизера, као и гласила наглашено „племенског“ карактера. Поред традиционално веома заступљене политичке штампе у југословенском јавном пољу значајно место заузимала су и друштвено-политичка и књижевноуметничка гласила, затим издања у којима је фокус био на обавештавању о приликама појединачних професионалних група – телеграфиста, железничара, поштара, учитеља, пољопривредника,

Качаки (2003). Истраживања штампе специфичне намене и пореклом из друштвено и политички маргинализованих кругова такође су била информативна упућујући на различите појаве и процесе који су пратили јавно деловање у разматраном периоду. Поред осталог, треба поменути сагледавање комунистичких публикација Милана Весовића (Vesović 1989), феминистичке периодике и периодике за жене Станиславе Бараћ (2015), те југословенске омладинске штампе Радмиле Тасић (2016). Свакако, велики проблем представља изостанак података за цео југословенски простор, потом за велики број националних мањина и, напослетку, за иностране листове који су били доступни читалаштву. Целовитија слика југословенске међуратне периодике укључујући увид у њену „жанровску“, концепцијску, идеолошку и језичку разноврсност, те везаност за одређене групе и интересне кругове умногоме би олакшала испитивање јавног и других поља на овом подручју доприносећи уједно бољем разумевању појава у српском, то јест „источном“ крају земље.

108 Према Мишовић 1996: 31, 38, 40.

109 Мисли се на бројку од 1421 часописа. Уп. Мишовић 1996: 35, 39.

занатлија, индустријских радника, глумаца, музичара итд. или на привлачењу пажње одређених друштвених група – жена, студената и омладинаца, националних мањина. Свакако, део листова потицао је од стручних, уметничких, културно-просветних, верских удружења, научних, културних и уметничких институција, као и организација усмерених на међународну сарадњу.

Издиференцираност југословенске штампе била је резултат разлика у интересима, хабитусу, програмским оквирима, циљевима и циљним групама иницијатора. Једном речју, од тога ко је покретао листове, с којим намерама, ко је чинио потенцијално читалаштво и које су теме обрађиване зависила је њихова концепција, учесталост публикавања, начин пласмана и слично. Поједини часописи служили су промовисању идејних полазишта група које су функционисале јединствено имајући јасно дефинисане тежње, док су у другима посредована схватања појединаца међусобно лабаво повезаних у социјалном, професионалном и идеолошком погледу. Генерално, идејна кохерентност била је својствена оним гласилима иза којих су стајале политичке, културне, професионалне и уметничке организације и скупине с прецизно осмишљеним програмом деловања. Супротно томе, публикације с ширим кругом сарадника и без строго постављене идејне основе карактерисала је разноврсност вредносних оквира који су посредовани, а неретко и постојање неке врсте „вредносне дисонанце“ у изнетим погледима.

Поред тога што се кроз гласила публикована у међуратном периоду манифестовала разноврсност група активних у јавном пољу, то се односило и на њихове релације, тачније међусобну идеолошку блискост или супротстављеност, те укрштеност или дистанцираност у деловању. Иступање у штампи, било да је реч о садржају публикованих прилога или одабиру гласила, указивало је и на вредносна полазишта појединаца и омогућило праћење њиховог позиционирања у политичком, културном и јавном животу.

Иако је без сумње овакав тип јавног деловања, био веома распрострањен и истовремено изузетно цењен, појединци, групе, као и организације и институтције користиле су и друге видове артикулације својих погледа и њихове популаризације. Међу активностима којима се често прибегавало било је организовање различитих врста друштвених и културних догађаја заснованих на окупљању заинтересованих у јавном простору. Поводи су били бројни – од прослава, обележавања јубилеја, представљања резултата рада до исказивања политичког незадовољства. Приређивање концерата, матинеа, чајанки, игранки и балова, спортских надметања, трибина, јавних предавања, али и демонстрација и протеста представљали су омиљене облике јавног ангажовања формално или неформално сачињених група, а њихов циљ био је вишеструк: 1. да омогуће члановима група да учврсте међусобне

везе и успоставе унутрашњу кохезију, 2. заинтересују шире кругове и дођу у додир с њима, 3. представе своја стремљења у директном или прикривеном виду, 4. „проговоре“ о актуелним друштвеним, културним и политичким питањима итд.

Кроз штампу и друге форме комуницирања с јавношћу не само да су се отеловљавала специфична схватања југословенског друштва, културе и државе и бројних појава у њима, већ су се тим путем прецизније профилисале дистинктивне скупине које су деловале у јавном пољу. Премда је готово немогуће установити све њихове облике појавности, у посматрању јавног живота међуратне Југославије као значајна су се наметнула различита лабаво или чврсто формирана удружења, организације и групе које су неговале неколико специфичних праваца рада – каратитиван и културно-просветни рад, као и рад на међународној сарадњи и размени и политичкој агитацији. Каритативно деловање темељило се на материјалном помагању угроженог југословенског становништва и покушају његове културне и друштвене еманципације. Слични циљеви карактерисали су културно-просветни рад с тим да је акценат био на разноврснијој популацији која није укључивала само друштвено „најосетљивије“ слојеве. Поред инсистирања на духовном и телесном развоју појединаца и група, пажња је била усмерена на ширење свести о националном (и регионалном) културном наслеђу и афирмацији одређених културних вредности. Организације и удружења усмерене на међународну сарадњу претежно су се обраћале образованим слојевима из градских средина с тежњом да се детаљније упуте у културна, образовна, привредна и технолошка достигнућа других народа и учине кораке ка темељнијој размени у различитим областима. Деловање у области политичке агитације, пак, подразумевало је усредсређеност на различите сегменте популације, коришћење бројних средстава ради придобијања следбеника и симпатизера, те популаризовање дистинктивних политичких програма. Оно је било праћено мање или више наглашеном потребом за промовисањем владајућег поретка и његовог политичког програма или, у извесним случајевима, алтернативних политичких пројеката.

У већини случајева ових неколико типова деловања преклапало се у јавном иступању. Томе су углавном узрок биле несталне политичке и културне прилике које су засебним групама у јавности неретко наметале активирање у „више праваца“ и, консеквентно, флексибилно профилисање независно од дефинисаних приоритета у раду. Примера ради, удружења или организације културно-просветног типа могла су временом да добију изразитије политичко усмерење приближавајући се политичким организацијама и супротно – политичке организације су оријентисањем на културни и уметнички активизам постајале блиске културно-просветним удружењима. Исто тако и активности

удружења или организација каритативног карактера или оних фокусираних на међународну сарадњу укрштала су се с активностима политичких и културно-просветних организација.

Поред примарног круга делатности, битан елемент у разграничењу група у јавности представљала је повезаност с државним апаратом кроз материјалну, инфраструктурну или симболичку потпору, постојање додира с друштвено утицајним појединцима и, супротно од тога, с маргинализованим сегментима, усмереност на припаднике одређених професија и ослоњеност на прецизно дефинисане програмске оквире и циљеве. Све то заједно условљавало је позиционирање удружења и организација у оквиру јавног поља, а на посредан начин и његову структуру.

На основу наведених параметара, али имајући у виду и заинтересованост за културне, уметничке и музичке догађаје, издвојили смо скуп удружења и организација активних у међуратном периоду који сматрамо илустративним за праћење различитих појава у јавном пољу, особито идеолошких груписања и подела (Табела бр. 1). У склопу анализе њиховог деловања с посебном пажњом посматрана је ангажованост музичара и музичких стручњака, те њихова повезаност с актерима из уметничког, академског, политичког, новинарског и других поља. Било је важно уочити колики простор је дат дискусијама о уметничким и музичким питањима, да ли је постојало интересовање за музичке активности, које су врсте музичких активности биле заступљене и слично.

Осим тога, у фокусу су биле и лабаво организоване групе с мање или више прецизно одређеним идејним оквирима и циљевима. Најчешће су се оне профилисале окупљањем око појединачних часописа што је могло, али није нужно и морало да буде праћено другим врстама јавног ангажмана (Табела бр. 2).

Табела бр. 1. Преглед разматраних формално и делимично формално организованих група у јавном пољу

Област деловања	Назив
Културно-просветна и уметничка	Јужнословенски певачки савез
	Удружење пријатеља уметности <i>Цвијета Зузорић</i>
	Универзитетско камерно-музичко удружење <i>Collegium musicum</i>
	Уједињене радничке уметничке групе <i>Абрашевић</i>
	Удружење пријатеља славенске музике
	Група уметника
	Група уметника <i>Облик</i>
	Друштво уметника <i>Зоџраф</i>
	Група уметника <i>Земља</i>
Група уметника <i>Животи</i>	
Културно-просветна и агитациона	Југословенски соколски савез/Соко Краљевине Југославије
	Српски културни клуб
	Савез српских културних друштава и установа
	Удружење научника, уметника и писаца и издавачка задруга <i>Полиџика и друштво</i>
	Југословенски културни клуб
Културно просветна и каритативна	Коло српских сестара
	Друштво <i>Књеџиња Зорка</i>
	Друштво <i>Српска мајка</i>
	Одбор госпођа друштва <i>Књеџиња Љубица</i>
	Друштво <i>Југословенска народна ношња</i>
Међународна сарадња и културно просвећивање	Англо-америчко-југословенски клуб
	Француски институт
	Југословенско-чехословачка лига
	Пољско-југословенски клуб
	Југословенско-немачко друштво
	Удружење пријатеља Велике Британије и Америке
	Балкански институт
	Југословенско-бугарска лига
	Друштво за ширење англосаксонске културе у Југославији
	Немачки научни институт

Материјална и инфраструктурна подршка	Гласило
Приватно удружење под делимичним покровитељством државе	<i>Vesnik Južnoslovenskog pevačkog saveza</i>
Приватно удружење под делимичним покровитељством државе	
Београдски универзитет	
Под покровитељством Уједињеног радничког синдикалног савеза Југославије	
Приватно удружење	<i>Славенска музика/La musique Slave</i>
Приватно удружење	
Приватно удружење	
Приватно удружење	
Приватно удружење	
Приватно удружење	
Државна организација од 1929.	<i>Sokolski glasnik, Sokolska prosveta, Соколић, Наша радосић, Око соколово, итд.</i>
Приватно удружење	<i>Српски џлас</i>
Приватно удружење	
Приватно удружење	<i>Најрег</i>
Приватно удружење	
Под покровитељством државе	<i>Варгар</i>
Под покровитељством државе	
Под покровитељством државе	
Под покровитељством државе	
Београдско женско друштво	
Приватно удружење	<i>The Anglophile</i>
Београдски универзитет	
Приватно удружење	
Приватно удружење	
Приватно удружење	
Приватно удружење	<i>The Anglophile</i>
Приватно удружење	<i>Revue internationale des Études balkanique</i>
Приватно удружење	<i>Јујословенско-бујарски џрејлег</i>
Приватно удружење	<i>The Anglo-Yugoslav Review</i>
Под покровитељством немачког Министарства спољних послова	

Област деловања	Назив
Политичка агитација	СКОЈ
	Јадранска стража
	ОРЈУНА
	СРНАО
	Народна одбрана
	Југословенска акција
	ОРНАС
	Југословенски народни покрет <i>Збор</i>
	Удружење четника
	Удружење резервних официра и ратника

Као резултат систематизовања података о активностима група у јавном пољу међуратне Југославије преузетих из постојећих историјских и књижевноисторијских студија, архивских и мемоарских извора и штампе били смо у прилици да, с мањим или већим степеном прецизности, утврдимо вредносне оквири на којима су темељили своје деловање и, у складу с тим, полазне основе њиховог политичког, културног, друштвеног или уметничког програма. Изузев увида у наративе које су групе (ре)продуковале, осврт на њихово функционисање омогућио је да се „идентификују“ музичари и музички стручњаци укључени у тај процес. Реч је била о појединцима који су активно партиципирали у јавности износећи своје ставове о уметничким, културним и политичким питањима путем публицистичког, културно-просветитељског и агитационог рада.¹¹⁰ Врсте делатности којима су прибегавали, као и удружења, организације, институције и кружоци с којима су имали додир сажето су представљене у приложеним биографијама.¹¹¹ Гледишта и тумачења која су јавно пласирали сагледана су у завршним сегментима рада.

Пре него што се темељније осврнемо на генезу фракција у југословенском јавном пољу у међуратном периоду и идеолошким поделама у тадашњем

¹¹⁰ Листа разматраних музичара и музичких критичара и публициста налази се у Прилогу 2, стр. 351.

¹¹¹ Видети Прилог 2.

Материјална и инфраструктурна подршка	Гласило
Подмладак Комунистичке партије Југославије	<i>Mladi boljševik, Mladi lenjinist, Crvena garda, Mladi komunist, Iskra, Bilten radne omladine, Bilten bosansko-hercegovačke omladine, Glas delavne mladine</i> итд.
Под покровитељством државе	
Политичка организација под делимичним покровитељством државе	<i>Победа, Виговдан, Принципиј, Предсјиража</i>
Политичка организација под покровитељством Радикалне странке	<i>Србадија, Северна Србија</i>
Под покровитељством државе	<i>Народна одбрана</i>
Политичка организација	<i>Југословенски гласник</i>
Студентска организација под покровитељством државе	<i>Студентске новине</i>
Политичка организација	<i>Нова Југославија, Билтен, Нови јуџи</i>
Приватно удружење под покровитељством државе	
Приватно удружење под покровитељством државе	

Табела бр. 2. Преглед разматраних лабаво организованих група у јавном пољу

Група око часописа <i>Букџиња</i>
Група око часописа <i>Воља</i>
Група око часописа <i>XX век</i>
Група око часописа <i>Друшћивена обнова</i>
Група око часописа <i>Жена данас</i>
Група око часописа <i>Жена и свети</i>
Група око часописа <i>Женски џокреџи</i>
Група око часописа <i>Zvuk</i>
Група окупљена око часописа <i>Идеје</i>
Група око часописа <i>Југословенске народне новине</i>
Група око часописа <i>Музика</i>
Група око часописа <i>Музички гласник (1938–41)</i>
Група око часописа <i>Нови видици</i>
Група око часописа <i>Нова Евроџа</i>
Група око часописа <i>Нова смена</i>
Група око часописа <i>Пуџи</i>
Група око часописа <i>Раскрсница</i>
Група око часописа <i>Срџски књижевни гласник</i>
Група око часописа <i>Stožer</i>
Група око часописа <i>Студентске новине</i>
Група око часописа <i>Brazda, Naša stvarnost, Umetnost i kritika, Млада кулџура</i>
Група око часописа <i>Хришћанска мисао, Светџосавље и Хришћанско дело</i>

друштву, битно је истаћи да је успон директног суделовања музичара и музичких стручњака у јавности и њихов обухватан ангажман након Великог рата допринео да проблем тумачења националне музичке традиције добије комплексну појавност. Наиме, све изразитија професионализација музичког живота која се огледала у формирању сталних цивилних и војних ансамбала, салонских капела с квалификованим кадром, приватних и државних музичких школа, затим обухватно социјално умрежавање музичара кроз остваривање контакта с бројним политичким и интелектуалним круговима и наглашена потреба да се музика истакне као важна област за реализовање и ширење културно-политичких програма учинили су да се овај процес вишеструко укрсти с другим процесима и појавама.¹¹² Управо из тог разлога, то јест услед вишеслојности феномена конструисања музичке традиције на овом подручју, аналитички поступак укључио је дискутовање о идеолошким поделама и групама кроз које су се оне отеловиле, фазама у структурисању јавности које су утицале на промене њихових идејних позиција и начин јавног иступања и, коначно, рефлектовању тих појава на разумевање српске и југословенске музике.

112 О друштвеним и економским променама које су наступиле након завршетка Великог рата и утицају који су имале на музичку професију, њен престиж, издиференцираност и раширеност видети у Весић, Пено 2017а: 41–69.

3.

ФРАКЦИЈСКЕ ПОДЕЛЕ У ЈАВНОМ ПОЉУ

Поглед на испољавање фракцијских разлика

Фракцијске деобе у југословенском јавном пољу међуратног доба имале су различиту основу. Осим засебности интереса актера битну улогу имала је и неподударност њихових идејних оквира, позиционираност у друштвеној хијерархији, те повезаност с бирократским апаратом. Умногome су наведени параметри били резултат специфичности професије којој су појединци или групе припадали, као и њене утицајности и аутономности. Тако су свештенички и војни позив имали изразит друштвени углед и моћ у југословенском друштву захваљујући месту које су религијске институције и, у случају Срба, војска заузимале током историје његових конститутивних народа. Када је о „источном“ делу Краљевине реч, национална црква и војска представљале су важна упоришта у процесу установљења српске државности доприносећи у великој мери обликовању националне свести и културе. Након Великог рата углед војске је особито порастао услед показане борбености, храбрости, лојалности и пожртвованости српских војника. Позиција религијских институција је у правном погледу била изједначена, што је онемогућавало да поједине од њих стекну надмоћ у југословенском друштву и јавности. Премда је дискутабилно у којој мери се у томе заиста успело, нема сумње да су појединачни религијски ауторитети имали знатни утицај и да се он није доводио у питање до почетка Другог светског рата упркос потреби политичке елите за наглашавањем секуларног карактера југословенске државе. То је важило и за Српску православну цркву која, упркос томе што је изгубила повлашћен статус државне религије, ипак није изгубила друштвену моћ захваљујући томе што је „konvencionalna vernička struktura [...] ostala stabilna, javni značaj crkve i religije veliki, religijske vrednosti su i dalje bile systemske vrednosti a društvene funkcije religije i crkve očuvane“.¹¹³

113 Blagojević 2008: 237. Према увидима социолога Мирка Благојевића (2005, 2008) Српска православна црква је до Првог светског рата „imala izuzetno povlašćen položaj“ будући да је

Друштвена издвојеност православног свештенства и припадника војске у односу на друге професије, нарочито у „српском“ делу Краљевине, омогућила им је привилегован положај у јавном пољу, олакшан приступ политичким институцијама и успостављање блиских веза с политичком елитом. Представници власти су с изузетним поштовањем приступали војним и црквеним старешинама трудећи се да уваже њихове ставове о појединачним политичким, културним и друштвеним питањима. Како је приметио историчар Бранко Петрановић „vojska nije zvanično učestvovala u politici, ali su se stranački prvaci i te kako u kriznim situacijama interesovali kakvi ‘vetrovi duvaju s Topčidera’. Navodno izolovan od politike, [...] [vojni] kadar je i te kako bio prisutan u njoj“.¹¹⁴ Потреба да се представници војске консултују у различитим приликама од значаја за државу, да се по потреби укључују у деловање извршне власти и активирају у бројним организацијама које је помагао државни врх била је посебно изражена током трајања Шестојануарске диктатуре и уочи почетка Другог светског рата.

Гледишта црквених великодостојника такође нису била неважна носиоцима власти о чему је јасно сведочило њихово поступање током Конкордатске кризе.¹¹⁵ Поред тога, углед православне цркве огледао се у важној улози свештенства у јавним светковинама и догађајима под покровитељством државе. Представници цркве присуствовали су обележавањима значајних историјских датума и годишњицама уважених личности из области културе, уметности, науке и политике, изводили су обреде освећења државних институција и њених симбола и суделовали у прославама различитог типа. Напослетку, Српска православна црква имала је удела и у канонизацији личности и датума из српске културне и војне историје и, самим тим, обликовању колективног сећања, као и места сећања (*lieux de mémoire*) како их је дефинисао Пјер Нора.¹¹⁶

Како је показало истраживање Џона Пола Њумана (Newman) (2015) ова институција допринела је уздизању српске војске и експанзији представа о њеном херојству и мучеништву у Великом рату. То је чињено кроз изградњу

православно хришћанство сходно Уставу из 1903. године постало „официјална, државна религија, да је веронаука [bila] обавезан школски предмет, да [su se] државни празници обележавали црквеним обредима, да [je] све верске службенике плаћала држава исто као и друге државне службенике“ (Blagojević 2005: 158). Како је приметио Благојевић „религија и црква [su], на овај или на онај начин, [bile] gotovo svakodnevno [prisutne] u životnom iskustvu ogromnog broja ljudi te su vršile veći ili manji, ali svakako značajan uticaj na njihovu svest i na njihovo ponašanje“ (2005: 158). Током међуратног периода Српска православна црква прелази „iz pozicije dominantne i društveno privilegovane crkve u Kraljevini Srbiji [...] u poziciju ravnopravnosti s drugim verskim organizacijama i zajednicama u Kraljevini Srba, Hrvata i Slovenaca (kasnije Jugoslaviji)“ (2005: 158).

114 Petranović 1988: 178.

115 Видети Мишовић 1983; Mithans 2012.

116 Nora 1984–1992.

капела, спомен-костурница и одржавање војних гробља на местима у којима се одвијала борба за „ослобођење и уједињење“.¹¹⁷ Томе треба додати и одржавање помена на ратне подвиге и ратне великане и, генерално, подупирање култа надчовечанског страдања српског народа и војске. Таква стремљења нарочито су се испојила након атентата на краља Александра у октобру 1934. године. Овај трагичан догађај подстакао је акцендовање наратива о великомучеништву краља и жртвовању за узвишене циљеве и његово преплитање с наративом о херојским делима српског народа у непосредној ратној прошлости. Утицај сличног начина проповедања о последњем руском цару Николају II Романовом карактеристичног за руске емигранте, вернике и свештена лица, настањене у Краљевини СХС/Југославији¹¹⁸ долазио је до изражаја у реторици коришћеној у штампи и другим врстама јавног иступања.

Издвојеност црквене и војне професије у односу на, на пример, научну и уметничке професије представљала је један од елемената у структурисању јавног поља доприносећи да групе и појединци који су им припадали или су с њима били у блиској вези стекну извесну политичку и друштвену моћ и утицајност. Специфична позиционираност две институције – југословенске војске и Српске православне цркве, у оквиру југословенског друштва и регионалних политичких и културних традиција, у овом случају српске, несумњиво је утицала на обликовање идеолошке оријентације њима сродних организација, те на креирање карактеристичних погледа на уметност и музику. Иако је корелација између професионалног усмерења и идеолошких позиција актера у јавном пољу постојала у одређеној мери, не треба изгубити из вида чињеницу да су идеолошке разлике узроковале и друге појаве – повезаност група и појединаца с државним апаратом, врсте и циљеви њиховог јавног деловања, породични и социјални контакти¹¹⁹ итд. У погледу утицајности, од великог значаја била је репутација у пољу из ког су појединци и групе примарно потицали. Она је првенствено била резултат оствареног симболичког, а донекле и економског капитала, док је значај имао и друштвени углед институција, удружења и организација с којима су блиско сарађивали.

Поступак класификације идеолошких позиција у југословенској међуратној јавности као кључних индикатора омеђености појединачних фракција и њихове самосвојности почивао је на анализи доминантних ставова о низу појава. Међу њима, нарочит значај имало је разумевање: 1. односа између југословенског идентитета и појединачних националних идентитета, 2. релација између југословенске културе и западноевропских култура, 3.

117 Newman 2015: 53–81.

118 Видети Пилиповић 2017.

119 Мисли се на контакте остварене за време школовања, током обављања одређених професионалних делатности и слично.

повезаности југословенске и словенских култура и, с тим у вези, идеје националне и културне еманципације, 4. својстава високе и народне културе и њихове друштвене универзалности, 5. хијерархије уметничких пракси, 6. улоге религије у друштвеном животу, и 7. улоге жена у развијању културних и уметничких пракси. Применом овог класификационог оквира издвојили смо три фракције у југословенском јавном пољу. Реч је о конзервативној, либералној и левичарској фракцији. За сваку од њих било је карактеристично неговање различитих погледа на наведене појаве што се, поред осталог, рефлектовало и на схватање српске музичке традиције, односно њених естетских, друштвених, културних и националних особености.

Конзервативна фракција

- инсистирање на југословенском идентитету као јединственом, без истацања националних посебности и разлика
- увиђање значаја словенских култура и држава (Чехословачка, Пољска, Бугарска [од тридесетих година прошлог века]), као и балканских држава пријатељски настројених према Краљевини (Румунија)
- поимање друштвеног напретка кроз визуру примене искустава развијених земаља у области привреде, образовања и културе без угрожавања националних традиција; постојеће праксе у изразито аграрном друштву какво је било југословенско требало је модификовати, али тако да то не представља претњу начину живота већински руралног становништва и његовим културним тековинама; слој сељака заједно с делом политичке и интелектуалне елите посматран је као кључни носилац трансформације југословенског друштва
- висока култура схватана је као директан изданак народне културе која је требало да чини њено главно исходиште у различитим сегментима друштвеног живота; етички, духовни, привредни и политички оквири на којима се темељило културно наслеђе југословенских сељака тумачени су као основа за развијање јединствене југословенске „цивилизације“
- величање свих врста народне уметности и заната
- придавање значаја религијским традицијама, посебно православном хришћанству као важном у контексту обликовања српског националног идентитета
- разумевање потребе за побољшањем образовног нивоа жена уз задржавање њене традиционалне друштвене улоге као мајке и домаћице; амбивалентан однос према идеји о суделовању жена на тржишту рада

Либерална фракција

- југословенски идентитет сагледаван је једнако као наднационалан или националан уз прихватање или одбацивање посебности идентитета конститутивних југословенских народа
- чехословачка култура и друштво, а у мањој мери француска, британска и немачка, виђене су као узор за новостворену југословенску државу
- културна и економска еманципација југословенског друштва проистацала је из просвећивања становништва и прихватања тековина развијених друштава у области привреде, образовања, урбанизма; унапређење ефикасности и квалитета рада бирократског апарата (образовање чиновништва, усвајање савремених пракси рада, сузбијање корупције итд) био је један од приоритета; противљење усвајању економско-културних модела развијених земаља које би у потпуности угрозило локалне традиције и сузбило националну специфичност; као главни носиоци друштвеног прогреса означени су припадници више и средње класе, тачније политичари, интелектуалци и предузетници, чија је улога била да у различитим областима постављају одговарајуће стандарде
- висока култура схватана је као резултат сажимања цивилизацијских достигнућа развијених земаља и локалног наслеђа у виду народне културе у чијем креирању истакнуту улогу треба да има интелектуални слој; њено ширење требало је да се одвија „одозго-надоле“, од најобразованијих класа ка најмање образованим; европске културне вредности основа су за обликовање југословенске високе културе, док је народна култура извор њене посебности
- величање модернистичких струјања у уметности и свих видова високе уметности; посебан значај придаје се високој и популарној уметности средњеевропске (Чехословачка), западноевропске и америчке провенијенције као својеврсном идеалу
- поштовање религијских традиција и схватање неопходности њиховог опстанка у савременим друштвеним околностима
- жене су појмљене као равноправне чланице југословенског друштва које могу да у значајној мери помогну његовом развоју, посебно у области науке и уметности

Левичарска фракција

- југословенски идентитет тумачен је као спој појединачних националних идентитета: српског, хрватског, словеначког, босанског, црногорског и македонског; поред етничке и културне посебности конститутивних југословенских народа инсистира се на признавању и других националних група имајући у виду њихове језичке, историјске, религијске и културне специфичности
- совјетско друштво посматрано је као узорно за југословенско у погледу регулисања класних односа, функционисања државне бирократије, начина уређења области привреде, културе, уметности и сл; постигнућа која су начињена у Чехословачкој посебно у области образовања и уметности сматрана су значајним
- напредак југословенског друштва обухвата његово темељно преобликовање кроз политичко организовање најширих слојева (сељаштва, радништва и жена) и њихово укључивање у процесе политичког одлучивања, реформе у области својинских односа, привреде, образовања, културе; развијеност друштва није могуће постићи у неравноправним односима моћи тј. уз политичку, економску и културну превласт мањине над већином, а да би се они онемогућили био је неопходан не само другачији приступ у различитим сегментима деловања, већ потпуна трансформација друштвене свести и структуре; кључну улогу у том процесу поред интелектуалаца, требало је да имају радници, сељаци и жене као политички и економски маргинализоване друштвене групе упркос томе што су представљале најактивнији део у погледу рада и стварања
- стварање новог културног поретка који би одговарао потребама већинске популације; култура по мери радништва и сељаштва, у складу с вредностима, начином живота и могућностима ових слојева представљала је идеал ка коме је требало стремити
- схватање важности народне уметности као основе за изградњу уметности новог, трансформисаног друштва
- тумачење религијских пракси као реликта прошлости, сувишних у савременом друштвеном контексту
- инсистирање на еманципацији жена и њиховом укључивању у економски, политички, друштвени и културни живот на југословенском тлу

Сумарни преглед ставова својствених појединачним фракцијама свакако не одражава њихову разноликост која се манифестовала у јавној речи и иступању. Напротив, у питању су „апроксимације“ распрострањених гледишта, док је, објективно гледано, тумачење издвојених појава било далеко изнијансираније и, уједно, неконзистентно и неподударно. Да се праћење подељености унутар фракција не би претворило у анализу недоследности којих је несумњиво било у великој мери, акценат је стављен на најактивније и најутицајније групе – удружења, организације, кругове и појединце, као и на оне које су заступале „ортодоксна“ и мање ортодоксна гледишта.

За класификациони поступак важна је била и појава негативног самоодређења посебно међу групама унутар фракција. Тако се, у извесним случајевима, идеолошка позиција испољавала првенствено кроз одбацивање одређених схватања и вредносних упоришта. Негативна идентификација имала је значај и за установљење политичких, културних и друштвених оквира деловања појединачних фракција. Наиме, категоричко неприхватање појединих идеолошких позиција, а затим критиковање и негирање њихове логичке, етичке и аксиолошке заснованости представљало је битан елемент у поделама у јавности и одређењу граница „простирања“ фракција и струја унутар њих. То је посебно долазило до изражаја у случајевима када су постојала преклапања у њиховим погледима. Уочавање тога шта је прихватљиво, а шта не, као и која група представља негативног другог у јавном пољу омогућило је да се фракцијско „међење“ прецизније установи.

Током међуратног периода „однос снага“ између фракција није био фиксиран као ни њихова јавна заступљеност, степен утицајности, бројност и различитост група које су их чиниле и општа вредносна оријентисаност. На ове појаве утицале су унутрашње и спољнополитичке прилике, али и околности које су владале у оквиру појединачних поља – научног, књижевног, музичког, новинарског итд. Све је то заједно условило издвајање неколико етапа у функционисању југословенског јавног поља. Прва етапа обухвата период од конституисања заједничке државе Срба, Хрвата и Словенаца (1918) до релативне стабилизације парламентарних односа 1925. године, друга етапа – период до успостављања Шестојануарске диктатуре (1929), трећа етапа – временски распон до избора владе Милана Стојадиновића (јун 1935), четврта етапа – раздобље које је трајало до потписивања споразума Цветковић-Мачек (август 1939) и, коначно, пета етапа која се завршава избијањем рата на тлу Краљевине Југославије (април 1941).

Тих неколико етапа заправо може да се сведе на две велике етапе уколико се има у виду следеће: 1. стабилност политичког поља, то јест, учесталост дубоких криза и расцепа изазваних спољним и унутрашњим факторима, 2. укљученост државног апарата у обликовање јавног поља, 3. степен

аутономности културног, уметничког, научног и новинарског поља и њихову подељеност. Из тог угла гледано прва етапа поклопила би се с првом декадом постојања Краљевине СХС, од настанка државе до успостављања монарходиктатуре, у току које је јавно поље прошло кроз процес темељне трансформације – од плурализације до потпуне „униформности“. Друга етапа се распростирала од увођења монарходиктатуре до почетка Другог светског рата уз кретање од присилне хомогенизације до изражене поларизације.

Кроз две етапе манифестовале су се разлике између фракција у погледу идејне кохерентности, укључености у јавне активности, приступа јавном простору и слободе деловања, а, паралелно с тим, и начина унутрашњег структурисања. Током процеса плурализације који је имао доминанту улогу у првој етапи, дошло је до формирања засебних сегмената у јавном пољу у виду општих фракцијских подела, као и диференцирања унутар њих. Од значаја је било како кристализовање међусобно удаљених политичких и културних платформи и њихово релативно доследно репродуковање у наративима и деловању, тако и рачвање и атомизовање платформи кроз појаву бројних струја. Струје, као посебни ентитети у оквиру фракција, и саме су подлезале разлагању и дељењу с тим да њихово фрагментаризовање није имало исти ефекат у пољу као у случају фракција. Наиме, поделе на нивоу струја нису могле да изазову значајнија померања у пољу не реметећи односе између три кључна сегмента – конзервативног, либералног и левичарског. Ипак, и тај ниво је једним делом укључен у анализу пре свега због указивања на разгранатост погледа на југословенско друштво и културу у међуратној јавности.

За процес поларизације који је обележио другу етапу од мање је важности уочавање идејно-делатних разлика између фракција и струја колико степен у коме су испољаване и резултат који су производиле – у овом случају међусобну конфликтност и оштру непомирљивост. То се односило не само на најупадљивији расцеп у пољу који се развио између антифашистички и антикомунистички настројених група, већ и на антагонизме у унутарфракцијским оквирима.

Управо је указивање на фракцијске и унутарфракцијске поделе током процеса плурализације и поларизације представљало полазну основу у разматрању југословенског јавног поља. У првом кораку осврнућемо се на карактеристике појединачних фракција и њихових истакнутих струја, док ће настајање и нестајање струја и слабљење и учвршћивање фракција бити доведено у везу с два етапама у јавном пољу. Други корак заснован је на синхронијском прегледу обликовања југословенске јавности кроз етапе, то јест кроз процес плурализације и поларизације, уз детаљан осврт на деловање најјугословенских, најактивнијих и идеолошки најизразитијих група из три фракције.

Конзервативна фракција

Политичке организације и удружења конзервативног усмерења из различитих крајева Европе биле су под утицајем трансформативних процеса од почетка 20. века, а посебно након Великог рата¹²⁰ што је временом доприносило преображају њихових идејних полазишта, стратегије политичког деловања и односа према јавном иступању. Ови процеси захватили су и Краљевину СХС/Југославију чији су регионално-етнички антагонизми, специфична друштвена структурисаност и недовољна „укорењеност“ демократских традиција генерално погодовали експанзији конзервативног сегмента у јавном пољу, те бујању ауторитарних стремљења.

Поделе унутар конзервативног сегмента током међуратног периода резултирале су издвајањем неколико група са специфичним погледима на југословенску нацију, државу, друштво и културу. Неподударност њихових идејних полазишта и начина деловања умногоме се поклапа с груписањем конзервативних струјања у овом раздобљу који су начинили Мартин Блинкорн (Blinkhorn) и сарадници (2003), а у извесној мери и с класификацијама теоретичара и историчара фашизма Стенлија Пејна (Payne) (2003). Према Блинкорну, након Првог светског рата, на политичкој и јавној сцени различитих европских земаља, дошло је до интензивирања разлика у конзервативном блоку и то на следећи начин. Један део конзервативно оријентисаних кругова настојао је да се надовеже на предратну традицију што је подразумевало ослањање на парламент као важно место одвијања политичких и друштвених конфронтација, те на идеју о подели власти и међусобној контроли различитих инстанци. Реч је била о „конституционалним конзервативцима“ међу којима је, још од Октобарске револуције, почело прогресивно да се шири интересовање за ауторитаран модел бирократске и друштвене регулације.¹²¹ Захваљујући губљењу утицаја „друштвених и институционалних“ елита у појединим земљама (Вајмарска република), „кризи националног идентитета“ (Аустрија) и изразитим демографским променама (Грчка), ауторитарно засноване „идеје, групе, па чак и покрети и политичке партије [...] доживљавају значајан успон током двадесетих и тридесетих година“.¹²²

На размеђу између, с једне стране, поштовања парламентарних принципа и, с друге стране, веровања у ефикасност непосредоване политичке моћи, развила су се два крила у међуратном периоду – конзервативна десница и радикална десница (фашистичке групе, организације, партије), која су у различитим европским срединама испојила специфична идејна обележја, те неједнак степен друштвене утицајности и подршке ширих слојева.

120 Уп. Blinkhorn [yp.] 2003; Payne 2003.

121 Према Blinkhorn [yp.] 2003: 5.

122 Исто.

Слично Блинкорну и Стенли Пејн је уочио да се у европској конзервативној политичкој пракси од почетка 20. века појавио сплет ауторитарних и новодесничарских тенденција базиран на одбацивању умереног „деветнаестовековног“ парламентарног конзервативизма и „једноставне старомодне реакције“ у корист модернијег, технички унапређеног ауторитарног система удаљеног како од „левичарског радикализма“, тако и од „фашистичког радикализма“. ¹²³ Као резултат тога дошло је до формирања радикалне деснице и нешто умереније ауторитарне деснице. За разлику од Блинкорна који је у радикалнодесничарска стремљења уврстио и фашистичка то није био случај с Пејном. Наиме, судећи према његовим тврдњама, радикална и ауторитарна десница испољавале су низ дистинктивних својстава у односу на фашистичке групе ако се узму у обзир параметри попут идејних оквира, заступљености антилибералних, антикомунистичких и антиконзервативних настојања, као и начина политичког деловања и организовања. ¹²⁴

Иако је Пејнова типологија проистицала из анализе конзервативних тенденција у свим европским земљама у међуратном периоду, укључујући и Краљевину СХС/Југославију која је у истраживању Блинкорна и сарадника изостала, и покушају да се на основу јасно дефинисаног широког скупа параметара политичке партије, актери и организације разврстају у три групе – фашистичку, радикалнодесничарску и ауторитарнодесничарску, ипак нам је Блинкорнова подела прихватљивија из неколико разлога. Наиме, разграничење између фашистичких и радикалнодесничарских струја у југословенском јавном пољу према Пејновом моделу подразумевало би критичку анализу свих досадашњих историјских истраживања у вези с овим појавама што представља компликован задатак имајући у виду циљеве овог рада. Овај процес није олакшан тиме што је аутор извесне актере из југословенског политичког поља попут краља Александра, Милана Стојадиновића, покрета *Збор* и организације ОРЈУНА груписао према трипартитној типологији ¹²⁵ будући да је не мали део њих изостављен из разматрања.

Међутим, насупрот Блинкорну, не сматрамо да је сваку радикалнодесничарску групу неопходно нужно прогласити за фашистичку, што ни он, додуше, не исказује експлицитно, имајући у виду то да је међу њима постојало пуно оних које су заснивале своје деловање на нефашистичким, екстремноконзервативним идејним полазиштима. Реч је о организацијама или групама

123 Према Рауне 2003: 15.

124 Исто, 16–19.

125 Пејн је међу радикалнодесничарске групе сврстао организацију ОРЈУНА и Југословенски народни покрет *Збор*, док је као присталице ауторитарне деснице означио краља Александра и Милана Стојадиновића (2003: 15). У југословенском међуратном друштву, судећи према његовим закључцима, нису се јасно манифестовале фашистичке тенденције.

које су с фашистима делиле наклоњеност према „сфери ирационалног“, али не и према расним теоријама, еугеничком нарративу и пракси или према корпоративном виду организације у пољу политике и економије. Поред њих, постојале су и групе „прелазног“, протофашистичког типа које су, посебно у идејном погледу, имале додира с поклоницима фашизма.

Два типа конзервативних усмерења у међуратном периоду која су издвојили Блинкорн и Пејн (уз одступања у тумачењима) – ауторитарно и радикалдесничарско, могла су се препознати и у југословенском јавном пољу. Ауторитарна оријентација имала је посебну важност привлачећи широк круг група и појединаца из политичког, бирократског, новинарског, научног и уметничког поља. Поред припадника војне, црквене, привредне и дворске елите, њој су стремили и припадници привредне и интелектуалне елите, док јој је изразиту физиономију давао краљ Александар I Карађорђевић. Њени поклоници и кључни посредници у току прве етапе у југословенском јавном пољу углавном су деловали „из сенке“ дајући материјалну и симболичку подршку војним и паравојним удружењима,¹²⁶ женским каритативним и културно-просветним удружењима, као и удружењима усредсређеним на интеркултурну сарадњу чији су се интереси и циљеви поклапали с политичким програмом владајућих структура. Ту треба уврстити и бројне културне, верске и политичке организације руских емиграната.¹²⁷

Након преокрета изазваног завођењем монархдиктатуре, овај сегмент у јавном пољу почео је да добија јасније обресе. Тада је дошло до концентрисања појединаца и група заинтересованих да пропагирају идеје државе, друштва и културе на конзервативноауторитарним основама, а као резултат укидања парламента и успостављања строге контроле над јавним активностима и јавном речи, политичка и друштвена доминација била им је осигурана. Почетак друге етапе у јавном пољу обележио је прелазак ауторитарног дела конзервативне фракције из позиције „невидљивог“ и „меког“ регулатора у позицију инстанце која спроводи „огољено“ надзирање и усмеравање јавног деловања уз ослонац на недемократски политички поредак, развијен репресивни апарат и интензивну пропаганду. Поред тога, приметна је била и нека врста сажимања у конзервативним круговима. Већина конзервативно оријентисаних група и део либералних укључили су се у ширење политичке и културне платформе ауторитарне струје доприносећи њеној елаборацији. Део тих група, међутим, засновао је своје јавно иступање на другачијим идејним основама и политичким, културним и друштвеним циљевима показујући у одређеним аспектима блискост с фашистичким организацијама из других средина. Реч је била о

126 Видети Newman 2015.

127 О материјалној и симболичкој подршци руским емигрантима и њиховим организацијама у Краљевини СХС/Југославији видети у Timofejev 2013: 29–35.

Табела бр. 3. Струје у конзервативној фракцији

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

радикалнодесничарски оријентисаним групама које су се у југословенском јавном пољу афирмисале претежно путем политичког и уметничког ангажмана или кроз активности теолошких кругова (в. Табелу бр. 3).

Под окриљем ауторитарне струје нашла су се удружења која су и пре успостављања диктатуре уживала подршку њених кључних актера,¹²⁸ те организације оријентисане на културно-просветни рад на нивоу читаве земље с развијеном мрежом локалних и регионалних јединица и обученим људством. Међу њима је важно место заузео Југословенски соколски савез, преименован у Соко Краљевине Југославије (Савез сокола Краљевине Југославије), који је потпао под директну контролу државе вероватно услед препознавања његових

128 Ту су спадала следећа удружења: Коло српских сестара, Одбор госпођа друштва *Књеиња Љубица*, Друштво *Књеиња Зорка*, Друштво *Српска мајка*, Удружење четника, Удружење резервних официра и ратника, Југословенско-чехословачка лига.

инфраструктурних, организационих и људских потенцијала за посредовање и ширење замисли о „новим Југословенима“, „новој омладини“ и „модерној Југославији“. Поред соколског друштва, државни врх пажљиво је пратио рад Савеза скаута Краљевине Југославије, док су настојања патриотско-културних организација као што су Народна одбрана, Јадранска стража и Јужнословенски певачки савез наилазила на одобравање и индиректну подршку.

Изузев женских каритативних удружења, војних и четничких удружења, удружења руских емиграната и националних културно-просветних организација, идеје конзервативноауторитарне струје прихватио је и део уметничких кругова. Тачку сусрета представљало је стремљење ка одбацивању националних партикуларности и инсистирање на потреби креирања јединственог југословенског израза, а затим и наглашена одбојност према левичарској фракцији и њеном политичком и културном програму. Уколико изузмемо та два елемента, уметничке групе које су гравитирале ка овом делу јавности чини се да нису иступале на темељу кохерентне и јасне платформе не само у погледу схватања уметничког рада, већ и ширег, културног деловања. Заправо, стиче се утисак да су се оне доследно и недвосмислено изјашњавале против одређених појава и идеја, али да нису у једнакој мери успевале да формулишу сопствени уметнички и културни програм. Из тог разлога не изненађује еклектицизам и вишеструкост поимања уметнички вредног и значајног у међународним и југословенским оквирима, неподударност тумачења националног културног развоја и супротстављеност погледа на тенденције у европској политици, култури и уметности тог времена. Дистинкције међу конзервативцима дошле су до изражаја у деловању група око часописа *Игеје* (1934–1935), *XX век* (1938–1939) и *Нова смена* (1938–1939).¹²⁹

129 Часопис *Игеје*, а касније и *XX век* и *Нова смена* привукао је уметнике и интелектуалце из различитих конзервативних кругова – почев од оних који су чврсто веровали у идеју интегралног југословенства, потом оних који су били блиски мистичнорелигиозној струји (део радикалне деснице), и коначно оних који су припадали протофашистичком крилу заговарајући истовремено концепт расне чистоте, уздизање народне традиције, отпор западноевропској цивилизацији и сл. Због прожимања различитих погледа у оквиру ових часописа, може се констатовати да су се, у идеолошком погледу, они профилисали као изразито конзервативни пропагирајући неколико значајних позиција обликованих у овом делу јавног поља – ауторитарну и радикалдесничарску (аутохтону, протофашистичку, фашистичку). У случају часописа *Игеје*, поред уредника и власника Милоша Црњанског чији су уводници имали изразито антимајмарксистички тон, међу сарадницима су се нашле убеђене присталице интегралног југословенства либералне оријентације – Антун Добронић и Борис Папандопуло, затим претежно либерално настројени научници и уметници – Станоје Станојевић, Милан Грол и Даница С. Јанковић, један од главних пропагатора расне доктрине у југословенској средини (протофашистичка и фашистичка позиција) – Бранимир Малеш, и, коначно, поклоници мистичнорелигиозних схватања нације и националне културе (радикалдесничарска позиција) – теолози Јустин Поповић и Димитрије Најдановић. Слична

Сједињеност кругова који су припадали конзервативноауторитарном сегменту почела је да опада и слаби након смрти краља Александра упркос томе што су његови наследници – намесник кнез Павле Карађорђевић, као и председници влада Краљевине Југославије – Богољуб Јевтић и Милан Стојадиновић, покушавали да оставе утисак континуитета у политичком, културном и јавном деловању. Незадовољство платформом интегралног југословенства, као и антидемократским настојањима владајућег слоја у широј јавности, утицало је на његово реструктурисање. То се посебно одразило на статус националних организација попут Сокола Краљевине Југославије, Савеза скаута и других које су изгубиле позицију повлашћених актера у културном и јавном животу остајући без значајне симболичке и материјалне подршке. Сличну судбину доживели су и Јужнословенски певачки савез, Народна одбрана, као и део женских каритативних удружења постајући недовољно сврсисходни у новонасталим политичким околностима. Ове организације наставиле су с активностима до почетка Другог светског рата, али у отежаним условима – у атмосфери нараслог скептицизма према југословенској идеји уз осипање чланства, недовољно прецизну дефинисаност тежњи њиховог интелектуалног вођства и материјалну оскудицу.

Уместо њих, у фокусу власти нашла су се омладинска удружења и организације за које се веровало да политичким агитовањем могу да допру до ширих слојева и створе снажни бедем против експанзије левичарских идеја. Поред оснивања омладинских огранака Југословенске радикалне заједнице широм земље, представници државног врха трудили су се да креирају мрежу студентских удружења као противтежу организацијама студената која су од почетка тридесетих година континуирано изражавале отпор антидемократским тенденцијама у Краљевини Југославији и, посебно од половине те деценије, приклањању политици земаља „фашистичког блока“. Међу удружењима која су имала подршку власти нарочито се истицала Организација националних студената (ОРНАС) (1932–1936) која је у односу на сличне организације настале у периоду Шестојануарске диктатуре, на пример на Југословенску напредну омладину, показивала изражену склоност ка екстремистичком деловању. То је подразумевало ослањање на насилне методе у спречавању

врста амалгамисања либералних, умерено конзервативних, мистичнорелигиозних и протофашистички погледа постојала је у часопису *XX век* у коме су, поред Бранка Лазаревића и Ранка Младеновића, иступали Станислав Винавер, у том моменту близак идејама Момчила Настасијевића, потом Бранимир Малеш, Ксенија Атанасијевић, Бранислав Петронијевић и други, и часопису *Нова смена* у коме су, изузев Винавера, Светомира Настасијевића, Милоја Милојевића и Косте Манојловића, текстове публиковали интелектуалци претежно антимарксистичког и протофашистичког опредељења (Светислав Стефановић, Ђорђе Глумац, Ђоко Слијепчевић, Никола Крстић, Станислав Краков, Павле Јевтић и др).

активности идеолошки опонентних удружења и покушају наметања политичке платформе владајућег слоја.¹³⁰

Поред физичког обрачунавања с неистомишљеницима, припадници ОРНАС-а настојали су да своју наглашену антикомунистичку оријентацију испоје и кроз јавну реч, тачније кроз објављивање часописа *Стигуенџиске новине* (1934–1938), сабирајући интелектуалце који су припадали конзервативноауторитарној струји, и оне који су се приклонили тада актуелној протофашистичкој радикалној десници (Југословенски народни покрет *Збор*). Међу сарадницима часописа нашли су се и припадници посебне групе у оквиру конзервативне фракције која је имала додирних тачака с ауторитарним и протофашистичким политичким крилом у идејном смислу, али и извесне дистинктивне одлике. Реч је о струји коју смо назвали мистичнорелигиозном првенствено због склоности њених поклоника ка амалгамисању теолошких, уметничких и филозофских полазишта и доследном стремљењу ка некој врсти обухватне духовне регенерације на југословенском простору. Потреба за културним преображајем у спречи с наклоњеношћу ирационализму у форми трагања за мистичким искуством, и за архаичним и архетипским у индивидуалном и колективном бивствовању, сврстала је део интелектуалаца, уметника и теолога у засебну целину у оквиру радикалнорелигиозне струје. Међу њима су се посебно истакли оснивачи и део сарадника часописа *Нови визици* (1928), *Светосавље* (1932–1940), *Пути* (1933–1934) и *Хришћанска мисао* (1935–1941), као и поједине уметничке скупине – на пример, група *Зоџраф* (1927–1940) и круг уметника и критичара близак породици Настасијевић.

Припадници ове струје често су у јавним активностима суделовали заједно с припадницима других конзервативних струја пружајући им, поред осталог, идејну подлогу за креирање културних пројеката. То је особито био случај у другој половини тридесетих година, у тренутку када су замисли на којима је почивао ауторитарни сегмент почеле да губе на значају и покретачкој моћи. Из тог разлога, као и потребе мистичнорелигиозно усмерених појединаца и група да темељно приступе формулисању културних циљева југословенске нације, ова струја добила је на значају не само у оквиру конзервативне фракције, већ и читавог јавног поља.

130 Уп. Martinov, Nežić 2014: 59–61.

Либерална фракција

Либерални сегмент у југословенској јавности, слично предратном периоду, претежно је био ослоњен на појединце и групе из научног, културног и уметничког поља који су му давали специфичан печат у идејном и делатном погледу. С тим у вези, значајна заступљеност и ангажованост интелектуалног слоја, претежно професора с Београдског универзитета, затим уметника који су пре и током Великог рата тежили стваралачком материјализовању југословенске идеје, као и представница женског покрета, усмеравала је деловање ове фракције у току обе етапе међуратног периода. То се односило на формулацију културно-политичког програма и покретање и извођење различитих врста јавних активности. Назнаке послератних стремљења либерала у пољу културе и уметности биле су видљиве још у току трајања рата испољавајући се у напорима припадника српске, хрватске и словеначке интелектуалне елите с простора Аустроугарске да артикулишу пројекцију заједничке будућности јужнословенских народа и путеве културног зближавања.

Битно је, с тим у вези, окупљање књижевника, књижевних критичара и уметника у загребачком часопису *Književni jug* (јануар 1918) који су веровали у неопходност блиске сарадње српских, хрватских и словеначких интелектуалаца и уметника, упознавање појединачних културних и уметничких традиција и, коначно, стварање модерне југословенске културе и уметности. Међу њима се нашао изванредан број књижевника, уметника, музичких стручњака и научника из Далмације, Босне и Херцеговине, Словеније, као и Загреба и Београда који ће у каснијем периоду имати истакнуту улогу у пропагирању југословенске идеје.¹³¹

Иако је овој групи интелектуалаца био заједнички идеал о обликовању јединствене југословенске државе, културе и уметности, ипак су постојала извесна неслагања у погледима на његову реализацију. Разлике су долазиле до изражаја у тумачењу питања државног уређења, признавања појединачних националних традиција, значаја западноропских културних вредности итд. Неподударност у схватању начина националне интеграције наметнула се убрзо након политичког уједињења. Већ тада се, у релативно хомогеном либералном крилу, појавио изразит идеолошки расцеп који је током прве

131 Реч је била о књижевницима Нику Бартуловићу, Иви Војиновићу, Иви Андрићу, Густаву Крклецу, Исидори Секулић, Милицы Јанковић, Милошу Црњанском, Аници Савић (касније Савић-Ребац), Јанку Глазеру, Светиславу Стефановићу, потом критичарима Милану Кашанину, Милану Решетару, Казимиру Кренедићу и Јелени Скерлић-Ђоровић, историчару Владимиру Ђоровићу, политичару Јурају Деметровићу, композитору Антуну Добронићу, те физиологу Ивану Ђаји и другима.

половине двадесетих година резултирао прикључивањем једног броја покло-ника југословенства политички екстремно оријентисаним групама.

Једна од њих била је организација ОРЈУНА чији се програм базирао на идеји о „спровођењу културне револуције која ће произвести нову, херојску југословенску заједницу организовану у јакој држави“, и увођењу Југославије у нову „постлибералну еру напретка“. ¹³² Битну позицију у тој радикалноде-сничарски усмереној организацији имао је покретач *Književnog juga* – Нико Бартуловић, као и његов редован сарадник, књижевник Мирко Королија. Двојица уметника, након распада организације 1929, постепено су се удаљила од њеног антилибералног културног и политичког програма враћајући се на умереније идеолошке позиције. ¹³³

Установљење ОРЈУНА-е представљало је редак пример драстичног идејног „преврата“ међу припадницима либералне фракције у првој етапи. Слична удаљавања од либералних вредности, као и метода политичког и јавног иступања била су учесталија у другој етапи. Осим наведеног заокрета, првих неколико година профилисања либералне фракције у јавности обеле-жила су и све израженија разграничења по регионално-етничкој или само ре-гионалној основи. Груписање и прегруписавање овог типа поред историјских, социополитичких и културних разлога било је у одређеној мери подстакнуто и разумевањем односа између југословенског и појединачних националних идентитета. Поред бројних уметника, књижевника, публициста и научника који су сматрали да југословенски идентитет треба да коегзистира с посто-јећим националним идентитетима, део интелектуалаца био је склон уверењу о постепеном маргинализовању појединачних идентитета у корист југосло-венског. Већина њих пронашла је уточиште у југословенској престоници, док се мањи број оријентисао према Загребу. Захваљујући томе, Београд је постао централно место окупљања либерално опредељених интелектуалаца из свих југословенских крајева што је, нарочито током прве етапе у јавном пољу, давало обележје овој фракцији. ¹³⁴ Интелектуалци из Далмације, Истре, Загорја, Босне и Херцеговине и Црне Горе прикључили су се већ постојећим

132 Према Djuraskovic 2007: 36. Детаљније о идеологији и раду ОРЈУНА-е видети у Гли-горијевић 1963; Djuraskovic 2007.

133 Видети Божић 2011.

134 Непосредно након завршетка рата и током двадесетих година у Београд су се до-селили Августин (Тин) Ујевић (књижевник, Вргорац), Гвидо Тартаља (есејиста, Загреб), Марин Тартаља (сликар, Сплит), Марко Цар (критичар, Херцег Нови), Петар Палавичини (вајар, Корчула), Игњат Јоб (сликар, Дубровник), Густав Крклец (књижевник, Карловац), Јосип Славенски (композитор, Чаковец), Миховил Логар (композитор, Ријека), Виктор Новак (историчар, Доња Стубица) и други уметници, књижевници, публицисти и науч-ници видевиши у њему место за покретање нових тенденција у различитим областима и за подстицање развоја модерног југословенског друштва, културе и уметности.

уметничким, културним и политичким круговима из престонице трудећи се да дефинишу правце унапређења и трансформације заједничке државе и друштва.

Захваљујући приступању новопридошлих интелектуалаца београдским либерално опредељењим групама, створено је бројно, културно и етнички хетерогено и, уједно, друштвено разноврсно и идејно изнијансирано језгро које ће бити активно све до почетка Другог светског рата уз периоде учесталог ангажмана и конзистентности у погледима и, супротно, периоде стагнације и пасивности, без јасно дефинисаних стремљења.

Либералну фракцију чиниле су групе неподударних интереса, опште оријентације, конфигурисаности, постојаности, начина функционисања и др. Посебно је различитост мотива који су подстицали јавно иступање група обликовало њихову позицију у пољу и, следствено томе, кристалисање њиховог идејно-делатног оквира. Могуће је издвојити неколико значајних и утицајних група које су постојале током међуратног периода (Табела бр. 4). Оне су се формирале око Београдског универзитета, затим појединих уметничких и културних удружења и, најзад, феминистичких удружења. Циљеви ових група били су: 1. развијање демократске дискусије о важним друштвеним, културним и политичким темама и рад на просвећивању ширих слојева, 2. обједињавање уметника око одређених модела југословенске уметности и њихово пропагирање, 3. борба за унапређење женских политичких

Табела бр. 4. Групе у либералној фракцији

Повезаност с Београдским универзитетом
Група око <i>Српској књижевној гласника</i> (1920–41); Универзитетско камерно-музичко удружење <i>Collegium musicum</i> (1925–40); Француски институт (1926–41); Удружење писаца, научника и уметника (1937–41)
Доминантно уметничка оријентација
Група уметника (1919); часопис <i>Музички гласник</i> (1922); Удружење пријатеља уметности <i>Цвијетна Зузорић</i> (1922–41); Београдско музичко друштво (1925–7); група <i>Облик</i> (1926–39); часопис <i>Музика</i> (1928); Удружење пријатеља славенске музике (1939–41)
Женска и феминистичка удружења
Друштво за просвећивање жене и заштиту њених права (Женски покрет) (1919–41); Мала женска Антанга (1923–41); Удружење универзитетски образованих жена (1927–41); Народни женски савез/Југословенски женски савез (1919–1941)
Интеркултурна сарадња
Англо-америчко-југословенски клуб (1924–41); Удружење пријатеља Велике Британије и Америке (1930–41); Друштво за ширење англосаксонске културе у Југославији (1935–41)

и социјалних права, 4. рад на културној размени, зближавању и сарадњи с другим земљама, 5. теоријска и практична разрада идеје интегралног југословенства. Плурализам њихових интереса и тежњи условљавало је начине јавног иступања, одређење приоритета у борби за симболичку добит, заинтересованост за разматрање културних и уметничких питања укључујући и музичка питања и слично.

Наведене групе нису у подједнакој мери заснивале свој рад на целовито осмишљеној културно-политичкој платформи, већ су најчешће усмеравале пажњу на одређен круг проблема карактеристичних за југословенско међуратно друштво. С тим у вези, посебно су се издвајала феминистичка удружења којима је у првом плану била борба за побољшање положаја жена у Краљевини. То је, поред осталог, подразумевало афирмисање идеје о укључивању жена на тржиште рада, признавање њихових интелектуалних постигнућа, унапређење економске позиције и лакши приступ образовном систему. С обзиром на недостатке у политичким програмима парламентарних странака који женском питању нису посвећивали довољно пажње, сасвим је јасан разлог због кога су феминистичка удружења у потпуности била фокусирана на решавање друштвене и политичке дискриминације југословенских жена немајући могућност да се упусте у дебате о другим питањима. Самим тим, не изненађује чињеница да феминистичке групе нису показивале заинтересованост за уметничке и музичке појаве осим у посредном виду – кроз подршку женским уметничким подухватима, стваралачким или извођачким, као сегменту борбе за еманципацију жена у југословенском друштву.

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

У овој фракцији испољили су се неподударни погледи на развој југословенског друштва, културе и уметности кроз деловање три струје – једна је била базирана на истицању западноевропског културног модела уз прихватање доприноса словенских култура као дела европске цивилизације, другој је била својствена наколоњеност идеји словенског типа модернизације и, у спречи с њом, словенског (и јужнословенског) културног и политичког интегрисања, док је трећој идеал био у промовисању западноевропског културног модела у спречи с изразито индивидуалистичким схватањем културног и уметничког деловања (в. Табелу бр. 5).

Табела бр. 5. Струје у либералној фракцији

Западноевропска струја
Друштво за просвећивање жене и заштиту њених права (Женски покрет) (1919–41); Група уметника (1919); Група око <i>Српској књижевној гласника</i> (1920–41); Удружење пријатеља уметности <i>Цвијетиа Зузорић</i> (1922–41); Мала женска Антанта (1923–41); Англо-америчко-југословенски клуб (1924–41); Универзитетско камерно-музичко удружење <i>Collegium musicum</i> (1925–40); Група <i>Облик</i> (1926–39); Београдско музичко друштво (1925–7); Француски институт (1926–41); Удружење универзитетски образованих жена (1927–41); Удружење пријатеља Велике Британије и Америке (1930–41); Друштво за ширење англосаксонске културе у Југославији (1935–41); Удружење писаца, научника и уметника (1937–41)
Словенска струја
<i>Музички гласник</i> (1922); часопис <i>Музика</i> (1928); Удружење пријатеља славенске музике (1939–41)
Индивидуалистичка струја
Појединци из различитих уметничких поља

Првој струји припадала је већина уметнички оријентисаних група изузев оних око часописа *Музика* и Удружења пријатеља славенске музике, потом група с Београдског универзитета, као и оних усмерених на интеркултурну сарадњу. Друга струја наметнула се кроз деловање научника и музичких стручњака којима је била блиска идеја о политичком и културном зближавању словенских народа.¹³⁵ Део њих, укључујући Јована Цвијића као најутицајнијег научника и истраживача у том тренутку, прикључио се Југословенско-чехословачкој лиги у Београду у чијем су раду учествовали угледни политичари и припадници предузетничког слоја на челу с Костом Куманудијем, једним од блиских сарадника краља Александра.¹³⁶ Појединци су се касније ангажовали у Пољско-југословенском клубу, као и у Југословенско-бугарској лиги – организацијама које су се у својим активностима и циљевима надовезивале на спољнополитичка настојања државе. Поред доприноса државним међународним иницијативама и оним усмереним на југословенски простор,¹³⁷ у оквиру оба сегмента либералне фракције разматрано је укључивање Краљевине СХС/Југославије у шири културни простор, европски и/или словенски.

135 Међу њима је кључну улогу имала група географа, антропогеографа, етнолога и етнографа ангажованих на Филозофском факултету у Београду (Семинар за етнологију са етнографијом/Етнолошки семинар), Географском заводу у Београду, Етнографском одбору Српске краљевске академије и Етнографском музеју у Београду.

136 Видети детаљније у Димић 1997в: 237–240.

137 Мисли се на народно просвећивање, еманципацију уметничке продукције, унапређење образовних институција, усвајање западноевропских и словенских тековина у политици, привреди, култури итд.

Трећа струја обухватала је појединце различитог профила. Реч је углавном о књижевницима и уметницима који нису функционисали удружено нити су тежили формулисању колективних уметничких и културних програма. Заправо, једина нит која их је повезивала било је поимање сврхе културног (и уметничког) напретка као процеса проширивања граница индивидуалних слобода и давања могућности појединцу да, на себи својствен начин, кроз лично усавршавање и уздизање, допринесе подизању културног нивоа у националним оквирима. Противљење разумевању индивидуе као инструмента колективних хтења и критика тумачења националног културног развоја као процеса утемељеног на спреси индивидуалних и колективних тежњи, одступао је од гледишта типичних за друге либерално усмерене групе. Тако се индивидуалистичка струја издвојила као крајње либерално крило у оквиру фракције, то јест као њена радикална формација.

Уколико се струје у либералној фракцији посматрају кроз две етапе у јавном пољу примећује се да су оне пролазиле кроз различите врсте трансформација. Као последица тога, њихов ангажман, идеолошка кохерентност, и „однос снага“ у унутарфракцијским и интерфракцијским оквирима стално је осциловао. У току прве етапе, била је изражена динамичност у либералном сегменту која се манифестовала кроз оснивање бројних уметничких, женских и културних удружења и часописа усмерених на ширење сродних схватања. Већ 1919. основана је Група уметника и Друштво за просвећивање жене и заштиту њених права (1919), затим је обновљен *Српски књижевни гласник*, формирано је Удружење пријатеља уметности *Цвијетиа Зузорић* (1922) и низ других организација и часописа.¹³⁸

Осим Групе уметника која је функционисала у кратком временском периоду, те часописа *Музички гласник* и *Музика* који су опстали приближно једну годину, односно годину и по дана, остала удружења и групе наставила су с активностима и током друге етапе прилагођавајући се измењеним политичким и друштвеним приликама. Њима се прикључио мањи број нових удружења кроз чије су се активности рефлектовале кључне дилеме овог периода попут односа према националсоцијализму и фашизму и њима својственим схватањима релација државе, привреде, културе и уметности и друштвене хијерархије, потом односа према марксистичко-лењинистичким интерпретацијама одговарајућег друштвеног и културног поретка и, најзад, разумевања југословенске улоге у тада актуелним геополитичким груписањима.

138 Поред осталог, основани су часопис *Музички гласник* (1922), удружење Мала женска Антанта (1923), Београдско музичко друштво (1924), Англо-америчко-југословенски клуб (1924), Универзитетско камерно-музичко удружење *Collegium musicum* (1925), уметничка група *Облик* (1926), Француски институт (1926), Удружење универзитетски образованих жена (1927) и часопис *Музика* (1928).

У поређењу с првом етапом, у другој етапи долази до својеврсног померања „фокуса“ у либералним круговима, тачније до стављања по страни питања која су дотле преокупирала њихове припаднике. То не значи да и даље нису вођене дебате око тумачења југословенског идентитета, односа југословенске културе према западноевропској култури, историјској улози словенске цивилизације, а, заједно с тим, и неопходности привредне модернизације и просвећивања ширих слојева, али су оне умногоме биле условљене позиционирањем актера или група у тада поларизованом јавном пољу. И док је у првој етапи само мали број либерала направио заокрет ка „протофашистичким“ погледима и формама деловања, током друге етапе идејна скретања била су учестала. Тако је промена идејних полазишта и усмеравање у већој мери „у лево“ или „у десно“ постало уобичајено у овом сегменту доприносећи његовом све видљивијем „растакању“.

Као последица тога, либерална фракција постепено је губила идентитет у јавности. Осим група и појединаца које су покушавале да одрже позицију неутралности и наставе са спровођењем политичког и културног програма креираног током прве етапе, остатак либералног круга осетио је потребу да на изванредан начин „заузме страну“ и, мање или више експлицитно, изрази наклоњеност антифашистичкој или антикомунистичкој платформи. Захваљујући томе као и чињеници да се представници ове фракције нису адекватно прилагодили тадашњој ситуацији у међународним и југословенским оквирима, односно да нису успевали да формулишу јасну алтернативу у складу с идеолошким позицијама које су заступали, њен ауторитет, успостављен и на различите начине манифестован током прве етапе, ослабио је у великој мери у предвечерје Другог светског рата. Игнорисањем крупних догађаја који су се одвијали на европском тлу крајем тридесетих година и усредсређивањем на питања која су одавно изгубила на актуелности, већина припадника ове фракције допринела је опадању њене друштвене утицајности и угледа у јавном пољу.

Левичарска фракција

Убрзо након формирања Краљевства СХС левичарска фракција која је дотле почивала на групама социјалдемократског опредељења и онима којима је од примарног значаја била заштита интереса земљорадничког слоја, била је обдогаћена појавом нових идеја и интелектуалних и политичких кругова. Реч је, заправо, била о скупу појединаца критички настројених према постојећем друштвеном и политичком поретку који су током 1919. године формирали Комунистичку партију Југославије по узору на сличне творевине из суседних земаља (Аустрија, Мађарска, Грчка, Бугарска) и, изнад свега, Совјетског Савеза. Конституисањем нове групе с радикално постављеном политичком платформом измењена је динамика у овом делу јавног поља током првих неколико година заједничке државе, да би, након вишегодишњег затишја услед забране ове партије и увођења рестриктивних мера у области јавног и политичког функционисања, она била оживљена током тридесетих година прошлог века (в. Табела бр. 6).¹³⁹

Табела бр. 6. Струје у левичарској фракцији

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

139 Податке о различитим фазама у функционисању Комунистичке партије Југославије у међуратном периоду, идеолошким сукобљавањима унутар партије, променама политичке платформе и партијске организације преузели смо из Petranović 1976, 1988; Tomić, Stojaković 2013. О проблему односа КПЈ и Коминтерне, поред Петрановићевих студија, од значаја нам је био и чланак Џефрија Свејна (Swayne 1999), док је за расветљавање политике „народног фронта“ на простору Југославије од користи било истраживање Филипа Отија (Auty 1970). Критички поглед на деловање Комунистичке партије Југославије у међуратном периоду и касније (до 1945), њеном програму, методама агитације и уређења изнет је у Николић 2015.

Пажљива контрола јавне речи која је започета крајем 1920. године као последица тежње за потискивањем експонената екстремних левичарских идеја и њихове експанзије у јавном и политичком пољу свакако је оставила траг на начин њиховог деловања, јавну заступљеност и видљивост. То се особито осетило у периоду од 1923. до 1928. године када су активности у овом сегменту поља готово замрле. Не треба занемарити ни друге чиниоце попут унутрашњих превирања, неадекватног разумевања политичких околности на југословенском простору, изразите неаутономности деловања и претераног ослањања на директиве из Москве (Коминтерна) који су додатно поспешили инертност југословенске крајње левице, нарочито њених политичких представника.

Када је о интелектуалном слоју из овог круга реч, ситуација је била другачија чему је, претпостављамо, доприносила подршка државног врха социјалдемократским снагама и њиховом јавном иступању будући да су препознате као савезници у борби против утицаја „неподобних“ политичких група. Таква ситуација омогућила је сталан продор екстремнијих идеја и њихових пропагатора у јавног поље, у мањем или већем обиму, кроз легалне, социјалдемократске „канале“. Нарочито од 1928. године до почетка Другог светског рата интелектуални сегмент крајње левице константно се увећавао и био јавно експониран ослањајући се на сложене стратегије и опсежно институционално и социјално умрежавање.

Једна од особености ове групе која је, чини нам се, предодредила у извесном степену њено испољавање у јавности била је повезаност с припадницима уметничких професија – књижевницима, ликовним ствараоцима, композиторима, музичарима и музичким стручњацима, уметничким критичарима. Доминација уметника међу радикалном интелектуалном левицом свакако је утицала на то да расправе о уметничким питањима добију важно место у општим дискусијама и да се креирање уметничког програма постави као један од кључних приоритета. Чињеница да су бројни уметници из овог круга били и чланови илегалне Комунистичке партије Југославије није спутавала флексибилност у разматрању уметничких појава, односно стварање плуралних перспектива. Како није постојао један партијски „центар“ који се бавио проблемом уметности, различите групе су пласирале неподударне варијанте „превођења“ марксистичко-лењинистичких начела у поетичко-естетичке оквире ослањајући се делимично или у потпуности на модел уметничког стваралаштва развијен у Совјетском Савезу или га одбацујући. То је посебно било изражено у првој половини тридесетих година услед наглашене крхкости партијске организације, да би уз њену постепену консолидацију и централизацију од 1937, дистинктивност уметничких наратива све више потискивана у корист обликовања јединствене, партијске позиције.

Имајући то у виду, не изненађује бројност, али и хетерогеност уметничких кругова у оквиру радикалне левице од периода покретања часописа *Nova literatura* (1928) и истоимене издавачке куће до појаве часописа *Pečat* (1939). У овом временском раздобљу формирано је више група око књижевних и музичких часописа, као и уметничких група.¹⁴⁰

Међусобне разлике проистикале су једним делом из специфичности уметничких области на које су појединачне групе биле примарно фокусиране, као и из неједнаких стваралачких сензибилитета, светоназора и искуства уметника који су их чинили. Ипак, пресудну улогу у поделама у оквиру радикалне левице имала је неистоветност погледа на друштвену функцију уметности, њен однос према друштвеној стварности и питање слободе уметничког изражавања. Дистанцираност уметника манифестовала се у разумевању тога каква уметност треба да буде креирана у револуционарном контексту – да ли је неопходно да се у потпуности одбаце продукти грађанске уметничке традиције или не, у којој мери уметничке творевине морају да буду разумљиве ширим слојевима, да ли је уметничка вредност битна по себи и да ли је важно дефинисати границе уметничког стварања или је нужно тај процес препустити спонтаном дејству друштвеноисторијских фактора. Она је најпре дошла до изражаја у дискусијама вођеним између групе београдских надреалиста и критичара из часописа *Stožer*, да би временом прерасла у озбиљнији идеолошки раздор, односно у такозвани „сукоб на левици“ како су га назвали историчари југословенске књижевности.

Неколико појава у међународним оквирима чини се да је не само подстакло, већ и расламсало јаз међу интелектуалцима из радикалне левице. Имајући у виду досадашња истраживањима,¹⁴¹ то се посебно односило на промене у уметничкој политици Совјетског Савеза започете у другој половини двадесетих година које су почивале на увођењу строжије регулације у област уметничког стварања. Осим тога, битна је била и експанзија авангардних уметничких покрета широм Европе инспирисаних, с једне стране, одбацивањем грађанских идеала аутономности уметничког деловања и својеврсне политичке неутралности и незаинтересованости стваралаца, а, с друге стране, потребом да се допре до ширих слојева и спроведе једна врста демократизације

140 Од књижевних часописа значајни су били *Нагреализам данас и овде* (1931–1932, Београд), *Stožer* (1932, Београд), *Kultura* (1933, Загреб), *Literatura* (1933, Загреб), *Danas* (1934, Београд), *Književni savremenik* (1936, Загреб), *Naša stvarnost* (1936–1939, Београд), *Umetnost i kritika* (1939, Београд), *Млага култура* (1939–1940, Београд), а од музичких – *Muzička revija* (1932, Загреб), *Zvuk* (1932–1936, Београд), *Музички власник* (1938–1941, Београд). Када је о уметничким групама реч значајне су биле оне које је повезивала тежња ка проналажењу одговарајућег ликовног израза на темељу тумачења марксистичко-лењинистичких идеја. Ту су спадале групе *Земља* (1929–1935, Загреб) и *Живој* (1934–1940, Београд).

141 Видети Lasić 1970: 30–46; Kalezić 2000: 99–236, 2002: 7–149; Visković 2001; Блануша 2012.

уметничких творевина. Два различита приступа која су се развила на истом идеолошком темељу – један совјетски, а други европски, наилазила су на опречне реакције међу југословенским интелектуалцима левичарске оријентације.

Идеје које су промовисане у Совјетском Савезу прихватила је већина припадника група око часописа *Stožer, Kultura, Literatura, Književni savremenik, Naša stvarnost, Umetnost i kritika* и др.¹⁴² Њиховим настојањима прикључила се 1934. године и група ликовних уметника из Београда предвођена Мирком Кујачићем¹⁴³ узимајући за програмску основу његов манифест о социјалној уметности јавно представљен на отварању изложбе у уметничком павиљону *Цвијетна Зузорић* 1932. године.¹⁴⁴ Група *Живой*, како је названа, покушавала је да кроз уметничко деловање својих чланова и њихово јавно иступање путем изложби, коментара у штампи и дискусија у оквиру стручних удружења (УЛУ) спроведе широко постављене циљеве. Они су се односили не само на инструментализовање уметности у сврху потпуне друштвене и културне трансформације у ходу ка „бескласном“ идеалу, већ и на борбу за унапређење социјалног положаја уметника, својеврсну демократизацију уметничких институција и, најзад, продор „непожељних“ погледа на свет и уметност у доминантну јавност.

Насупрот поклоницима социјалне уметности,¹⁴⁵ у редовима југословенске радикалне левице се током прве половине тридесетих година појавила опонентна група којој је припадао део сарадника часописа *Danas* и *Pečat* на челу с Мирославом Крлежом¹⁴⁶ као најистакнутијим идејним носиоцем. Њој су били блиски и чланови уметничке групе *Земља* (1929–1935) из Загреба. Изузев бројних загребачких уметника који су чинили главни ослонац ове групе, међу противницима „тврде“, „партијске“ струје нашли су се и поједини представници београдског надреалистичког покрета,¹⁴⁷ а једно време и књижевни критичар Милан Богдановић.¹⁴⁸

142 Међу њима истакнуту улогу имали су Радован Зоговић, Стеван Галогача, Отокар Кершовани, Веселин Маслеша, Огњен Прица, Јован Поповић, Велибор Глигорић, Едвард Кардељ и други заједно с некадашњим надреалистима Кочом Поповићем, Ђорђе Јовановићем и Александром Вучом (према Милорадовић 2012: 102).

143 Мирко Кујачић (1901–1987), сликар, поборник друштвено ангажоване уметности.

144 Поред њега ту су били и Ђорђе Андрејевић-Кун, Драган Баја Бераковић и Ђурђе Теодоровић. Према Блануша 2012: 11.

145 О томе видети Блануша 2012; Lasić 1970: 63–86.

146 Мирослав Крлежа (1893–1981), један од најистакнутијих југословенских књижевника, критичар, путописац, публициста, енциклопедиста. Био је покретач низа часописа у међуратном периоду. Од тог раздобља датира и његова наклоњеност левичарским круговима.

147 Мисли се на Марка Ристића, Оскара Давича и Милана Дединца.

148 Милан Богдановић (1892–1964), књижевник и критичар. Био је уредник *Српској књижевној гласника*, часописа *Данас* и *Књижевне новине*. После Другог светског рата постао је члан Српске академије наука.

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

У том процесу истакнуту улогу одиграли су интелектуалци који су, поред осталог, били задужени и за креирање музичке политике. Према истраживању које смо раније обавили,¹⁴⁹ такозвани „леви музички фронт“ привукао је током тридесетих година значајан број композитора, музичких стручњака, критичара и извођача спремних да дају допринос формулисању музичког програма на основама дијалектичког материјализма или других варијаната марксистичке теорије и његовој примени. Неколико фактора било је одлучујуће за његово обликовање у југословенској средини – школовање великог броја музичких уметника у Чехословачкој, тачније на државном Конзерваторијуму у Прагу¹⁵⁰ које је подразумевало додир с групом утицајних стваралаца и стручњака левичарске оријентације попут Здењека Неједлија (Zdeněk Nejedlý) и Алојза Хабе (Alois Hába),¹⁵¹ али и увид у разгранате активности уметничке авангарде сличних идејних опредељења. Поред тога, битно је било и постојање потребе за обухватним иступањем у југословенском музичком и јавном пољу, окупљањем истомишљеника и дефинисањем јасних циљева када је о развоју југословенске музике реч.

Заправо, током читаве друге етапе, музичка левица истакла се као једна од најактивнијих група у јавности и у пољу музике. Њени припадници стекли су готово доминантну позицију у области музичке критике и публицистике и у сфери јавних предавања, док су нарочиту посвећеност показали у развоју музичког аматеризма. Поклонници музичке левице скоро су се изједначили у јавној заступљености с припадницима либералних кругова упркос

149 Видети Весић 2012б.

150 Видети Бајгарова и Шебеста 2010.

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

препрекама које су им стајале на путу у виду цензуре и темељне контроле над пропагирањем марксистичких гледишта.

„Леви музички фронт“ оставио је изразит траг у београдској средини захваљујући томе што је успео да привуче знатан део музичара млађе генерације, нарочито оних који су отпочели школовање у Чехословачкој крајем двадесетих година. Како су имали ослонац у бројној, високообразованој популацији младих музичара, формулисање програмских оквира и њихово јавно промовисање није представљало тежак задатак. Оно је додатно било олакшано појавом извесних личности на југословенској музичкој сцени који су својим свестраним јавним ангажовањем и способношћу коришћења јавне речи стекли статус музичких ауторитета. Међу њима истакнуту позицију заузимао је Војислав Вучковић – стручњак који је био активан у бројним културно-образовним и уметничким институцијама у југословенској престоници и који је сарађивао с великим бројем утицајних гласила упоредо остварујући успон у партијској хијерархији. Углед који је стекао у партијским круговима и преданост коју је показивао у спровођењу радикалнолевичарске платформе у приступу музици, омогућио је Вучковићу да се неколико година након повратка са студија у Прагу наметне као главни идеолог „левог музичког фронта“. Паралелно с њим, на формирању музичке левице у београдској средини истрајно су радили бројни музичари, музички критичари и композитори.¹⁵²

152 Битно је поменути пијанисткињу Стану Рибникар (касније Ђурић-Клајн) која је била ангажована у Удружењу *Цвијетиа Зузорић*, Омладинској секцији Женског покрета и неколико утицајних музичких часописа, потом Драгутина Чолића, Љубицу Марић, Павла Стефановића, Миленка Живковића, Јелену Ненадовић, Станојла Рајичића, Миховила Логара, Луја Давича, Силвија Бомбарделија, Јосипа Славенског, Злату Ђунђенац, Тодора Скаловског и друге. Издвајање уметника који су чинили окосницу левог музичког фронта проистекло је укрштањем података из више извора. Поседну важност с тим у вези имали су зборници *Muzika i muzičari u NOB* (1982), *Војислав Вучковић уметник и борац* (1968), *Sarajevo u revoluciji. Revolucionarni radnički pokret (1937–1941)* (1976), студија Жарка С. Јовановића (1984) о радничкој уметничкој групи *Абрашевић* и осврт Владимира Живанчевића на догађаје у културном и уметничком животу у Београду од 1930. до 1941. (Живанчевић 1983). Истакли смо овом приликом само имена појединаца који су припадали београдском кругу радикалних левичара пошто смо у највећој мери били фокусирани на њихово деловање. То свакако не умањује значај загребачких и сарајевских уметника у југословенској музичкој левици. Поседно место заузимао је рад Павла Марковца, загребачког музиколога, који се поред оснивања часописа *Muzička revija*, с великим ентузијазмом посветио развијању музичког аматеризма међу радницима, подизању нивоа њиховог музичког образовања, као и стварању одговарајућег репертоара. У оквиру Уједињеног радничког синдикалног савеза Југославије (УРССЈ) био је ангажован као композитор, диригент и политички активиста држећи предавања, стварајући дела агитационог карактера, преводећи текстове Бертолда Брехта и адаптирајући за извођење композиције Ханса Ајслера и бројних совјетских аутора (према Томаšek 1957: 6–9). Њему су се касније придружили Натко Девчић, Богдан Огризовић, Никола Херцигоња и други. Истовремено, у другој половини тридесетих година у Сарајеву се окупила група младих уметника – музичких извођача, ликовних стваралаца, композитора, заинтересована да путем вишемедијских

уметничких форми (рецитациони хорови), јавних предавања, изложби и уметничких вечери пропагира идеје радикалне левице (према Danon 1982: 80). Они су 1939. године организовали сложен уметнички догађај – „Вече музике, покрета и народне поезије“ у оквиру којег су изведене сценске поставке четири народне песме („Смрт Мајке Југовића“, „Старац Вујадин“, „Мали Радојица“ и „Орање Краљевића Марка“) према принципима синтетичког позоришта који је наишао на позитиван одјек у јавности. Захваљујући томе, група је одлучила да се још систематичније посвети јавном иступању те су у оквиру Сарајевске филхармоније основали секцију уметника и пријатеља уметности под називом *Collegium artisticum* (према Danon 1976: 319–324) настављајући да организују вишемедијска извођења, предавања, изложбе и сл.

4.

АКТИВНОСТИ ПОЈЕДИНАЧНИХ ФРАКЦИЈА У ЈУГОСЛОВЕНСКОМ ЈАВНОМ ПОЉУ ТОКОМ ДВЕ ЕТАПЕ

Прва етапа – процес плурализације

Стиче се утисак да је повољан политички резултат након завршетка Великог рата за јужнословенске и балканске народе унео посебан полет и ентузијазам међу политичке, интелектуалне и уметничке кругове на југословенском простору испољавајући се кроз појачани друштвени и културни активизам. Он се огледао не само у напорима улаганим у стварање јединствене југословенске културе и подстицање њеног квалитативног успона, већ и енергији усмереној на процес културне еманципације већински необразованог и, политички, социјално и здравствено, непросвећеног становништва с циљем бржег напретка југословенског друштва. Ангажман који је имао за циљ унапређење писмености и општег образовања, индустријске производње и економске активности и уједно подизање нивоа културне и уметничке продукције добио је на важности особито у првој деценији након окончања рата. С тим у вези, значајно је било обнављање рада предратних и формирање нових културно-просветних, каритативних, међународних, научних и уметничких удружења, покретање бројних часописа, иницирање различитих врста колективног деловања у јавном пољу како би се у појединим сегментима југословенског друштва успоставили одговарајући стандарди и увела неопходна правила и регулативе.

Потреба за отклоном од пређашњих друштвених пракси, првенствено од патријархарног културног модела и производних релација, била је заједничка већини фракција у јавном пољу без обзира на њихово идејно утемељење, с

тим да су постојале разлике у погледима на појединачна питања. Она је била у већој мери наглашена међу уметничким групама испољавајући се у тежњама ка радикалном дисконтинуитету с предратним добом и његовим естетским и идејним хоризонтима. Удаљавања од романтичарских и позноромантичарских приступа уметности и уметничком стварању као и њихових нормативних оквира била су заснована на широкој лепези полазишта, то јест на еклектичном преплитању либералних, социјалдемократских, радикалнолевичарских, те радикалноромантичарских наратива. Дистинктивност у погледима уметника била је плодно тле за оштре полемике у јавности о проблемима вредновања уметничких дела, креирања националних канона, укључивања у европске и светске токове, стварања јединствене југословенске уметности и слично. У кратким временским размацима, налик на европску уметничку сцену тог времена, појављивале су се и нестајале нове уметничке платформе усталасавалујући прилике у уметничком и јавном пољу.¹⁵³ Неподударна схватања лепог и вредног у уметности надовезила су се на једнако непомирљива виђења успона југословенске културе, друштва и државе.

Поред уметника, експонираност у јавном пољу била је својствена и за научнике и публицисте представљајући наставак активности у ратном раздобљу. Суделовање у формулисању државних националних и културних циљева и њиховом образлагању пред међународном јавношћу у јеку ратних сукоба и током потписивања мировних уговора уступило је место раду у оквиру југословенских граница. Поседна пажња била је усмерена на процес културног интегрисања југословенских народа, те на путеве његове реализације. Интересантно је да је већина угледних научника, политичара, војних официра и културних активиста који су учествовали у стварању заједничке државе и њене културне политике заокружила свој животни и професионални пут током прве етапе у јавном пољу или непосредно пре тога чиме је, и фактички, доведен до краја један значајан период у историји нове државе.¹⁵⁴

Осим активног ангажовања уметника и једног дела интелектуалне елите у јавности и, паралелно с тим, осипања реномираних научника, политичара,

153 Видети Тешић 2009.

154 Наиме, како је приметио историчар Ђорђе Станковић (2003: 80–81), током 1920. године преминули су историчар Драгољуб Павловић и уметник Коста Милићевић познати по свом ентузијазму за југословенску идеју, да би од 1921. године до краја деценије јавно поље напустио низ еминентних фигура које су допринеле елаборирању и пропацирању замисли о уједињењу Јужних Словена. Поред Петра I Карађорђевића, физичара Ђорђа Станојевића, новинара Милана Савчића, генерала Бранка Јовановића, дугогодишњег владиног емисара у Паризу Миленка Веснића, економисте Косте Стојановића, војводе Живојина Мишића, демократе Миодрага Драшковића, радикала Јаше Томића (1922), битно је поменути и историчара Стојана Протића (1923), песника Алексу Шантића (1924), реномираног географа и антропогеографа Јована Цвијића (1927), историчара и политичара Љубомира Јовановића (1928) и војводу Степу Степановића (1928).

високих војних официра и културних делатника, прва етапа у југословенском јавном пољу била је обележена јасним издвајањем три фракције и већине њихових струја. Наиме, у овом периоду дистинкције у идејним полазиштима појединачних група испливале су на површину рефлектујући се у специфично дефинисаним културно-политичким програмима како на интерфракцијском, тако и на унутарфракцијском нивоу. Унутрашње поделе биле су изражене у левичарској фракцији у којој је већ на почетку прве етапе дошло до оштрог раздвајања између земљорадничке, социјалдемократске и радикалнолевичарске струје. Слична појава била је карактеристична и за либералну фракцију у којој се, поред две струје с неподударним разумевањем југословенског културног и друштвеног развоја, оформила и трећа струја – подједнако опонентна другим двома струјама. Њен радикализам проистицао је из одбацивања идеје о политичкој и друштвеној ангажованости уметника и интелектуалаца и инструментализације њиховог стваралачког рада. За разлику од левичарске и либералне фракције, екстремно крило у конзервативној фракцији у потпуности је добило обрис тек у наредној етапи. Ипак, и пре тога појавиле су се претече будућих радикалних десничара.

Плурализам позиција у првој етапи није био једнако уочљив у свим периодима њеног трајања. Наиме, изузев у прве три године и током последње године, остатак је био обележен искљученошћу појединих струја (радикална левица, од 1923. до 1928) и њиховом неактивношћу у јавном пољу.¹⁵⁵ Приметна је била слаба ангажованост група конзервативноауторитарног усмерења и њихова незаинтересованост за обухватним деловањем на нивоу земље. Узрок томе је можда био у усмерености пажње већине припадника ове оријентације на политичко и бирократско поље у којима су се водиле озбиљне битке око бројних питања. Није небитно ни то што су многе групе из либералне фракције успешно промовисале културне и политичке циљеве за које су се подједнако залагали југословенски конзервативци.¹⁵⁶ Самим тим, иако су стремљења конзервативне фракције била посредована кроз рад женских, војних, четничких и емигрантских удружења, појединих група из других фракција, и кроз рад државног апарата, њено прецизније профилисање десило се у каснијем периоду.

Имајући у виду наведено, приликом разматрања прве етапе од централне важности било је деловање група из либералне фракције, посебно из западноевропске и словенске струје које су биле изузетно активне и које су своја идејна полазишта шириле кроз различите типове јавног иступања. То

155 То се односи на конзервативноауторитарну струју, индивидуалистичку струју и делимично социјалдемократску струју.

156 Мисли се на неопходност културног и политичког интегрисања југословенских народа, просвећивања ширих слојева, привредног развоја итд.

је важило за готово читаву прву етапу укључујући и почетак друге етапе када је било видљиво извесно слабљење „елана“ у овом делу јавног поља. Стиче се утисак да је представницима либералних струја, након више година залагања за одговарајући програм, донекле опало интересовање за његово пропагирање. Један од разлога свакако је био у процесу „смене генерација“, то јест у одласку неких од најистакнутијих идеолога и активиста,¹⁵⁷ али не треба занемарити ни значај ефекта „размађијавања“ проистеклог из незадовољства приликама у југословенском друштву и држави. Наиме, упркос привидног разрешења међунационалних сукоба на југословенској политичкој сцени након уласка хрватске опозиције у парламент и владу 1925. године, у наредном периоду не само да није дошло до очекиване стабилизације у друштву, већ је рад на спровођењу идеје о културном зближавању југословенских народа на известан начин стагнирао у свим крајевима земље. Осим одустајања од појединих тачака културно-политичког програма и повлачења из јавног живота, једна од реакција либералних група на југословенску друштвену реалност која није ни приближно одговарала њиховим пројектованим идеалима, било је удаљавање од почетних идеолошких позиција што ће посебно доћи до изражаја током друге етапе.

а) Српски књижевни гласник и Удружење пријатеља уметности Цвијетша Зузорић: активности, идејна полазишта и кључни експоненти

Међу активним и утицајним групама у либералној фракцији у првој декади заједничке државе издвојиле су се оно окупљене око часописа *Српски књижевни гласник* као и Удружења пријатеља уметности *Цвијетша Зузорић*. Две групе су се ослањале на појединце несродних професионалних опредељења и, у исто време, циљева деловања у јавности. Тако је *Гласник* претежно био ослоњен на професоре и научнике с Београдског универзитета, затим књижевнике, књижевне критичаре, уметнике и представнице покрета за женска права. У њиховом фокусу било је указивање на савремене токове у науци, југословенској и међународној политици, књижевности и уметности. Насупрот томе, вођство, чланови и сарадници Удружења *Цвијетша Зузорић* међу којима су предњачили уметници, активисткиње женских удружења и супруге познатих интелектуалаца и политичара, били су заинтересовани првенствено за ширење знања о савременој уметности – књижевности, ликовној уметности,

157 Уп. Станковић 2003.

музици, и културно просвећивање ширих слојева при чему политичке, друштвене и научне појаве, укључујући и оне везане за југословенску средину, нису биле предмет њиховог интересовања.

Упркос очигледним неподударностима између две групе, током прве, а напослетку и друге етапе, могле су се уочити и извесне сродности. Пре свега, часопис *Српски књижевни гласник* и Удружење пријатеља уметности *Цвијетиа Зузорић* представљали су својеврсно чвориште у јавном пољу у коме су се укрштале путање идејно различито оријентисаних научника, књижевника, уметника, критичара и активисткиња за женска права доприносећи афирмацији замисли демократске јавности – у овом случају, успостављања аргументоване дискусије или размене уметничких искустава лишене острашћености, агресивних тонова и омаловажавања неистомишљеника с циљем објашњења или представљања одређених књижевноуметничких, политичких и научних појава. Поред тога, групе око *Гласника* и Удружења *Цвијетиа Зузорић* биле су подједнако привржене идеји културног зближавања југословенских народа, те обликовања јединствене југословенске културе и уметности што су исказивали доследно и континуирано током прве етапе. Напослетку, већина припадника обе групе била је наклоњена примени западноевропског културног модела, док је мањи део био привржен креирању словенског модела.

Српски књижевни гласник наметнуо се као гласило високо постављених критеријума када је реч о квалитету расправа о књижевним, политичким, економским и уметничким питањима још почетком двадесетог века.¹⁵⁸ У атмосфери испуњеној политичким напетостима током последње године владавине краља Александра Обреновића, група интелектуалаца – политичара, академика и научника, опозиционо настројених према државном врху, одлучила се да покрене нов лист и обликује га претежно у складу с просветитељским идејама прогреса, превласти разума, емпиријског сагледавања реалности и неопходности образовног и васпитног деловања на шире слојеве. То је требало да представља отклон од уобичајене публицистичке традиције на овим просторима.¹⁵⁹ Колико су уредници и сарадници *Гласника* заиста утицали на друштвену свест у Краљевини Србији током првих тринаест година публикавања тешко је с прецизношћу установити, међутим, нема сумње да је њихово залагање за објективност у дискусији, као и аналитичност и теоријску утемељеност, на посредан начин допринело квалитативним помацама у јавном пољу. Озбиљност која је постала обележје овог часописа још у првим бројевима, а затим и афирмативан однос према западноевропским достигнућама у области културе, образовања, економије и уметности, и идеји

158 Видети у Тутђевић, Недић [ур.] 2003.

159 Уп. Продановић 1926.

о зближавању Јужних Словена били су карактеристични за читаву његову прву серију (до почетка Првог светског рата) издвајајући га, поред осталог, и као важног посредника југословенске либералне мисли.

Формирање нове државе донело је сасвим другачије околности на овим просторима укључујући одушевљење због окупљања југословенских народа „под једним кровом“, потом обједињавања свих Срба на једној територији и ослобађања од власти империјалних сила, али и јачање тензија међу представницима националних елита, као и „затегнутост“ у односима са суседним државама. Увиђање комплексности послератних прилика спрам оних с почетка века није поколебало групу интелектуалаца, научника и политичара у намери да наставе своју мисију која се, према речима Милана Грола, заснивала на идеји да се „у пуном осећању времена и у корак с покољењем изграђује идеологија општа и књижевна“.¹⁶⁰ Упркос чињеници да је у односу на 1901. годину, деветнаест година касније дошло до „поремећаја свега из основа, [...] духовне раздијености, [...] разочарења једних и нетрпељивости других, [...] раздражљивој осетљивости свих, и, поврх свега, [...] буке нестрпљивих реформатора међу којима се у оваквим несређеним стањима највише чују занесењаци, демагози или просто апостоли речи без уверења“, део некадашњих идејних твораца и уредника часописа без преминулог Јована Скерлића, одлучио је да, уз извесне измене у приступу, поново иницира дискусије у области књижевности и уметности, политике, економије и науке и покрене нову серију часописа.¹⁶¹

Искорак у односу на претходни период дошао је до изражаја у првим бројевима обновљеног часописа огледајући се у већој отворености према идеолошки и поетички различито оријентисаним уметницима и сарадницима.¹⁶² То се нарочито односило на књижевни сегмент у оквиру којег је дат простор не само етаблираним уметницима, већ и припадницима млађих генерација чија су се стваралачка настојања заснивала на одбацивању схватања уметности, уметничког стварања и вредности уметничког дела из предратног периода. Поклонцима критичког односа према предратној књижевној традицији која својим формалним и садржајним елементима није могла да да израз осећањима бесмисла, ужаса, агоније, патње и празнине изазваних свеопштим духовним и материјалним пустошењем током Великог рата, поред представљања књижевних творевина омогућено је и да упознају јавност с личним поетичким стремљењима кроз пропратне текстове.

160 Грол 1931: 1.

161 Исто, 2.

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

Тако су се паралелно с делима традиционалнiје усмерених југословенским песника и писаца, на страницама нове серије *Гласника* нашла остварења представника предратних и послератних авангардних књижевних струја,¹⁶³ упркос томе што уредништво није делило њихове погледе на уметност и приступ језичким, садржајним и формалним аспектима.¹⁶⁴ На тај начин, иницијатори часописа показали су доследност у намери да покушају да премосте генерацијски јаз, пруже прилику новим „гласовима“ и у атмосфери толеранције, међусобног уважавања и поштовања представе јавности уметнике често неспојивих и искључивих погледа из свих крајева Југославије.¹⁶⁵

Осим пружања увида у разноврсност југословенске књижевне продукције пре и после рата уз јасно изражавање привржености југословенској идеји и жељи за њеним адекватним отеловљењем, *Гласникови* уредници трудили су се да усмере пажњу и на књижевне традиције других земаља, посебно словенских (Чехословачка, Бугарска, Совјетски Савез), европских (Италија, Француска, Велика Британија, Шпанија, Немачка), али и далекоисточних (Кина,

163 Реч је о Светиславу Стефановићу, Милошу Црњанском, Тодору Манојловићу, Августину Тину Ујевићу, Растку Петровићу и другима. О авангардним струјама у овом периоду видети Тешић 2009.

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

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

Индија), показујући изразито космополитско опредељење, неубичајено за већину тадашњих југословенских часописа.

Приступ карактеристичан за обликовање књижевне рубрике у виду неговања идејне, стилско-формалне и националне шареноликости није у подједнакој мери одликовао друге сегменте часописа – научни, политички, уметнички, што може да се објасни расположивим простором који није дозвољавао укључивање једнаког броја сарадника као у случају књижевног одељка и ослоњеношћу на стручњаке углавном истоветних, либералних погледа.¹⁶⁶ То не значи да нису постојала извесна одступања у њиховој поставци, али су се она манифестовала у дужим временским размацама, пратећи промене уредничких политика и, истовремено, представљајући одраз општих превирања у југословенском јавном пољу. Узимајући у обзир разматране тематске области, оцене појединих тада актуелних политичких и уметничких догађаја у земљи и иностранству, разноврсност ангажованих појединаца, као и однос према појединим југословенским удружењима и листовима примећује се разлика између првих двадесет осам књига (1920–1929) и преостале тридесет и две књиге обновљеног часописа (1930–1941) што се поклапа с разграничењем на две етапе у јавном пољу.

У току прве етапе, а, самим тим, и прве фазе обновљеног *Гласника* у којој су водећу улогу у уређивању имали Богдан Поповић¹⁶⁷ и Слободан Јовановић¹⁶⁸ (1920–1921), Војислав М. Јовановић¹⁶⁹ (1921–1922), Светислав

166 Изузетак у том погледу представљало је праћење домаће политичке сцене, односно спорних питања која су била актуелна у оквиру ње. Наиме, уредништво часописа се у таквим случајевима трудило да у расправу укључи политичаре и стручњаке који су били различито идеолошки позиционирани указујући на плуралност тумачења појединих појава. Тако је 1922. године (књ. V, св. 7) покренута анкета о српско-хрватским односима у којој су учествовали српски, хрватски и словеначки књижевници и политичари, да би 1926. године (књ. XXIX, бр. 2) била покренута дебата о кризи парламентаризма у глобалним и југословенским оквирима.

167 Богдан Поповић (1863–1944), истакнути српски књижевни критичар и есејиста, наставник Високе школе у Београду, професор на Београдском универзитету, члан Српске краљевске академије. Учествовао је у оснивању *Српског књижевног гласника*, а био је и један од покретача ПЕН клуба у Београду.

168 Слободан Јовановић (1869–1958), угледни српски правник, историчар и политичар, професор Београдског универзитета, председник Српске краљевске академије, ректор Београдског универзитета и декан Правног факултета у Београду. Учествовао је као експерт у раду југословенске политичке делегације на Мировној конференцији у Паризу и обављао политичке функције у Министарском савету КЈ у Лондону током Другог светског рата. Био је један од оснивача и члан Српског културног клуба (1939–1941). Написао је бројне значајне студије из области српске историје, правне и политичке теорије.

169 Војислав М. Јовановић (1884–1968) био је историчар књижевности, публициста, дипломата, драмски писац, архивиста. Радио је као професор на Филозофском факултету у Београду, вршио је и дипломатску службу у Берну и Лондону, као и функције у Министарству спољних послова КЈ.

Петровић¹⁷⁰ (1922–1927) и уређивачки одбор (1928–1929),¹⁷¹ дошло је до изражаја неколико појава у оквиру „некњижевних“ одељака. Евидентно је да је постојало нарочито интересовање за етнолошко-антрополошке теме које је пратило неколико реномираних југословенских стручњака с Београдског универзитета (Филозофски факултет, Православно-богословски факултет) и Српске краљевске академије,¹⁷² као и из Етнографског музеја у Београду.¹⁷³ Упоредо с објављивањем делова истраживања о обичајима, начину живота, веровању, те својствима материјалних и интелектуалних творевина сеоског становништва с подручја Краљевине, нарочито из области „Јужне Србије“, инициране су и расправе о актуелним публикацијама домаћих и иностраних научника и њиховим теоријама и претпоставкама у вези с југословенским народима. Поседна пажња у оквиру *Гласника* била је усмерена на југословенско политичко поље и кључне проблеме који су у њему искрсавали,¹⁷⁴ потом на дискусије из области филозофије (класичне или савремене) и историје, приказивање уметничких догађаја, личности и творевина с простора Југославије и шире, те указивање на материјалне, институционалне и законске препреке које су ометале адекватан развој југословенске уметности. Известан простор дат је и раду женских и феминистичких удружења у Краљевини,¹⁷⁵ као и представљању њихових политичких и друштвених стремљења у чему су учествовале сâме активисткиње.¹⁷⁶

У разматраном периоду посебан акценат био је стављен на давање подршке удружењима, организацијама и институцијама које су се залагале за културну еманципацију ширих слојева кроз рад на њиховом упућивању у југословенску и европску уметничку историју и актуелна уметничка стремљења, упознавању модерних економских и привредних токова и откривању

170 Светислав Петровић (1883–1945), књижевни критичар и професор Више педагошке школе у Београду. Био је потпредседник Удружења књижевника, ПЕН клуба и Француског клуба.

171 Према Војиновић 2005: 11–12.

172 Јован Цвијић, Тихомир Р. Ђорђевић, Јован Ердељановић, Веселин Чајкановић, Боривоје Милојевић и др.

173 Боривоје М. Дробњаковић, Сима Тројановић.

174 Када је о југословенском питању реч, уредништво је давало подршку „снажној државној целини, као неизостаној погодби за опстанак и независност у новим политичким и економским приликама у Европи“ уз „широку слободу самоуправних јединица, с непосредним учешћем народа у управи, и с великим замахом локалне иницијативе [*sic!*] и утакмице“ (Поповић и Јовановић, 1920: 3). Имајући у виду појаве у југословенском политичком животу, начелан став био је да је неопходно стремити ка „објективности и истини“, те изражавању „најнапреднијих и у исто време најтрезвенијих“ увида.

175 Друштво за просвећивање жене и заштиту њених права/Женски покрет, Мала Антанга жена.

176 Катарина Богдановић, Паулина Лебл-Албала, Јулка Хлапец-Ђорђевић и Ксенија Атанасијевић.

различитих димензија живота сеоског и градског становништва. С изузетним занимањем праћен је рад Удружења *Цвијетиа Зузорић*, потом Коларчевог народног универзитета, као и народних универзитета широм земље што је подразумевало осврт на њихове активности и годишње извештаје.

Наклоњеност групама у чијем је делокругу важно место заузимало народно просвећивање није исказивана само кроз давање публицитета њиховом раду, већ се ишло и корак даље. Тако је део сарадника *Гласника* и сâм учествовао у културном просвећивању Београђана кроз деловање Универзитетског камерно-музичког друштва *Collegium musicum*. Оснивање овог друштва у окриљу Београдског универзитета иницирали су бивши уредник *Гласника*, Богдан Поповић, и стални сарадник часописа – композитор, критичар а тада и асистент на Филозофском факултету – Милоје Милојевић. Њима су се придружили професори Београдског универзитета и део професионалних музичара и музичара аматера.¹⁷⁷

Колико је Поповић веровао у значај овог подухвата сведочи, поред осталог, његов поздравни говор објављен у *Гласнику* 1926. године.¹⁷⁸ У њему је истакнута потреба за адекватним разумевањем музике као „ствари опште културе, а не предметом којим би имала да се бави једна класа стручњака“, и као „једне од најмоћнијих и најплеменитијих међу уметностима“.¹⁷⁹ Сматрајући да утисци „од добре, праве, велике музике“ не могу својим интензитетом и упечатљивошћу да се пореде са утисцима насталим из додира с другим уметничким дисциплинама и да музика једина међу уметностима има моћ да „нас пренаша као у неки други свет“, он је био убеђен у њено изузетно васпитно деловање, односно способност да директно „негује наша осећања“, „богати душу“ и, самим тим, подстиче развијање интелектуалних и моралних квалитета појединаца и заједница.¹⁸⁰

Управа и чланови друштва *Collegium musicum* своју намеру да култивишу музички укус Београђана испољавали су кроз организовање концерата с обавезним информативним уводним предавањем.¹⁸¹ Студенти Београдског универзитета и заинтересовани грађани требало је да се тим

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

178 Видети Поповић 1926а.

179 Исто, 104, 105.

180 Исто, 110, 111.

181 Видети детаљније у Турлаков 1986.

путем боље упознају с музичким достигнућима ранијих музичких епоха – барока, класицизма, раног романтизма, као и с југословенском музиком, да стекну увид у појам музички лепог и развију способност за препознавање естетских, формалних и експресивних квалитета музичких остварења. Окупљање представника академског поља заједно с појединим професионалним музичарима у оквиру ансамбла посредно је омогућавало да се пракса јавног концертирања установљена у модерној европској историји (18. век) обједини с праксама друштвене интеракције и забаве карактеристичним за грађански слој развијених земаља током 19. и раног 20. века (институција салона). Тиме је, осим васпитавања укуса публике, подстицано и интелектуално уздицање универзитетских професора.

Заједничко иступање појединих сарадника *Гласника* с циљем музичког просвећивања битно је јер је указивало на значај који је придаван музици као уметности. Такво схватање друштвене и културне улоге музике апострофирано је и кроз концепцију нове серије часописа. Наиме, од самог почетка обновљеног *Гласника*, музичке појаве на простору Краљевине СХС/Југославије и у појединим европским земљама праћене су у континуитету добијајући већу пажњу у односу на предратни период. Кључно место у њиховом представљању имао је Милоје Милојевић који је био сарадник часописа из предратног доба.¹⁸² Он је готово једини критичар који је током првих девет година (1920–1929) коментарисао догађаје из музичког живота Београда и дискутовао о феноменима у југословенској и европској музици из различитих периода. Осим Милојевића, о музичким темама повремено су писали композитор Коста П. Манојловић, музички публициста Јован Зорко¹⁸³ и историчар Виктор Новак¹⁸⁴ и то углавном током његовог одсуства због усавршавања

182 Милојевић је постао сарадник *Српској књижевној гласнику* 1908. године током похађања студија композиције и музикологије на Конзерваторијуму у Минхену, као и тамошњем Филозофском факултету. Он је скренуо пажњу на себе познавањем музичке историје и теорије, али и особеним приступом музичкој критици с наглашеним утицајем специфичних тумачења западноверопске, словенске и српске националне музичке културе. У низу објављених текстова у предратном *Гласнику* таква тумачења јасно су предочена сврставајући Милојевића у групу ангажованих појединаца у српском јавном и музичком пољу. Оваквој позицији додатно је доприносила његова спремност да се кроз јавну реч беспоштедно бори за успостављање одређених модела националне музике што је особито било видљиво у критикама остварења српских композитора. У својој одлучности и борбености Милојевић је умео да западне у неку врсту идеолошке ригидности која се, поред осталог, испојила на упечатљив начин у његовом осврту на ораторијум *Васкрсење* Стевана Христића. Детаљније о томе видети у Васић 2003: 50.

183 Видети биографије музичара и музичких писаца у Прилогу бр. 2, стр. 352–364.

184 Виктор Новак (1889–1977), историчар и музички писац, професор на Филозофском факултету у Загребу, а потом и у Београду. Био је активан у области хорског аматеризма. С тим у вези, обављао је функцију председника певачког друштва *Лисински* из Загреба

(1924–1925). Ретке извештаје из регионалних центара (Загреб, Љубљана) слали су Антун Добронић,¹⁸⁵ Божидар Широла¹⁸⁶ и Лујо Шафранек-Кавић.¹⁸⁷

Претпостављамо да је више чинилаца допринело томе да Милојевић стекне позицију гласноговорника *Српској књижевној гласника* у области музике. Осим чињенице да је после рата учврстио ауторитет музичког критичара кроз стални ангажман у дневном листу *Полиџика*, важност је имало поклапање његових гледишта о уметности и музици с вредностима које су пропагирали уредници *Гласника* током прве етапе. Милојевић је показивао изразиту идејну блискост с Богданом Поповићем која је, осим у публикованим критикама и стручним расправама, наговештена и у заједничкој сарадњи у појединим јавним и уметничким подухватима. Обострана наклоњеност француској култури и уметничкој традицији, истоветност погледа на васпитање укуса маса и улоге уметничке критике у том процесу и, најзад, сличност у схватању дејства и циљева уметничког дела без сумње је подстицала укрштање њихових трајекторија.¹⁸⁸

и био његов оснивач, а руководио је и Јужнословенским певачким савезом (1924–1932). Учествовао је и у раду Првог београдског певачког друштва и друштва *Сјанковић*.

185 Антун Добронић (1878–1955), композитор, музички писац и дугогодишњи професор на Државном конзерваторијуму у Загребу. Био је члан Југословенске секције Међународног друштва за савремену музику. Сарађивао је с бројним београдским листовима и музичким часописима.

186 Божидар Широла (1889–1956), композитор и музиколог, кустос и директор Етнографског музеја у Загребу и административни директор Државне музичке академије у Загребу. Био је члан бројних музичких удружења у Југославији и иностранству и творац значајних студија из историје музике и етномузикологије.

187 Лујо Шафранек-Кавић (1882–1940), композитор и музички критичар. Аутор је бројних значајних дела која су извођена широм Југославије у међуратном периоду. Сарађивао је с београдским листовима као хроничар загребачког музичког живота.

188 На основу увида у део радова Богдана Поповића (2001а, б, в), критичку анализу његових књижевнотеоријских и естетичких погледа коју је спровео Милан Алексић (2013), као и анализу Милојевићевих схватања уметности и музике, уметничког стварања и друштвене улоге уметности коју смо обавили у претходним истраживањима (Vesić 2007; Vesić 2015а) могуће је уочити извесне паралеле између двојице критичара. Оне су евидентне на неколико нивоа – у поимању значаја развијених уметничких традиција за формирање периферних уметничких традиција, разумевању улоге просвећивања маса ради подизања општег квалитета уметничког стварања и, најзад, увиђања важности емоционалног одговора на уметничко дело као ефекта његовог начина обликовања, подједнако базираног на интелектуалним и интуитивним напорима ствараоца. Слично Поповићу и Милојевић се трудио да разуме и објасни узроке настанка бунтовних појава у пољу музике почетком двадесетих година прошлог века. Он је делио Поповићево уверење да је предуслов за убрзано унапређење југословенске уметничке продукције био у темељном раду на културном уздизању ширих слојева, посебно у градским срединама. Не треба занемарити ни то да је Милојевић свој први обимнији чланак у обновљеном *Гласнику* посветио управо Поповићу, док је Поповић написао предговор за први том Милојевићевих *Студија и чланака* (1926). Премда за то не постоје чврсти докази могуће је да је Поповић одиграо битну улогу у

Током прве фазе деловања групе око *Српскої књижевної іласника* очигледно је да су њени припадници учинили пуно на пропагирању модерне југословенске књижевности и уметности стављајући до знања како и модернистичке и авангардне (изразито антитрадиционалистичке) тенденције могу имати легитимност. Тиме што су поклањали пажњу уметницима из свих крајева земље указивали су на важност стварања заједничке, југословенске културе. Поред популаризовања резултата научних истраживања, давана је потпора културном просвећивању, а уједно и друштвеном уздизању музичке уметности. Напослетку, континуирано је указивано на важност западноевропске културе и уметности.

У односу на групу око *Гласника* која се у извесној мери ослањала на предратно искуство у јавном делању, група око Удружења *Цвијета Зузорић* није имала сличне узоре. То међутим не значи да пре њеног формирања 1922. године није било организација које су имале сродне тежње. Наиме, након завршетка рата и повратка бројних југословенских уметника из Француске, Велике Британије, Италије, Русије и других земаља где су давали допринос културној дипломатији почеле су да се појављују иницијативе за заједничким иступањем у јавности ради успостављања динамичније интеракције између стваралаца, љубитеља уметности, уметничких и културних институција и шире. Схвативши да у приликама које су владале, с изразитом доминацијом етаблираних уметника и извесних естетских премиса, могућност за представљање остварења заснованих на одбацивању традиционалних поставки уметности није била велика, уметници из различитих дисциплина, вероватно подстакнути искуствима из развијенијих земаља, одлучили су да се самоорганизују и покушају да створе простор за продор алтернативних идеја у јавност. Тако су се у Београду, крајем 1919. године, укрстили путеви књижевника, сликара, вајара и композитора из различитих делова земље са сличним амбицијама – да успоставе контакт с београдском публиком, заинтересују је за сопствена, модернистичка схватања уметности и развију подстицајне услове за даљи уметнички рад. Захваљујући томе настала је Група уметника која је окупила књижевнике и књижевне критичаре,¹⁸⁹ сликаре и вајаре,¹⁹⁰ и композиторе и музичаре млађе генерације.¹⁹¹ Верујући да је могуће придобити шире слојеве за уметност смелијих естетских захтева, овај скуп уметника одлучио

ангажовању Милојевића као асистента на Филозофском факултету 1925. године и увођењу историје музике (заједно с основама теорије музике) у студијски програм. Уп. и Пено 2011.

189 Мирко Королија, Тодор Манојловић, Даница Марковић, Сибе Миличић, Јосип Косор, Иво Ђипико, Иво Андрић, Исидора Секулић.

190 Љуба Бабић, Бранко Поповић, Томислав Кризман, Михо Маринковић, Милан Милић, Ж. Бијелић, Владимир Бецић, Моша Пијаде, Милан Недељковић.

191 Милоје Милојевић, Коста П. Манојловић, Стеван Христић, Иванка Милојевић.

је да се посвети организовању заједничких изложби и књижевно-музичких вечери по моделу француских салона с краја 19. века¹⁹² пружајући прилику јавности да се боље упозна с формалним, садржајним и идејним особености њихових дела. Након једне изложбе и неколико вечери с музичким изведбама, читањем поезије и одломака из драмских текстова које је с пажњом испраћено у дневном листу *Полиџика* посредством Милоја Милојевића, неформалног хроничара Групе уметника, колективна активност је замрла упркос најавама да ће она бити интензивирана у пролеће 1920. године.¹⁹³

Иако је Група уметника кратко заживела, део оних који су јој приступили није одустајао од идеје да путем заједничног, кооперативног деловања подстакне интензивнији и континуирани дијалог с јавношћу заобилазећи институционалне, културне и друштвене препреке. Захваљујући њиховој упорности и промени стратегије, током 1922. године започело се с оснивањем Удружења пријатеља уметности *Цвијетиа Зузорић* које је имало за циљ да привуче различите врсте уметника – књижевнике, сликаре, вајаре, композиторе и музичаре, око јединственог програмског оквира. Поред наклоњености идеји о креирању интегрисане југословенске уметности и културе која је опстајала све до почетка Другог светског рата,¹⁹⁴ један од кључних задатака удружења било је пружање симболичке и материјалне потпоре уметницима различитих генерација из свих југословенских крајева, посебно припадницима модерничких струја. Међу његовим кључним активностима било је организовање колективних уметничких изложби,¹⁹⁵ концерата, књижевних вечери, а током тридесетих година и манифестације Дани књиге, музичког фестивала, књижевних и музичких конкурса, јавних забава (балова) и, најзад, издавачких подухвата. Упоредо с промовисањем и популаризацијом модерне југословенске књижевности, сликарства, вајарства и музике удружење је од самог настанка поклањало пажњу васпитавању музичког укуса студентске и омладинске популације. Као резултат тога осмишљен је циклус концерата под називом Народни конзерваторијум (1925–1932) који се заснивао на представљању композиција значајних аутора из европске музичке историје и југословенских аутора.¹⁹⁶

За разлику од твораца Групе уметника, чини се да су покретачи Удружења *Цвијетиа Зузорић* реалистичније приступали приближавању савремених

192 Мисли се на салоне Дебисија (Claude Debussy), Бодлера (Charles Baudelaire), Дегаа (Edgar Degas), Монеа (Edouard Monet) и Малармеа (Stéphane Mallarmé).

193 Видети Милојевић 1919в: 2.

194 Видети Вучетић Младеновић 2003: 75–87.

195 Постојало је две врсте изложби: пролећна – на којој су излагали уметници из читаве земље, и јесења – на којој су излагали београдски уметници.

196 Видети детаљније у Вучетић Младеновић 2003: 101–107.

уметничких стремљења широј популацији схватајући социоекономску комплексност овог процеса, његову временску екстензивност и неопходност обухватног друштвеног „умрежавања“. Оно је подразумевало ослањање на делове интелектуалне, политичке и привредне елите, а не само уметничке елите. Из тог разлога јасно је због чега се Бранислав Нушић¹⁹⁷ заједно с некадашњим оснивачима Групе уметника – Милојем Милојевићем, Бранком Поповићем,¹⁹⁸ Тодором Манојловићем,¹⁹⁹ и Марком Царем,²⁰⁰ обратио неколицини београдских госпођа, супруга утицајних политичара и професора универзитета,²⁰¹ које је требало да преузму улогу не само промотера удружења у елитним круговима, већ и посредника између уметника и потенцијалних мецена. Сudeћи према временском распону у коме је удружење активно партиципирало у јавности, потом врстама и учесталости активности које је спроводило и, најзад,

197 Бранислав Нушић (1864–1938), чувени српски књижевник, дипломата и публициста. Службовао је као конзул у Битољу и Приштини почетком 20. века, а потом је обављао функцију управника Српског народног позоришта у Новом Саду. У међуратном периоду био је једно време високи функционер у Министарству просвете, а радио је и као управник Народног позоришта у Сарајеву. Изабран је и за члана Српске краљевске академије.

198 Бранко Поповић (1882–1944), архитекта, сликар и професор универзитета. Бавио се критиком и есејистиком објављујући текстове у домаћим и страним часописима. Приредио је више изложби у земљи и иностранству.

199 Тодор Манојловић (1883–1968), књижевник, уметнички и књижевни критичар. Обављао је једно време функцију секретара Опере у Народном позоришту у Београду, а потом и професора Државне уметничке академије у Београду. Сарађивао је с бројним листовим а кратко време био је и уредник *Лейхойса Мајице српске*.

200 Марко Цар (1859–1953), књижевни критичар и есејиста. Био је инспектор у Министарству просвете и председник Српске књижевне задруге у међуратном периоду. Изабран је и за члана Српске краљевске академије. Сарађивао је с великим бројем књижевних и књижевнополитичких листова и часописа.

201 Међу оснивачима удружења биле су Олга Станојевић, супруга Станоја Станојевића и, уједно, дугогодишња председница удружења (1922–1938), Криста Ђорђевић, супруга једног од оснивача Медицинског факултета, Ђурице Ђорђевића, потпредседница и касније председница удружења (1938–1941), Емка Крстељ, супруга политичара Ивана Крстеља, такође једно време потпредседница удружења, затим Даринка Нушић (супруга Бранислава Нушића), Ана Маринковић (супруга политичара Војислава Маринковића, прва председница удружења), Тоница Рибар (супруга политичара Ивана Рибара), Ангелина Одавић (супруга књижевника и дипломате Ристе Одавића), Радмила Бајлони (супруга индустријалца и гувернера Народне банке Игњата Бајлонија), Дивна Поповић (супруга Бранка Поповића), Лепосава Петковић (председница Народног женског савеза и касније Југословенског женског савеза), Соња Були, Лала Тешић, Мара Тешић. Осим њих, током деветнаест година рада удружења значајан траг у књижевној, ликовној и музичкој секцији, као и управном и акционом одбору оставиле су Јелисавета Ибровца (супруга Миодрага Ибровца, професора Филолошког факултета у Београду, једног од оснивача ПЕН клуба), Стана Рибникар (супруга Владислава Рибникара, директора *Полишке*, пијанисткиња и музички публициста), Аница Савић Ребац (хелениста, чланица ПЕН клуба и Удружења универзитетски образованих жена) и Мими Велмар-Јанковић (супруга књижевника Владимира Велмар-Јанковића). Видети детаљније у Вучетић Младеновић 2003: 25; Ђорђевић 1980.

важности које је имало у еманципацији уметности и уметничког стварања на простору Краљевине, стиче се утисак да напори његових оснивача нису били узалудни, те да су, упркос проблемима у појединим сегментима попут музичког просвећивања,²⁰² донели одређене резултате.

У погледу идејних оквира и начина јавног деловања приметне су одређене паралеле између Удружења *Цвијетиа Зузорић* и групе око *Српској књижевној гласника*, особито у вези с обликовањем књижевне рубрике часописа. У том контексту, од важности је било испољавање флексибилности према савременим уметничким тенденцијама што је резултирало отвореношћу за креације несродних, често опречних естетских, садржајних и формално-структурних карактеристика. Удружење *Цвијетиа Зузорић* остварило је сарадњу како са старијим генерацијама уметника, тако и с представницима млађих генерација чији су погледи на уметничко стварање били изразито неподударни. У случају ликовних уметника, током прве етапе јавности је представљен рад групе *Лада*, *Облик* и *Зојраф*, а касније, током тридесетих, и групе *Независни*, *Дванаесторица*, *Десеторица* и *Земља*. Тиме је готово у целости презентована београдска, а делимично и југословенска ликовна сцена тог времена. Донекле је разноврсност постигнута и у приказивању савремене југословенске књижевности, а знатно мање у области музичког стварања услед ограничених материјалних и људских капацитета.²⁰³

Налик на *Гласникове* уреднике, челници различитих секција унутар *Цвијетиа Зузорић* трудили су се да у атмосфери уважавања различитости омогуће „мирољубиву коегзистенцију“ супротстављених уметничких настојања и да јавности покажу плурализам уметничких позиција у југословенској средини, чак и онда када су се она косила с њиховим погледима.

Иако утицај музичке секције удружења није био сразмеран утицају ликовне и књижевне секције, ипак је скуп музичких стручњака који је учествовао у њеном функционисању доприносио формирању ставова о музици, посебно југословенској уметничкој музици. У току прве етапе, изразит утицај на програмску оријентацију удружења у области музике имао је Милоје

202 О препрекама с којима су се сусретали представници удружења у вези с васпитавањем музичког укуса студената, омладине и других слојева видети детаљније у Вучетић Младеновић 2003: 99–110.

203 Услед чињенице да су се концерти у оквиру Народног конзерваторијума одржавали захваљујући првенствено ентузијазму музичких професионалаца и аматера уз занемарљиву материјалну надокнаду, те да није постојала могућност да се оформе стална извођачка тела, представљање музичких дела домаћих аутора било је компликованије у односу сличне подухвате у другим уметничким областима. Из тог разлога, не изненађује чињеница да су се челници музичке секције удружења определили пре свега за концерте камерног карактера и за организовање музичких конкурса на којима су савремени композитори новчано награђивани уз могућност да им се дела јавно изведу. Детаљније о томе видети у Ђорђевић 1980; Вучетић Младеновић 2003.

Милојевић који је, осим у надзирању репертоара за концерте Народног конзерваторијума, учествовао и у припреми уводних предавања – једном од битних сегмената оваквих концерата. Користећи позицију сталног музичког критичара у *Гласнику* и *Полиџици* он се трудио да редовно извештава јавност о садржају, циљевима и думетима ових концерата нарочито током првих неколико година након што су установљени. Паралелно с тим, Милојевић је промовисао сличне подухвате у којима је учествовало удружење *Collegium musicum*. Насупрот томе, иницијативе других музичких стручњака усмерене на музичко просвећивање и унапређење знања о уметничкој музици ширих слојева нису добијале једнаку пажњу у овим гласилима.²⁰⁴

С обзиром на чињеницу да је услед финансијских разлога током 1932. прекинуто одржавање концерата у оквиру Народног конзерваторијума – главном обележју музичке секције удружења, то је, на изванстан начин, означило и крај читаве једне фазе. У наредној фази, налик на друге групе у либералној фракцији, доћи ће до постепених померања како у идејном, тако и у делатном погледу.

б) Групе наклоњене идејама свесловенства у либералној и конзервативној фракцији

Историјски слом великих империја на тлу Европе након Великог рата у спрези с пробуђеним скептицизмом у вези с даљим развојем европске цивилизације подстакао је словенске интелектуалце у различитим срединама да ревитализују деветнаестовековна стремљења ка словенској интеграцији и прилагоде их новим политичким приликама у којима императив националног

204 Такав случај био је с радом ансамбла Београдско музичко друштво који је основан током 1925. године с циљем да ширу публику упозна с инструменталним делима европских аутора и на тај начин обогати оскудну понуду у области извођења оркестарске уметничке музике у Београду (видети М. М. 1925). Оснивач овог оркестра био је композитор Петар Крстић који се у дужем периоду посветио формирању аматерских или полуаматерских оркестарских ансамбала у Београду, најпре Соколског оркестра (1921–1923), а затим и оркестра дружине *Сјанковић* (1923–1924). Напори Крстића, према сведочењу критичара Станислава Винавера, нису наилазили на подршку јавности. На то је упућивала чињеница да „наши листови нису довољно истакли важност оркестра који се образује из наше средине и ради из чисте љубави према уметности“ (1923: 1682). Слична атмосфера владала је и приликом оснивања Београдског музичког друштва. Ни тада Крстићева иницијатива није била адекватно пропраћена у штампи – конкретно, у *Српском књижевном гласнику* појавила су се само кратка обавештења о томе (М. М. 1925, 1926). Узрок је могао да буде, како је Винавер приметио у ранијем примеру, у потреби „меродавних“ фактора да спрече или саботирају све оне који су намеравали да се ухвате у коштац с решавањем проблема подизања музичке културе како не би „публици створили критицизам, крајње опасно оруђе, које се никако не сме дати у руке тој публици, нашој доброј, благодарној на свему што јој се пружи“ (1923: 1683).

самоодређења и осамостаљења више није био актуелан, једнако као ни централност Русије, тада Совјетског Савеза. Дубоко измењен геополитички контекст наметао је елитама словенских народа темељно преиспитивање сопствене улоге и доприноса у постојећем политичком и културном поретку, европском и глобалном, и управо је један од резултата тог процеса било враћање наративима из прошлости уз њихово делимично или обухватно преобликовање. Чињеница да су многи од тих народа стекли политичку независност и као такви иступили на међународну сцену пробудила је веру у неопходност да се Словени коначно наметну својим културно-политичким потенцијалима који су вековима спутавани и потискивани.

Идеја да се с завршетком Великог рата и тектонским променама које је он донео у међународним политичким оквирима створила прилика да се словенски народи истакну у различитим областима и, чак, заузму доминантну позицију допрла је и до југословенских интелектуалаца и политичара. Већ током прве етапе у јавном пољу појавиле су се варијанте свесловенског програма у којима су били видљиви трагови славјанофилских, панславистичких и новославистичких поставки²⁰⁵ надграђени новим увидима. Њихово пропагирање било је везано за групе око појединих утицајних књижевно-политичких часописа, извесна културно-просветна, каритативна и професионална удружења, и, коначно, бројне музичарске кругове.

И док су у дискусијама вођеним у часописима могле да се наслуте разлике у тумачењима словенске интеграције упућујући на удаљеност идеолошких позиција њихових учесника, оне нису биле довољно изражене у јавном иступању већине удружења. Заправо, „словенске“ тежње претежно су толико уопштено артикулисане да су се подједнако „уклапале“ у оквиру опонентних фракција, у овом случају, конзервативне и либералне. Није могуће сасвим прецизно одредити ни идеолошку оријентисаност музичарских кругова будући да су њихови припадници често полазили од недовољно јасно формулисане или делимично искристалисане идејне подлоге, те да су већи акценат стављали на активности за које су веровали да ће непосредно да допринесу свесловенском зближавању уместо на расправе о самом том процесу.

У току прве етапе у југословенском јавном пољу свесловенска платформа била је предмет интересовања група у оквиру конзервативне и либералне фракције с тим да је међу представницима политичког врха она била сведена на успостављање блиских веза с Чехословачком, главним савезником у оквиру Мале Антанте,²⁰⁶ и то не само у војно-политичком већ и у другим

205 О историји идеје словенске интеграције, као и њеним актуелизацијама, интерпретацијама и политичким, друштвеним и културним ефектима видети детаљније у Obšust 2013; Subotić 1995, 1999.

206 О политичком савезу названом Мала Антанта и његовом настанку видети у Beneš 1922.

доменима – изнад свега, образовању, култури и привреди. Иако је у складу с идеолошким размимоилажењима група, начин схватања словенске интеграције био разнолик, постојале су бројне додирне тачке између конзервативне и либералне фракције. И с једне и друге стране постојало је уверење да је пут напретка и унапређења југословенског друштва и државе водио најпре кроз увиђање изразитости сопствених културних тековина, а затим и темељну размену с другим словенским земљама, која је услед претпостављене подударности духовних одлика и културне саобразности Словена, требало да изнесе на видело значајне квалитете читаве „расе“ и њених појединачних „изданака“. Једном речју, еманципација југословенских народа поимана је као део уздизања целокупног словенског „простора“ и то првенствено путем учвршћивања културних веза и систематичног рада на међусобном зближавању. Крајњи исход тога било је „откривање“ специфичних одлика словенске цивилизације и њено издвајање у европским и глобалним оквирима. У том смислу, посебно је било важно апострофирање дистинктивности словенске спрам европске цивилизације и истицање њених „препородитељских“ моћи у универзалној, општечовечанској равни.

Разлике између припадника либералне и конзервативне фракције биле су углавном видљиве у акценту који је стављан на разматрање супротстављености словенске и европске цивилизације, те заступљености антиокциденталних погледа.

Идеје о свесловенској интеграцији посебно су се добиле на важности половином двадесетих година, тачније током 1924, заузимајући истакнуто место у јавним дискусијама и активностима појединих група. Већ тада су се јасно искристалисали засебни углови посматрања ове појаве да би се до краја прве етапе они репродуковали на различите начине. У случају интелектуалних кругова о њој се расправљало на страницама појединих листова и часописа, а посебно су београдски књижевно-политички часопис *Мисао* и *Српски књижевни гласник* имали удела у томе. Експоненти либералних, а нарочито конзервативних уверења износили су своје погледе на проблем стварања јединствене словенске културе и значај тог процеса, а појављивале су се и критике евроазијских гледишта раширених међу руским емигрантима у којима је подриван заједнички словенски идентитет или је фрагментаризован. Неколико научника и књижевника изразито се издвојило у јавним иступима у контексту популаризовања свесловенства покушавајући да укажу на његову неопходност, смисао и циљеве. Чини се да је либерална позиција најексплицитније манифестована у излагањима Јована Цвијића,²⁰⁷ док је

207 Јован Цвијић (1865–1927), истакнути српски географ, етнограф, антрополог, професор Београдског универзитета од његовог оснивања, члан и једно време председник Српске краљевске академије и учесник Миролне конференције у Паризу (1919) у тиму

конзервативна позиција актуелизована на упечатљив начин кроз деловање Милоша Ђурића²⁰⁸ и Владимира Велмар-Јанковића.²⁰⁹

Џвијићево разумевање свесловенске интеграције имало је упориште у некадашњим неославистичким поставкама с краја 19. и почетка 20. века с нагласком на потреби културног повезивања Словена и стварања спона у области образовања, науке, публицистике и уметности.²¹⁰ Такав процес требало је да буде систематично вођен и осмишљен и уједно праћен радом на културном зближавању Јужних Словена, без Бугара, што је подразумевало адекватно разумевање сопствене баштине и у њој садржаних културних вредности. Како би се обликовање јужнословенске цивилизације адекватно усмерило, овај научник је предлагао издвајање највреднијих психичких и етичких карактеристика појединачних јужнословенских народа попут „тежње за истином, тежње за правдом, способности пожртвовања које не познаје границе“²¹¹ и њихово неговање уз помоћ образованих појединаца широких знања и моралних квалитета који би утицали на „политичко и социјално развијање“ свих слојева „обавештавајући [их и] [...] казујући своја мњења, без икаквих обзира какав ће то утисак оставити на професионалне политичаре“.²¹² Поред тога, Џвијић се залагао за стабилизацију односа између Срба, Хрвата и Словенаца, побољшање економских прилика у земљи и, најзад, живи контакт с другим словенским народима, учење словенских језика и сл.²¹³ Стварање јединствене јужнословенске цивилизације уз постепено интегрисање словенских народа и култура, требало је да омогући настанак самосвојне словенске цивилизације која, како је Џвијић веровао, „може ближе [да се примакне] истини, правом животу и Богу, но садашње европске цивилизације“.²¹⁴

југословенских политичара-преговарача. Био је аутор бројних значајних студија и учесник у капиталним истраживањима карактеристика, обичаја и начина живота становника с простора Балкана. Својим методолошким поставкама он је тим истраживањима дао изразит печат. О томе видети детаљније у Петровић 2010; Прелић 2014.

208 Милош Ђурић (1892–1967), класични филолог и хелениста, професор на Филозофском факултету Београдског универзитета, а после Другог светског рата и члан Српске академије наука и уметности. Написао је велики број студија и превео неке од најзначајних античких списа.

209 Владимир Велмар-Јанковић (1895–1976), правник и драмски писац, сарадник бројних значајних часописа у међуратном периоду, високи чиновник у Министарству просвете, члан Удружења пријатеља уметности *Џвијејша Зузорић*, *Народне одбране*, Југословенске акције и кратко време Југословенског народног покрета *Збор*.

210 Према Џвијић 1922. Уп. Весић 2018: 56–57.

211 Џвијић 1922: 353.

212 Исто, 356.

213 Исто, 357–358.

214 Исто, 350.

У односу на Цвијића који се усредредио на модалитете исказивања потенцијала Јужних Словена уз дубоку увереност да је исто то неопходно за све европске словенске народе, Ђурић и Велмар-Јанковић су у својим разматрањима највише пажње придавали указивању на разлике између словенске и европске цивилизације, те истицању специфичних квалитета (будуће) интегрисане словенске културе. За Ђурића,²¹⁵ као и за Велмар-Јанковића²¹⁶ словенска и европска цивилизација биле су оштро супротстављене темељећи се на међусобно неподударним вредностима. Европска култура, политика и историја почивају према Ђурићу на „макијавелизму у савести“, „светом егоизму у политици“, лажном хуманизму, „конвулсији моћи, власти и капитала“, губитку „везе с Богом“, занемаривању „душе, интимне везе с духом“.²¹⁷ Слика европског „поратног“ човека коју је портретисао Велмар-Јанковић ништа мање није суморна уз мешавину презира и дубоке забринутости због његовог робовања „капиталистичком империјализму“, затрованости „нововековним макијавелизмом“, духовне испражњености и вечитом „јурењу“ за стицањем материјалних добара.²¹⁸

Бесциљност и заробљеност европске културе могла је да буде превазиђења само оплођењем духовним импулсима с Истока, а кључну улогу у томе требало је да имају управо словенски народи. Услед својеврсне лиминалности њихове позиције на „раскршћу Истока и Запада“,²¹⁹ то је ове народе на изветан начине предодредило да допринесу „вишој синтези“ између два пола – „живота Истока у простору и живота Запада у времену; [...] окциденталне практике и крика и ориенталног [*sic!*] великог ћутања и мира“.²²⁰ Мисионарска улога Словена, како су је видели и Ђурић и Велмар-Јанковић, довела би до успостављања нове етапе у еволуцији универзалног духа, те до стварања „једне животније културе, једне богатије синтагме, у којој би, на један органски начин, били спојени вечни садржаји култура источних и западних“.²²¹ Штавише, „славенска синтеза“ требало је да

донесе Њу, Душу коју је Европа изгубила. Нову религију бесумње. На њој основати друштвени колективистички систем у коме нема глади [...] основати га без револуције, значило би превазићи памет Европе.²²²

215 Видети Ђурић 1924.

216 Видети Велмар-Јанковић 1923, 1924а, б.

217 Видети Ђурић 1924.

218 Према Велмар-Јанковић 1924б: 1241.

219 Према Велмар-Јанковић 1924а: 404.

220 Ђурић 1924: 529.

221 Исто.

222 Велмар-Јанковић 1924а: 404.

Кроз овај процес и сами словенски народи, а међу њима и југословенски, требало је да проникну у то шта је особено у њиховој баштини и култури, непатворено и аутентично. Из Ђурићеве перспективе, требало је да се ради на оживљавању и развијању стваралачких нагона „из којих поникоше оне многобројне српске задужбине, цркве и манастири“, као и српске народне песме, ризнице „општечовечанских културних вредности“ и „чуварке наших [словенских] месијских мисли“,²²³ док је Велмар-Јанковић веровао да је нас „наша традиција овластила на путеве ка вишој човечности“ и да је неопходно да се негује „култ душевне лепоте, то јест поштовање уметности“ схваћене „у својој основи религиозно“.²²⁴

И један и други наставили су да развијају своје тезе о свесловенској интеграцији и словенској мисији у потоњим годинама што је кулминирало 1928. оснивањем часописа *Нови видци* који је у издавачком погледу добио подршку Миљенка Видовића и његовог просветно-етничког покрета развијеног у Сарајеву.²²⁵ Покретач и главни уредник часописа био је управо Велмар-Јанковић, а један од кључних сарадника Милош Ђурић. У расправама вођеним на тему изградње словенске цивилизације, њеног уздицања и издвајања у глобалним оквирима искристалисале су се упоришне тачке конзервативно обојеног културног програма који ће послужити за профилисање различитих струја током друге етапе у југословенском јавном пољу.²²⁶

На настојања интелектуалаца током двадесетих година надовезала су се бројна културно-просветна, каритативна и професионална удружења која су развила богату сарадњу са словенским колегама, и у извесним случајевима, приступила формирању заједничких, свесловенских организација. Међу њима посебно се истакао Југословенски соколски савез који је од момента конституисања (1919) био усмерен на учвршћивање контаката са сродним организацијама првенствено из Чехословачке и Пољске. У гласилу југословенских сокола, *Sokolski glasnik*, редовно су штампана обавештења о соколским слетовима у Прагу, о изградњи соколских домова у овим земљама, о важним личностима из њиховог покрета итд,²²⁷ док су на значајном међународном окупљању сокола у Прагу (VIII свесоколски слет) учествовали и вежбачи из Југославије.²²⁸ Тежња челника југословенских сокола била је не само да представе физичку спремност и заједништво Словена кроз наступе

223 Ђурић 1924: 612.

224 Велмар-Јанковић 1923: 1467.

225 О Видовићевом покрету и његовим циљевима и постигнућима видети у Šušnjara 2018.

226 Видети о томе детаљније на страницама г-гг.

227 Рубрике су назване „Iz slovenskog sokolstva“, „Slovensko sokolstvo“ и сл. Подаци су преузети из часописа *Sokolski glasnik* (1919–1929, 1930–1941).

228 Riko 1927: 8.

„pred svetom“, већ и да „pokažu da smo [mi Sloveni] i duševno jedinstveni, da hoćemo da budemo i u nutrinji našoj, duševnosti, u neprekinutoj vezi i da od svojih načela ne odstupamo nikada [...]“²²⁹ што је требало да се спроведе кроз темељан културнопросветитељски рад. Један од кулминативних момената у манифестовању „братских“, свесловенских склоности југословенских сокола било је организовање великог Свесоколског слета у Београду на Видовдан 1930. године. Тај, за читаву земљу, значајан догађај обухватио је дугорочне припреме, изградњу слетишта, пријем великог броја гостију из пријатељских земаља и учешће високих државних функционера, дипломата и јавних личности.²³⁰

Попут југословенских сокола и друга удружења подстакнута свесловенским идеалима предано су деловала на успостављању блиских веза са сродним словенским удружењима кроз периодичне сусрете, размену и покушаје креирања заједничких програмских оквира. У првој етапи у југословенском јавном пољу овај „талас“ захватио је организације новинара, лекара, професора, учитеља, инжењера и педагога и „дубоко [се укоренио] у свесловенској заједници, у свима словенским земљама, где се наизменично одржавају њихови конгреси“.²³¹ Он је снажно продро и међу музичарске кругове из свих крајева земље који су с пуно ентузијазма приступили бројним активности у правцу словенског зближавања.

Музичари и музички стручњаци су „посебно између 1924. године и 1929. године, покренули низ значајних иницијатива и развили интензивну сарадњу с [колегама] из различитих словенских земаља доприневши да ово раздобље прерасте у једну врсту ‘златног доба’ свесловенства у југословенском музичком животу“.²³² На томе се подједнако радило у Загребу, Љубљани и Београду. У Загребу је на процесу зближавања са словенским музичарима, нарочито из Чехословачке, Бугарске и Пољске, била веома ангажована група око часописа *Jugoslavenski muzičar* и загребачког Подсавеза музичара у Краљевини СХС на челу с Франом/Фрањом Шидаком. Током 1923. и 1924. године они су улагали напоре у формирање Словенског савеза музичара, а, након што се од те идеје одустало, наставили су да интензивно сарађују с националним удружењима музичара из словенских земаља.²³³ Поред њих, и загребачки музиколог и композитор Божидар Широла ангажовао се на стварању чврстих

229 Brozović 1927: 53.

230 О припремама за слет и његовом извођењу детаљно је извештавано у гласилу организације. С тим у вези интересантни су прилози публиковани од броја 5–15 *Sokolskog glasnika* особито бројеви 14 и 15, с бројним фотографијама, телеграмима, репортажама и освртима.

231 Т. (1932) Конгрес свесловенског уједињења жена у Варшави. Коло српских сестара на конгресу. *Варгар*, 88.

232 Весић 2018: 59.

233 Исто, 62–64.

веза са словенским колегама, а као плод жеље за обухватнијом разменом он је, заједно с чехословачким музиколозима Здењеком Неједлијем и Владимиром Хелфертом (Helfert), у Бечу основао Свесловенско музиколошко удружење. Расположеност за сарадњу, боље упознавање и културно зближавање владала је и међу словеначким музичарима у овом периоду. Поред сталног контакта с бугарским музичарима и музичким стручњацима који је крајем двадесетих година развио композитор Емил Адамич²³⁴ битна је и свесловенска оријентација часописа *Nova muzika* (1928–1929). Она се огледала у публиковању прилога о бугарском и чехословачком музичком животу, те интересовању за подухвате тамошњих уметника.

У Београду су на актуелизовању свесловенске платформе с нескривеним жаром радили Милоје Милојевић, Коста П. Манојловић и Виктор Новак. Милојевић се током 1924. године посветио раду на конституисању Свесловенског удружења за савремену музику заједно с чехословачким, пољским и југословенским музичарима, композиторима и музичким стручњацима. Они су се окупили у Прагу приликом трајања фестивала Међународног друштва за савремену музику како би постигли договор о правцима и циљевима будућег заједничког рада. Један од мотива било је стварање већег простора за промовисање стваралаштва словенских аутора које у постојећем међународном удружењу није било могуће реализовати. Осим тога, важно је било да се словенски уметници адекватно упознају, размењују идеје и искуства. Интересантна је идеолошка основа на којој је почивао програм будуће организације. Наиме, како је Милојевић тврдио, свесловенска организација требало је да својим деловањем доведе до преошћавања два непомирљива схватања музике заступљена на међународној сцени – једног које је прокламовао британски музиколог Едвард Дент (Dent) у виду подршке индивидуалистичком приступу савременом музичком стварању, и другог које је заступао немачки композитор Ханс Фицнер (Pfitzner) у виду окретања уметника колективним стремљењима расе, те стварања дубље повезаности с националним бићем/духом.²³⁵ Слично југословенским конзервативно оријентисаним интелектуалцима који су у словенској култури видели потенцијал за превазилажење супротности Истока и Запада и стварање, путем више синтезе, нове, духовно обогаћене цивилизације, Милојевић је словенској музици, тачније њеној уметничкој и фолклорној традицији, давао мисионарски значај као својеврсној алтернативи тада актуелним неспојивим замислима музике и музичког стварања. Уз размену сазнања словенских уметника, њихово понирање у слојеве заједничког духовног искуства и, паралелно, праћење тенденција у

234 Georgieva 2017: 48.

235 Милојевић 1925: 378–380.

међународним оквирима, словенска музика могла је да постане важан фактор, „можда [и] најважнији“ у „општечовечанској музичкој култури“.²³⁶ За разлику од конзервативних аутора, Милојевић није инсистирао на супротностима источне и западне цивилизације, нити на лиминалности словенске позиције. Попут Јована Цвијића и других либерално усмерених актера у јавности, он је словенску музику посматрао као део европског културног простора уз наглашавање важности систематичне кооперације музичара.

Блиско повезивање словенских музичара и стварање словенских музичких организација било је битно и за Косту Манојловића и Виктора Новака у периоду њиховог руковођења Јужнословенским певачким савезом (1924–1932). Као резултат тога у априлу 1924. године остварен је контакт с Чехословачким певачким савезом и покренута иницијатива за оснивање заједничког свесловенског певачког удружења које је требало да обухвати националне савезе Краљевине СХС, Пољске, Чехословачке и Бугарске.²³⁷ Након неколико година током којих је пажња била усмерена на организовање Свесловенског певачког конгреса, начињен је крупан корак у том правцу кроз заједнички наступ певачких друштава из Чехословачке, Русије, Украјине, Пољске као и друштава Лужичких Срба и Јужних Словена у Прагу 1928. године.²³⁸ Тада је председник Чехословачког певачког савеза др Лубош Јержабек (Јеђабек) прогласио пред делегатима словенских народа званичан почетак рада Свесловенског певачког савеза што је подразумевало реорганизацију националних савеза у виду „ликвидације“ покрајинских организација.²³⁹ Ипак, услед низа препрека на националном и међународном нивоу, почетак рада каснио је неколико година да би 1933. године био коначно усвојен правилник Свесловенског певачког савеза и начињен избор чланова управе.²⁴⁰

Приступ словенској интеграцији Манојловића и Новака одступао је од Милојевићевог у појединим, битним тачкама. У њиховој концепцији било је очигледно надовезивање на тежње „првобораца словенске ренесансе“²⁴¹ – поборника панславизма, уз извесне допуне које су се тицале стављања акцента на јужнословенске народе. Уздизање словенских народа и њихове културе сматрано је историјском нужношћу, нарочито након стицања државности и ослобођења после Великог рата, а посебну улогу у томе имали су Југословени, заједно с Бугарима стопљени у недељиву целину, не само културну већ

236 Исто, 381–382.

237 О стварању Свесловенског певачког савеза видети у Манојловић 1933; Bezić 2017: 99–104.

238 Према Новак 1932: 3.

239 Исто, 5.

240 Уп. Манојловић 1933б; Bezić 2017: 99–104.

241 Новак 1932: 1.

и политичку. О томе је недвосмислено сведочио Манојловићево излагање приликом прославе седамдесет пет година од оснивања Првог београдског певачког друштва (23. јун 1929) у коме је изнео следећа уверења:

Мени се чини, да нема нигде на целом свету, а без сваке сумње нема на обзорју европском два народа, који се просторно додирују и преплетају, а да су тако блиски, слични, једнаки и по бројној, физичкој снази и по умној и материјалној култури, као што су српски и бугарски народ. [...]

Ово је, господо, веома важна околност и ја тај факат хоћу нарочито да истакнем с тога, да покажем, да нема бојазни, да ће икад један од ова два племена моћи добити толику превагу над оним другим да то друго племе потпуно ишчезне или се у таласима првог изгуби. [...]

Поштована господо! Као што видите, ја сам непоколебљив поборник међународног уједињења. Али, да би ове моје мисли, које држим да и ви сви почињете делити, могле уродити добрим плодом, треба им крчити земљиште, обрађивати их, ширити и неуморно распростирати, како би постале својина свих грађана и чинилаца оба ова братска народа. [...]²⁴²

Акцентоване јединственог и недељивог „словенског југа“ није се поклапало с виђењима Милојевића, али ни већине либералних и конзервативних поклоника у јавности. Нужност успостављања блиских веза с бугарским музичарима чему се Манојловић предано посветио²⁴³ представљала је, међутим, спону с настојањима хрватских и словенских музичара из тог периода, али оно што их је значајно удаљавало било је залагање за интегралистички концепт југословенства београдског стручњака.²⁴⁴

Упркос идеолошким неслагањима, присталице свесловенства у Београду у току прве етапе у југословенском јавном пољу иницирали су заједничке активности како би ту идеју популаризовали, промовисали композиторе из словенских земаља и, напослетку, указали на искуства других словенских народа у музичком описмењавању и васпитавању музичког укуса, организацији музичког живота и слично. За то је била заслужна сарадња у часопису *Музика* који су Милојевић и Манојловић, заједно с Рикардом Шварцом, основали

242 *Прво београдско певачко друштво 1853–1929. О седамдесетипетиогодишњици* 1929: 14, 16.

243 Детаљније о томе видети у МИ САНУ – Архивска колекција, Коста П. Манојловић, „Мој рад на југословенско-бугарском споразуму.“ рукопис, без сигнатуре, s. a; уп. и Vesić, Peno 2017: 20–24; Ristić 2017.

244 О томе видети у Milanović 2017: 77–83.

почетком 1928. године.²⁴⁵ Поред редовних извештаја из Чехословачке, Пољске, Бугарске и других европских земаља, те прилога о великанима чешке, чехословачке и пољске музике, уредништво је планирало да припреми специјалне бројеве посвећене музици појединачних словенских народа (Чехословачка, Пољска, „Русија“ и Бугарска).²⁴⁶ Од планираних бројева реализована су само два – број посвећен чехословачкој музици (бр. 7), као и број посвећен пољској музици (бр. 12). Да ли је разлог томе био у недостатку сарадника или адекватних прилога о руској и бугарској музици или су у питању били политички разлози – првенствено лоши односи југословенских званичника с Бугарском заједно с негативном сликом у српској јавности,²⁴⁷ није могуће са сигурношћу утврдити.

Паралелно с оваквим видом ширења свесловенства у јавности, битно је било и организовање јавних предавања о музици и музичарима из „словенског света“, изразито афирмативно оцењивање наступа словенских ансамбала и уметника који су гостовали у Југославији у штампи и периодици и подстицање турнеја југословенских ансамбала првенствено по Чехословачкој и Пољској.

Напослетку, у случају београдских музичких кругова важно је било и суделовање у удружењима усмереним на сарадњу са словенским земљама посебно Југословенско-чехословачкој лиги, Пољско-југословенском клубу,²⁴⁸ а током тридесетих година и Југословенско-бугарској лиги²⁴⁹ заједно с бројним високим државним службеницима, привредницима, интелектуалцима итд.

245 О свесловенској оријентацији овог часописа видети детаљније у Васић 2014: 121–124; Vesić 2018.

246 Према Уредништво 1928: 182.

247 Видети детаљније у Ристић 2017.

248 У обе организације био је ангажован Милоје Милојевић посебно током прве етапе у јавном пољу (видети Аноним 1929), док се, поред њега, за деловање Југословенско-чехословачке лиге интересовао и Петар Крстић.

249 Веома активан у овом удружењу био је Коста П. Манојловић дошавши до високе позиције у Извршном одбору. Улога Манојловића била је да се стара о развијању културних веза између две земље. Видети МИ САНУ – Архивска колекција, Коста П. Манојловић, „Мој рад на југословенско-бугарском споразуму“, рукопис, без сигнатуре, s. a; уп. Vesić, Peno 2017: 20–24.

Друга етапа – процес поларизације

У односу на прву етапу која је била обележена диференцирањем група у идејном и делатном погледу, почетак друге етапе означио је нагли прекид тог процеса. Оштар дисконтинуитет наступио је потпуним „замрзавањем“ активности група супротстављених владајућем слоју услед уведених рестриктивних мера у јавном пољу. Изузев група чија су стремљења била у складу с програмом конзервативне фракције, остале групе биле су приморане на једну врсту ограниченог и прикривеног јавног деловања кроз креирање енклава или на привремено повлачење из јавности. Упоредо с тим, круг око ауторитарног сегмента знатно се проширио привукавши бројне организације и удружења. Чињеница је да је већина учесника у јавном пољу у периоду монархидиктатуре морала да репродукује шестојануарски програм како би неометано суделовала у јавним активностима, међутим било је група које изворно нису припадале конзервативној фракцији, а чија су се полазишта и циљеви у том моменту у потпуности поклопили с циљевима државног врха. Тако су се, као резултат конвергенције, међу носиоцима новопрокламоване културне и политичке платформе нашле и групе из опонентних фракција, посебно либералне.

Поред осталог, треба поменути Југословенски соколски савез, Савез скаута СХС/КЈ и Јужнословенски певачки савез који су се, захваљујући потенцијалу за спровођење културне трансформације у земљи или усмерености на процес унутрашње интеграције, уклопили у програм конзервативноауторитарне струје без обзира на њихову претежно либералну идејну заснованост. Наведене организације и удружења, заједно с јавно активним групама конзервативне оријентације и интелектуалним круговима око новооснованих режимских часописа и контролисаним масовним медијима (дневна штампа и радио станице), чиниле су окосницу не само за посредовање политичког и културног програма владајуће елите, већ и његову разраду у извесним сегментима. У читав процес биле су укључене и државне и приватне културне, уметничке и образовне институције.²⁵⁰

Идеја о стварању „новог југословенског човека“ ослобођеног стега племенских подела, ускогрудости и аутаркичности која је била основ за обликовање југословенске нације и њој одговарајуће специфично југословенске културе представљала је исходиште политичке и културне платформе конзервативноауторитарне струје, те група које су биле њен део. Таква идеја није била непозната у југословенској јавности будући да је део припадника либералне фракције још од краја Великог рата, на пример група око часописа *Književni jug*, био наклоњен стварању јединствене, интегрисане југословенске

250 О томе видети детаљније у Димић 1996: 425–506.

нације и културе у оквиру које би регионално-етничке дистинкције изгубиле на важности и утицајности. Ипак, постојала је битна разлика у схватању путева њене реализације између либерала и конзервативаца.

Либерални интелектуалци сматрали су да је неопходан дужи временски период интензивне сарадње на регионалном нивоу, као и поступно упознавање с културним и уметничким традицијама појединачних народа кроз образовни, публицистички, уметнички и предавачки рад како би се стекли услови за креирање свести о заједничкој припадности и дељеној култури. Насупрот томе, идеолози конзервативноауторитарне струје били су уверени у то да је преображај друштвене стварности у виду достизања националне и културне интегрисаности на нивоу читаве Југославије могућ у кратком временском оквиру уз помоћ савременијих и „ефикаснијих“ стратегија – тачније, путем агресивне пропаганде у којој су кључну улогу имали масовни медији и велики број државних и приватних институција, организација и удружења. Циљ тога требало је буде „брисање“ сећање на непосредну и даљу националну прошлост, затим на међуетничке конфликте, нетрпељивости и разлике и усмеравање пажње на обликовање заједничке будућности.

Методе које су они сматрали погодним, као и идеје на које су се ослањали умногоме су се преклапале с онима које су примењивале групе радикално оријентисаних националиста током двадесетих година. У том смислу, најзначајније је било деловање организације ОРЈУНА чији је политички и културни програм у великој мери послужио за обликовање концепта интегралног југословенства и осмишљавање видова његове „операционализације“.

Од 1931. када је за нијансу „оживљено“ политичко поље, почињу да се консолидују групе које су биле активне у првој етапи. Тако, готово у исто време, долази до формирања радикалдесничарски оријентисане мистично-религиозне струје, као и до постепене ревитализације радикалнолевичарског сегмента. Ове две изразито опонентне групе својим ће активностима и иницијативама у јавности оставити значајан траг у периоду до Другог светског рата доприносећи у великој мери експанзији процеса поларизације. Катализаторску функцију у томе имале су спољнополитичке околности, као и прилике које су владале на југословенској политичкој сцени након обнове парламентарног живота од 1935. године. Избијање грађанског рата у Шпанији и Конкордатске кризе у Југославији, појаве су које су се наметнуле као најзначајнији окидачи „прегруписавања“ у јавном пољу и успостављања „биполарне“ структуре.

Пре него што је започето с обухватнијим бинарним концентрисањем организација, удружења и група у јавности, следбеници екстремних оријентација у левичарским и десничарским круговима прецизирали су сопствене културне и политичке циљеве наилазећи на подршку различитих слојева. У

оквиру радикалне левице кључну улогу имали су књижевници и књижевни критичари, док су у радикалној десници значајно место заузимали теолози, књижевници и књижевни и ликовни критичари. Међу њима су се, посебно у случају левице, врло брзо испојиле неподударности у погледима што је довело до међусобног удаљавања појединачних група и њиховог сукобљавања у јавном пољу све до избијања Другог светског рата на тлу Европе (1939). Тада је, уз партијски притисак, привремено прекинут „сукоб на левици“, без успостављања консензуса између две стране. Престанак јавних дебата и расправа на релацији опонентних радикалнолевичарских група означио је почетак хомогенизације у овом делу јавног поља који ће, када је о културним и уметничким појавама реч, трајати до краја Другог светског рата.

Радикалдесничарски кругови, међутим, нису прошли кроз сличан расцеп. Наиме, упркос томе што су се и међу њима појавиле присталице неистоветних схватања политичког и културног деловања сви заједно су сарађивали у јавности учествујући у раду појединих удружења и часописа без испољавања антагонистичких тежњи.²⁵¹

Паралелно с унутрашњом диференцијацијом у радикалним левичарским и десничарским сегментима и покушајима окупљања око јединствених настојања (радикална левица), одвијале су се активности на темељнијој мобилизацији интелектуалних и ширих слојева, односно њиховом „придобивању“ за одговарајућа политичка, културна и друштвена стремљења. С тим у вези, изразита преданост могла је да се уочи међу радикалним левичарима и то од краја 1934. и почетка 1935. године када је, по препоруци Коминтерне, прихваћен другачији приступ политичком и јавном деловању у односу на претходни период. Он је подразумевао толеранцију и кооперативност спрема група које су показивале отпор према ауторитарним и радикалдесничарским конзервативним струјама иако су биле идеолошки дистанциране од левичара. Расламсавање Шпанског грађанског рата (1936–1939) деловало је прекретнички на структурисање јавног поља у Краљевини Југославији, али и у другим европским земљама, подстичући тешње повезивање дотле политички и друштвено удаљених група и појединаца. Видевши у рушењу шпанске Републике атак на европску цивилизацију и њене вредности, опасну претњу демократским тековинама и увод у дезинтеграцију послератног међународног поретка, припадници либералних, умеренолевичарских и радикалнолевичарских група нашли су се по први пут у на „истој страни“ стављајући на маргину међусобна идејна спорења и дискрепанце. Захваљујући слабљењу анимозитета међу њима као производу уједињења у борби против заједничког

251 Мисли се на сарадњу у удружењу Народна одбрана и часописима *Народна одбрана*, *Пућ*, *Идеје*, *Нова смена*.

непријатеља дошло је до обликовања антифашистичког блока који је достигао велики успон управо у периоду трајања сукоба на простору Шпаније.²⁵²

Оснаживање антифашистичких тежњи се у југословенском јавном пољу манифестовало кроз кооперативан рад либералних, социјалдемократских и радикалнолевичарски опредељених научника, уметника и публициста у другој половини тридесетих година. Он је кулминирао оснивањем удружења у којима су појединци и групе наведене оријентације узеле учешће попут Удружење писаца, научника и уметника и Удружење пријатеља славенске музике. Осим тога, дошло је и до идејног преусмеравања постојећих утицајних удружења као што је Удружење пријатеља уметности *Цвијетица Зузорић* и групе око часописа *Српски књижевни гласник*. И пре него што се антифашистички сегмент конституисао у југословенској јавности, процес прегруписавања и зближавања ради удружене борбе против непријатељског другог већ је био започет у опонентном делу јавности.

Од завршетка монархидиктатуре приметно је било не само издвајање радикалних група у конзервативној фракцији, него и њихово међусобно повезивање и преплитање с појединцима и групама либералне оријентације на заједничкој идејно-делатној платформи – антикомунизму/антимарксизму. Према се страх и отпор према совјетском моделу друштва и културе појављивао циклично још од завршетка рата, његова материјализација на половини друге етапе имала је специфичне одлике. Заправо, по први пут је јавно демонизовање комунизма обухватило шири круг актера – политичара, уметника, научника и публициста, који су се трудили да иступају „синхроно“. Примера ради, у исто време, нарочито током 1934. и 1935, напади на комунисте вршени су кроз часописе,²⁵³ потом поједине студентске организације²⁵⁴ и, најзад, посредством различитих активности владајућег конзервативно-ауторитарног слоја.

Упоредо с тим, у оквиру конзервативне фракције, нарочито њеног радикалног дела, интензивно се радило на креирању културно-политичке платформе која је одударала од програма ауторитарног сегмента. Како су упоришне тачке тог програма почеле да губе на значају и друштвеној релевантности још од формирања владе Милана Стојадиновића (1935), тако су идеје радикалних кругова све наглашеније постајале део политичког и културног наратива конзервативаца. Тиме је антикомунистички настројен део јавности

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

253 Реч је била о часописима *Идеје*, *Пуш*, *Народна одбрана*, *Свиуденјиске новине*, *Хришћанска мисао*.

254 ОРНАС, Академски клуб Народне одбране итд.

добило специфичан печат што је дошло до изражаја особито у периоду „захуктавања“ Конкордатске кризе (1936–1937). Догађаји који су пратили покушај ратификације споразума са Светом столицом несумњиво су довели у сумњу стремљења ауторитарне струје ка успостављању „реалног југословенства“, те стварању услова за избалансирано национално самопотврђивање конститутивних народа. Овај процес подстакао је јачање незадовољства и осећај фрустрираности у српској јавности и, последично, приближавање и чвршће повезивање разнородних конзервативних група предвођених Српском православном црквом. Врхунац тога било је својеврсно сабирање снага током такозване „Крваве литије“ (19. јул 1937), неке врсте протеста који је окупио бројна културна, верска, војна, каритативна и професионална удружења и организације.²⁵⁵

Концентрисање различитих конзервативних група око радикалнодесничарских струја које преузимају водеће место у обликовању заједничких културно-политичких тежњи наставило се и након завршетка Конкордатске кризе (1938), посебно од момента усвајања споразума Цветковић-Мачек (1939). Овај политички догађај поново је усталасао екстремнија десничарска крила у јавности којима почињу се прикључују или барем ближе поједине идеолошки хетерогено оријентисане групе, на пример, Српски културни клуб који је од свог оснивања 1937. окупио велики број истакнутих интелектуалаца с намером да раде на јачању српског идентитета.²⁵⁶ Као последица тога, југословенско јавно поље уочи избијања Другог светског рата (1939) добило је дихотомну структуру кроз јасну поделу на антифашистички и антикомунистички сегмент. У њима су средишњу улогу имале две струје – радикалнолевичарска и радикалнодесничарска уз подршку група сродних или мање сродних идејних усмерења. Овакав процес оставио је последице на позиционирање дотле главних носилаца у јавности – конзервативноауторитарне и либералних струја. Наиме, под дејством спољних и унутрашњих чинилаца,

255 У овом догађају учествовали су представници Народне одбране, Удружења четника, Савеза ратних добровољаца, Удружења пензионисаних официра и војних чиновника, Српског трговачког удружења, Савеза трговачких удружења, Дома ученица, Друштва књегине Љубице, Материнског удружења, Југословенског женског савеза, Кола српских сестара, Јадранске страже, Православне хришћанске заједнице Земун, Привредно-културног удружења Неретва, Савеза хуманих друштава, Удружења Црногораца, Удружења домаћица – матера, Православног друштва *Брајство*, Православног друштва *Св. Симеон Мироточиви*, Православног друштва *Велика мученица Св. Варвара*, Обданишта *Св. Никола* на Душановцу, Пододбора удружења домаћица и матера, Женске заједнице, Удружења Јужносрбијанаца, Београдског женског друштва и Друштва *Српска мајка*. Према Mithans 2012: 331–332.

256 Око овог удружења окупили су се бројни угледни професори Београдског универзитета – Слободан Јовановић, Васо Чубриловић, Драгослав Јовановић, Павле Поповић и др. О његовом деловању и циљевима видети у Симић 2006.

програми које су ове струје заступале имали су све слабију мобилизаторску снагу у друштву, те се део њихових присталица преоријентисао ка другим групама. Други део наставио је с њиховим пропагирањем, а било је и оних који су се повукли из јавности.

Према увидима историчарке Оливере Милосављевић значајан део припадника либералне фракције определио се за неговање неутралног става према тада актуелним догађајима.²⁵⁷ Уочи рата „građanska inteligencija [je] uglavnom bila bez akcije, pasivizirana, kolebljiva, mnogo više okrenuta očuvanju stečenih pozicija i produbljivanju unutrašnjih, pre svega, nacionalnih sukoba u zemlji, nego borbi protiv fašizma ili bar borbi za očuvanje liberalizma“. И у случају присталица конзервативних погледа, било је приметно постојање конфузности и неодлучности у одређењу према владајућим околностима. Заправо, како је Милосављевићева добро приметила „konzervativci su konstantno ostajali u ambivalentnoj poziciji između, s jedne strane, odbrane postojećeg poretka koja ih je terala u nevoljni verbalni antifašizam, a sa druge, odbrane nacionalizma koja ih je gurala u fašizam“.²⁵⁸

Ако се изузме деловање оштро супротстављених страна, може да се констатује да је у југословенском јавном пољу током прве две ратне године (1939–1941) владала атмосфера апатије што је, поред осталог, било изражено у штампи, без обзира на њен идеолошки предзнак. Тако су се многи утицајни југословенски часописи у овом периоду „okrenuli kulturi, književnosti, dalekoj istoriji i drugim, za taj politički trenutak, benignim temama“,²⁵⁹ издобравајући разматрање актуелних политичких дешавања на тлу Европе. Међу најдрастичним примерима неговања „ескапистичке“ стратегије били су сатирични часописи. Тако се једна од најпознатијих београдских публикација те врсте – *Ошишани јеж* након „odvažnog podsmevanja Hitleru, Musoliniju i Franku (1936. godine) postepeno pretvarala u [...] list koji slavi neutralnost, podsmeva se isključivo udaljenom ‘ujka Semu’, ne pominje Hitlera i Musolinija, ali zato reklamira profašistička izdanja“.²⁶⁰ Слична врста ћутања и аутоцензуре пратила је и озбиљне научне, политичке и културно-уметничке часописе.²⁶¹

257 Видети Milosavljević 2010b: 200.

258 Исто.

259 Исто, 196.

260 Исто, 198.

261 Исто, 197.

а) Ка потпуној доминацији конзервативне фракције – осврт на рад националних и женских удружења

Постављање идеје о интегрисању југословенске културе и стварању хомогене југословенске нације као приоритета државне политике почетком друге етапе подразумевало је, поред строге контроле и надзора јавног поља, коришћење масовних медија и бројних удружења и организација конзервативне или либералне оријентације у сврху спровођења обухватне пропаганде. У том процесу важно место заузела су управо она удружења која су и пре успостављања диктатуре била усмерена на културно зближавање југословенских народа, те ширење свести о заједничком националном и културном идентитету. Поред екстремно десничарске ОРЈУНА-е, на оваквој платформи се, током двадесетих година, заснивало деловање Југословенског соколског савеза, Народне одбране и Јужнословенског певачког савеза. Ове три организације разликовале су се према примарној области рада, степену умрежености на подручју земље, повезаности с државним апаратом, идеолошкој позиционираниости, и међународном ангажовању. Ипак, захваљујући политичким променама почетком 1929. године оне су директно или индиректно претворене у носиоце државног културног и политичког програма с јединственим задатком у југословенској јавности. Такве околности допринеле су некој врсти њихове идеолошке „нивелације“ као и модификацијама у начину рада и општим настојањима.

Посебно се прелазак на нов политички систем одразио на функционисање Југословенског соколског савеза који је, самим тим што је постао државна организација под контролом њених органа и службеника почетком 1930, изгубио аутономност у деловању и обликовању програмских оквира претварајући се у једног од главних посредника шестојануарског пројекта. Поред промене имена и начина функционисања, ова организација претрпела је и кориговање идеолошке основе.²⁶² Почетној претежно либералној платформи насталој укрштањем идеја чешких интелектуалаца из 19. столећа – Мирослава Тирша (Tyrš) и Јиндриха Фугнера (Fügner),²⁶³ с идејама југословенских предратних и послератних интелектуалаца²⁶⁴ придодато је

262 Југословенски соколски савез преименован је у Соко Краљевине Југославије (Савез сокола Краљевине Југославије), а његове племенске организације су расформиране захваљујући уредби донетој 5. јануара 1930. Осим тога, „аутономни положај соколства укинута је, а право да именује чланове прве управе имао је и краљ“ (Тимотијевић 2006: 10).

263 О развоју соколске идеје у Чешкој видети у Carr 1987.

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

неговање култа личности краља и величање ратне прошлости уз инсистирање на потискивању „племенских“ идентитета.²⁶⁵

Соколска организација је у периоду након подржављења наставила да спроводи активности које је и раније подстицала. Ту је спадао рад на физичком и духовном уздицању ширих слојева што је подразумевало спровођење редовне обуке из различитих спортских вештина, описмењавање и просвећивање, ширење дилетантског уметничког изражавања и укључивање жена у јавно поље.

Једна од активности имала је посебну важност за ову организацију од њеног оснивања. Реч је била о припремама годишњих слетова у оквиру којих су чланови соколских жупа из свих крајева земље показивали умеће у гимнастици и извођењу групних кореографија. То је било праћено манифестацијама као што је преношење штафете,²⁶⁶ одржавање концерата и слично. Слетови су често укључивали гостовања других соколских организација из пријатељских словенских земаља, а били су најављивани и представљани у репортажама у дневној штампи, периодици и радијском програму. Овакви и слични догађаји, као и целокупан програм рада у оквиру Сокола КЈ требало је да допринесу развијању свести о недељивости југословенске нације, њеној снази и органској повезаности с вођством земље, посебно међу омладинском популацијом. Значајну потпору том процесу пружало је опсежно пропагирање соколских идеја и циљева путем јавних предавања емитованих на Радио Београду и публикованих осврта на историју соколског покрета, затим на стање у појединим деловима организације у Југославији и планове за рад у најчитанијим листовима.

Као део настојања да се унапреди физичка спремност и културни ниво Југословена из градских, приградских и сеоских области континуирано је рађено на подизању такозваних соколана – места за вежбање и учење припадника соколске организације и на изградњи различитих врста спортских објеката. Премда је развијање спортског аматеризма имало приоритет, извештај значај придаван је и стимулисању музичког извођаштва које у првим годинама диктатуре није проистицало из прецизних и јасно дефинисаних програмских оквира.²⁶⁷ Стиче се утисак да су се музичке активности у оквиру

265 Детаљније о раду Југословенског соколског савеза, касније Савеза сокола Краљевине Југославије видети у Žutić 1991; Димић 1997б: 432–465; Тимотијевић 2006; Зеџ 2014.

266 Видети Аноним 1934д, ђ, е.

267 На податке о музичким активностима у Соколу КЈ наишли смо у извештајима соколских жупа објављиваним у часопису *Sokolski glasnik* (1919–1941), као и извештајима соколске жупе Београд публикованим у листу *Око соколово* (1936–1941). Осим тога, користили смо се и репортажама са соколских догађаја које су редовно излазиле у дневној и периодичној штампи (*Полиџика*, *Време*, *Правда*, *Београдске ојшћинске новине*). Важни су нам били

соколске организације у наведеном раздобљу одвијале у складу с њеним материјалним могућностима, као и ентузијазмом и заинтересованошћу чланова и представника на локалном нивоу, али без општих смерница „одозго“. Ипак, ситуација почиње да се мења 1932. године када се унутар организације појављују све снажнији гласови у прилог увођења музичког извођаштва у просветно-васпитни рад. О томе су сведочиле бројне дискусије вођене на ову тему у гласилу Сокола КЈ.²⁶⁸ Мада су многи такав искорак сматрали изневеравањем соколске идеје и „подилажењем“ захтевима појединих жупа, до обликовања музичког програма дошло је у току те године,²⁶⁹ а његови први значајнији резултати дошли су до изражаја приликом организовања Првог соколског музичког фестивала у Сарајеву (27–29. јун) 1934. који је обухватио и такмичење соколских музика, фанфара, тамбурашких оркестара и гуслара (в. Слика 9), а недуго потом и Соколског музичког фестивала у Загребу (3–6. августа), с такмичарским и ревијалним сегментима и конференцијом о правцима развијања музике у југословенском соколству.²⁷⁰

Неколико година након што је започето са систематичним приступом неговању музике у соколској организацији начињен је покушај да се исто то учини и када је реч о народној игри. У том процесу кључну улогу имале су прве етнокореолошкиње на овим просторима – сестре Даница и Љубица Јанковић. Поред обухватних теренских истраживања и напора да своје резултате изнесу пред припаднике академске јавности, сестре Јанковић биле су посвећене раду на популаризацији народних игара међу ширим слојевима и подизању свести о њиховом значају у процесу изградње националне културе и идентитета, а такве тежње препознали су челници Просветног одбора Савеза сокола. Захваљујући томе, у јануару 1935. организован је први савезни течај народних игара за припаднике организације који је, према речима Љубице С. Јанковић, постигао „изванредан успех“ пробудивши изузетно интересовање за „богатство нашег великог кореографског народног блага“.²⁷¹ Реакције полазника будиле су наду да се на томе неће стати, „већ да ће се започети рад

штампани програми Радио Београда с детаљним описом извођеног садржаја приликом различитих врста соколских свечаности (*Радио Београд*, 1929–1941).

268 Видети, на пример, бројеве 7, 10, 13 *Sokolskog glasnika* (1932).

269 О почецима систематског рада на развијању музике у соколству и његовом одвијању у периоду од 1932. до 1936. године видети у Аноним 1936. Битно је напоменути да су кључну улогу у том процесу имали Светолик Пашћан-Којанов као музички референт Просветног одбора Савеза сокола Краљевине Југославије, а потом и чланови загребачке жупе – познати композитор соколске музике и виши војни капелник, Иво Мухвић, затим Милан Катић, Антон Урдан и Срећко Хан. Према Enes 1934. Уп. и Димић 1996: 458.

270 Видети Enes 1934.

271 МИ САНУ – Архивска колекција, Заоставштина Љубице С. Јанковић, „Први савезни течај народних игара за жупске предњаке“, 1935, I/20.

освеженом снагом свесних југословенских сокола преносити даље помоћу сличних, савезних, жупских и друштвених течајева за народне игре²⁷². У извесном смислу то се и десило будући да су течајеви одржавани и током наредних година, те да су поједине народне игре постале саставни део обуке у соколским јединицама.²⁷³ Не треба заборавити ни чињеницу да је соколска организација прописала студије о народним играма сестара Јанковић (1934, 1937, 1939) као извор за подучавање у својим редовима, а исто су учиниле и друге сродне организације и државне институције.²⁷⁴

Генерално посматрано организација Соко КЈ оставила је траг у области музичког аматеризма и ширењу музичке писмености на југословенском простору захваљујући чињеници да је успевала да допре до необразованих слојева из мањих средина и подстакне их да развијају и усавршавају своје музичке вештине. Кроз формирање народних оркестара и певачких друштава, и рад на очувању извођачких традиција на народним инструментима, ова организација давала је допринос практичној разради културних настојања конзервативноауторитарне струје у области музике. Имајући у виду чињеницу да је у оквиру соколских јединица првенствено негована традиционална народна музика, пре свега инструментална, старијег и новијег типа (сеоска и градска), те да су малобројни извођачки ансамбли представљали различите варијанте народних оркестара – тамбурашки оркестар, оркестар с хармоникама и слично, евидентно је да је идеја о чувању и ширењу народне културе као колевке југословенског идентитета представљала кључно полазиште. За разлику од либералне фракције у оквиру које је та идеја обухватно теоријски и практично елаборирана, у случају соколске организације и, истовремено, већине удружења и група у конзервативноауторитарном сегменту, углавном је акценат био на њеном репродуковању кроз бројне активности без развијања теоријских експликација. Једино је укључивање народних игара у програм соколских друштава почивало на темељније обликованој идејној подлози коју су формулисале сестре Љубица и Даница Јанковић након дугогодишњег истраживачког и научног рада. С обзиром на то да су активности на систематизовању и формализовању рада на очувању народне музичке баштине у соколској организацији трајале кратко и да су биле под оптерећењем њене

272 Исто.

273 О томе се закључује на основу садржаја часописа *Око соколово* у коме је прештампаван део материјала из друге књиге о народним играма Љубице и Данице Јанковић, то јест објашњења о начину извођења појединих игара, њиховој функцији и музичким карактеристикама. Такви примери, поред осталог, постоје у бр. 2 часописа из 1937. године (стр. 29), а потом и бр. 2 из 1938. године (стр. 40).

274 Књиге о народним играма добиле су препоруку Министарства просвете КЈ, затим Министарства војске КЈ, као и Министарства за физичко васпитање КЈ, те Савеза скаута. Према Anonim 1940: 63.

SAVEZ SOKOLA KRALJEVINE JUGOSLAVIJE
PROSVETNI ODBOR

PRVI
SOKOLSKI MUZIČKI
FESTIVAL
SA UTAKMICOM
SOKOLSKIH MUZIKA, FANFARA
TAMBURAŠKIH ZBOROVA I
NARODNIH GUSLARA



SARAJEVO
27-28-29 JUNA 1934

Слика 9. Насловна страна програмске књижице Првог соколског музичког фестивала у Сарајеву (1934).

унутрашње дезинтеграције појачане крајем тридесетих година, резултате тог процеса није могуће прецизно оценити. Ипак, чини се да је међуратно „соколско искуство“ у области музике, аматерског спорта и масовног описмењавања било од посебне важности у послератним тежњама за промовисањем и популаризацијом народне културе и уметности путем културно-уметничких друштава, организовањем школа за одрасле, спортских друштава и слично.

За разлику од соколске организације која није од самог почетка имала јасну позицију у погледу поставке музичке политике то није био случај с Јужнословенски певачким савезом. Ова организација је, наиме, од свог оснивања 1924. године функционисала на прецизно обликованој културно-уметничкој платформи. Она је почивала на идеји о потреби зближавања јужнословенских народа укључујући и Бугаре ради постепеног стварања јединствене културе, очувања традиције хорског певања међу ширим слојевима посебно у мањим срединама, популаризацији југословенске уметничке продукције, еманципацији музичког укуса маса и подизању нивоа музичке писмености.²⁷⁵ Савез је давао смернице певачким друштвима из свих југословенских крајева, снабдевао их је литературом, помагао њихову међусобну сарадњу, давао подршку одржавању југословенских концерата, осмишљавао програме прославе Видовдана, рођендана краља Александра и важних годишњица, као и начине међународног представљања.

Захваљујући томе што је Јужнословенски певачки савез неколико година пре завођења краљеве диктатуре и готово деценију пре оснивања Балканског савеза започео рад на културној интеграцији на простору „словенског југа“ и што је имао формирану мрежу певачких друштава и организација, те хијерархију управљања, не изненађује чињеница да су владајуће структуре препознале значај његовог укључивања у спровођење политике интегралног југословенства пружајућу му подршку кроз субвенције, пореске и транспортне олакшице и слично. Ипак, будући да је ова организација имала знатно сужењу опсег деловања у односу на, на пример, соколску организацију, као и да је била фокусирана искључиво на развој музичке уметности, њен третман није био једнак третману националних удружења с широко постављеним циљевима. То се огледало у скромности материјалне потпоре државе, незаинтересованости за успостављањем контроле над њеном управом и изостанку јасне представе о томе на које би начине овај савез могао да допринесе државној политици осим кроз помагање соколима приликом годишњих слетова,

275 О прогамској основи рада Јужнословенског певачког савеза, начину организовања савеза, односу према чланицама, проблемима с прикључивањем Хрватског пјевачког савеза (Савеза хрватских пјевачких друштава) и идејним размимоилажењима видети у Anonim 1930/31: 79–103; Anonim 1932a: 98–128; Anonim 1932b: 173–92; Anonim 1932в: 224–38; Васић 2014a; Bezić 2017; Milanović 2017a.

увеличавање одређених прослава и светковина и делимично репродуковање реторике владајућих кругова.²⁷⁶

Пример Јужнословенског певачког савеза еклатантно је указивао на непотпуност државног културног плана, тачније на непостојање прецизно дефинисаних циљева у вези с обликовањем националне музике, те на разлоге због којих је државни врх, уместо да формулише сопствену музичку политику, радије прибегавао укључивању либерално оријентисаних појединаца и група у сопствене подухвате. Такав процес изискивао је материјалне и људске ресурсе, као и одговарајући временски распон којима владајуће структуре, рекло би се, нису располагале у довољној мери. Зато је ослањање на постојеће организације различитог типа, чак и оне другачијег идејног усмерења, представљало начин да се недостаци надоместе.

Међу националним организацијама које су служиле остваривању циљева владајућег слоја посебно место заузимала је Народна одбрана. Реч је била о организацији која је од почетка свог обновљеног рада у међуратном периоду (1926) гравитирала ка конзервативним схватањима. То се односило на тумачења уређења југословенске државе и друштва и обликовања националне културе и уметности. Како се програм који је ова организација пропагирала поклапао с шестојануарским програмом у бројним аспектима, не изненађује чињеница да се она наметнула као један од најупечатљивијих носилаца државне културне политике у периоду краљеве диктатуре.²⁷⁷

Упоришне тачке на којима се заснивао програм Народне одбране биле су: подстицање југословенског унитаризма с индиректним наглашавањем значаја српског политичког и културног наслеђа, критиковање и одбацивање западноевропских културних модела, истицање важности народне баштине укључујући очување старих заната и њихову заштитити од масовне индустријске производње, унапређење образовања ширих слојева и привреде, отпор према потпуном отварању политичког и јавног поља за жене, противљење марксистичким схватањима историје, друштва и културе итд. Упркос залагању за јединство југословенских народа и напуштање „племенског“ погледа на свет, ипак се међу идеолозима Народне одбране могла уочити извесна фокусираност на српску културу и историју за разлику од других националних организација у том периоду. То се могло уочити у величању српских ратних хероја, као и ратних успеха српске војске, истицању православних светиња и мислилаца и слављењу личности и догађаја из српске средњовековне и новије историје. Оваква појава произлазила је из специфичне друштвене

276 Видети податке из извештаја с конгреса и годишње извештаје о раду Јужнословенског певачког савеза поменуте у претходној напомени. Осим тога видети и Милановић 2011; Milanović 2017a.

277 Видети детаљније у Димић 1997б: 465–506.

„усидрености“ те организације, тачније њене ослоњености на припаднике војне и црквене елите међу којима је очито било раширено уверење о „пијемонтској“ улози српске нације и културе у креирању и развоју југословенске државе.

Специфично тумачење идеје југословенства пратило је њено континуирано промовисање у свечаним говорима или уводницима гласила организације у већој мери кроз реторичке фигуре него кроз конкретне активности на успостављању међуетничке блискости и стварању јединствене националне културе. Питање језичког обједињавања, стварања заједничке културне историје, и поставке југословенске уметности повремено је привлачило пажњу интелектуалаца из Народне одбране, али је изостало формулисање прецизног програмског оквира. Заправо, стиче се утисак да је интелектуални слој из ове организације био преокупиран указивањем на то шта не би требало да постане део југословенске културе, то јест које појаве би било неопходно сузбити и спречавати, док је истицање позитивних примера и адекватних стремљења било мање заступљено.

За време друге етапе у јавном пољу могло се уочити појачано интересовање припадника Народне одбране за продор популарне културе западноевропског и средњеевропског типа на тле Краљевине и њен утицај на стил живота и уверења локалног становништва. То је нарочито било изражено у другој половини тридесетих година када су у листу *Народна одбрана* почели учестало да се појављују текстови у којима је упозоравано на девастирајуће дејство филмских, музичких и књижевних творевина из иностранства, као и различитих форми друштвеног забављања – кабаре, игранке с популарним плесовима и сл. Бојазан од експанзије страних комерцијалних артефаката проистичала је из предвиђања њихових негативних ефеката на осећај националне припадности, опстанак народне културе као извор националног идентитета и значај патријархалних вредности и друштвених односа.

Осим забринутости због појачаног надирања продуката индустрије забаве на југословенско подручје и друштвених вредности које су путем њих пропагиране, припадници Народне одбране били су узнемирени због експанзије марксистичког погледа на свет међу млађим генерацијама, поготово студентима. Као резултат тога пажљиво је праћено промовисање марксистичких идеја у јавности нарочито међу студентским организацијама. Упоредо с критиковањем идеја које су студенти пропагирани и њихових мотива за које се веровало да су били плод повезаности с радикалном левицом, припадници и симпатизери Народне одбране давали су подршку држави за гушење студентских протеста укључујући и акције којима се нарушавала аутономија универзитета.

Паралелно с тим, чланови и симпатизери Народне одбране разматрали су проблеме савремене југословенске ликовне уметности и књижевности и дејства иностраних традиција на њих. То је посебно било изражено у првој половини тридесетих година када је критичар Сава Поповић покренуо важне дискусије о ликовном стварању на простору Југославије. Њему се прикључио Владимир Вујић,²⁷⁸ један од кључних идејних носилаца у оквиру мистично-религиозне струје, дајући повремене осврте на југословенску књижевну праксу.

Поповић је један од ретких интелектуалаца из Народне одбране који је прокламовао неку врсту југословенског уметничког програма настојећи да прецизира његове естетске, етичке и политичке циљеве. Иако се односио првенствено на ликовне уметности, он је могао да буде и шире примењен. Кључно полазиште представљало је схватање о артифицијелности, површности и духовној испразности савремених уметничких појава широм Европе и противљење њиховом некритичком преузимању и потпуном усвајању у југословенском уметничком пољу. Попут Богдана Поповића и Сава Поповић је с одбојношћу посматрао експанзију новог примитивизма међу истакнутим европским ствараоцима непосредно пре и након Великог рата, као и касније тенденције које су, према његовом мишљењу, биле израз неуспешних покушаја да се продужи „живот болесног и онеспособљеног организма“ каквог је представљала тада актуелна европска уметност.²⁷⁹ За разлику од књижевног и уметничког критичара и оснивача *Гласника* који је у догађајима на послератној уметничкој сцени видео израз краткотрајне кризе, дубоко верујући у њено разрешење кроз појаву великог уметника, један од главних уметничких идеолога Народне одбране није био једнако оптимистичан. Наиме, полазећи од убеђења да је Париз, тадашњи центар модерне уметности, заправо „конгломерат интернационалног лумпен-пролетеријата“ и „вавилонска кула модерне цивилизације“, који не даје „ничега здравог и освежавајућег, што би се могло назвати чисто француским или што би се могло окарактерисати као висока уметност“, Сава Поповић је указао на могуће узроке таквог стања.²⁸⁰ Сматрајући да је у савременом друштву дошло до губљења „опште идеологије живота“, да се „интелектуална радиност свела искључиво на анализу“, и, најзад, да се „појам целог толико разбио на своје састојке, да га је немогуће

278 Владимир Вујић (1886–1951), математичар и филозоф, преводилац, публициста и књижевни критичар, сарадних бројних угледних београдских часописа и дневних листова у међуратном периоду. Био је велики поштовалац идеја Освалда Шпенглера (Spengler), а затим и поклоник идеје светосавља која се током тридесетих година афирмисала у теолошким и интелектуалним круговима у југословенској престоници. О стваралаштву Вујића видети детаљније у Димитријевић 2016.

279 Видети Поповић 1932а: 40.

280 Исто.

схватити као целину“; предуслови постојања уметности у виду „синтезе“ су, према његовом мишљењу, нестали.²⁸¹

У таквим околностима развој западноевропске уметности могао је само да води својеврсном „расулу“ који би био одраз дезинтеграције модерног друштва упркос томе што се јавности предочавала сасвим другачија слика – савремена уметност је величана као „једна од највећих духовних манифестација“, при чему је „помпа обреда“ била изједначена с „величанственошћу уметничког постигнућа“.²⁸² Због тога је Поповић с изразитом скепсом пратио дешавања у југословенском уметничком пољу указујући на проблем склоности локалних стваралаца да некритички прихватају нове тенденције из Западне Европе и стреме ка интегрисању у европске оквире. У „опијености“ уметничким схватањима страног порекла он је називао опасност да југословенска уметност изгуби своје „расне“ одлике, „везу с нашом великом уметношћу прошлости“ и, коначно, важну „улогу у интелектуалном формирању нашег народа“ претварајући се само у „збуњену причу о ономе што се радило, или о ономе што се сада ради на Западу“.²⁸³ Као начин да се избегне нестајање националног идентитета и искоришћавање локалних стваралачких потенцијала и истовремено онемогући да изложбе домаћих уметника у иностранству буду прилика да се „покаже како смо ми некултурни и духовно сиромашни, како смо ми покорна колонија мајмуна која магновено подржава сваки покрет са запада“²⁸⁴ он је предлагао боље упознавање с традицијом средњовековне уметности с простора Балкана кроз темељно проучавање фресака и задужбина и подстицање израде народних рукотворина попут, на пример, веза с мотивима разрађених „од наших уметника“ или кујунџијских артефаката.²⁸⁵

У поређењу с Поповићем, књижевни критичар Владимир Вујић који је у својим иступима покушавао да дефинише одговарајући правац развоја националне књижевности, није у једнакој мери посвећивао пажњу проблему односа према савременој западноевропској продукцији. Ипак, судећи према његовим критичким освртима на појаве и личности у југословенском књижевном пољу, Вујић се попут Поповића противио подражавању уметничких тенденција „са Запада“ и њиховом безусловном усвајању не само у области стваралаштва, већ и књижевне критике. С тим у вези, индикативно је неслагање које је он исказивао с гледиштима водећих југословенских критичара из првих деценија 20. века²⁸⁶ називајући их „колонијалним западњацима“ који су поезију посматрали

281 Исто.

282 Исто, 41.

283 Исто, 42.

284 Поповић 1932δ: 256.

285 Исто.

286 Мисли се на Богдана Поповића и његове следбенике.

с „наличја“ поводећи се принципима „поетике француске формалистике“,²⁸⁷ и одбојност према поклоницима европског рационализма и просветитељства у српској и југословенској средини од времена Доситеја Обрадовића.²⁸⁸

За Вујића је прави потенцијал националне књижевности дошао до изражаја у антирационалистичким настојањима генерације активне пред Први светски рат чији је циљ био да се укаже на то да је „цео духовни основ схватања света и живота наших рационалиста, потпуно супротан оним духовним основама на којима се изграђује схватање XX века“ и да се створи један „нео-романтични духовни покрет који има да споји наша духовна наслеђа, најбоље и најчистије тежње народне душе, са савременим страсним и немирним покретима Запада“.²⁸⁹ Насупрот Сави Поповићу који је предвиђао суноврат западноевропске уметности, Вујић је имао оптимистичније пројекције верујући у регенеративну моћ турбулентних појава које су се назирале у европском уметничком пољу.

У погледу будућности југословенске уметности он се надао појави „новог доба“ као историјској синтези „примитивне и херојско-патријархалне“ средњовековне баштине и „псеудоморфичке [...] рационалистичке линије Запада“ која је, према његовом мишљењу, већ била наговештена стварањем „нове јужнословенске интегрисане стварности“.²⁹⁰ Разматрања о уметности с ових простора објављивана у гласилу Народне одбране била су део Вујићевих опсежнијих поставки које је развијао кроз сарадњу с водећим интелектуалцима из београдских теолошких часописа током тридесетих година. У додиру са схватањима младих теолога његова виђења развоја југословенске уметничке традиције у виду постепеног слабљења рационалистичко-просветитељских струјања у корист идеолошки опозитних праваца добиће својеврсно заокружење.

Поред Поповића и Вујића који су значајно доприносили формулисању уметничког програма у оквиру Народне одбране у овај процес су повремено били укључени Војин Пуљевић,²⁹¹ Илија Трифуновић,²⁹² Милош Радојчић, као и поједини припадници мистичнорелигиозне струје попут Димитрија

287 Вујић 1932б: 156.

288 Вујић 1932а.

289 Исто, 8.

290 Исто, 8.

291 Војин Пуљевић (1888–1968) био је писац, публициста и критичар. Објавио је више романа и меомоарских списа. Био је један од чланова крајње десничарски усмерене Југословенске народне странке (1933–1941) на чијем је челу био Светислав Хођера.

292 Илија Трифуновић (1883–1943) био је српски четник и војвода у периоду Балканских ратова и Првог светског рата. У међуратном периоду био је на челу Удружења четника, а од 1932. Народне одбране.

Најдановића,²⁹³ Павла Јевтића, Момчила Настасијевића²⁹⁴ и других. Јевтић и Пуљевић углавном су се оглашавали кроз опште, програмске текстове, трудећи се да истакну важност стварања јединствене југословенске нације, културе и уметности без детаљније разраде метода и видова његове реализације. Изузетак је представљала њихова заједничка идеја о оснивању Академије националних уметности *Вук Караџић* коју је Пуљевић детаљно образложио.²⁹⁵

Реч је била о институцији која је требало да служи прикупљању и бележењу народних уметничких творевина из различитих крајева земље и подстицању оних области стварања која су у опадању и то кроз неколико секција – књижевну, ликовну, музичку, архитектонску и секцију за ритам и спорт.²⁹⁶ Премда се замишљени опсег рада ове институције поклапао с оним који је дуги низ деценија неговао Етнографски музеј у Београду, изгледа да Пуљевић и Јевтић²⁹⁷ нису били задовољни постигнутим резултатима инсистирајући на томе да се на плану систематског истраживања, представљања и помагања народног уметничког стварања начине још озбиљнији и крупнији кораци и то без материјалне помоћи државе. Колико је иницијатива за формирање овакве установе била практично изводљива тешко је закључити с обзиром на чињеницу да је остала само на нивоу нацрта, међутим, њен је значај био у томе што је представљала редак пример прецизније елаборације културно-уметничког програма Народне одбране.

И док су припадници и сарадници ове организације износили своје идеје о развоју југословенске ликовне уметности и књижевности у чему ће им у другој половини тридесетих година значајну потпору пружити припадници мистичнорелигиозне струје, то није био случај с пољем музике. Наиме, ако занемаримо повремене осврте на музички живот у Београду које је износио Светомир Настасијевић – један од поклоника мистичнорелигиозне струје, апелујући на већу заступљеност југословенских стваралаца и југословенске

293 Димитрије Најдановић (1897–1986), теолог, филозоф и публициста. Био је један од оснивача часописа *Светосавље*, *Пуш* и *Хришћанска мисао*. Током Другог светског рата предавао је на Православно-богословском факултету у Београду. Био је близак Димитрију Љотићу и његовом Југословенском народном покрету *Збор* представљајући једног од његових главних идеолога.

294 Момчило Настасијевић (1894–1938), књижевник, књижевни критичар и хроничар. Аутор је низа циклуса песама, драма и оперских либрета. Био је сарадник бројних књижевних и књижевно-политичких часописа. С браћом Светомиром, Живорадом и Славомиром заједно је радио на обликовању музичке драме *Међулушко блајо* (1927) и *Ђурађ Бранковић* (1939) промовишући специфичну модернистичку позицију. Кроз свој рад афирмисао је и једну врсту кооперативног (породичног) уметничког стварања ретког у југословенским и ширим оквирима.

295 Видети Пуљевић 1932.

296 Исто, 241.

297 Исто, 257.

музике на концертним програмима и исказујући одбојност према следбеницима левичарских идеја, евидентно је да није постојало интересовање за промишљање развитка југословенске музике. Самим тим, изостала је и његова темељнија поставка. Уместо тога, у Народној одбрани фокусирали су се на издвајање „штетних“ музичких појава у југословенској јавности и појашњења њихових могућих последица по навике, уверења и духовне квалитете млађих генерација као стубова будуће интегрисане југословенске нације.

Налик на националне организације које су своје програме и циљеве рада формулисале знатно пре него што је успостављена монарходиктатура и, сходно томе, пре него што је формирана конзервативноауторитарна струја то је важило и за већину женских каритативних удружења. Значајан број њих основан је током Балканских ратова и Великог рата настављајући са својим хуманитарно-просветитељским деловањем и у мирнодопским условима. Иако су се активности појединачних женских удружења често преклапале будући да су биле усмерене на идентичан друштвени слој са сличним културним, економским и образовним потребама, њихова друштвена и идеолошка позиционираност ипак се разликовала. С једне стране, издвајало се Коло српских сестара не само као једно од најстаријих, најугледнијих и највећих, већ и као релативно блиско либералним круговима у јавности како по идејној заснованости, тако и по повезаности њених чланица с припадницима ових кругова. С друге стране, стајала су мање утицајна удружења попут *Књеиње Љубице*, *Књеиње Зорке*, *Српске мајке*, Београдског женског друштва, Југословенске народне ношње и других чија је платформа била конзервативније заснована.

Разлике идеолошке природе најизразитије су се испољавале кроз однос каритативних удружења према другим женским удружењима претежно феминистичке оријентације. С тим у вези, припаднице Кола српских сестара показивале су знатно већи степен разумевања за политичке програме таквих удружења као и за идеје које су она заступала у односу на друге каритативне организације. То се, поред осталог, манифестовало и кроз њихово функционисање у савезима женских организација – најпре Народном женском савезу СХС, а од 1929. године и Југословенском женском савезу. Наиме, као што је познато, услед идеолошких неслагања, то јест увиђања претеране наклоњености феминистичким циљевима, Народни женски савез СХС су 1926. године напустила удружења *Књеиња Љубица*, *Српска мајка* и Београдско женско друштво заједно с још седам удружења.²⁹⁸ Неколико година касније (1933) овај савез, преименован у Југословенски женски савез напустило је и Друштво *Књеиња Зорка* због неслагања с комерцијализацијом његовог рада.²⁹⁹

298 Видети Воџиновић 1996: 108.

299 Видети Аноним 1933б: 7.

Без обзира на извесне неподударности у погледима на феминистички покрет, као и питање улоге жена у југословенском друштву и политици, каритативна удружења остаривала су блиску сарадњу. Захваљујући томе што су се одређени циљеви њиховог деловања поклапали с циљевима државне политике, у току друге етапе у јавном пољу ова удружења су, заједно с националним културно-просветним организацијама, активно учествовала у спровођењу културне политике конзервативноауторитарне струје. Поред доприноса у просвећивању жена из сеоских крајева кроз домаћичке курсеве, обуку о основним хигијенско-санитарним мерама и стипендирање ученица, битну активност представљало је пружање потпоре у презервацији и ширењу народних женских заната које је требало да допринесе побољшању материјалног положаја овог слоја. Заједно с тим, радило се и на упознавању јавности с уметничким квалитетима народних рукотворина, посебно везом, народном ношњом и ћилимима.

Паралелно са систематичним радом на организовању неке врсте задружне женске производње и промоцији занатских артефаката путем продајних или класичних изложби, припаднице каритативних удружења трудиле су се да у различитим приликама истичу вредност народне уметности и неопходност њеног очувања као дела југословенске културне баштине и, самим тим, југословенског националног идентитета. Један од видова експонирања народног стваралаштва биле су посете женских група из сеоских крајева Београду током којих су њихове чланице могле да делу јавности предоче своје радове – између осталог, члановима двора и краљевске породице, као и представницима политичке и интелектуалне елите.³⁰⁰ „Екскурзије“ у престоницу требало је да послуже различитим циљевима попут мотивисања жена из „унутрашњости“ да одржавају своје вештине како због потенцијалне економске добити, тако и због остваривања друштвеног признања у виду израза поштовања и дивљења „учене“ публике према њиховим творевинама. Осим тога, овакви догађаји служили су привлачењу пажње београдске јавности, односно њеном подсећању на важност народне културе омогућавајући да се оствари непосредан додир не само са објектима који су њен део, већ и са субјектима-ствараоцима.

Нарочит значај у деловању женских каритативних удружења имале су и сезонске прославе у облику целовечерњих манифестација мешовитог програма или балова (в. Слика 10). Такви догађаји окупљали су представнике најутицајнијих слојева југословенског друштва почев од припадника краљевске породице и Министарског савета до народних посланика, професора универзитета, истакнутих уметника итд. Изузетан престиж имали су годишњи Свесловенски балови Кола српских сестара, као традиционално добро

300 Видети нпр. Аноним 1930: 5; Аноним 1934в: 8.

посећена и медијски пропраћена светковина (в. Слика 11), док је подједнако амбициозно био осмишљен и годишњи Народни сабор друштва Југословенска народна ношња (1933).³⁰¹

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

Имајући у виду чињеницу да женска удружења нису била заинтересована за све области народног стваралаштва, те да су била фокусирана првенствено на ручни рад, јасно је да је бављење народном музичком традицијом с простора Југославије било од споредне важности сводећи се на једну врсту декора у свечаним приликама. То свакако не значи да ова удружења нису дала допринос у конструисању музичке традиције на овим просторима, али је он био далеко скромнији од доприноса националних културно-просветних удружења.

б) Обликовање радикалне деснице у конзервативној фракцији – мистичнорелигиозна струја

Неки од кључних сегмената културног програма конзервативно-ауторитарне струје нису настали искључиво као продукт напора његових припадника већ су једним делом били преузети из платформе либерално оријентисаних група или су, што је чешће био случај, преузимани из поставки радикалнорелигиозних кругова. Разлог томе могла је да буде чињеница да је у оквиру тих кругова постојала посвећеност разматрању „духовних“ појава у послератној Европи и тежња ка систематизовању погледа на југословенску

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



Слика 10. Фотографија са свечаности Кола српских сестара у Новом Саду 1940. МИ САНУ – АК, Заоставштина Светолика Пашћана-Којанова, без сигнатуре.



Са свесловенског костимираног бала Кола Српских Сестара одржаног у Официрском Дому у Београду. Оливера Јовановић у костиму скопске Црне Горе, Анђа Брачић у костиму из Баране и Десанка Цветковић у костиму из околине Дебра

Sa sveslovenskog kostimiranog bala Kola Srpskih Sestara održanog u Oficirskom Domu u Beogradu. Olivera Jovanović u kostimu skopske Crne Gore, Anđa Bračić u kostimu iz Baranje i Desanka Cvetković u kostimu iz okoline Debra

Слика илустрирана „Илустровани Лист“, Београд, Коларевих 9

Слика 11. Фотографија са Свесловенског бала Кола српских сестара 1927.
Илустровани лист, 10, насловница.

културу и друштво посебно у току трајања друге етапе. Иако се радикална десница јасно профилисала у јавности управо у овом периоду, њени корени сезали су дубље у прошлост до периода завршетка рата отеловљујући се у настојањима две групе актера које су, упркос учесталој и темељној колаборацији и сличности у интересовањима, ипак задржале самосвојност у одређеној мери. С једне стране, истицали су се представници Српске православне цркве заједно са младим теолозима с београдског Православно-богословског факултета и појединим интелектуалцима, док се, с друге стране, наметнула група уметника и уметничких критичара.

Зачеци формирања теолошког круга у јавном пољу назирали су се непосредно након завршетка рата кроз деловање епископа Николаја Велимировића.³⁰² Наиме, још 1920. године он је у студији *Речи о свечовеку* наговестио проблемски оквир који ће у различитој мери окупирати пажњу не само теолога, већ и индолога, хелениста и теоретичара уметности с простора Краљевине СХС/Југославије. Велимировић, на трагу руских мислилаца с краја 19. века, развија замисао свечовека – као потпуну супротност Ничеовог натчовека и уједно носиоца општечовечанског препорода, паралелно с тим износећи критику западноевропске традиције филозофског индивидуализма и пропагирајући стварање новог света „на темељу унутрашње једнакости свега“ и „бриге о свима [...] и за све“.³⁰³ Незадовољство утицајем европског просветитељског пројекта на етику и духовност савременог човека још ће изразитије бити апострофирана у његовом потоњем јавном раду – списатељском, проповедничком и црквеном, при чему ће му се у критичким оценама временом прикључити низ истомишљеника.

Утемељење критичке мисли групе богослова и интелектуалца блиских погледима Николаја Велимировића коју су чинили Димитрије Најдановић, Ђоко Слијепчевић,³⁰⁴ Владимир Вујић и други одиграло се 1932. године кроз оснивање часописа *Светосавље*, а, паралелно с тим, текло је формулисање филозофске позиције као амалгама православних вредности и етичких принципа и низа политичких и социјалних идеја. Реч је била о поставци светосавске просвећености као специфичне филозофије живота и историје умногоне супротстављене западноевропској варијанти. Њене кључне компоненте биле су

302 Николај Велимировић (1881–1956), теолог и епископ Српске православне цркве. Био је познат по својој ораторској вештини и надахнутим проповедима. Сарађивао је с бројним листовима и часописима и активно суделовао у југословенском јавном животу. Одржавао је блиске везе с различитим интелектуалним и политичким круговима, поред осталог с Димитријем Љотићем и његовим покретом *Збор*.

303 Према Смодлака 1941: 383.

304 Ђоко Слијепчевић (1907–1993), историчар и професор на Православно-богословском факултету у Београду. Објавио је више студија о српској црквеној историји. Био је близак покрету *Збор*.

теоцентричност и својеврсно обожење човека, насупротив антропоцентричности и идеалу хуманизације људи својственом западноевропском просветитељству³⁰⁵ и, истовремено, тежња ка „освећењу целог бића [које се] [...] остварује светим животом по Христовом Јеванђељу, односно практиковањем јеванђелских врлина [...]“³⁰⁶. Овако тумачена светосавска просвећеност сматрана је исходиштем трансформације српске културе и друштва омогућавајући духовни и етички преображај читавог народа и креирање чврсте споне између његове садашњости и прошлости и, уједно, јасне оријентације у будућности. Млади теолози окупљени око часописа *Светиосавље* нису само стремили ка дефинисању новог културног програма у оквиру српске цркве, већ су били усмерени и на критику тадашњег црквеног живота и истицање негативних појава у црквеној пракси залажући се за већу отвореност ове институције према друштву и јавности и унапређење њеног бирократског апарата.³⁰⁷ У том контексту, као и у вези с поставком светосавља као филозофског правца, они су показивали извесне неподударности које ће доћи до изражаја након првих годину дана заједничког деловања.³⁰⁸

Идеје блиске кругу теолога око *Светиосавља* заговарали су и Иринеј Ђорђевић³⁰⁹ и Јустин Поповић³¹⁰ још од друге половине двадесетих година афирмишући их кроз расправе у часописима *Хришићански животи* и *Хришићанско дело*. Касније разраде засмисли богочовештва, логосности и светосавља, односно својеврсне источњачко-православне филозофије, поред осталог, наговештене су у текстовима публикованим у часописима *Пути* и *Хришићанска мисао* у којима су, осим Ђорђевића и Поповића, значајан допринос дали Димитрије Најдановић, Ђоко Слијепчевић и Владимир Вујић. У односу на поставке истицане у *Светиосављу* гледишта заступана у наведеним листовима била су конзервативнија и екстремнија указујући на радикалнију идеолошку оријентацију.³¹¹

305 Према Грбић 2013: 153.

306 Исто, 154. Мисли се на врлине као што су вера, љубав, нада, молитва, пост, смерност, милосрђе, покајање, кроткост, истина, правда, доброта, жалостивост, трпљење, свемилост, уздржљивост, целомудреност, праштање, чистота живота, човекољубље, богољубље, светост.

307 Видети детаљније у Пилиповић 2012.

308 Исто.

309 Иринеј Ђорђевић (1894–1952), доктор теологије и епископ далматински Српске православне цркве. Докторирао је у Оксфорду где је послат с групом српских богослова 1916. године. Сарађивао је с бројним часописима током међуратног периода и био активан у теолошким круговима.

310 Јустин Поповић (1894–1979), доктор теологије и архимандрит манастира Ћелије. Био је у Оксфорду за време Великог рата с групом српских богослова. Докторирао је у Атини 1926. године. Био је професор на Православно-богословском факултету у Београду. Активно је учествовао у борби против усвајања Конкордата. Написао је велики број расправа и био један од најзначајнијих креатора православне религиознофилозофске мисли на овим просторима.

311 Уп. Пилиповић 2012.

Централност замисли светосавља у дискусијама вођеним у теолошко-филозофским групама није подразумевала његову заокруженост, хомогеност и систематизованост што не значи да извесних константи у тумачењима није било. Оне су се односиле првенствено на одбацивање западноевропског просветитељског хуманизма и рационализма и њихових духовних и материјалних продуката, затим на уверење о дезинтеграцији савремене европске цивилизације и културе и, коначно, регенеративној улози православне мисли и традиције. У погледу југословенске културе и нације и односу између српског православља и других религијских традиција, идејни носиоци из разматраних група нису били јасно одређени. Иако је инсистирање на светосављу као темељу националног и културног препорода у потпуности доводило у питање формирање јединствене и интегрисане нације и културе на југословенском простору, поједини теолози су се позивали на југословенску идеју остављајући нејасним могућност њеног посредовања у садејству с реализовањем светосавског пројекта. Тако је, примера ради, Николај Велимировић у више наврата позивао на јединство Јужних Словена и југословенских народа верујући да неслога и међуетничке тензије могу само да нашкоде слободи извојеваној у Првом светском рату. Посебно је, с тим у вези, било илустративно његово обраћање на Видовдан у манастиру Раваница, неколико месеци пре потписивања споразума Цветковић-Мачек.³¹² Поред уобичајеног уздицања личности и догађаја из средњовековне српске историје, те наглашавања дубоке повезаности између српског народа, цркве и Косова као свете земље, Велимировић је изнео и следећа запажања:

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

На сличне коментаре наилази се и у његовом чланку објављеном у *Правди* исте године у коме је, осврћући се на „петоклонаштво“ међу

312 Видети Велимировић 1939.

савременицима, као битно својство уочио превласт самољубља у односу на љубав „према народу, [...] Србима и Хрватима, [...] према Краљу и Отаџбини“.³¹³

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

Паралелно с обликовањем ове струје у јавном пољу, од друге половине двадесетих година у оквиру уметничких кругова почеле су да се појављују групе које су показивале једнак анимозитет спрам тековина западноевропског просветитељског пројекта и из њега проистеклих културних појава, као и заинтересованост за иницирање неке врсте духовне обнове на простору Краљевине. За разлику од теолога који су покушавали да своје схватање кризе и самоурушавања западноевропске цивилизације, као и модалитета опстанка и напретка југословенског/српског друштва преточе у релативно конзистентан религијскофилозофски наратив, уметници и уметнички критичари фокусирали су се на креирање културноуметничких програма и проналажење одговарајућих стваралачких израза.

Наговештај потребе за преобликовањем уметничке сцене која је подразумевала напуштање традиције подражавања европских узора и окретање уметничкој баштини с ових простора појавио се с оснивањем групе *Зоџраф* (1927–1940) настављајући да се учвршћује кроз иступање уметничког круга око часописа *Нови видици*. Иако је часопис излазио у кратком временском периоду, његов утицај у јавности био је дуготрајнији будући да су идеје које су промовисали сарадници часописа опстајале у идентичном или делимично модификованом виду као стубови уметничког и културног програма конзервативне фракције и њеног мистичнорелигиозног сегмента до краја Другог

313 Видети Velimirović 1939.

светског рата. Као што је група *Зоџраф* привукла уметнике незадовољне тенденцијама у југословенској средини које су се њима чиниле изразито епигонске и артифицијелне, неукорењене у светоназору и култури с ових простора, тако је часопис *Нови видици* окупио интелектуалце и уметнике противне интегрисању југословенске културе и уметности у европске оквире као процесу који би довео до њене провинцијализације, комерцијализације и, напослетку, нестанка.

Отпор који је објединио појединце из различитих поља у склопу овог часописа убрзо се претворио у настојање да се креира кохерентан културни програм који је требало да привуче део јавности, посебно уметничке и културне. Оно се најупечатљивије испољило кроз текстове Владимира Велмар-Јанковића, Милоша Ђурића, Велибора Јонића,³¹⁴ Владимира Вујића и других.³¹⁵ Иако је у њима пажња била усмерена на различите појаве у југословенским и интернационалним оквирима уз разноврсност перспектива посматрања, ипак су постојале извесне подударности. Реч је о уверењу о неопходности очувања аутохтоности југословенске културе, њеног утемељења у локално духовно наслеђе, укључивања у словенски културни простор и, последично, учешћа у историјској мисији Словена у глобалним оквирима. Поред тога, посебан значај имала су и гледишта о неизбежности културне обнове на југословенском подручју уз одбацивање позитивистичког погледа на свет и капиталистичког вредносног оквира, а затим и својеврсну рехристијанизацију и продуховљење друштва итд.

Заједничко интелектуалцима из *Нових видика* било је учовање „дегенерације“ југословенске културе у процесу националног осамостаљивања чији су узроци били бројни. Један од њих било је губљење „племенитог заноса косовске идеје-водиље“ као последица великих напора уложених у процес ослобађања од власти империјалних сила и креирања националне државе и, у исто време, слабљења духовних капацитета под утицајем „западног материјализма“ и „позитивизма“.³¹⁶ Погубност усвајања западњачког погледа на свет била је вишеструка не само због преобликовања „нашег често изразито левантинског, примитивног нагона стицања“ манифестујући се кроз „оне

314 Велибор Јонић (1892–1946), гимназијски професор и политичар. Био је члан Републиканске странке, потом Земљорадничке странке, а од тридесетих година прикључује се групама из радикалне деснице – најпре организацији Југословенска акција, а потом Југословенском народном покрету *Збор*. Био је члан Српског културног клуба. За време Другог светског рата био је министар просвете и вера у колаборационистичкој влади Милана Недића. У том својству иницирао је и организовао рад Завода за принудно васпитање омладине.

315 Мисли се на следеће текстове: „Духовна криза садашњице“ и „Глосе о културном типу“ – Владимира Велмар-Јанковића, затим „Разграђеност модерне културе“ – Милоша Ђурића, „Стари и нови видици“ – Велибора Јонића, као и „Између човека и живота“ – Владимира Вујића. Сви су објављени 1928. године.

316 Велмар-Јанковић 1928а: 6.

монструозне и нескрупuloзне типове чувених корупционашких афера³¹⁷ у политичком пољу, већ и због његове предодређености ка аутодеструцији која је повлачила са собом и потпуни духовни слом – код „европско-америчког“ човека, наиме, „ентелехијалитет живота преобразила се у игру механичких сила, и душа се жртвује молоху интелекта, и људи живе као марионете и машине само за интелекат [sic!] и кроз технику интелекта, који је живот идентификовао са изапстрахованом стварношћу свести“.³¹⁸ Редукујући људе на „пусти надев својих апстрактних принципа“, евроамеричка култура и цивилизација престала је да постоји као „теургија, сарадништво с Богом и с Природом“ извршавајући својеврстан „*reduction ad absurdum* свог апостатског бића, свог схематичног света“ и, уједно, угрожавајући и друге културе које су преузеле њене вредносне оквире.³¹⁹

Како би југословенска култура избегла разградњу и растакање које је претило западноевропској/евроамеричкој култури услед неадекватне идејне заснованости и усмерености, интелектуалци из *Нових видика* залагали су се за темељан духовни препород. Он је подразумевао ослањање на славну средњовековну историјску прошлост и народну традицију како би се свест Југословена оплодила одговарајућим етичким, филозофским и религиозним принципима готово ишчезлим у савременим околностима. С тим у вези, посебну улогу требало је да одигра и косовски мит са својом „снагом мистеријске мудрости“,³²⁰ духом заједништва, херојства, идеалом борбе и жртвовања за више циљеве као једна врста велике, надахњујуће идеје која има моћ да „нас [...] учини способним на велике напоре“ и „снажне подвиге“.³²¹ На тај начин, југословенски човек добио би прилику не само да се „одупре страном наметању“ и отргне разарању, већ и да створи „своју слободну вишу културу“ – „можда баш ону која ће продужити прекинуту линију средњовековних задужбина наших владара и изградити до високог сложеног израза основе мудрости и лепоте наше народне песме“.³²²

Идеја о подстицању културне самосталности на овим просторима, културној обнови и удаљавању од западноевропског светоназора интелектуалци из *Нових видика* наставили су да негују, развијају и допуњују током тридесетих година прошлог века прикључујући се другим групама у оквиру конзервативне фракције и сарађујући с бројним часописима и организацијама. У том контексту нарочито се истакао књижевник Владимир Велмар-Јанковић

317 Исто.

318 Ђурић 1928: 36.

319 Исто.

320 Исто, 229.

321 Велмар-Јанковић 1928а: 4.

322 Исто, 15.

захваљујући спису *Поћед с Калемејдана: оћлед о беоћрадском човеку* из 1937. године у коме је продућбио и надградио нека од својих кључних гледишта.

Иако су одједи мисли које је промовисала ова група интелектуалаца могли да се уоче међу сарадницима часописа *Идеје, XX век* и *Нова смена*, њима најприближнија опредељења представљали су разноврсни стваралачки и публицистички изданци породице Настасијевић.³²³ Хронолошки посматрано браћа Настасијевић обликовала су своју верзију културног и уметничког програма на темељу филозофског песимизма, ирационализма и интуиционизма паралелно с припадницима круга око *Нових видика* да би временом стекли изузетну наклоност и подршку неколико београдских интелектуалаца – теолога Димитрија Најдановића и Милутина Деврње³²⁴ и књижевника и критичара Станислава Винавера.

За разлику од других група у мистичнорелигиозној струји којима је у првом плану била културна обнова и одбрана од негативних утицаја западноевропске културе, браћа Настасијевић усмерила су своју пажњу на проналажење аутентичног уметничког израза заснованог на изразито интроспективном стваралачком чину чији је циљ било материјализовање додира с колективном духовном баштином. У том процесу први корак представљала је спознаја да је усвајање западноевропског културног модела на овим просторима погрешно и штетно јер је ономогућавало испољавање специфичних локалних духовних квалитета и њихово правилно развијање и усавршавање. Означено као „епигонство“, оно је проглашено појавом против које се требало борити и коју је било неопходно потискивати и сузбијати. Као ефикасан вид отпора важно је било успоставити везу на релацији уметник – културна/национална заједница којој припада (народни дух) кроз истраживање дубоких слојева колективног несвесног као споне између историјске прошлости и садашњости и, истовремено, извора духовне аутентичности. Резултат таквог „ослобађања“ уметника требало је да буде у сáмом делу као оваплоћењу колективитета и његове специфичне духовности чији је уметник посредник.

Најдоследнији и уједно најелоквентнији у артикулисању поставки уметничког стварања међу браћом Настасијевић био је Момчило Настасијевић заузимајући улогу идејног носиоца ове групе. Његови аутопоетички

323 Мисли се на књижевна и филозофска остварења Момчила Настасијевића, ликовне радове Живорада Настасијевића и музичке критике и композиције Светомира Настасијевића.

324 Милутин Деврња (1912–1977), књижевни критичар и публициста. Био је активан у појединим књижевним и теолошким круговима. Допринео је разради концепта светосавског просвећења. Написао је и неколико студија између осталог и о Ф. М. Достоевском (Достоевский).

осврти изнети у појединим текстовима³²⁵ указивали су на комплексну религијскофилозофску утемељеност, док су збирке поезије³²⁶ представљале њихово упечатљиво стваралачко опредмећење.

Верујући у неопходност савладавања отуђености савременог човека кроз приближавање сопственој биолошко-културној заједници – „роду“ и њеној „матерњој/родној мелодији“, Момчило Настасијевић се у потпуности посветио трагању за стваралачким путањама путем којих је било могуће досегнути замишљени идеал.³²⁷ Нихилистичко самопревазилажење овај уметник видео је у особеном третману стваралачког чина – као споју самопрегора, аскезе, религијске преданости, мистичке контемплације и специфичном приступу језику кроз потцртавање његове „распеваности“. Настасијевићево разумевање стварања и језика у коме су биле видљиве насlage филозофског, мистичког и теолошког „расуђивања“ допринело је настанку јединственог поетичког оквира у југословенском уметничком пољу. Он се, на изванредан начин, удаљавао од стремљења која су промовисана у конзервативним круговима. То се првенствено односило на изразито „интроспективан“ квалитет Настасијевићевог стваралачког поступка кроз који се рефлектовала социјална изолованост, „интровертност“ и отуђеност уметника. Тако индивидуално „обојена“ настојања нису на једноставан начин могла да се генерализују и претворе у уметничке принципе који би били шире примењиви. Управо је немогућност репродукције и уопштавања чинила Настасијевићево поставке неадекватним полазиштем за обликовање уметничког програма конзервативне фракције упркос заједничкој идејној основи и чињеници да су их поједини утицајни критичари препознали као оригиналне и уметнички значајне.

Погледи Момчила Настасијевића на уметност, уметнички чин и уметника, били су блиски браћи Живораду и Светомиру који су их на специфичне начине елаборирали у областима свог интересовања. За разлику од Момчила, Живорад и Светомир Настасијевић ретко су детаљно образлагали своја поетичка опредељења,³²⁸ а чак и када су то чинили углавном је фокус био на

325 Реч је о текстовима „За народну мелодију“ (1927), „За хуманизацију музике“ (1934), „У тражењу себе“ (1935) и „Религиозно осмишљење уметности“ (1936).

326 *Пей лирских крујова, Мајновења, Огјецџи.*

327 Видети детаљније у Миочиновић 1975; Konstantinović 1970, 1983.

328 Живорад Настасијевић је још од раних двадесетих година био „занет великом идејом обнове, својеврсном ренесансом нашег средњовековног фреско-сликарства [...] свестан неискоришћене ризнице вредности баштине једног малог народа“ (Гвозденовић 2011/12: 23). Трагајући за истомишљеницима и уметницима који би били спремни да се прикључе његовим стремљењима у области ликовних уметности он је успео да од 1925. до 1927. окупи групу ликовних стваралаца, архитеката и вајара на челу с Васом Поморишћем, Илијом Коларовићем и Јосипом Царом, који су се први пут заједнички представили београдској јавности на традиционалној Јесењој изложби у павиљону *Цвијетића Зузорих* у децембру 1928. године. Уметничка група *Зоџраф*, како је названа крајем 1927. године, имала је за

критици начина функционисања уметничког поља и уметничких институција у земљи и разоткривању појединаца или група који су, према њиховом мишљењу, имали монопол над креирањем уметничких политика. Посебно се, у том контексту, истицао Светомир Настасијевић преузимајући на себе улогу борца против „клана“ који је, како је он веровао, контролисао музички живот у престоници и усмеравао развој српске музике.³²⁹ Повремени Светомирови аутопоетички и коментари у којима је износио схватања музичког стварања на овим просторима указивали су на повезаност с Момчиловим начелима, али без њему својствене апстрактности и рефлексивности. Ипак, Светомир Настасијевић дао је извесне назнаке музичке политике за коју је веровао да је потребно спроводити како би се национална музика развијала у одговарајућем правцу.³³⁰

в) Сукоб на левици и његово присилно разрешење

Док су почетком друге етапе конзервативне групе започеле интензивнију кооперацију у јавном пољу што је довело до међусобних идејних прожимања, дотле су се у оквиру левичарске фракције, тачније њеног радикалног сегмента, појавиле несугласице које ће временом довести до озбиљног унутрашњег расцепа. Јаз је био подстакнут спорењима око потребе усвајања модела културног и уметничког развоја креираног у Совјетском Савезу у периоду од 1930. до 1934. године, односно прихватања приступа негованих у европским авангардним покретима леве оријентације.

циљ „неговање чисте ликовне уметности; извођење фресака, дрвореза, графике, радова на стаклу, црквеног живописа и мозаика“ (*Правила Друштва уметника Зоџраф*, према Гвозденовић 2011/12: 26). Зографска мисија подразумевала је стварање модерног националног стила у српској уметности уз значајно ослањање на „сопствене изворе“, то јест на наслеђе средњовековне уметности с ових простора не само у погледу форме и садржаја, већ и начина деловања уметника и њиховим идејним стремљењима. С тим у вези, од посебне важности било је поимање црквене уметности као „јединствене симбиозе религије и уметности, а храма [као] примера тзв. тоталне уметности, својеврсног *Gesamtkunstwerk*-а“ што је требало да послужи као важан стваралачки оријентир (према Јовановић 2011/12: 56). На основу досадашњих истраживања (Јовановић 1998; Зоџраф. *Друштво уметника* 2011/12) јасно је да је у креирању идејне основе друштва Зоџраф кључну улогу имао Момчило Настасијевић, док су се Живорад Настасијевић и њему блиски уметници трудили да кроз своја разноврсна остварења изразе тежње за обликовањем аутентичне уметности дубоко укоренење у „родном тлу“ и његовим духовним координатама.

329 На бројне „проблематичне“ појаве у музичком животу међуратне престонице Светомир Настасијевић се опсежно осврнуо у аутобиографском спису *Пути у музику* насталом 1964. године. Видети Настасијевић 2017.

330 Видети Весић 2012а; Пено 2013а, б; Весић, Пено 2017б.

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

Резултат тога било је, према мишљењу појединих истраживача, стварање тоталитарне уметности као својеврсног одраза совјетског друштвеног поретка – репресивног, униформног, с нултим степеном толеранције према свему ономе што није произлазило из партијског програма.³³¹ Ипак, теза о тоталитарној уметности не чини нам се довољно теоријски утемељеном и уједно прецизном имајујући у виду чињеницу да је тежња ка партијској, односно државној контроли свих сегмената друштвене стварности, па и уметничког стварања на подручју Совјетског Савеза, пролазила кроз различите фазе не успевајући да доведе до успостављања потпуне идејне и практичне доследности и конзистентности. Чини се да се пре може говорити о стремљењима ка тоталној регулацији уметности, него о тоталитарној уметности, јер се таквим означавањем губе из вида амбиваленције, конфликти, нејасноће и осцилације које су произлазиле из процеса примене партијске уметничке политике.³³²

У случају међуратних југословенских интелектуалаца идеје које су промовисане у Совјетском Савезу прихватила је већина припадника књижевних кругова и део ликовних уметника сматрајући да је неопходно обухватније

331 Овакво тумачење понудио је историчар Горан Милорадовић (2012).

332 Видети нпр. Frolova-Walker 2009.

укључивање уметности у друштвено-политичка превирања и њена деелитизација, али не и профанизација. За ову групу било је битно да се направи отклон од лажно „свечовечанске“ уметности какву је представљала тада савремена уметност и једнако „опсенама испуњене“ популарне уметности која је заправо служила као „прикривено пропагандно средство“ владајућих класа.³³³ Део напора ових уметника, критичара и теоретичара био је усмерен на формулисање и објашњење принципа социјалне уметности – како су је називали, као и на њихову примену у различитим врстама стваралачких подухвата.

Њима се супротставио мањи број књижевника, критичара и ликовних уметника који су на различитим нивоима одбацивали тезу о потреби друштвене сврсисходности уметности. Кључну тачку раздора представљало је схватање видова посредовања дијалектичког материјализма у уметничком стварању у коме се уместо „директне утилитарности“ уметности и „пропагандистичке употребљивости њене манифестне садржине“, акценат стављао на значај индивидуалности и субјективности уметничког чина, те његову неусловљеност у формалном и садржајном погледу. Једино је на тај начин уметност могла да адекватно испуни своју друштвену улогу – „da naoružava svest jasnošću i snagom koje su joj potrebne da stvarnost shvati ispravno, to jest dijalektički, i da se, u funkciji tog ispravnog shvatanja sveta, u socijalnom haosu ispravno, to jest materijalistički, orijentise [sic!]“.³³⁴ Уместо да се уметници и интелектуалци „svedu, saviju na [...] meru“ интелектуалних критеријума једног мануелног радника „neprirodnom racionalizacijom, [...] [i] plitkom depersonalizacijom“, као што су имплицитно заговарали поклоници социјалне уметности, њихова улога, према мишљењу припадника противничке струје, требало је да се састоји у „unapređenju i ispravljanju tih kriterijuma, [uz] doslednost [u] razvoju svoje misli, jer što je ta misao doslednija i što je dalje razvijena, tim više vredi kao prilog onome za što je opredeljena“.³³⁵

Неопходност објективних вредновања остварења из историјске прошлости без истицања идеолошког параметра у први план, затим очувања аутономности уметничког деловања, као и противљење регулисања уметничког развоја политичким одлукама и забранама били су само део циљева за које се залагао круг уметника и интелектуалаца око Мирослава Крлеже, наилазећи на оштре реакције заговорника социјалне уметности. Јавно обрачунавање две групе започето је, поред осталог, нападом Богомира Хермана³³⁶

333 J. P. 1932: 42–43.

334 Ristić 1934: 204.

335 Исто, 211.

336 Bogomir Hermann/Богомир Херман (1896–1963), публициста. Био је члан Комунистичке партије Југославије од њеног оснивања. Сарађивао је с бројним партијским и левичарским листовима. Пред почетак Другог светског рата био је опужен за троцкизам,

на Мирослава Крлежу у чланку „Quo vadis?“ из 1933. године (*Kultura*, бр. 4)³³⁷ због наводног скретања „у десно“ и напуштања марксистичког оквира. Оно се потом распламсало кроз међусобна оспоравања у бројним публикованим чланцима кулминирајући 1939. године у узаврелим дискусијама сарадника часописа *Pečat* с једне стране, и сарадника часописа *Naša stvarnost* и *Umetnost i kritika*, с друге стране.

И док је у почетку пажња супарничких кругова била усмерена претежно на истицање недостатака у интерпретацији уметности из перспективе дијалектичког материјализма друге стране што је било праћено оптужбама за „реакционарство“ и „издају“,³³⁸ односно „малограђанштину“, „вулгаризам“ и „изостанак уметничких критеријума“,³³⁹ у каснијим фазама појавила се потреба за темељнијом теоријском поставком одабране позиције. То се нарочито односило на припаднике социјалног круга радикалне левнице који су покушавали да продубе сопствена гледишта ослањајући се на филозофско-естетичке расправе тада утицајних теоретичара марксистичке оријентације. Тако су, примера ради, креатори часописа *Umetnost i kritika*, поред објављивања радова бугарског естетичара Тодора Павлова³⁴⁰ о теорији одраза и улози уметности у обликовању друштвене реалности и друштвене свести, инсистирали на подстицању теоријских дискусија о месту уметности у новом социјалном окружењу, као и начину функционисања и утемељења уметничког поља, релацијама између уметника и других слојева и слично, уз позивање како на Павлова, тако и на бројне совјетске и европске ауторе.

Будући да се ширење идеолошког сукоба између левичарских група током 1939. године одвијало у тренутку када је вођство Комунистичке партије Југославије намеравало да чвршће организује јединствен антифашистички фронт интелектуалаца, уметника и других слојева, даље јавно обрачунавање схватано је као озбиљна претња том циљу. Из тог разлога не изненађује чињеница да су челници ове политичке партије одлучили да уз помоћ опробаног совјетског „метода“ стану на пут продубљивању унутрашњег сукоба у овом делу поља. Означавањем стране која није деловала у складу с партијским погледима „троцкистичком“ и непријатељском, и њеном јавном анатемисању, једно време је заустављен или, прецизније, „блокиран“ раздор у радикалнолевичарском

да би након рата као присталица Стаљинове Резолуције Информбироа био заточен на Голом отоку.

337 Видети Lasić 1970: 28; Kalezić 2000: 47–83; Visković 2001.

338 Такве квалификације користиле су присталице социјалне тенденције.

339 Овакве оцене биле су типичне за противнике социјалне уметности.

340 Тодор Павлов (1890–1977), истакнути члан и функционер бугарске Комунистичке партије од њеног оснивања. Кратко време је предавао дијалектички материјализам у Москви. Бавио се интензивно публицистичким радом.

сегменту. Таквом обрту допринело је новоуспостављено руководство партије у лику Јосипа Броза као њеног првог човека од 1937. године, које је проценило да је унутрашњи конфликт штетан по партијску репутацију и да може да има негативно дејство на учвршћивање и ширење левичарске фракције у југословенској јавности и друштву.³⁴¹

Иако неслагања у тумачењу нису нестала доношењем партијске „пресуде“ Мирославу Крлежи и његовим истомишљеницима, већ су опстала до почетка педесетих година протеклог столећа,³⁴² привремено „затишје“ на левици омогућило је усмеравање пажње на интензивнији јавни ангажман ради обједињавања група блиских погледа. Такав процес подстакнут је заокретом према идеји колаборације с представницима других политичких опција и инфилтрирањем у постојеће културне, уметничке и студентске организације и институције. Резултат тога требало је да буде стварање јаче позиције радикалне левнице у јавности и пружање снажнијег отпора конзервативним круговима. Тиме су, поред осталог, створени услови за формирање „левог музичког фронта“.³⁴³

г) Конституисање „левог музичког фронта“

Активирање музичара и музичких стручњака блиских Комунистичкој партији и њеним идејама започело је током 1932. године у чему је значајну улогу имала група младих студената прашког Конзерваторијума спремних да се посвете раду на јачању радикалне левнице. Посебно су се у томе истакли Војислав Вучковић и Драгутин Чолић који су, паралелно с установљењем левог музичког фронта и окупљањем музичких професионалаца око заједничког уметничког програма, учествовали у политичким и пропагандним партијским активностима. Према сведочењима сарадника и пријатеља,³⁴⁴ њихово интересовање за идеје левнице вероватно је потекло из учешћа у политичким активностима прашких студентских удружења од краја двадесетих година. Иако не постоје прецизни подаци о томе када су Вучковић и Чолић постали чланови ове илегалне политичке партије, њихово приближавање круговима радикалне левнице сасвим је било извесно од 1934. године, након повратка из Прага. Наиме, тада је Чолић по задатку Милана Горкића,³⁴⁵ челне личности

341 Видети детаљније у Lasić 1970: 38–46, 179–245; Kalezić 2000: 124–140, 2002: 7–149; Visković 2001.

342 Према Милорадовић 2012.

343 Весић 2012δ.

344 Видети *Војислав Вучковић уметник и борац, Лик, сећања, сведочанства* 1968; Петровић 1968: 162–175.

345 Милан Горкић (1904–1937), истакнути члан и Генерални секретар Комунистичке партије Југославије од 1932. до 1936. године. Често је боравио у Москви где је једно време

комуниста у том периоду, започео с ревитализацијом илегалне штампе поставши уредник листа *Комунисти*.³⁴⁶ Попут Чолића, и Вучковић је преузео на себе дужности у циљу оснаживања позиције партије у југословенској јавности. С тим у вези, значајан је био његов рад на оснивању и уређивању недељника *НИН* током 1935. године.

Прекретницу у процесу формирања музичке левице у југословенском јавном пољу свакако је представљало покретање часописа *Zvuk* у Београду 1932. године. Његови сарадници од самог почетка били су управо Вучковић и Чолић заједно с другим левичарски и либерално оријентисаним музичарима из Београда, Загреба и Љубљане. Упркос идејној неусаглашености сарадника часописа, истакнутост левичарских погледа била је евидентна током трогодишњег периода његовог постојања манифестујући се не само у програмском уводнику првог броја, већ и у одабиру тема и приступу тумачењима. У уводном тексту који је потписала уредница Стана Рибникар констатовано је одсуство свести код научника, књижевника и уметника о социјалној функцији њиховог деловања, као и наглашена изолованост уметника и уметности од друштва, односно ширих слојева.³⁴⁷ Елитизација уметности и њено усмеравање на узак круг љубитеља посматрана је као логична последица превласти ларпурлартистичких тенденција од 19. века надаље и уједно губитка њене социјалне релевантности и укорењености. Превазилажење раскорака између уметности и друштвене стварности, као и уметника и ширих слојева, Рибникарова је видела у

заузимању јасног моралног става уметника и опредељењу за неке од следећих поетичких дилема: 1. креирати уметност према законима једне епохе или променити схватање о циљевима уметности, 2. помирити се с 'реакционарном' улогом уметности или проналасити 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'.³⁴⁸

Имајући у виду начин на који су постављене и формулисане дилеме било је сасвим очигледно којој оријентацији је уредништво било блиско. О томе је додатно сведочила и најава ове публикације у часопису *Српски књижевни гласник* у којој је, између осталог, наведено да је приметно „преовладавање

био запослен у Пропагандном одсеку Коминтерне. Ту је и ухапшен и стрељан у склопу Стаљинових „чистки“.

346 Према Јовановић 1984: 205–207.

347 Ribnikar 1932a: 1.

348 Весић 2012б: 35.

једног утицаја, идеолошког, једног схватања и тумачења музике, у чему му је и преимућство да је идејно ориентисан [*sic!*] у одређеном правцу, да тежи извесној хармонији погледа“ алудирајући на његово левичарско утемељење.³⁴⁹ Оно је још јасније профилисано током 1932. и 1933. године кроз појаву низа текстова у којима су фундирана схватања о музици изведена из различитих верзија марксистичке теорије уметности.³⁵⁰ На њих се касније надовезало још неколико радова Вучковића (1935) и Марковца (1936).

Док је у првој половини тридесетих година формулисање програма југословенске музичке левице било претежно под утицајем искустава и знања стечених у Чехословачкој, у другој половини приметно је стремљење ка присвајању и примени концепата и модела развијених у Совјетском Савезу. Оваква промена била је умногоне подстакнута деловањем Комунистичке партије Југославије у правцу унификације партијског уметничког програма према совјетском узору. Као резултат тога, припадници југословенске музичке левице су, почев од 1936. године до почетка Другог светског рата, интензивно радили на развијању поставки социјалистичког реализма, односно новог реализма у музици оријентишући се углавном на разраду теоријских основа, а у мањој мери на њихову практичну примену. У том процесу нарочито се издвојила група музичара и музичких стручњака, некадашњих челних људи и сарадника часописа *Zvuk*, која се неколико година након његовог гашења окупила око часописа *Музички гласник* (1938–1941).³⁵¹

Важан је био и допринос Војислава Вучковића у својству члана редакције и сталног музичког сарадника часописа *Naša stvarnost, Umetnost i kritika* и *Млада култура* у којима је суделовао заједно са књижевницима и интелектуалцима блиским Комунистичкој партији.³⁵² Питања о неопходности социјалне ангажованости музике и музичких институција он је, поред тога, разматрао у низу утицајних гласила попут дневног листа *Политика*, као и часописа *Животи и рад* и *Славенска музика*.

Упркос идејној блискости кругова у оквиру музичке левице евидентно је да није постојала униформност у схватању улоге музике и музичких стваралаца у друштву као и односа музичких дела према друштвеној стварности.

349 М. Б. 1932: 475.

350 Међу њима значајни су били текстови „Музика и друштво“ загребачког музиколога Павла Марковца (1933), потом „Strassburški eksperiment u svetlosti materialističke [*sic!*] kristike“ – Војислава Вучковића и Љубице Марић (1933), „Zeit-stück revija, kamerna opera i crtani film kao platforma novog muzičkog izraza“, „XI Festival moderne muzike u Amsterdamu“ и „Umetnost kolektiva“ – Војислава Вучковића (1933а, б, 1934б), као и „Izražajni materijal muzike i njeno delovanje“ – Драгутина Чолића (1933).

351 Треба поменути Миленка Живковића, Војислава Вучковића, Стану Ђурић-Клајн, Павла Стефановића, Љубицу Марић, али и Луја Давича, Јелену Ненадовић и др.

352 Према Kalezić 2002: 52, 24.

То се испољавало кроз разлике у разумевању начина функционисања музичког поља и ширења музичке културе у будућем „бескласном“ друштвеном поретку, потом у тумачењима доприноса музичког модернизма и авангарде, и, најзад, у поимању југословенске музичке традиције. Без обзира на повремене оштре полемике у јавности, међу музичарима се није развио отворен сукоб сличан ономе који је постојао међу југословенским књижевницима и ликовним уметницима.

Упоредо с обликовањем музичког програма припадници музичке левице трудили су се да део пажње усмере на практичан рад у уметничким и културним институцијама. Музичари и музички стручњаци леве оријентације били су укључени у функционисање различитих културних и образовних институција и удружења посвећујући се разноврсним јавним активностима.³⁵³ Имајући у виду контролисаност јавног поља и мере које су предузимане за спречавање ширења комунистичких идеја, културна и уметничка агитација била је ограниченог обима допирући углавном до мањег дела студентске и радничке популације. Упркос препрекама које су онемогућавале ширу примену замисли ове групе, њени припадници нису били обесхрабрани у спровођењу својеврсног „герилског“ културног и уметничког рада кроз колаборацију с постојећим легалним аматерским ансамблима и установама.

У том контексту битно је издвојити сарадњу Војислава Вучковића с Коларчевим народним универзитетом у Београду (1934–40) и Академским позориштем Универзитета у Београду (1935–38), потом ангажман Павла Стефановића и Драгутина Чолића у хорској и позоришној секцији УРУГ *Абрашевић*, свестрано јавно деловање – публицистичко, извођачко и предавачко, групе наставника и уметника из Музичког друштва *Стианковић*,³⁵⁴ као и једног дела припадника Удружења пријатеља славенске музике.³⁵⁵ Поред богате предавачке делатности коју је развио Вучковић најпре кроз циклус *Музички часови* на Коларцу а, касније, у склопу рада Удружења пријатеља славенске музике с циљем да представи музичкоисторијске и естетске феномене из угла дијалектичког материјализма, од посебне важности био је његов, Стефановићев и Чолићев рад с аматерским музичким и драмским ансамблима сачињеним од радника, студената и средњошколаца.

353 Они су суделовали у активностима у оквиру Академског позоришта Универзитета у Београду, Коларчевог народног универзитета, УРУГ *Абрашевић*, Радио Београда, Музичког друштва *Стианковић*, Удружења пријатеља славенске музике, Удружења Јужносрбијанаца итд.

354 Видети напомену бр. 351.

355 Од музичара левичарске оријентације у њему су суделовали Вучковић, Чолић, Рајичић, Логар и други.

Вучковићев рад у овој области био је пионирски послуживши као модел Стефановићу, а делимично и Чолићу приликом осмишљавања репертоара радничких ансамбала при УРУГ *Абрашевић*. С тим у вези, важно је било развијање праксе рецитационог хорског извођења по узору на сличне подухвате настале у другим срединама.³⁵⁶ Ова врста активности омогућавала је да се реализује више циљева истовремено укључујући политичко просвећивање студентске и радничке популације, испитивање „ефекта“ овог типа агитационе форме у београдској средини, развијање музичког аматеризма итд.

На Вучковићев „експерименталан“ вид уметничког рада са студентима који је резултирао извођењима рецитационих хорова на текстове песника инспирисаних темама друштвене експлоатације, неправде, дискриминације, утњетавања и слично,³⁵⁷ надовезао се Павле Стефановић кроз организовање и вођење секције говорног хора у оквиру УРУГ *Абрашевић* (1936–1938). Осим што је успео да одржи интересовање радника за ову специфичну врсту пропагандне уметничке форме у дужем временском периоду, Стефановић је био заслужан за извођење бројних песама и комада левичарски оријентисаних аутора (в. Слика 12).³⁵⁸ За разлику од њега, Драгутин Чолић се посветио развијању традиционалног хорског певања при УРУГ *Абрашевић* од 1937. године постигавши извесне резултате у омасовљењу хорске секције и доследном идеолошком и уметничком утемељењу музичког репертоара.³⁵⁹ Посебан допринос Чолића било је стављање на репертоар песама Ханса Ајслера (Eisler) и Алена Буша (Bush), савремених левичарских композитора, које је добио од оба аутора лично упоредо с хорским остварењима југословенских, руских и чехословачких стваралаца.

Изузев увежбавања аматерских трупа и њихове припреме за наступ на различитим врстама јавних догађаја – углавном прослава годишњица и важних датума из историје радничког покрета, те дочека пријатељски настројених државника из европских земаља, припадници музичке левице били су усредсређени на обогаћивање репертоара аматерских и професионалних ансамбала кроз компоновање масовних песама, рецитационих хорова и инструменталних и вокално-инструменталних остварења програмског карактера. Примера ради, Вучковић је у периоду до од 1934. до 1937. године

356 О Вучковићевом раду на ширењу рецитационе хорске праксе у Београду, његовом приступу и могућим узорима видети детаљније у Весић 2017.

357 Видети детаљније у Корен 1968: 44, 47.

358 Извођене су песме и комади Карела Чапека (Џарек), Ли Та Пеа, Ирвина Шоа (Shaw), Луја Арагона (Agaton), као и Стефановићеве верзије пропагандних текстова – нпр. „Поплава“, „Ми слаavimo мир“. Видети у Јовановић 1984: 218–220.

359 Исто, 205–217.

написао неколико рецитационих хорова,³⁶⁰ као и масовних песама.³⁶¹ Поред тога, музичари и музички стручњаци блиски „левом фронту“ успевали су да своје погледе примене и у раду с професионалним ансамблима и извођачима. С тим у вези, посебно је било значајно деловање чланова Удружења пријатеља славенске музике на чијим су се концертним програмима често налазила дела совјетских стваралаца, као и композитора левичарске оријентације праћена одговарајућим уводним предавањима и дискусијама.³⁶²

Иако рад у легалним радничким и студентским организацијама и удружењима и уметничким и културним институцијама није омогућавао масовнију промоцију културног и музичког програма радикалне левице, нити његову обухватнију институционализацију ипак треба имати у виду да су тим путем сегменти овог програма добили практично отеловљење и могућност да буду подрвргнути различитим врстама испитивања. Кроз овакво деловање активиста и симпатизера Комунистичке партије Југославије постојала је прилика да се начела партијске културне и уметничке (музичке) политике „емпиријски“ провере и установе границе њеног домета. Имајући то у виду, наведене активности међуратне левице могу се тумачити као облик припремног, експерименталног рада на чијим ће се искуствима изградити поставка музичке праксе међу комунистима у периоду окупације, а делимично и након Другог светског рата.

д) Поларизација у јавном пољу и њене последице по фракцијске односе

Пре него што је у југословенској јавности актуелизована подела на антифашистички и антикомунистички блок, неколико година уочи Другог светског рата, дошло је до консолидације радикално оријентисаних кругова – како левичарских, тако и десничарских. Најпре је радикална десница доживела успон у јавности захваљујући активностима групе теолога и интелектуалаца око часописа *Светосавље*. Њихова схватања југословенског друштва и културе надовезивала су се у извесној мери на гледишта књижевника, критичара и теолога окупљених око часописа *Хришћански животи* и *Нови визици*. Убрзо су поставке до којих су дошли попут идеје светосавља и светосавског просвећивања у спречи с критиком западноевропског рационализма и просветитељства, културе и уметности постале саставни део наратива конзервативних група поред раније усвојених схватања о недељивости југословенске

360 *Мејро*, *Челик се шойи*.

361 Видети у Петровић 1968: 169.

362 Према Корен 1968: 68–70.

Tekst: Fritz Hoff - L. Aragon

Muzika: Paul Arma

O J K U L I !

Oj ku li oj! kudelja je posao tvo oj Oj ku li oj!

Oupaj pa na brod Na brodza Filipine nosi nju Gde utikuli pletu kudelju

Oj ku li oj! Tad bro dovi ku de lja sadje drugo konopackratak iebelouže du go

Oj ku li oj! Čabarvucinebrisisznoj Oj ku li oj! Čvrstavežikono za kono

pe jer konopacko sluzi moze sve sve zavisi u sljoj službihe Oj kuli oj! Ta

konopacko kultura sretstvo kuliste za u ze ma sno? Oj ku li oj! U se kom

filmu treba ee bato u ze il kraso i li du ze.

Oj ku li oj! Stegnite konop svoj! Oj ku li oj!

Draz tase čvr sto svi! Snažno napred uz konop svoj gde god čvrsto meko

kroz svaki sloj! Oj ku li oj! Jer kada sno svi u jednom!

Oj ku li oj! Jer ko u Pra gu Lon do nu i Pa ri zu Oj ku li oj!

Trebaće nama zna j konop drugi čvrstidebali ja ki i da gi!

Слика 12. Одломак из партитуре композиције *Ој кули* Пола Арма (Арма) за рецитатора и хор. Из приватне збирке Павла Стефановића.

нације и њене утемељености на три стуба – династији Карађорђевић (краљу Александру), војсци и Српској православној цркви.

Јачање сарадње између појединаца у конзервативној фракцији било је приметно од 1935. године манифестујући се у све учесталијем укрштању њихових путања у јавном пољу. То се односило првенствено на колаборацију с утицајним часописима конзервативне оријентације, ауторитарне или радикал-нодесничарске, као и на заједничке активности при Београдском универзитету. Када је о часописима реч, навешћемо само неколико најизразитијих примера. Тако је, наиме, теолог Димитрије Најдановић, један од носилаца мистичнонорелигиозне струје, осим у теолошким часописима, током 1935. године писао и за часопис *Идеје* и *Народна одбрана*, једнако као и Момчило и Светомир Настасијевић и Владимир Вујић. Слично њему теолог Милутин Деврња, критичар и филозоф Здравко Јагодић, правник Евгеније Спекторски,³⁶³ стални сарадници *Светосавља*, али и часописа *Пути* и *Хришћански животи*, укључују се у рад часописа *Сингуленске новине* заједно с Милошем Црњанским,³⁶⁴ уредником *Идеја*, Станиславом Краковим,³⁶⁵ директором листа *Време*, Живојином Перићем, сарадником *Народне одбране* и сл. Још опсежнија преплитања припадника конзервативних струја одвијала су се од 1938. године. Она су резултирала не само плодном кооперацијом, него и уобличењем прецизнијег идејног оквира који је почивао на следећим упориштима: 1. светосавски култ (светосавље као филозофија живота, светосавска варијанта просвећености), 2. видовдански култ (косовски завет кнеза Лазара као извор етичког препорода), 3. отпор „обезличењу“ националног идентитета, односно усвајању западноевропског културног и друштвеног модела, 4. духовна обнова путем повратка хришћанству као духовном исходишту и народној култури, 5. сакрализација историје и историјских личности (идеал физичког жртвовања за нацију виђен кроз војничко великомучеништво српске војске и њених вођа од Косовског боја до убиства краља Александра), 6. креирање физички, духовно и морално јаке

363 Евгеније Спекторски (1875–1951), доктор права. Био је професор на Правном факултету у Варшави, Кијеву, Београду и Љубљани. Написао је велики број студија и расправа.

364 Милош Црњански (1893–1977), истакнути књижевник, дипломата, књижевни критичар и публициста. Један је од најзначајнијих личности међуратне српске авангарде. Био је сарадник бројних уметничких и књижевних часописа. Од половине тридесетих година до почетка Другог светског рата посветио се дипломатској каријери. Био је ангажован у југословенским посланствима у Берлину и Риму. Аутор је бројних романа, збирки поезије, приповедака, путописа.

365 Станислав Краков (1895–1965), официр, новинар, књижевник и филмски редитељ. Био је дугогодишњи сарадник листа *Време*, а затим и његов уредник и директор. Постављен је за директора подржављеног Радио Београда у августу 1940. Од 1937. године био је члан покрета *Збор*. Током Другог светског рата био је уредник часописа *Ново време*, *Обнова* и *Зайиси*. Подржавао је владу Милана Недића који му је био ујак. Аутор је више пропагандно-политичких филмова, приповетки и романа.

југословенске омладине као носиоца југословенске нације, 7. стварање специфично југословенске уметности, 8. антимарксизам/антикомунизам.

Наведена тежишта у наративу конзервативних струја упечатљиво су се испољавала у дискусијама у часопису *Нова смена* и *Народна одбрана* а делимично и часопису *XX век*. Примера ради, посебни бројеви *Нове смене* били су посвећени феномену „херојског жртвовања“ Србије у процесу стварања заједничке државе (бр. 7, 1938), потом личности, деловању и идејама Светог Саве (бр. 1, 1939) и наслеђу Косовског боја (бр. 5/6, 1939), док су редовно објављивани текстови Николаја Берђајева (Бердяев), Владимира Соловјова (Соловьёв) и Дмитрија Мерешковског (Мережковский), осврти на стваралаштво Момчила Настасијевића и критички интонирани чланци о дијалектичком материјализму и западноевропском типу друштвеног и културног развоја. Разлика у односу на друга гласила конзервативног усмерења огледала се у остајању разматрања расног питања и расне доктрине коме је придаван значај посебно у часопису *XX век* захваљујући прилозима Бранимира Малеша,³⁶⁶ те значајној заступљеност руске религијскофилозофске мисли.

У случају *Народне одбране* у којој су наведене идеје представљале окосницу особито током 1935. године захваљујући укључивању ширег круга конзервативних уметника, теолога, критичара и публициста као сарадника, у каснијем периоду, пред избијање Другог светског рата (1939), било је приметно осипање интелектуалног језгра и, уједно, сужавање тематских оквира. Разлог томе проналазимо у слабљењу позиције ове националне организације која је, као и у случају других националних организација попут Сокола КЈ и Јужнословенског певачког савеза, наступила услед обустављања материјалне и симболичке подршке државног врха и прогресивног опадања утицаја југословенске идеје. Следствено томе, не изненађује чињеница да је у конзервативном сегменту дошло до неке врсте прегруписавања. То је подразумевало пасивизацију ауторитарних струја и истовремено јачање радикалдесничарских струја које преузимају кључну позицију у креирању политичког и културног наратива и у подстицању активности у јавном пољу. Како уосталом потврђују наводи историчарке Оливере Милосављевић (2010δ), било је уочљиво „несналажење“ припадника ауторитарних група у политичким приликама крајем тридесетих година. Немогућност да се пронађе адекватно усмерење било модификовањем усвојених идејних оквира и начина деловања или проналажењем нових, знатним делом је утицала на стагнацију у иступању ауторитарне струје у јавности подстичући преусмеравање њима блиских група и појединаца ка радикалдесничарском сегменту.

366 Бранимир Малеш, антрополог и сарадник Централног хигијенског завода у Београду. Један од најзначајнијих поборника расне теорије у међуратном периоду.

Деловање крајње деснице уочи рата надовезивало се на период пред крај монарходиктатуре уз наглашенију жељу за приближавањем другим конзервативним струјама и заједничком јавном иступању, те стварању кохезивнијег културно-политичког програма. У поређењу с левичарским сегментом није било приметно прикључивање већег броја појединаца и група из других фракција. Заправо, најзначајнији примери те врсте односили су се на уметничке кругове из којих је радикалнодесничарској струји и уједно антикомунистичком сегменту већ у првој половини тридесетих приступило неколико значајних представника књижевне авангарде, а касније и композитора. Тако је крајем 1934. године Милош Црњански, након покретања часописа *Идеје*, јасно испољио отклон од својих младалачких размишљања приближавајући се реторици радикалне деснице и њеном мистичнорелигиозном крилу.³⁶⁷ Његовим стопама кренуо је нешто касније и књижевник и критичар Станислав Винавер у потпуности се предајући ширењу уметничких начела Момчила Настасијевића које је сматрао својеврсним исходиштем опстанка југословенске уметности, а његова остварења врхунским уметничким достигнућима.³⁶⁸ Још екстремнији обрт у односу на период двадесетих и раних тридесетих година у поређењу с Црњанским и Винавером начинио је Светислав Стефановић,³⁶⁹

367 Црњански је међу првима у југословенској средини испољио наклоњеност према индивидуалистичко-космополитском приступу стварању како кроз публикавање аутопоетичких и стручних текстова, тако и кроз сопствена књижевна остварења. Једна од назнака тога појавила се у сложено постављеној стваралачкој филозофији елаборираној непосредно након завршетка Великог рата. У чувеном манифесту „Објашњење Суматре“ објављеном у *Српском књижевном гласнику* 1920. године, а потом и у роману *Дневник о Чарнојевићу* (1921), Црњански је нагестив кључна идејна упоришта своје суматраистичке поетике засноване на панхуманизму, пантеизму, „демистификацији родољубља и националног патоса“ (Андрејевић и Андрејевић 2014: 4), критици историзма и сл. Бежећи од трагичних и потресних последица рата и, истовремено, трагајући за смислом у визијама бескрајног пространства природе и прожимања живог и неживог света он је, на специфичан начин, изразио сумње у смисленост постојећих разграничења – песничких, језичких, уметничких, националних, указујући на њихову разорност и погубност (Црњански 1920). Уместо њих Црњански је веровао у неопходност креирања новог, суматраистичког света, света „слободе и креације“ у коме се остварује „метафизичка одбрана уметничког бића и литерарна визија будућег, могућег, слободног човека за кога историја није поуздан ауторитет ни доминантан елемент постојања“ (Андрејевић и Андрејевић 2014: 7). Борећи се за аутономност уметничког деловања у југословенској средини и ослобађање уметника од стега националне политике предратног и ратног доба, Црњански је у одређеној мери антиципирао стремљења својих савременика и сународника која су дошла до изражаја у многобројним авангардним пројектима насталим у првој половини двадесетих година утемељеним на различитим идејним начелима (видети у Тешић 2009).

368 Видети на пример Винавер 1938.

369 Светислав Стефановић (1877–1944), лекар, књижевник, преводилац, публициста. Сарађивао је с бројним часописима током међуратног периода. Био је председник Српске књижевне задруге током Другог светског рата. Његов син био је Павле Стефановић, истакнути припадник музичке левице.

некадашњи припадник експресионистичке струје и поклоник западноевропских културних достигнућа. Он се, наиме, одбацујући у целости своја пређашња гледишта, приклонио политичком и културном програму радикалне деснице пропагирајући га у различитим приликама.

Стефановићева идеолошка трансформација дошла је до изражаја током 1934. године након серије чланака објављених у југословенским дневним листовима и часописима³⁷⁰ у којима је „krenuo od negacije vodećih idejnih načela toga doba, pre svega ideja demokratije i socijalizma, bazirajući svoja [...] [uverenja] na svim karakterističnim svojstvima nacionalsocijalizma – antidemokratiji, antiliberalizmu, antikomunizmu, antiindividualizmu, antiinternacionalizmu“.³⁷¹ Схватање о пропасти демократског поретка као неопходном предуслову за постизање социјалног напретка и величање националне заједнице засноване на расној чистоти субјеката који су је чинили постало је посебно изражено у Стефановићевим јавним иступима од половине тридесетих година заостравајући се у складу с експанзијом ратних сукоба на простору Европе.³⁷²

Приклањање ауторитарној и радикалдесничарској струји испољио је крајем тридесетих година и композитор Стеван Христић дотле наклоњен либералним, индивидуалистичким полазиштима. Не мењајући значајно своје поетичке оквире, Христић је приближавање идејама и програму конзервативаца демонстрирао првенствено кроз сарадњу с појединим часописима, на пример *Нова смена* и *XX век*, као и прикључивање Станиславу Кракову у преобликовању програма подржављеног Радио Београда (1940–1941). Иако на основу његових јавних иступа и публицистичких радова из тог периода није сасвим јасно које су тачке ауторитарног и радикалдесничарског културног програма биле блиске његовим схватањима, евидентно је да је он у њима видео потенцијал за покретање процеса трансформације југословенског и српског друштва, културе и уметности.

Упоредо с изграђивањем антикомунистичког сегмента у јавном пољу ка којем су гравитирале све конзервативне струје и малобројни припадници либералне фракције, од половине тридесетих година започело је обнављање деловања радикалнолевичарске струје. Упркос унутрашњим размирицама, потреба за њеним оснаживањем и проширивањем путем привлачења припадника других струја и политички пасивних слојева почела су да дају извесне резултате након 1935. године. Најпре је начињена нека врста продора међу академску популацију кроз ангажман радикалних левичара у постојећим и новооснованим студентским организацијама и гласилима. Поред осталог,

370 *Време, Правда, Отаџбина, Игеје, Лейхойис Мајице српске.*

371 Видети Milosavljević 2010в: 402.

372 Уп. Milosavljević 2010в: 403–404, 407–413.

битно је било укључивање следбеника ове струје у Академско позориште при Београдском универзитету (1934–1940), затим у различите студентске организације,³⁷³ и, напослетку, у уредништво часописа *Студент/Београдски студент/Наш студент/Нови студент* (1937–1940). И док су активности у часопису и студентским удружењима служиле подстицању студентског бунта против националистичких струја и фашизма у националним и међународним оквирима, дотле је кроз Академско позориште промовисано уверење о неопходности друштвеног ангажмана појединаца и група, неговање критичког односа према друштвеној стварности, као и апострофирање проблематичности капиталистичког облика друштвене регулације. Оваква политичка и културна платформа посредована је кроз рад рецитационог хора и позоришну секцију долазећи до изражаја у избору извођених остварења – примера ради, сценски су постављени комади попут *Побуне малолетника* П. М. Ламнера (1933), *Слеје доиње* Ернста Толера (1935), *Јазавца њред судом* Петра Кочића (1936), *Све ће њио народ њозлајњији* Лазе Лазаревића, као и песме Мирослава Крлеже, Радована Зоговића, Оскара Давича и других.³⁷⁴

Поред инфилтрирања међу студентску популацију, присталице радикалне левице су, у склопу стварања ширег антифашистичког фронта, посебан акценат ставиле су на суделовање у раду постојећих удружења и институција, као и на сарадњу с припадницима појединих утицајних либералних и конзервативних група и социјалдемократске струје. Између осталог, од важности је било приближавање удружењу *Абрашевић*, Удружењу Јужносрбијанаца,³⁷⁵ организацији Соко КЈ, те Коларчевом народном универзитету и Радио Београду. Пресудан значај у овом процесу, међутим, имало је приклањање либералних група антифашистичком сегменту у јавном пољу. То се односило на интелектуалце из часописа *Српски књижевни гласник*, затим Удружења пријатеља уметности *Цвијетиа Зузорић*, као и Удружења научника, уметника и писаца основаног у Београду 1937. године.

У случају *Гласника* извесно приближавање левици манифестовало се на неколико нивоа, најпре током уредништва Милана Богдановића (1929–1934), а затим и Милана Предића (1934–38).³⁷⁶ У овом периоду, посебно након

373 Mitrović и сар. 1971.

374 Према Димић 1997б: 365.

375 О укључивање симпатизера и чланова Комунистичке партије у ово удружење види у Skalovski 1982.

376 Интересантна је чињеница да је уређивачка политика Милана Богдановића, књижевника, критичара и једног од главних идеолога покрета социјалне литературе изазивала пажњу нарочито међу припадницима конзервативних кругова који су с нескривеним одушевљењем дочекали вест о његовој смени почетком 1934. године као и о реформама у *Српском књижевном гласнику* које је најавио уређивачки одбор у фебруару те године. Исказана је потреба за „што потпунијим окупљањем сарадника око листа [...] [како би он

1935. године, било је приметно ширење круга сарадника у области уметничке и музичке критике, те естетичке теорије и историје уметности првенствено из редова радикалне левице, међу којима је било и истакнутих чланова Комунистичке партије. Тако су се, примера ради, као аутори чланака, студија и критика о музици нашли Павао Марковац (1933), Војислав Вучковић (1935, 1936, 1939) и Драгутин Чолић (1937), док су, поред њих, на листи сарадника били и Хуго Клајн³⁷⁷ (1936) и Радован Зоговић³⁷⁸ (1939) са сличним идејним усмерењима. Након двогодишње паузе због усавршавања, *Гласнику* се 1936. године прикључио позоришни критичар Милош Савковић, такође припадник радикалнолевичарске струје који је услед доследности својим уверењима 1939. године остао без посла наставника у Другој мушкој гимназији у Београду.³⁷⁹ Обраћање левичарски оријентисаним стручњацима и уметничким критичарима било је праћено учесталијим публикувањем остварења из новије совјетске књижевне продукције, као и осврта на тенденције у различитим уметничким пољима у овој средини.³⁸⁰

Приметан је био и пораст заступљености критичких осврта на фашистичку идеологију, као и фашистичку политичку и економску и друштвену праксу у односу на прву етапу. С тим у вези, значајне су биле расправе Јована

представљао] што непосреднији израз наше књижевне и опште духовне радње“ (Аноним 1934з: 160). Почетком 1935. године у листу *Igeje* појавио се интервју с новим уредником *Гласника*, Миланом Предићем, проткан очекивањима заокрета у уређивачкој политици у односу на претходни период (М. М. 1935). Избор Предића, за групу конзервативно оријентисаних интелектуалаца, представљао је велики помак јер је, према њиховом мишљењу, била реч о „првом [...] уреднику [...] који има осетљивости, збиљске и истинске, за књижевност и уметност“ за разлику од Милана Богдановића окарактерисаног као стручњака „који је марио више за политичку тенденцију и који није читао ништа сем Емануела Берла, једанпут недељно и Жана Ришара Блока или Блоша, са образима руменим као ђуфтета“ (М. М. 1935: 2). Упркос оптимизму припадника конзервативних струја у вези с будућом оријентацијом *Гласника*, као и Предићевом уверавању да часопис неће „имати стил политичког правца“ и да је „сад [...] најмање време да узме на себе неку одређену фарбу политичког правца“, анализа листе сарадника, тематских кругова, доминантних политичких ставова, те догађаја, личности, публикација и удружења о којима је писано указује на континуитет с Богдановићевим уређивачким поставкама посебно од 1936. године.

377 Хуго Клајн (1894–1981), доктор медицине, психијатар, позоришни редитељ. После Другог светског рата био је професор на Академији за позориште, филм, радио и телевизију у Београду. Аутор је више студија из области психоанализе и театрологије.

378 Радован Зоговић (1907–1986), књижевник, књижевни критичар. Од тридесетих година био је активан у комунистичким круговима. Сарађивао је с бројним левичарским листовима.

379 Према Петров 1990: 389.

380 Видети детаљније у Војиновић 2005.

Ђорђевића³⁸¹ (1935, 1937, 1938) и Живојина Балугџића³⁸² (1938а, б, в, 1939а, б) које су се, на изванредан начин, надовезивале на оштра одбацивања филозофских претпоставки Освалда Шпенглера (Oswald Spengler) из пера Марка Селесковића (1933) и Ксеније Атанасијевић³⁸³ (1934). За разлику од Балугџића који је континуирано коментарисао догађаје на међународној политичкој сцени упозоравајући на опасност од агресивних стремљења хитлеровске Немачке у погледу територијалног ширења и спровођења економске експлоатације других средина, те нескривених тежњи ка потпуним преображајем етничке слике Европе, Јован Ђорђевић се повремено оглашавао с намером да на научној основи, уз помоћ критичке анализе расне теорије и њених бројних варијанти, као и поставки Шпенглера, Розенберга (Alfred Rosenberg), Ђентилеа (Giovanni Gentile), Кајзерлинга (Hermann Alexander von Keyserling) и других, оспори филозофско-теоријске основе националсоцијалистичког политичког програма и ваљаност из ње проистеклих тврдњи о месијанској улози немачког народа у европској историји, његовој интелектуалној надмоћности, неопходности очувања расне чистоте итд.

У контексту испољавања наклоњености према антифашистичкој платформи индикативно је било пружање нескривене подршке вођства и сарадника *Гласника* формирању Удружења научника, уметника и писаца око кога су се крајем 1937. године окупили бројни либерално, левичарски и радикалнолевичарски оријентисани београдски интелектуалци. Овом догађају дата је велика пажња у часопису тако што је, поред уобичајене најаве која је претходила оснивању друштва, уследило штампање појединачних обраћања његових кључних покретача и идеолога.³⁸⁴ Тиме је јавности пружена могућност да се детаљно упозна са стратегијом деловања и циљевима овог удружења што је пре тога, када је о *Гласнику* реч, био случај само с удружењима *Collegium musicum* и *Цвијетна Зузорић*. На основу простора који је издвојен за представљање Удружења писаца, научника и уметника, као и афирмативних

381 Јован Ђорђевић (1908–1989), доктор права. Веома је био заинтересован за разматрање социолошких појава у периоду пре Другог светског рата, а као резултат тога настале су бројне студије објављене у престижним научним и књижевно-политичким часописима. После рата био је професор и декан Правног факултета у Београду, судија Уставног суда Југославије, члан САНУ.

382 Живојин Балугџић (1868–1941), правник, новинар и дипломата. Током међуратног периода писао је уводнике у листу *Полишика* и коментарисао догађаје на међународној сцени. У то време службовао је и као дипломата у Атини, Риму и Берлину.

383 Ксенија Атанасијевић (1894–1981), доктор филозофије, преводилац. Била је прва жена доцент на Београдском универзитету. Активно је сарађивала с феминистичким женским удружењима у међуратном периоду и с бројним часописима. Превела је велики број дела класичних филозофа, као и савремених психолога, а ауторка је неколико студија из области филозофије.

384 Видети 1937, књ. 53, бр. 2, 141–153.

тонова који су пратили његово конституисање можемо да претпоставимо да је већина сарадника часописа била наклоњена културном и политичком програму овог удружења, док га је део њих и званично подржао кроз рад у управном и надзорног одбору и шире.³⁸⁵

Судећи према публикованим излагањима песника и есејисте (и бившег надреалисте) Душана Матића,³⁸⁶ универзитетских професора Сенише Станковића³⁸⁷ и Јована Ђорђевића, књижевника и новинара Александра Видаковића³⁸⁸ и сликара Петра Добровића³⁸⁹ окосницу програма новооснованог удружења чинила је тежња ка окупљању интелектуалаца из свих крајева Југославије различитих идеолошких опредељења којима је била заједничка забринутост због начина одвијања политичких догађаја у међународним и локалним оквирима, као и жеља да се спрам новонастале ситуације заузме јасан став, алармира јавност и подигне свест ширих маса о све израженијим претњама по мир и стабилност на тлу Европе, укључујући и Краљевину Југославију.

Група интелектуалаца која је иницирала оснивање удружења веровала је да је у југословенском јавном пољу завладала претерана инертност, умртвљеност, апатичност и незаинтересованост, те да је такво расположење, посебно међу њеним најобразованијим слојевима, било неприхватљиво имајући у виду важност историјског тренутка чији су били сведоци. Ту се пре свега мислило на непосредну опасност како од потпуног напуштања демократских принципа у националним и интернационалним оквирима, тако и од обнављања ратних сукоба и крвопролића широм Европе и глобално што је било јасно наговештено успоном екстремних десничарских снага у

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

386 Душан Матић (1898–1980), филозоф и књижевник. Био је један од потписника надреалистичког манифеста и покретача алманаха *Немојте*, као и сарадник часописа *Надреализам данас и овде*.

387 Сениша Станковић (1892–1974), један од најзначајнијих српских биолога. Предавао је на Београдском универзитету, а био је и члан Српске краљевске академије и Српске академија наука и уметности. Био је учесник народноослободилачке борбе, а после рата и председник Народноослободилачког фронта Београда. Написао је велики број научних радова и универзитетских уџбеника. Као вешт флаутиста био је члан Удружења *Collegium musicum* и учествовао у његовим концертима током међуратног периода.

388 Александар Видаковић (1896–1940), књижевник и новинар. Био је члан редакције листа *Полијшика* од 1933, а сарађивао је и са *Српским књижевним гласником* и *Лешојисом Мајшице српске*.

389 Петар Добровић (1890–1942), познати српски сликар и ликовни критичар. Био је један од оснивача Државне уметничке академије, а пре тога наставник у Уметничкој школи и вођа течаја сликања на Коларчевом народном универзитету. Имао је велики број самосталних изложби. Политички се ангажовао у периоду после Великог рата и био кратко време председник самопроглашене Барањско-бајске републике.

Италији и Немачкој и, уједно, експанзијом Шпанског грађанског рата. На тај начин, део либерално оријентисаних интелектуалаца који су се укључили у рад удружења заједно са сарадницима *Српској књижевној гласника*, јавно је исказао противљење бујању фашизма и, уједно, ширењу антидемократских и антилибералних тенденција.

Поред ове групе интелектуалаца, антифашистичком сегменту се током друге половине тридесетих година приближило и Удружење пријатеља уметности *Цвијета Зузорић*. Прекретнички моменти у том смислу обухватили су одлазак појединих београдских уметника из групе *Живоић* у Париз (1937/8) након чега је дошло до ублажавања њихових чврстих ставова о принципима социјалне уметности и престанка бојкота овог Удружења (1940), као и изражавања континуиране наклоности Кристе Ђорђевић³⁹⁰ и Тонице Рибар,³⁹¹ чланица управе, према идејама и активностима уметника радикалнолевицарске оријентације (1936–1940).³⁹² Процес

‘скретања у лево’ у уметничком и друштвеном животу Београда није потпуно паралисао Удружење ‘Цвијета Зузорић’ као грађанску институцију, што би био прави ‘револуционарни’ учинак уметника с левице, али се знатно одразио на рад и функционисање Удружења. Тај процес је, уосталом, захваљујући акцијама групе *Живоић* и одјеку тих акција у јавности, највидније обележио последње године његовог постојања. Све текуће активности Удружења у том периоду пратила је сенка бојкоташа.³⁹³

Кооперативност либерално и радикалнолевицарских уметника и интелектуалаца још је изразитије била испољена у Удружењу пријатеља славенске музике (1939–1941) у коме су се, поред истакнутих представника либералних струја – западноевропске, словенске и индивидуалистичке, нашли и носиоци „левог музичког фронта“. „Словенска платформа“ послужила је у овом случају као обједињујућа нит идејно удаљених појединаца и група кроз коју је подједнако успешно реализована потреба за промовисањем тада актуелних совјетских музичких поставки, као и поставки словенског музичког модернизма чешких, пољских, југословенских и руских аутора (в. Слика 13, 14).

390 Криста Ђорђевић (1892–1981), дворска дама и добротвор. Била је ангажована на оснивању и раду Удружења пријатеља уметности *Цвијета Зузорић* чији је постала председник 1938. Одржавала је близак контакт с револуционарном студентском омладином током друге половине тридесетих од када датира и њено познатство с најзначајнијим личностима Комунистичке партије Југославије. Прикључила се народноослободилачкој броби за време Другог светског рата.

391 Тоница Рибар (?–1944), културна активисткиња. Супруга политичара Ивана Рибара и мајка Иве Лоле Рибара. Била је активна у Удружењу *Цвијета Зузорић*.

392 Према Вучетић Младеновић 2003: 206–207.

393 Исто, 207.

Иако су чланови овог Удружења првенствено били усмерени на разматрање уметничких питања не улазећи дубље у шире друштвене и политичке расправе, ипак је њихово деловање доприносило у извесној мери антифашистичком сегменту. С тим у вези, важна су била предавања у оквиру концерата приликом којих је публика могла да се упозна с идејама музичког просвећивања левичара, њиховим погледима на питања естетичке и друштвене димензије уметности, музичког поретка и сл. Ту је без сумње битну улогу имао Војислав Вучковић не само као најзначајнији идеолог музичке левице, већ и као искусан предавач, добро познат београдској публици кроз рад на Коларчевом народном универзитету. Допринос у јавном исказивању антифашистичког расположења дат је кроз публикување часописа *Славенска музика* у оквиру којег су се повремено појављивали критички осврти на рад припадника конзервативних струја, посебно мистичнорелигиозне струје и, уједно, оспоравања њихових идејних полазишта.

Међу члановима Удружења пријатеља славенске музике нашли су се и малобројни представници индивидуалистичке струје у либералној фракцији који су још од половине тридесетих година почели да испољавају наклоњеност према радикалнолевичарским погледима на уметност. Реч је о композитору Миховилу Логару и композитору, есејисти и диригенту Предрагу Милошевићу.³⁹⁴ Оба аутора су у својим остварењима током прве етапе у јавном пољу афирмисала отклон од идеје о уметничком стварању као продукту сажимања индивидуалних и колективних (националних и класних) настојања условљеном у великој мери процесима изван контроле самог уметника-ствараоца. Посебно је Логар привукао пажњу савременика којима није промицало да је реч о „индивидуалисти, [који] тражи и налази свој стил“, који „није пророк сретнијих дана и не решава социјалне проблеме у својим делима [нити] [...]

394 Битну улогу међу припадницима индивидуалистичке струје имао је, поред Логара и Милошевића, и композитор и критичар Рикард Шварц који се, убрзо након пресељења у југословенску престоницу крајем двадесетих година, активно укључио у јавно и музичко поље. Захваљујући његовим чланцима, југословенска јавност имала је прилику да се по први пут сусретне с афирмативно интонираном и темељном анализом поетичких стремљења и композиционих поступака припадника Друге бечке школе у време када су њихове идеје почеле да се испољавају у југословенској средини (мисли се на деловање словеначког аутора Марија Когоја и Славка Остерца). Између осталог, треба поменути Шварцове текстове „*Psihologija slušanja muzike*“ (1928), „О проблему ‘Нове музике’“ (1929), „*Арнолд Шенберг као учитељ*“ (1929) и „О проблему нове музике“ (1932) у којима је недвосмислено показао симпатије према авангардним струјањима у европској музици сматрајући их резултатом нужности историјског прогреса музичке уметности. Схватајући напуштање традиционалних образаца и приступа као неумитан процес, он је на његово испољавање у југословенској средини реаговао без предрасуда чиме се издвојио у односу на већину критичара из либералне, а посебно конзервативне фракције. Осим тога, верујући да стварање вредних музичких творевина није нужно повезано с исказивањем колективних или класних хтења, већ да проистиче из вештине композитора да решава различите формалне,

сматра себе мисионаром националне или општечовечанске идеје³⁹⁵ Ипак, у току друге етапе дошло је до модификације у ставовима овог уметника као резултат спреге различитих околности. Према сведочењу Логара³⁹⁶ његово приближавање радикалним левичарима проистекло је из блиске сарадње с Војиславом Вучковићем. Наиме, „упорна, устрајна и убедљива парирањима тога изнимно интелигентног дијалектичара“ подстакла су га да „ревидира свој патриотски став истарског избеглице [...]“ и усмери сопствени „иредентизам ка решењима која произлазе из класног обрачунавања“. Услед тога, Логар се ангажовао на помоћи левичарским круговима у спровођењу културног програма махом кроз јавне активности, при чему његова поетичка схватања нису била знатније измењена. У случају Предрага Милошевића, приближавање левици наметнуло се првенствено кроз публицистичко деловање. С обзиром на то да је услед диригентских активности готово у потпуности занемарио композиторски рад у другој етапи, у његовом случају померање „у лево“ свакако није могло да добије одговарајуће стваралачко отеловљење.

Сарадња између либерално и левичарских оријентисаних музичких стручњака и уметника, дошла је до изражаја и у оквиру Музичког друштва *Сџанковић*, нарочито у часопису *Музички гласник* (1938–1941) чији је ово друштво било издавач. Паралелно с пропагирањем новореалистичког правца у музици³⁹⁷ и ширењем сазнања о савременој совјетској музичкој продукцији у чему су претежно учествовали припадници радикалнолевичарске и сродних струја³⁹⁸ у овом часопису се дискутовало и о српској и југословенској музици и то из позиција либералне фракције. У том контексту, од значаја је било укључивање Антуна Добронића, Косте П. Манојловића, Петра Коњовића и Славка Остерца³⁹⁹ који су разматрали историјске и савремене појаве у музици на овим просторима.⁴⁰⁰

„Отварање“ левичарске фракције и њене радикалне струје према либералној фракцији и њихово удружено деловање против јачања антидемократских тенденција оставило је траг у структури југословенског јавног поља

звучне, експресивне и идејне проблеме, Шварц је недвосмислено назначио наклоњеност индивидуалистичкој платформи у југословенском јавном пољу.

395 Шварц 1933: 3.

396 Логар 1968: 214.

397 Појам нови реализам припадници музичке левице користили су као синоним појму социјалистички реализам.

398 Међу њима су били Миленко Живковић, Стана Ђурић-Клајн, Павле Марковац, Драготин Цветко, Јелена Ненадовић, Јосип Славенски и др.

399 Славко Остерц (1895–1941), истакнути словеначки композитор. Написао је велики број симфонијских, камерних и вокалних остварења. Предавао је на Државном конзерваторијуму у Љубљани. Био је сарадник бројних музичких часописа у међуратној Југославији.

400 Видети библиографију овог часописа у Васић 2012: 318–338.

ПРОГРАМ ДРУГОГ КОНЦЕРТА

УДРУЖЕЊА ПРИЈАТЕЉА СЛОВЕНСКЕ МУЗИКЕ

на дан 13 нозембра 1939 године

Уводна реч: Г. Петар Коњовић, ректор Музичке академије

1. С. Тањејев: Трио оп. 22 D-dur за виолину, виолончело и клавир. Allegro — Allegro molto — Andante espressivo — Finale. Allegro con brio.
2. Др. М. Милојевић: Две песме а) Марика
б) Пође мома на вода
в) Море ће продам
3. С. Рајичић: Песме а) Јесења киша
б) Вече
в) Циклус „Живот“
4. Љ. Пипров: Бугарска свита за клавир

Извођачи: Љуба Енчева, Злата Ђунђенац и Камерни трио гг. Златко Тополски, Ладислав Хорват и Алексеј Бутаков.

Слика 13.

Програм другог концерта
Удружења пријатеља
славенске музике,
Славенска музика, 1939,
1, 3.

ПРОГРАМ I СВЕЧАНОГ КОНЦЕРТА

„Удружења пријатеља славенске
музике“

Поводом

70-годишњице Вићеслава Новака

уводна реч г. П. Милојевића

I. Гудачки квинтет оп. 22,

- a) Allegro moderato
 - b) Scherzo. Allegro comodo
 - c) Andante mesto
- Allegro ben ritmico

II. Песме за глас и клавир

- 1) Две баладе а) Горска
б) Дечија
- 2) »Меланхолична песма о
љубави«
- 3) Моравске и словачке на-
родне песме

III. »Соната Ероика« оп. 24 за клавир соло

Избоге:

проф. г. Емил Хајек (III), проф. г-ђа Јелка Стаматовић - Николић
проф. г. А. Бутаков (II) и чланови квинтета »Гемечек - Слатин«(I)

Слика 14.

Програм концерта поводом
прославе 70-годишњице
чехословачког композитора
Вићеслава Новака,
Славенска музика, 1941,
1-2, 1.

и, посредно, у физиономији либералне фракције. Битно је то да је међу најактивнијим либерално усмереним групама половином друге етапе било највише оних које су се приближиле левици у антифашистичким настојањима, као и да је један мањи део напустио југословенску платформу (Српски културни клуб). То је подразумевало промену приоритета у либералном програму у односу на прву етапу која се најочитије манифестовала кроз слабљење интересовања за спровођење културног обједињавања на југословенском простору, за културно просвећивање ширих слојева и, коначно, подстицање нових стремљења у уметничкој продукцији. Све то заједно у спрези са својеврсним „ескапистичким“ приступом друштвеној стварности учинило је да либерална фракција пред почетак Другог светског рата изгуби престижну позицију у пољу карактеристичну за прву етапу. Тенденција даљег слабљења друштвеног утицаја ове фракције наставиће се у још интензивнијем виду након избијања Априлског рата.

5.

ФРАКЦИЈСКЕ ОСОБЕНОСТИ У ПРОЦЕСУ КОНСТРУИСАЊА СРПСКЕ МУЗИЧКЕ ТРАДИЦИЈЕ

Разматрање улоге музике у југословенском друштву и обликовању националне културе није у подједнакој мери заокупљало пажњу интелектуалаца, музичара и музичких стручњака. Заинтересованост за осмишљавање музичке политике у регионално-етничким и југословенским оквирима умногоме је зависила од укључености музичких професионалаца у интелектуалне, уметничке и политичке кругове, као и од склоности ка ангажовању у различитим врстама активности – публицистичком раду, јавним предавањима, организовању музичких догађаја, руковођењу извођачким и издавачким подухватима и слично. Иако су били део бројних група у јавном пољу заједно с другим уметницима и припадницима интелектуалне и политичке елите, музичари нису заузимали њима једнаку друштвену позицију. Разлог томе био је у заостајању експанзије музичке уметности на југословенском простору у поређењу с књижевношћу и ликовним уметностима, као и чињеници да су књижевници и књижевни критичари још током друге половине 19. века успели да своје професије наметну као друштвено релевантне придружујући се утицајним сегментима друштва, партиципирајући у важним политичким и културним догађајима и суделујући у јавним дискусијама.

Повољне прилике за унапређење статуса музичара указале су се након конституисања нове државе па је, услед тога, део њихових активности у јавном пољу био усмерен на борбу за подизање угледа професије и признавање њене културне, историјске и друштвене важности по угледу на западноевропске и словенске земље. Поред тога, кроз сарадњу с појединим групама у јавности и јавне иступе они су покушавали да укажу на неопходност систематичног рада на развоју југословенске музике и креирање дугорочних циљева и приоритета.

Приступ обликовању музичке политике поклапао се с приступом обликовању културно-политичког програма карактеристичног за појединачне фракције представљајући неку врсту његове допуне. Последично, схватање

српске и југословенске музичке традиције било је условљено погледима на југословенско друштво и културу у оквиру фракција уз извесно прилагођавање, надградњу или модификације. Таква врста преобликовања проистицала је из вишеструкости и посебности интереса музичких стручњака и интелектуалаца заинтересованих за унапређење српске и југословенске музике, то јест успостављање јасних критеријума вредновања музичког стварања и извођаштва, обухватнију институционализацију музике и обогаћивање и проширивање националног музичког репертоара. Заправо, истовремена оријентисаност на подизање квалитативног нивоа у пољу музике, одговарајуће обликовање музичког укуса слушалаца, побољшање социјалног положаја музичара, проширење мреже музичких институција и слично усмеравала их је на бројне, дотле неразматране појаве у јавности, захтевајући одговарајућа решења. Услед специфичности регионалних прилика на југословенском простору, постојала је потреба за флексибилношћу у приступу музичким питањима – наиме, у бројним случајевима, музичари су се суочавали с јединственим појавама у сопственом друштвеном окружењу без могућности да у потпуности примене постојеће моделе музичког развоја из других средина утемељене на либералним, конзервативним и левичарским идеолошким основама и њиховим варијантама.

Начин на који су разноврсни интереси музичких уметника утицали на преклапање музичког програма с културно-политичким циљевима појединачних фракција разликовали се од случаја до случаја зависећи првенствено од значаја који је придаван уметничким и музичким феноменима, као и од друштвеног положаја и утицајности уметника и стручњака који су били део одређених група. Поред тога, битна је била и издиференцираност поетичко-естетичких полазишта појединачних уметника или група у оквиру фракција која је, у спрези с унутарфракцијским и интерфракцијским поделама посматраних синхрониски, додатно подстицала плурализацију наратива о српској и југословенској музици. Самим тим, не изненађује чињеница да су се у периоду између два светска рата појавиле бројне варијанте тумачења српске и југословенске музичке прошлости, садашњости и будућности, чак и у оквиру истих фракција. То не значи да није било консензуса око битних питања, али је очито да су постојала и изразита одступања и неподударности.

Неколико димензија било је кључно приликом посматрања музичке политике пропагиране у свакој од фракција. Пре свега, као важан наметнуо се однос између наратива о српској и југословенској музици и наратива о југословенској култури и друштву и то кроз уочавање њиховог преплитања и удаљавања, додирних тачака, дистинција и сл. Приликом анализе разлика у погледима на српску музичку традицију ослањали смо се на праћење издвојених дилема једнако као што је то био случај и с фракцијским поделама.

Анализирајући детаљно њихова тумачења, као и погледе на сродне концепте и појаве било је могуће да се реконструишу обриси музичког програма посредованог кроз фракције и, последично, да се начини обухватан осврт на процес конструисање српске музичке традиције.

Поређење ставова о музичким питањима пропагираним у оквиру фракција, њихово довођење у везу с политичким и културним наративима и, најзад, узимање у обзир друштвеног угледа и моћи сáмих фракција, били смо у прилици да укажемо на условљеност концепта српске музике историјским и друштвеним процесима. То је, надаље, олакшало доказивање тврдње да је српска музичка традиција, те српска музика једна врста конструкта проистеклог из прожимања специфичних историјских и социополитичких околности у међуратном периоду, те да су се кроз дефинисање српске музике преламали идеолошки сукоби у југословенском јавном пољу, особито међу припадницима српске политичке и интелектуалне елите.

Приликом издвајања упоришних тачака у наративима о српској и југословенској музици који су се развили у јавности није било могуће да се посвети пажња генези одређених гледишта, тачније утицајима идеја естетичара и теоретичара музике, филозофа (касније и социолога) од краја 18. века до завршетка међуратног периода. Реч је о феномену који завређује темељно испитивање и таква перспектива коришћена је само у случају када је то представљало нужност за прецизније одређење позиција музичара у југословенском јавном пољу. Поред тога, није било простора за дискусију о специфичности поетичких, естетичких и идеолошких оквира појединачних музичара који су били кључни креатори различитих музичких програма. Чињеница да у досадашњим музиколошким радовима овакве појаве нису испитиване у довољној мери и да је готово у потпуности изостао критички осврт не само на погледе на музику, већ и на целокупно деловање најутицајнијих београдских уметника између два светска рата представљала је посебан проблем. Наиме, и онда када је постојала намера да се стваралачки рад појединаца постави у шири контекст, истраживаче је углавном интересовало тумачење стилских особности њиховог целокупног опуса, утврђивање фаза у поетичкој трајекторији, проналажење композиционих узора и утицаја и, напослетку, вредновање њихових достигнућа кроз призму актуелности. Захваљујући томе, разматрање деловања музичара у овом раздобљу претежно је било засновано на истицање у први план стваралачке димензије уз маргинализовање других активности и интересовања. Посматрање заступљености афирмативних или критичких ставова према модернистичким и авангардним музичким појавама тога доба и, у складу с тим, констатовање укључености или неукључености аутора у савремена струјања ван граница Краљевине СХС/Југославије углавном је имало приоритет.

Следствено томе, бројне значајне области деловања музичара у великој мери су занемарене – није опсежније анализиран теоријски и методолошки оквир музиколошких и етномузиколошких подухвата међуратних музичких стручњака, њихово учешће у извесним јавним активностима није проблематизовано нити је на одговарајући начин доведено у везу с политичким, културним и друштвеним токовима у југословенској средини итд. Из тог разлога, то јест услед недовољне испитаности ових појава, усредсређивање на примарне изворе и у њима изнете податке, те њихово систематизовање и тумачење представљало је често једини начин за поткрепљивање изнетих претпоставки.

Наратив о музици у конзервативној фракцији

Обликовање музичког програма у конзервативној фракцији имало је специфичан ток из више разлога. Најпре у току прве етапе у југословенском јавном пољу тежња за креирањем аутохтоног конзервативног наратива о музици и уметности углавном је изостајала, а то је на изванредан начин компензовано деловањем либералне словенске струје. Околности су се, међутим, промениле у другој етапи те су у конзервативним круговима почела да се појављују специфична и релативно доследна тумачења развоја југословенске културе и уметности. Део њих потицао је из ауторитарне струје, а већи део из мистичнорелигиозне струје с тим да је акценат био на књижевним појавама и кретањима у ликовним уметностима и филму, док музички феномени нису привлачили пажњу. Упркос томе, није немогуће издвојити доминантна гледишта о музици у конзервативној фракцији уз напомену да се не може говорити о чврсто постављеном и конзистентно изграђеном наративу. Узроци томе су бројни – наиме, број интелектуалаца и музичара који је учествовао у његовом стварању био је оскудан једнако као и корпус публикованих текстова о музици особито у поређењу с либералном и левичарском фракцијом. Осим тога, у дискусијама о музици припадника конзервативне фракције многе појаве су биле изостављене, површно сагледане или само делимично проблематизоване.

На основу заступљености расправа о музици, фреквентности и типу јавних активности посвећених музици, као и дефинисаности приступа музичким појавама групе унутар две струје – конзервативноауторитарне и радикалдесничарске (мистичнорелигиозне), највише су допринеле поставци музичког програма у конзервативној фракцији. Реч је о интелектуалцима блиским организацији Народна одбрана и породици Настасијевић и њима наклоњеним појединцима. У свакој од ових група наратив о српској и југословенској музици добио је карактеристичне обресе уз извесна укрштања, али и удаљавања. Међусобна подударња проистицала су углавном из сличности општих погледа на међуратно југословенско друштво и културу, док су дистинкције биле продукт неподударности њихових интереса и циљева у јавном деловању. Док је у „настасијевићевском“ кругу владала потпуна преокупираност проблемима уметничког стварања – књижевног, ликовног и музичког, дотле су у кругу око Народне одбране музички феномени посматрани као део ширих политичких, културних и друштвених процеса који су имали централну важност. Битно је напоменути да су се Светомир и Момчило Настасијевић једно време прикључили интелектуалцима из Народне одбране (1935) дајући допринос формулисању њихове културноуметничке

платформе кроз осврте на уметничке појаве у југословенској средини. Захваљујући томе, функционисање две групе се у потпуности допуњавало у овом кратком раздобљу.

а) Тумачење дилема – идеја југословенства и/или српства, југословенска и/или западноевропска култура, фолклор или висока уметност

Поклоници конзервативне оријентације нису посвећивали много пажње одређењу појма националне уметничке и музичке традиције, те одгонетању тога да ли је реч о амалгаму српске, хрватске и словеначке традиције, затим у којој мери је било битно очување појединачних националних идентитета у оквиру југословенског идентитета и, најзад, да ли је могуће креирање нове, интегрисане културе без потискивања свести о посебности наслеђа југословенских народа. Оваква питања дотицана су спорадично најчешће на маргинама расправа о култури и уметности у Краљевини СХС/Југославији. Управо из тог разлога, тешко је да се утврди коју су позицију заступали припадници конзервативних струја у контексту схватања југословенске музике. То посебно важи за интелектуалце окупљене око Народне одбране којима је овај проблем био од споредног значаја у поређењу с другим, њима далеко интересантнијим политичким, културним и друштвеним питањима.

Судећи према текстовима о југословенској уметности и књижевности, а у мањој мери музици, стиче се утисак да је представницима ове групе била блиска идеја о јединствености југословенског културног простора уз неопходност преплитања појединачних националних традиција. Укратко, реч је била о некој врсти интегралистичке концепције уз, као што је раније истакнуто, видљиву доминацију српског историјског и културног наслеђа. У контексту југословенске музике, тачније савремене југословенске музичке сцене која је привлачила највећу пажњу интелектуалаца из Народне одбране, оваква поставка долазила је до изражаја кроз инсистирање на њеној обједињености уз придавање већег значаја српским ствараоцима у односу на ауторе из других крајева земље. О томе, поред осталог, сведочи текст „Југословенска национална музика и њени носиоци“⁴⁰¹ у коме су као „најизразитији претставници [*sic!*] савремене националне музике“ издвојени Петар Коњовић, Милоје Милојевић, Стеван Христић и Коста Манојловић без детаљнијег образложења.⁴⁰² Поред

401 Настић-Скаловић 1934.

402 Исто, 259.

њих поменути су и поједини хрватски и словеначки аутори чији је стваралачки рад похвално оцењен. Иако сажет и прегледног карактера осврт Тодора Настића-Скаловића врло је упечатљив, јер је на илустративан начин указао на конфузност и магловитост поставке југословенске идеје у кругу Народне одбране, посебно у области уметности. На само једној страници текста, аутор се користио следећим одредницама – српски композитор, хрватски композитор, словенски композитор (мислећи на словеначки), југословенски композитор и београдски композитор у покушају да представи кључне фигуре у савременој југословенској, односно јужнословенској уметничкој музици како ју је назвао. Додатна нејасноћа проистекла је из комбиновања етничког и територијалног критеријума приликом разврставања – тако је међу хрватске ствараоце уврштен Марко Тајчевић, упркос српском пореклу, вероватно због његове везаности за хрватски део Краљевине у коме је живео и радио након Првог светског рата, док је истовремено Јосип Славенски, који је деловао у Београду, такође груписан као хрватски аутор.

Непостојање прецизног тумачења националне музичке традиције и неконзистентност у погледу њеног посматрања, повремено из позиције „реалног“ југословенства – где је заједничка култура плод обједињавања појединачних националних култура,⁴⁰³ а повремено искључивије – из перспективе неопходности очувања српског идентитета, била је карактеристична и за припаднике настасијевићевског круга, посебно за Светомира Настасијевића. У време када је сарађивао с гласилом *Народна одбрана* као критичар и хроничар београдског музичког живота, он се залагао за реформе у области музике на нивоу читаве земље говорећи о „нашој музици“ и „домаћим композиторима“ мислећи на све крајеве и етничке групе.⁴⁰⁴ Увереност у потребу корених промена у музичкој политици на југословенском простору упућивала је на свест о његовој целовитости и формалној обједињености. Ипак, у сопственим стваралачким трагањима Настасијевић је далеко више био заинтересован за српску музичку традицију и њен развој него за југословенску. О томе су сведочили бројни коментари из аутобиографског списка *Пућ у музику* (2017 [1964]). Присећајући се периода у коме је настајала музичка драма *Међулушко блајо* (1926–1927) и околности које су пратиле тај процес, он је као битне, истакао следеће појаве и догађаје:

У то време [1926. године] Живорад је почео са студирањем српског фреско сликарства и откривањем тајни његове технике, тако да је могао да ствара успела дела у том стилу и у тој техници. Момчило је већ увелико радио на остварењу свога оригиналног стила и модернизовању српског језика, а ја сам

403 Видети Ђурђевић 1932а, б; Јевтић 1932; Пуљевић 1932.

404 Видети Настасијевић 1935а, б, в.

одбацио и снажно се одупрео свим европским утицајима који су владали и још увек владају у нашој музици. Све је то код сваког од нас тројице дошло појединачно и спонтано без икаквих припрема, договарања, програма и парада. Али све то прожимао је и обухватао један исти стваралачки дух и једна иста мисао: стварати оригиналну уметност пониклу из наше земље и нашег народа од искони до данас.⁴⁰⁵

Како се из овог одломка да закључити, Настасијевић је период уочи завршетка „прве српске музичке драме“⁴⁰⁶ означио као кључан у стваралачким врењима унутар породице Настасијевић из којих ће се изродити специфичан уметнички програм. Он је недвосмислено наговестио да је управо српска национална традиција исходиште на темељу кога је градио сопствена стваралачка настојања.

Да ли је окретање српској уметничкој традицији и њено обogaћивање и регенерација укључивало суделовање у развоју југословенске уметничке традиције или, пак, њено занемаривање и одбацивање, није сасвим јасно из Настасијевићевих навода нити његових активности. Једино што у том контексту може да се истакне као индикативно јесте његово приближавање групи српских интелектуалаца који су се удаљили од југословенске идеје у другој половини тридесетих подина попут Српског културног клуба кроз сарадњу с листом *Српски њас* (1939–1941).

Док је у обе струје у конзервативној фракцији питање обликовања југословенске националне уметничке и музичке традиције и њеног односа са српском, хрватском и словеначком традицијом било третирано на опскуран начин, дотле су гледишта о релацијама с европском/западноевропском и словенском културом исказивана експлицитније. Нарочито се, у том контексту, издвајала група око Народне одбране. На основу ставова које су износили сарадници гласила организације⁴⁰⁷ стиче се утисак да је међу њима постојао чврст консензус у вези с вредновањем (западно)европског културног и уметничког наслеђа и савремене праксе, а паралелно с тим и словенског.

Већина интелектуалаца из Народне одбране показивала је изразит анимозитет према европским културним тековинама од 18. века надаље и истовремено снажну увереност у регенеративан и напредан карактер словенске културе ослањајући се на поставке представника руске религиозно-филозофске струје, особито Николаја Берђајева. Европска култура је из њихове перспективе представљала извор деструктивних и регресивних кретања

405 Настасијевић 2017: 50.

406 Исто, 53.

407 Видети Вујић 1932а, б; в, Поповић 1932а, б; [Павловић] М. П. 1932; Ђуровић 1932; Ђурђевић 1932а, б; Јонић 1936.

у контексту цивилизацијског развоја. Рушилачки елементи проистицали су из величања материјалних и „гушења“ духовних вредности рефлектујући се на начин живота, међуљудске и друштвене односе, као и психосоцијална својства европског човека, а, консекветно, и на његове стваралачке подухвате. Стављањем у први план технолошког напретка, економске добити и урбанизације и, паралелно с тим, потискивањем религије и елитизацијом културе, створени су предуслови за културну „дегенерацију“ на тлу Европе. Самим тим, група око Народне одбране сумњала је у сврсисходност угледања Југословена на европске народе, штавише, такав процес је на више нивоа појмљен као штетан и погубан. Уместо да буду претворени у „Европејце“ и уместо да се „пресађује на наше тле и под наше поднебље туђе и страно воће“ требало је да се ради на „калемљењу наших дивљака“ што је подразумевало усавршавање и допуњавање „вере наших отаца“ и темељно проучавање „начела и одлика нашег народа који су му дали снагу да из свих искушења изађе [као] победилац [*sic!*]“.⁴⁰⁸ Овакво „враћање коренима“ засновано на препознавању и снажењу психичких карактеристика и етичких норми народа с ових простора пружало је могућност за својеврстан духовни препород и напредовање југословенске културе, а то је, опет, био један од корака ка остварењу ширег циља – препорода читавог човечанства.

Веровање у регенеративну моћ словенске и јужнословенске културе испољавано је у већој мери кроз посматрање ликовне уметности и књижевности.⁴⁰⁹ Ипак, може да се претпостави да је и музика била део визије „светле словенске будућности“ и нове етапе у историји човечанства.

Сличан однос према европској, а донекле и словенској култури негован је и у кругу породице Настасијевић бивајући интегрисан у сложен поетички наратив коме је особит тон давао Момчило Настасијевић. Кроз његове концепте „родне мелодије“ и „родног мелодијског крштења“, као и тумачење уметничког чина на особен начин је подупирана идеја о неопходности отклона од (западно)европских тенденција. Полазна премиса како Момчила, тако и Светомира Настасијевића била је потреба за „окретањем себи“ што је подразумевало ослањање на сопствене стваралачке снаге и традицију уместо преузимања западноевропских узора. И један и други уметник су то нагостили у својим објављеним списима. Поред одломка из Настасијевићеве аутобиографије који је наведен, слични погледи су изношени и у дискусијама Момчила Настасијевића посебно долазећи до изражаја у тексту „За хуманизацију музике“ (1934). Објашњавајући, наиме, своје схватање „повратка народу“ као поновно откривање изгубљеног осећаја колективне сједињености,

408 Јонић 1936: 230.

409 Видети детаљније у потпоглављу „Ка потпуној доминацији конзервативне фракције – осврт на рад националних и женских удружења“, стр. 140–154.

и проналажење последњег уточишта од „заробљавајуће и отуђујуће таштине свести, од отуђујуће охолости рационализма“,⁴¹⁰ он је нарочито истицао важност окретања „неисквареном“ народном духу који није подлегао „дегенеративном“ дејству (европских) цивилизацијских процеса одржавши везу са исконом – „не отцепивши [се] од земље, од животиње од биљке“⁴¹¹. У њему је била сачувана клица „чисте распеваности“, „тог немуштог језика душе, [који] остаје као тешко прекидљива веза тока свих покољења“.⁴¹² Животворна сила која се тим путем „сажела у магичне знаке гласом, у мелодичност народа који и, дан дању, [...] спонтано пева“, заправо је представљала „последњи бедем [његовог] [...] духовног отпора против свих разорилачких навала споља“⁴¹³ и једино одговарајуће исходиште будуће „свеопште религиозне обнове човечанства“, односно „оживљавања нове мистерије, новог обреда и нове распеваности“.⁴¹⁴

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

Нека наш композитор, доживљујући у буквалном смислу родно мелодијско крштење, [...] васпостави покидане везе са распеваношћу народа. Тек тада [...] доносиће на свет, не једва живу недоношчад, у којој се укрштају јаловост насилне искоришћености скоројевића са техничком утанчаношћу међународног духа школства, већ плодове тла једне још увек живе духовности, плодове који, управо зато што су истински зачети, припадају колико своме родном толико и другим поднебљима. Јесте, родно тле по коме често с презрењем газимо, или се напрежемо спрегнути га у мртве формуле цивилизације, живо је још, набрекло од распеваности. Не доћи у додир с њим, не отворити га [...] него га оставити да само у себи прегори, или разорилачким дејством озго затровати га и разјести, равно је самоубиству у ономе чиме бисмо можда имали одиграти највећу своју улогу у свету.⁴¹⁵ (1934: 7).

Идеја о могућности постизања општеважећег значаја уметничке традиције искључиво кроз окретање партикуларној, националној баштини

410 Konstantinović 1970: 86.

411 Настасијевић [М.] 1934: 5.

412 Исто, 3.

413 Исто, 4.

414 Исто, 6.

415 Исто, 7.

имала је јасне политичке и уметничке узроке. Она је, заправо, проистицала из критике либералне поставке југословенске националне културе која се, једним делом, темељила на претпоставци о неопходности надовезивања на западноевропске културне и уметничке тековине као предуслову напретка и креирања творевина „општечовечанске“ вредности. Како је Момчило (и Светомир) Настасијевић веровао, таква поставка била је погрешна и штетна, јер је почивала на занемаривању специфичних својстава културе на овим просторима и њеном претварању у неку врсту искривљене копије оригинала, без икаквог садржаја и вредности.

Две групе у конзервативној фракцији имале су сродне погледе на проблем односа између народне и високе културе. Интелектуалци око Народне одбране, као и круг око породице Настасијевић, с подједнаким интересовањем приступали су фолклорном наслеђу сматрајући га основом за креирање југословенске и српске културе. У том контексту, битно је било залагање и једних и других за пажљивије истраживање изданака народне културе, односно њихових етичких и психолошких особености чијом је надградњом требало да се обликују сложеније културне форме. Поред иницијативе Војина Пуљевића и Павла Јевтића о оснивању академије народне уметности о чему је већ било речи, од значаја су била настојања да се ослањањем на географска и етнографска истраживања Јована Цвијића у којима је он трагао за позитивним психолошким особинама и етичким начелима народа с ових простора омогући њихово ширење и учвршћивање у различитим областима друштвеног и јавног живота и претварање у стожер културног развоја.⁴¹⁶

У случају браће Настасијевић, идеја о темељењу високе уметности на основи народне традиције представљала је кључно полазиште у стваралачким подухватима обухватајући проналажење одговарајућег креативног поступка, а, у складу с тим, и адекватног израза, форме и језика у музици, књижевности и сликарству. Евидентно је да је међу њима постојала наклоњеност према „апстрактном“ приступу фолклорном материјалу у процесу уметничког обрађивања. Он је био налик приступу који је пропагирао део припадника либералне фракције⁴¹⁷ уз још слободнији третман фолклорне грађе. За браћу Настасијевић остваривање дубоке, психолошке везе с „архаичним“ слојевима колективне свести садржаним у народним творевинама чинило је окосницу стваралачког чина. Иако у случају музичког стварања Светомир Настасијевић није прецизирао на који начин би се та веза реализовала, имајући у виду метафору којима се користио попут „мистичног споја“ или „родног мелодијског крштења“ рекло би се да је он имао у виду неку врсту саживљавања с

416 Видети Јевтић 1932: 256–257; Јонић 1936.

417 Видети детаљније у потпоглављу „Ка потпуној доминацији конзервативне фракције – осврт на рад националних и женских удружења“, стр. 223–244.

психолошким елементима народне музике дубоко скривених и „видљивих“ само онима спремним да допру до нивоа архетипског. Такво „понирање“ у фолклорну материју требало је да послужи „оплођењу“ индивидуално уоквиреног емоционално-когнитивног процеса какав је стваралачки чин духом колектива. Једном речју, уместо традиционалне обраде музичког фолклора засноване на коришћењу цитата или комплетних музичких целина у оквиру уметничке форме, фаворизовно је стварање „у духу“ фолклора као резултат комплексне емоционалне и психолошке интеракције композитора с музичким наслеђем заједнице чији је припадник. То је за Светомира Настасијевића чини се био једини адекватан вид обраћања народној баштини пружајући прилику уметнику не само да истакне њене специфичне духовне квалитете, већ и умешност да спроведе синтезу личног и колективног и „пропусти“ колективно кроз субјективну призму.

У односу на припаднике либералне фракције, Настасијевићев „психолошки приступ“ фолклору није подразумевао укључивање у стваралачки поступак његовог систематичног истраживања, штавише, процес сакупљања, анализе и обраде фолклорног материјала био је од маргиналног значаја. Уместо тога, он је инсистирао на развијању и неговању спонтаних и интуитивних чинилаца у оквиру стваралачког чина. О томе је детаљније дискутовао неколико деценија након Другог светског рата у студији *Музика као ошшии феномен у уметностима* (1972). Износећи своје погледе на идеју о прожимању поезије и музике као основи за уметничко стварање различитог типа – у области књижевности, архитектуре, музике, вајарства и сликарства, Светомир Настасијевић осврнуо се на, према његовом мишљењу, главна тежишта музичког стварања апострофирајући важност споја инспирације и интуиције „две потсвесне [*sic!*] појаве [...] стваралачког несвесног *ја* из кога бризга снага оригиналности садржине и форме [...] дела”, као и емоције – „континуалне духовно-физиолошке снаге [која] моћно суделује у [стваралачком процесу]“.⁴¹⁸

Управо је истицање улоге процеса који нису под неком врстом рационалне контроле у чину стварања у спрези с потискивањем научног у корист чисто уметничког истраживања представљало битну разлику између Настасијевићевог тумачења музичког национализма и тумачења либерално оријентисаних уметника и стручњака. Она је, осим у стваралачким методама и резултатима, долазила до изражаја и у сватању српске историје музике, то јест у именовану њених најистакнутијих носилаца. Наспрам утицајних припадника либералне фракције који су углавном издвајали Стевана Ст. Мокрањаца у односу на друге ствараоце, Светомир Настасијевић био је усредсређен првенствено на композиторе који су за живота на извештан начин постали

418 Настасијевић 1972: 2.

скрајнути у јавности. То се односило на Јосифа Маринковића и Миленка Пауновића у чијем је деловању Настасијевић уочавао не само отеловљење уметничких идеала за које се и сâм залагао, већ и сличност са сопственом друштвеном позицијом у виду несхваћености и неприхваћености у уметничким круговима, суженим могућностима за пласман дела или израженој равнодушности према њима.

У Маринковићевом и Пауновићевом опусу било је приметно оваплоћење истинске и праве српске уметничке музике, с примесама „дубоког, продорног, религиозног и херојског стила.“⁴¹⁹ Маринковићев уметнички лик у поређењу са Станковићевим и Мокрањчевим био је „најчистији и највише уметнички“⁴²⁰, а он је „као велики идеалист и занесењак, [...] носио у себи све идеале наше велике народне прошлости [...] чврсто верујући у велику и сјајну будућност нације, за чији је напредак заложио своје човечанске и уметничке снаге“.⁴²¹ Издвајајући Маринковићева дела у области црквене музике, потом хорове, соло-песме и обраде народних мелодија, Настасијевић је закључио да су она „неправедно [...] пала у заборав“ надајући се да ће у будућности уметничка настојања „овог значајног и даровитог музичког ствараоца“ привући пажњу коју заслужују и учинити да заузме одговарајуће место у српској музичкој историји.⁴²²

Миленко Пауновић је својом личношћу и уметничком оријентацијом изазивао Настасијевићево дивљење и изузетно поштовање. Означавајући га као „првог српског симфонијског композитора“, Настасијевић је констатовао да је реч о „једној од најређих наших композиторских личности и по снази свога талента и по вредности музичких дела која је за собом оставио“.⁴²³ Указујући на важност Пауновићевих симфонијских и оперских остварења, он се залагао за њихово извођење и темељније испитивање сматрајући неприхватљивом чињеницу да „о њему и његовом раду не постоји [ниједна] [...] исцрпна студија у нашој средини, од неког нашег истакнутијег музиколога и композитора“.⁴²⁴

419 Према Пејовић 1999а: 259.

420 Настасијевић 1938: 120.

421 Исто.

422 Исто, 122.

423 Настасијевић 1944: 15.

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

б) Популарна и/или висока култура, православље и/или атеизам

За припаднике конзервативних струја питање културне политике и управљања културним и уметничким институцијама у земљи било је од посебне важности због уверења да су ове области имале пресудну улогу у посредовању културног и уметничког програма. За обе групе, конзервативноауторитарну и мистичнорелигиозну, успостављање „националне оријентације“ представљало је императив у културном и уметничком пољу што је требало да се манифестује у репертоарским, извођачким и издавачким подухватима најугледнијих и најугицајнијих културних и уметничких установа. Српски и југословенски аутори и њихова остварења, без обзира на то да ли је реч о књижевним, драмским, музичким, ликовним или скулпторским, морали су да имају привилеговану позицију. Такав став долазио је до изражаја у бројним дискусијама и критичким освртима интелектуалаца из Народне одбране и браће Настасијевић у вези с репертоарском политиком, начином рада и друштвеном улогом Народног позоришта у Београду, Радио Београда, Београдске филхармоније, Српске књижевне задруге и других институција.

Налазећи се под сталним критичким оком конзервативних мислилаца, наведене институције и њихови руководици често су оптуживани због недовољне бриге за националну културу и уметност, као и незаинтересованости за систематичније и озбиљније промовисање уметника с ових простора. Изузетна пажња била је усмерена на Радио Београд и Народно позориште вероватно због масовности публике којој су се обраћали и престижу који су имале у београдској и југословенској средини.

Руководство Народног позоришта је у више наврата било предмет осуде интелектуалаца из Народне одбране због начина креирања репертоара, тачније због запостављања националне уметности. Истицано је, између осталог, како Народно позориште „лута по водама лажног и опасног пацифизма“, како се његова судбина у политички осетљивом периоду „поверава [...] људима [који] не показују довољно снаге и искуства да је воде“, те како је читава сезона 1933/34 „недовољно национална“. ⁴²⁵ У једном у низу осврта на рад ове институције предочени су и аргументи у прилог важности националног усмерења репертоарске политике. ⁴²⁶ Уз констатацију да „национални репертоар, нарочито у земљама с младом позоришном традицијом, има, несумњиво, велики значај“, указивано је на то да је његово „постављање и извођење“ неопходно из више разлога – наиме, „кроз стално омогућавање

425 Аноним 1934ж: 409–410.

426 С. 1939.

и развој [домаћег] репертоара и [извођење дела] домаћих писаца пружа [се] могућност за што разноврснију обраду живота, и прошлости и садашњости, и светлих и тамних страна, и трагичних акцената и комичних ефеката“, а осим тога „сталним приказивањем и извођењем [...] један млад и нов писац [...] [може да се] изграђује и усавршава“.427 Поседна предност националног репертоара произлазила је и из „блискости домаћих комада нашем свету“.428

Сличне замерке и препоруке износио је Светомир Настасијевић током своје једногодишње сарадње с кругом око Народне одбране усредсређујући се на рад музичких институција, ансамбала и извођача. Посматрајући ситуацију у области оркестарског, камерног и солистичког извођаштва на југословенском простору, он је запазио незаинтересованост уметничког вођства великих ансамбала за представљање дела домаћих аутора, као и за подстицање симфонијског и оперског стваралаштва, а исти случај је био и с камерним саставима и солистима упркос томе што је „избор домаћих дела камерне музике [био] много [...] већи него из симфонијске музике“.429 Примедбе које су се тичале маргинализовања националне музике он је упућивао и организаторима *Музичких часова* на Коларчевом народном универзитету, циклуса концерата с уводним предавањем који су били намењени ширим слојевима. Осврћући се на вече посвећено музици рококоа, Настасијевић је приметно следеће:

Музички предавачи и извођачи с Коларчевог универзитета [*sic!*], треба да одабирају и да износе пред нашу публику таква музичка материјала до кога публика и музички аматери не могу лако доћи. У вези с овим изгледа да питање наше народне музике и домаћег музичког стваралаштва још није продрло у главе оних који ова предавања организују. Тешко би се могло наћи оправдање за оволики нехат и незаинтересовање за домаћу музику. Колико се сећамо на овим предавањима *Народної универсијетета* [*sic!*] до сада није пала ни једна реч о нашој народној музици, нити је отпевана ни једна народна мелодија, а од наших композитора споменут је само један, Петар Коњовић, и изведена само једна његова соло песма. Дошло је дотле, да је услед толике пропаганде стране музике код нас, наша публика боље обавештена о животу и раду страних композитора него наших. Код нас се више зна о Офенбаху, Пучинију и Маснеу, него о Мокрањцу, Маринковићу и Славенском.430

427 Исто, 555.

428 Исто.

429 Настасијевић 1935в: 630.

430 Настасијевић 1935г: 680.

Важност утемељења националне оријентације у југословенском културном и музичком животу кроз формирање адекватних репертоарских оквира културних и уметничких институција, судећи према ставовима конзервативних интелектуалаца, није се заснивала само на претпоставци да се на тај начин поспешивало јачање домаћих стваралачких и извођачких снага, већ и на веровању да се овим путем онемогућавао претеран утицај „са стране“. Имајући у виду њихову убеђеност у крхкост југословенске културе, свака уметничка и музичка појава која је допирала из других средина сматрана је потенцијално опасном по очување њене специфичности и јединствености. Из тог разлога, не изненађује забринутост конзервативних кругова и својеврстан отпор према промовисању иностране уметности и музике, а, још више, према пропагирању популарне продукције.

И док је представљање уметнички вредних музичких дела страних аутора, посебно аутора словенског порекла, донекле толерисано, премда није пропуштана прилика да се истакне подједнак значај извођења домаћих остварења,⁴³¹ дотле је према композицијама комерцијалног карактера из пера странаца испољавана изразита одбојност. Поред осталог, негативни коментари изрицани су на рачун опера Жила Маснеа (Massenet) који је назван „сладуњавим композитором“;⁴³² а још оштрије оцене биле су изнете на рачун твораца „лакких“ музичких жанрова. Један од најдрастичнијих примера критике иностране популарне музике представљао је текст „Музичка дезинфекција“ аутора потписаног као Ђ. Т. (1934), сарадника часописа *Народна одбрана*. Написан непосредно након убиства краља Александра, овај чланак садржао је изразито пежоративне коментаре о средњеевропској популарној музици, чини се, додатно појачане ауторовим доживљајем трагичности тог догађаја. Осврћући се на музички живот у градским срединама у Краљевини Југославији, посебно у кафанама он је приметио следеће:

[У градским кафанама] [...] народна музика [је], са својим дубоким народним мотивима, и до сада често пута бивала потискивана од импортираног музичког шљама. Разни развратни куплети пештанских и бечких тинга-тангова, без музичке вредност, у врло рђавом и рогобатном преводу њихових лакких либрета, хорили [*sic!*] су се у свим нашим престоничким локалима.⁴³³

За разлику од других припадника конзервативне фракције који су се углавном задржавали на изражавању отпора према страном комерцијалној

431 Видети на пример Настасијевић 1935а.

432 Настасијевић 1935б: 359.

433 Ђ. Т. 1934: 724.

музици,⁴³⁴ писац наведених редова покушао је да проникне у узроке њихове експанзије у југословенским градовима. Поред кашњења са увођењем закона о ауторским правима које је послужило „спекулативним издавачима (опет стране расе!) [...] [омогућујући им да] преводе [...] те пештанске куплете, штампају их и јефтино [...] продају“ доприносећи „нашој погубној музичкој инфекцији“, важна је била и распрострањеност снобизма у урбаним центрима.⁴³⁵ Ипак, постојало је уверење да ће се после „најдубљег вала наше народне жалости“ изазваног смрћу краља, у југословенској средини пробудити свест о недостојности бечке и пештанске музичке робе и њихове моралне и духовне штетности, те да ће музички „импорт [...] суседа“, заменити „дубоко осећајна народна музика са охридских извора, с широких поља мачванских, са шумадијских седељки, из босанских старих наших музичких врела“.⁴³⁶

Проблематичност ширења популарне музике из Средње и Западне Европе на југословенском тлу проистацала је из чињенице да је реч била о продукцији која није заснована на узвишеним естетским начелима и која је уживала симпатије ширих слојева. Као таква, ова врста музике представљала је озбиљну претњу очувању националног идентитета, националног карактера и моралних вредности југословенских народа из угла конзервативаца. У спрези са сличним књижевним, позоришним и филмским творевинама, популарна музика показивала је изразито разорно дејство, особито у додиру с „најосетљивијим“ и, за нацију, најбитнијим друштвеним групама попут југословенске омладине.⁴³⁷ Таква појава била је посебно забрињавајућа имајући у виду чињеницу да је омладинска популација поимана као тежиште југословенске нације, те да је у њен етички одгој и духовно и физичко обликовање улаган значајан труд.

У уметничком програму припадника конзервативне фракције није било места за комерцијалну продукцију, али је зато поклањана пажња црквеној уметности, посебно византијској и поствизантијској традицији у оквиру Српске православне цркве. Поред испитивања српског средњовековног фрескосликарства и његове савремене надградње које је постављено као примарни задатак у групи *Зограф* и стваралаштву Живорада Настасијевића, интересовање за духовну уметност с простора Србије показивали су и интелектуалци из Народне одбране. О томе је сведочила серија текстова Саве Поповића у којима је указано на важност упознавања шире јавности с наслеђем српског средњег века у уметности,⁴³⁸ потом на напредност византијског

434 Видети П. Н. 1939.

435 Ђ. Т. 1934: 724.

436 Исто.

437 Упореди Богићевић 1934; Иличић 1935; Бабић 1939; Митриновић 1939.

438 Поповић 1932а.

спрам латинског схватања уметности, као и на потребу ослањања модерне југословенске уметности на наслеђе из прошлости.

Када је о музици реч, свест о важности проширења репертоара духовних остварења на темељу традиције уметничког моделовања српског црквеног појања развијене током 19. века појавила се током тидесетих година с тим да ова област није била од централне важности у публицистичком и стваралачком раду конзервативно оријентисаних појединаца. Овакав приступ црквеној музици заступао је Светомир Настасијевић који је, према сопственом сведочењу, дошао на идеју о компоновању *Литургије св. Јована Златоустој* на бази напева из *Осмојасника* захваљујући Војиславу Илићу, тадашњем диригенту мушког хора студената Православно-богословског факултета.⁴³⁹ За разлику од свог брата Живорада, он се није посветио темељном изучавању српског црквеног појања, већ је био усмерен на световне форме и жанрове. У односу на припаднике либералне фракције, Светомир Настасијевић није није био заинтересован за историјско и етнографско испитивање традиције црквене музике на овим просторима што је у потпуности било у складу с његовим поимањем уметничког стварања као засебног вида истраживања, потпуно опозитног и аутономног у односу на научно истраживање.

439 Настасијевић 2017: 86–87.

Наратив о музици у либералној фракцији

Музички уметници и интелектуалци који су били део либералне фракције у јавном пољу трудили су се да током обе етапе укажу на бројне проблеме који су пратили музичку професију, као и на недостатке у државној и уметничкој политици. Већина њих сматрала је за своју дужност да јавно дискутује о аномалијама у уметничком и музичком животу земље, као и да врши притисак на државни апарат како би се на одговарајући начин приступило решавању појединих питања и креирању јасније и дугорочне стратегије у области уметничке и музичке продукције и извођаштва.

Поредећи ситуацију која је владала на подручју Југославије с околностима у Чехословачкој, Пољској, Француској и Аустрији, музичари и стручњаци либералног усмерења одредили су правце у којима је било неопходно да се делује не би ли развој уметничке музике на овим просторима текао држе и успешније. Најпре, било је важно отварање високих школа за музику (конзерваторијума) у регионалним центрима у земљи као предуслову за стварање домаћег образовног кадра.⁴⁴⁰ То је требало да буде праћено подржављењем приватних музичких школа чиме би се омогућило адекватно школовање ширег круга заинтересованих појединаца из различитих слојева и побољшање социоекономског статуса наставника. Постојала је тежња за унапређењем квалитета извођења постојећих и новооснованих вокалних и инструменталних ансамбала попут оперске трупе Народног позоришта у Београду, Оркестра Краљеве гарде, Београдске филхармоније и бројних певачких друштава,⁴⁴¹ и за озбиљним радом на музичком просвећивању и формирању истанчаног укуса ширих слојева.⁴⁴² Захтевано је и да се што пажљивије и систематичније води културна политика на нивоу земље,⁴⁴³ те да се плански приступи културној дипломатији кроз строжије праћење ансамбала и музичара заинтересованих да репрезентују земљу у пријатељски и „непријатељски“ настројеним срединама.⁴⁴⁴ Напослетку, од изузетне важности било је успостављање планског

440 На неопходност отварања конзерваторијума у Београду указивали су готово сви припадници либералне фракције, а посебно су се на томе ангажовали Петар Крстић и Милојевић током двадесетих година протеклог столећа. Видети детаљније у Милојевић 1921а, 1923б; ИАБ, Музичка школа *Мокрањац*, Општа архива, инв. бр. 185, Допис Милоја Милојевића Наставничком већу Музичке школе у Београду, 27. мај 1920, Београд.

441 Уп. Милојевић 1920а, 1922а, в, 1927б, 1929; Манојловић 1922; Бинички 1925а, б, в; Бингулац 1930.

442 Уп. Милојевић 1919а, б, 1926б; Манојловић 1924д.

443 Уп. Милојевић 1922в, 1926б, 1927б, в, 1929.

444 Уп. Милојевић 1926г, 1927а.

бележења традиционалне народне музике и институционализовање заштите музичког наслеђа.⁴⁴⁵

Припадници либералне фракције били су изузетно посвећени обликовању југословенске уметничке музике и из те перспективе су приступали промишљању популарне и народне музике, те њихових естетских, етичких, културних и друштвених димензија. У њиховим дискусијама преламала су се специфична идејна полазишта и разлике у циљевима деловања што је, како ће се видети, условило унутрашње поделе.

Усредсређеност на питања „системског карактера“ попут унапређења музичког образовања, описмењавања и просвећивања маса, побољшања квалитативних домета субвенционисаних ансамбала и материјалног положаја музичара испољила се током прве етапе у јавном пољу да би, након њиховог постепеног решавања, фокус био усмерен на друга питања. На исти начин, интересовање за разматрање појединачних дилема међу овом групом варирало је у међуратном периоду. Проблем односа фолклора и високе уметности, те подесних модела музичког развоја, (западно)европског или словенског, заузимао је махом централно место у расправама, док су остале појаве циклично добијале или губиле на значају или су, попут питања феминизма или антифеминизма, биле скрајнуте.

Имајући у виду доминанте погледе, као и приоритете који су усмеравали јавне активности припадника либералне фракције евидентно је да је овај сегмент прошао кроз неколико фаза у формулисању музичког програма. Прва фаза уследила је одмах након завршетка Великог рата и трајала је до краја 1923. године. Она је била обележена тежњом да се прецизније дефинише „српски идентитет“ у музици, а тежиште је стављено на одавање почаста и благодарности композитору и стручњаку Стевану Мокрањцу који је преминуо у моменту разбуктавања рата између Краљевине Србије и Аустроугарске у јесен 1914. Будући да ратне околности и потоњи трагични догађаји који су довели до окупације земље, повлачења њеног вођства и дела становништва, нису пружили прилику да се јавно укаже на његов велики допринос српској култури и музици, чим су наступили мирнодопски услови, ученици, сарадници и поштоваоци Мокрањца потрудили су се да „наметнуто ћутање“ превазиђу. Као резултат тога покренут је низ иницијатива с намером да се јавно изрази поштовање, уважавање и високо вредновање Мокрањчевих разноврсних подухвата.⁴⁴⁶ Најпре је током 1919. публиковано неколико осврта на достигнућа овог композитора и интелектуалца у дневној штампи и

445 Уп. Krstić 1922; Gjorgjević 1922; Милојевић 1920, в, г, 1923а.

446 Уп. Милановић 2017.

периодици, а као непосредан повод послужила је свечаност помена Мокрањцу коју је организовало Београдско певачко друштво (в. Слика 15).⁴⁴⁷

У СПОМЕН
† СТ. СТ. МОКРАЊЦА

На два четворогодишња срца најбољег српског народног и правосног композитора **СТЕВАНА СТ. МОКРАЊЦА**

БЕОГРАДСКО ПЕВАЧКО ДРУШТВО

У савезу са Певачким Друштвом „Стивановић“, Академским Певачким Друштвом „Обилић“, Музичком Школом, Српским Јевр. Певачким Друштвом, Музичким Друштвом „Малашковић“, хором уметног Богословије св. Саве, јевр. јевр. јевр. Друштвом „Андрасовић“ и Г. Милошевићем из Београда.

ПРИРЕЂУЈЕ
У понедељак 20. октобра 1919. год.
СВЕЧАНИ ПАРАСТОС ПОК. СТ. МОКРАЊЦУ

У 11 часова пре подне у Сабornoм Храму
На парастосу кнежевству г. г. Митрополит и Епископ, који се одржава у Београду, гварца В. Пр. Ђекић и г. Ј. Дрвинић из Београда.

Парастосу кнежевству г. г. Митрополит и Епископ, који се одржава у Београду, гварца В. Пр. Ђекић и г. Ј. Дрвинић из Београда.

КОНЦЕРТ у 7 часова пре подне
ХОТЕЛ „КАСИНИ“ НА ТЕРАЗИЈАМА

на коме се појављује компанија солистичка.

ПРОГРАМ:

УВОД: БЕЛЕТ СТАЊА — Мени хор Београдског Певачког Друштва.

I ДЕО

- 1.) УМЕТНИЧКИ РАД СТ. СТ. МОКРАЊЦА — композиција г. Милоша Мокрањца, музичког секретара Муз. Школе.
- 2.) ХУ РЪКОВЕТ — мени хор Певачког Друштва „Стивановић“.
- 3.) АКАТИСТ МАШИ БОЖИЦИ — музика хор учени Богословије св. Саве.
- 4.) А) IV РЪКОВЕТ — хорски ансамбл г. Милоша Мокрањца, за пратњу клавира и мени хор Београдског Певачког Друштва.
- б) БОЖАВ — мени хор Београдског Певачког Друштва.

II ДЕО

- 5.) XI РЪКОВЕТ — музика хор Академског Певачког Друштва „Обилић“.
- 6.) — X РЪКОВЕТ — мени хор Београдског Певачког Друштва.
- 7.) XII РЪКОВЕТ — музика хор Певачког Друштва „Малашковић“.
- 8.) — ПЕСМА ПАМЕНИ на „Јакошевићеву Песму“ — хорски ансамбл г. г. Стефана Прелића — Академског Певачког Друштва, за пратњу клавира — **10 МИНУТА РАДНО**

III ДЕО

- 9.) ПРИМОРСКИ НАПИСИ — мени хор Српског Јевр. Певачког Друштва.
- 10.) БЕРГЕР — мени хор Београдског Певачког Друштва.
- 11.) V РЪКОВЕТ — мени хор Београдског Певачког Друштва.

ХОРОВОЂЕ:

Београдско Певачко Друштво: г. Стеван Христић, хор. директор „Стивановић“, г. Станислав Бинички, Академско Певачко Друштво „Обилић“, г. Јован Зорко, хор. директор „Малашковић“, г. Јован Зорко, хор. директор „Стивановић“, г. Јован Зорко, хор. директор „Стивановић“, г. Јован Зорко, хор. директор „Стивановић“.

ПЕШНИ МЕСТА: Доме! 20 дана, српски 20 дана, 1 месец 12 дана, 11 месеци 10 дана, баварски 3 дана, српски 3 дана.
Поруке се приредиле у Београду: А. Јекић - Царица, Мило Стојановић и Мило Стојановић и на који на два концерта.
— Прогледајте своје књижице на 10 и 20 дана, месец.

Штампао „Св. Саво“ В. Савановић, М. Е. Грешковић, Грешковић 1919.

Слика 15. Плакат за свечани парастос Стевану Ст. Мокрањцу у организацији Београдског певачког друштва. АЈ-66-620-1033, Музичка и певачка удружења – друштва, Београдско певачко друштво.

447 У овом догађају учествовали су хор Богословије Св. Саве као и певачка друштва из Београда – *Стианковић*, *Обилић*, Српско-јеврејско певачко друштво. Уводну реч одржао је Милоје Милојевић као представник Музичке школе у Београду, а хоровима су дириговали Станислав Бинички, Стеван Христић, Хинко Маржинец и Јован Зорко. Видети ИАБ, Музичка школа *Стианковић*, инв. бр. 42 (496) (1886–1927), *Умешнички помен Стивану Мокрањцу* – програмска књижица, 20. октобар 1919.

Након тога настављено је с објављивањем радова о наслеђу овог аутора с тим да су временом они губили на свечарском карактеру проистеквши из подробнијег испитивања његове биографије и различитих аспеката световних и духовних остварења:⁴⁴⁸

1919 Стеван К. Христић, Рефлексије о Ст. Мокрањцу (*Демократија*, 19. октобар, 1)

Милоје Милојевић, Стеван Ст. Мокрањац. Поводом данашњих музичких свечаности у спомен уметника (*Полиџика*, 20. октобар, 1–2)

Стеван К. Христић, Стеван Мокрањац (*Уметнички помен Стевану Мокрањцу*, програмска књижица, 20. октобар у сали Касина, Београдско певачко друштво, 1–4)

Стеван К. Христић, Стеван Мокрањац (*Весник: црквено-полиџички и друштвени лист*, 26. октобар, 3)

Милоје Милојевић, Уметничка личност Стевана Мокрањца (*Мисао*, 1/2, 134–140)

1920 Petar Konjović, Stevan St. Mokranjac (*Ličnosti*, Zagreb: Ćelap i Popovac, 65–91)

1922 Милоје Милојевић, Помен Ст. Ст. Мокрањцу (*Полиџика*, 30. септембар, 3)

П. Ј. Крстић, Стеван Ст. Мокрањац (*У спомен Стевану Мокрањцу 1855–1914. Четири велика концерта 1922–1923*. Београд: Штампариија и књиговезница Аце Максимовића, 7–9)

1923 Милоје Милојевић, Уметничка личност Стевана Ст. Мокрањца (*Српски књижевни листник*, књ. X, бр. 3, бр. 4, бр. 5, 186–195, 276–283, 354–366)

Коста П. Манојловић, О Стевану Ст. Мокрањцу као црквеном композитору (*Просветни листник*, 5, 280–288)

Коста П. Манојловић, *Споменица Стевану Ст. Мокрањцу* (Београд: Државна штампариија Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца).

1931 Петар Крстић, Стеван Ст. Мокрањац (*Jugoslavenski autor*, 3/4, 1–3)

448 Подаци о списима посвећеним Мокрањцу који су објављени у међуратном периоду највећим делом су преузети из библиографске студије музиколога Роксанде Пејовић. Видети Пејовић 1999б.

- 1933 Kosta P. Manojlović, Stevan St Mokranjac o Wagneru i Parsifalu (*Zvuk*, 4, 132–136)
- 1936 Петар Крстић, Стеван Ст. Мокрањац (*Vesnik Južnoslovenskog pevačkog saveza*, 6, 41–44)
- 1938 Kosta P. Manojlović, Stevan St. Mokranjac i njegove muzičke studije u Münchenu (*Музички иласник* 2, 3, 4, 17–23, 45–55, 69–74)
- 1940 Коста П. Манојловић, Одашиљање на музичке студије Стевана Стојановића-Мокрањца седамдесетих година прошлог века (*Време*, 4. април, 9)

Паралелно с представљањем личности и уметничких резултата Мокрањца у писаној речи, појавила се идеја о интегралном извођењу његових хорских композиција најпре пред београдском публиком, а потом и слушаоцима широм земље. У томе је пресудну улогу имао диригент и композитор Станислав Бинички који је у том периоду руководио Опером Народног позоришта у Београду, али је део времена посвећивао припремама и концертним наступима хора Певачке дружине *Сџанковић*. Од њега је у августу 1922. године потекао предлог о одржавању четири концерта на којима би била изведена комплетна дела Мокрањца⁴⁴⁹ уз суделовање Петра Крстића, Милоја Милојевића и Косте Манојловића. Они је требало да „изнесу вредност Мокрањчеве музике и [да] дају коју реч о Мокрањцу као композитору“.⁴⁵⁰ План Биничког успешно је реализован у раздобљу од октобра 1922. до јуна 1923. године (в. Слика 16), а његова посвећеност концертном извођењу читавог или барем већег дела опуса Мокрањца дошла је до изражаја и приликом турнеје хора *Сџанковић* по „Хрватској и Словеначкој“ у мају 1923. године⁴⁵¹ и Чехословачкој концем те године.⁴⁵²

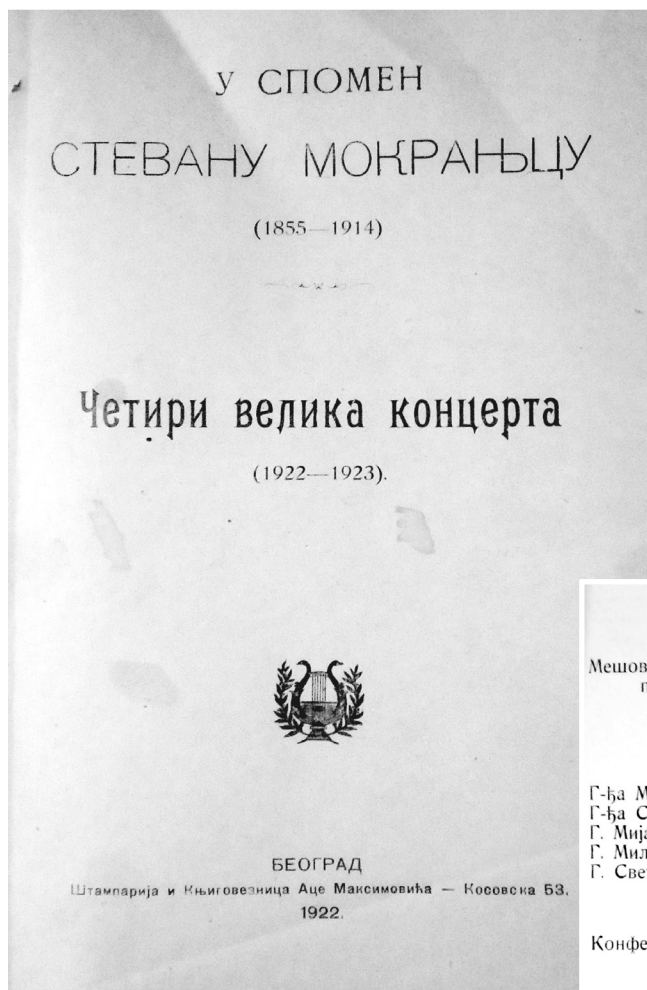
Исказивање почасти Мокрањцу и његовим заслугама за српску културу добило је својеврсно заокружење кроз покретање акције за пренос

449 Предлог је изнет на IX. пленарној седници Управе Певачке дружине *Сџанковић* одржаној 17. августа 1922. године. ИАБ, Музичка школа *Сџанковић*, инв. бр. 5 (434), Књига записника Управе ПДС (1922–1924), инв. бр. 5 (434), стр. 27.

450 ИАБ, Музичка школа *Сџанковић*, инв. бр. 5 (434), Књига записника Управе ПДС (1922–1924), инв. бр. 5 (434), Записник с XI. пленарне седнице одржане 1. октобра 1922, стр. 33–34.

451 На гостовањима у овим крајевима извођене су све Мокрањчеве Руковети изузев I и XIII, потом хорски комад *Козар* и *Турске њесме* за хор. Према ИАБ, ИАБ, Музичка школа *Сџанковић*, инв. бр. 42 (496) (1886–1927), Програм турнеје по Хрватској и Словеначкој.

452 На овој турнеји хор је изводио неколико варијанти програма. Један од њих био је базиран искључиво на Мокрањчевим делима и то *Козару*, VII, VIII, IX, XIV, XV Руковети и *Приморским најјевима*. ИАБ, Музичка школа *Сџанковић*, инв. бр. 28 (476) (1922–1923), Турнеја у Чехословачкој, Програм од 2–13. новембра 1923.



Слика 16. Насловна страна програмске књижице за четири концерта у част Мокрањца и планиран садржај концерата. МИ САНУ – Архивска колекција.

Изводе:

Мешовити збор Певачке Дружине „Станковић“ уз припомоћ љубитеља музичке уметности.

СОЛИСТЕ:

Г-ђа Мирослава Бинички — сопран.
Г-ђа Софија Андријашевић-Предић — сопран.
Г. Мијат Мијатовић — тенор.
Г. Милорад Јовановић — бас.
Г. Светозар Писаревић — бас.

Конференције о раду Стевана Мокрањца одржаће:

I. НА ПРВОМ КОНЦЕРТУ:

Г. Петар Ј. Крстић — о Стевану Мокрањцу као учитељу.

II. НА ДРУГОМ КОНЦЕРТУ:

Г. Стеван К. Христић — о Стевану Мокрањцу као композитору световних песама.

III. НА ТРЕЋЕМ КОНЦЕРТУ:

Г. Коста П. Манојловић — о Стевану Мокрањцу као композитору духовних песама.

IV. НА ЧЕТВРТОМ КОНЦЕРТУ:

Г. Милоје Милојевић — о личности Стевана Мокрањца као композитора.

Концертима управљају г. г. Ст. Бинички и Хинко Маржинец.

Концерти ће бити у „Манежу.“

његових посмртних остатака из Скопља у Београд. О томе се, чини се, дуже време размишљало у кругу челника Београдског музичког друштва,⁴⁵³ али се прилика за то пружила 1923. године. Након састанка на коме су учествовали представници свих значајних музичких установа у Београду и других културних институција у јуну те године одлучено је да се свечан пренос обави на дан Мокрањчеве смрти (16/29. септембар), као и да се оформи Извршни одбор који је имао задатак да обави све неопходне припреме за тај догађај.⁴⁵⁴

Након извесног времена, осмишљен је веома амбициозан програм Мокрањчевог дана коме је требало да претходи преношење посмртних остатака, уз подршку великог броја певачких друштава из читаве земље, свештенства, званичника, представника Велике ложе Слободних зидара и челних људи најзначајнијих културних и научних институција (в. Слика 17).⁴⁵⁵ Прожимање комеморативног и слављеничког које је обележило целокупан програм надовезало се у потпуности на расположење креирано међу српским музичарима у периоду након завршетка Великог рата учврстивши ауру обликовану око овог угледног уметника и стручњака. Симболички врхунац процеса величања Мокрањчевих заслуга означио је у исто време и завршетак раздобља „окренутости себи“ и утврђивања вредности и трајекторије сопствене традиције усмеравајући српске музичаре на успостављање контакта и сарадњу с хрватским и словеначким колегама и покушај установљења југословенске музичке политике.

Важна је, у том контексту, била појава идеје о формирању националног (југословенског) певачког савеза која је артикулисана за време трајања манифестација посвећених Мокрањцу. Према исказима Косте П. Манојловића, члана Одбора за пренос посмртних остатака Стевана Ст. Мокрањца, значајну улогу у томе имали су чланови овог тела који су 30. септембра 1923. године на састанку с представницима словеначких и хрватских савеза представили своју визију Јужнословенског певачког савеза.⁴⁵⁶ Овој иницијативи претходило је динамизовање интеракције међу југословенским музичарима захваљујући гостовањима истакнутих загребачких и љубљанских хорских ансамбала у Београду крајем 1921. и током 1922. године и турнеји хора *Сџанковић* по северним југословенским крајевима 1923. године. Поред тога, важна је била и размена информација и искустава путем штампе чему је допринела појава

453 Уп. Милојевић 1922г.

454 ИАБ, Музичка школа *Сџанковић*, инв. бр. 28 (476) (1922–1923), Допис Одбора за пренос почившег Стевана Ст. Мокрањца Певачкој дружини *Сџанковић*, бр. 1, 19. јун 1923, Београд.

455 Видети детаљније о томе у Милановић 2017: 208–212.

456 АЈ-66-363-607, Допис господину министру просвете Косте П. Манојловића и Виктора Новака у својству секретара и председника Јужнословенског певачког савеза, 1. децембар 1924, Београд.

Слика 17. Насловна страна и садржај програмске књижице посвећене преносу посмртних остатака Мокрањца и прослави Мокрањчевог дана. МИ САНУ – АК, Заоставштина Светолика Пашћана-Којанова.



првог послератног музичког часописа у Београду – *Музичкој гласника* (1922). Око њега су се окупили првенствено либерално оријентисани музичари и стручњаци средње и млађе генерације на челу с Божидаром Јоксимовићем, Владимиром Р. Ђорђевићем и Петром Крстићем као оснивачима, уз укључивање појединих утицајних београдских интелектуалаца,⁴⁵⁷ а један од циљева било је подстицање унапређења музичких прилика у читавој земљи почев од адекватног уређења стручног образовања и музичких и културних институција до регулисања статуса музичара и музичких уметника (в. Слика 18).⁴⁵⁸

457 Тихомир Ђорђевић, Бодан Поповић, Милан Грол, Стеван (Стева) Тодоровић итд.

458 Часопис је покренут на иницијативу београдског издавача Косте М. Бојковића који се обратио тројци музичара како би их замолио да учествују у његовом уређивању. Након што су се око тога сагласили дошло се на идеју да се часопис понуди београдској подружници Удружења југославенских музичара као гласило организације и у ту сврху одржан је састанак с његовим делегатима – Јованом Зорком, Стеваном Христићем и Костом П. Манојловићем. Договорено је да се позитивна одлука предочи на састанку Удружења и да се и његови чланови о томе изјасне. Упркос противљењу председника подружнице, Милоја Милојевића, и првобитној уздржаности већине чланова ипак је превладао став

ПРВИ ДАН субота 29. септембар

- I. У суботу, 29. септембра, цело пре појаве, у Саборној Цркви изложено је тело Ст. Ст. Мокрањца, које из Скопља стиже 28. у вече.
- II. У 14 (по подне) свечани помен у Саборној Цркви. На јектенија одговара Београдско Певачко Друштво.
- III. У 14 и 30 креће од Саборне Цркве свечан спровод овим редом:
 1. Носилац црквеног крста и носиоци кољива и музичких емблема
 2. Војна музика
 3. Извидници и планинске
 4. Соколи и соколице
 5. Највиши разреди средњих и стручних школа
 6. Ученици Музичке Школе
 7. Ученици Музичке Школе „Станковић“
 8. Заставе Певачких Друштава
 9. Друга Војна Музика
 10. Певачка друштва, овим редом:

Ратарско певачко друштво из Башахића
 Српско правосно пев. друштво из Панчева
 Српско певачко друштво „Вала“ из Приједора
 Хрватско певачко друштво „Одјек“ из Земуна
 Јеврејско омаднско певачко друштво „Братство“
 Српско пев. друштво „Јара“ из Дала
 Ратарска задруга из Земуна
 Српско држ. пев. друштво „Јавор Гусец“ из Шида
 Пачевачко певачко друштво „Венац“
 Српско пев. друштво „Гусец“ из Осека
 Српско певачко друштво из Глине
 Певачко друштво „Соко“ из Геновоница
 Заватска и просветна задруга из Земуна
 Музичко друштво из Новог Сада
 Суботичка српска пев. друштво „Гранчар“
 Српска певачка друштво „Јавор“ из Вуковара
 Српско првенско пев. друштво из Земуна
 Српска певачка друштво из Митровице
 Српско правосно пев. друштво из Вршица
 „Карађорђе“ певачко друштво из Београда
 „Милошевић“ пев. друштво из Београда
 Академско певачко друштво „Обилић“
 (српско-јеврејско) пев. друштво из Београда
 Певачка Друштво „Станковић“
 Прво Београдско Певачко Друштво

11. Група делегација певачких друштава
12. Шар са венцима
13. Свештенство
14. Ковчег са телом
15. Породица
16. Званични представници

17. Одбор и представници Срп., Хрват. и Словеначког Савеза
 18. Велика Ложа Слободних Зидара
 19. Изабранства установа и корпорација
 20. Поштоваоци покојника и грађанство.
- IV. Спровод креће улицама: Краља Петра, Кнез Михаиловом до „Руског Цара“, одатле према Кнежевом Споменску и устаља се пред зградом Народног Позоришта. Одатле Коларчевом улицом и устаља се на Тргу Престолонаследниковом код Теразијске Трибине, затим скреће у улицу Краља Александра и одлази на гробље.
 - V. Говорници: Пред Саборном Црквом у име Академије Наука г. др. Александар Белић, академик, секретар Академије Наука. Са зграде Народног Позоришта г. Станислав Винички, директор Опере. Са трибине на Теразијама проф. Универзитета у Загребу г. др. Виктор Новак, председник друштва „Лисински“.
 - VI. На гробу се са посмртним остацима покојника праштају песмом Прво Београдско Певачко Друштво и Певачка дружина „Станковић“.
 - VII. У вече у 20 часова заједничка вечера представника Певачких Друштава у ресторацији код „Империјала“.

ДРУГИ ДАН

— недеља 30. септембар —

- I. Пре подне у београдским богомољама свију вероисповести певају:
 - а) у Саборној Цркви: Српско Пев. Друш. из Панчева;
 - б) у Вознесенској Цркви: „Јавор Гусец“ из Шида;
 - в) у Католичкој Цркви: Земунско Хрватско певачко друштво „Одјек“;
 - г) у Бет-Израел: Јеврејско пев. друштво из Панчева;
 - д) у Синагози (ешкенаски обред): Хор новосадске синагоге.
- II. У 9 часова пре подне у стану Београдског Певачког Друштва (Сала Основне Школе код Саборне Цркве) Конгрес Савеза Војвођанских Певачких Друштава, са дневним редом: Одлука о даљем отпунку Савеза.
- III. У 10 часова пре подне Конгрес свих српских певачких друштава у дворани Дома Певачке Дружине „Станковић“ са дневним редом: Оснивање Савеза Српских Певачких Друштава.
- IV. У 16 часова по подне у сали Новог Универзитета: Велики Конгрес Певачких Савеза Српског, Хрватског и Словеначког, са дневним редом: предлог о оснивању Лиге Певачких Савеза Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца.
- V. У 19:30 часова у вече у новој згради Народног Позоришта: Велики Концерт свих певачких друштава, са програмом који се посебно објављује.

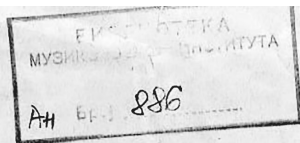
ОДБОР.

Поред дискусија о проблемима који су се подједнако тицали припадника музичке професије у свим југословенским регијама, простор је био посвећен и обавештењима о активностима музичких установа, организација и ансамбала из Загреба и Љубљане. Прилоге су, осим београдских и српских уметника и стручњака, слали и хрватски аутори – композитор Антун Добронић, критичари Казимир Кренедић, Ладислав Плетеш и други.

Схватање о неопходности што бољег упознавања музичара унутар југословенских граница од тог периода до избијања Другог светског рата није изгубило на важности међу припадницима либералне фракције о чему су

да часопис треба да буде званичан орган Удружења и да у његовом раду, поред Крстића, Јоксимовића и Ђорђевића, треба да учествују и Христић, Зорко и Манојловић. Услед недовољног искуства музичара и музичких стручњака у послу око уређивања часописа, велику помоћ уредништву пружио је брат Владимира Ђорђевића, Тихомир Ђорђевић – један од најзначајнијих интелектуалаца међуратне Југославије. О оснивању и историјату часописа видети МИ САНУ – АК, Заоставштина Владимира Р. Ђорђевића, Ан-886, В. Р. Ђорђевић, Историјат постанка *Музичкој иласника* и даљи његов ток, рукопис, б. г. О ширем доприносу *Музичкој иласника* видети у Васић 2009, 2012.

УРЕДНИШТВО и АДМИНИСТРАЦИЈА
„МУЗИЧКОГ ГЛАСНИКА“
ПОЕНКАРЕОВА УЛ. БР. 15. (у дворишту)
БЕОГРАД



П. Г.

У нас се и међу стручним музичарима и у широкој маси народној већ одавно осећа потреба за једним музичким часописом. Да би смо тој потреби изашли на сусреш, ми смо решили да од Нове Године кренемо и уређујемо часопис под именом

„МУЗИЧКИ ГЛАСНИК“.

Програм „Музичког Гласника“ биће претресање дневних музичких питања, обрађивање музичке уметности, доношење прилога за историју, наше музике, утврђивање музичке наставе, приказивање музичке литературе, оцењивање музичких продукција у нас и држање наше публике у шоку открићу музике у опште. Поред свега тога „Музички Гласник“ ће имати и „Мучки Додатак“, у коме ће се доносити најбоље композиције југословенских музара.

Извештавајући Вас о овоме, ми се надамо да ћете нам и Е помоћи, било својом сарадњом, било извештајима о музичким појавама Вашој околини (о певачким друштвима, концертима, народној музици и личном) било саветима, било ширењем интересовања за наше предузеће.

„Музички Гласник“ ће излазити сваког месеца. Имаће 8 страна текста и 4—8 страна додатка са композицијама.

Цена 36 дин. годишње. Поједини бројеви 3 дин. комад.

Примите Господине, уверење нашег одличног поштовања.

*Новембра 1921. год.
Београд.*

Власник и оснивач

К. М. Бојковић

Оснивачи „Музичког Гласника

Б. Јоксимовић

В. Ђорђевић

П. Крстић

Слика 18. Обавештење о оснивању Музичког Гласника, његовом уредништву и концепцији. МИ САНУ – АК. Заоставштина Владимира Р. Ђорђевића, Ан-886.

сведочили бројни подухвати у области професионалног и стручног удруживања, извођаштва, издаваштва и публицистике.⁴⁵⁹ Свакако, то није подразумевало напуштање неговања националне традиције, њеног усавршавања, истраживања и промишљања.⁴⁶⁰

Осим што је у кругу либерала дошло до искорачења у деловању неколико година после завршетка рата, усмеравањем пажње не само на српски, већ и на југословенски културни простор, дисконтинуитети у њему испољавали су се у различитом степену током читавог међуратног периода. Један од најупечатљивијих заокрета проистекао је из промене погледа на српску музичку прошлост испољених непосредно након краја рата. Он се десио током 1931. године, а чини се да је директно био подстакнут смрћу једног од великана српског романтизма, Јосифа Маринковића. Одлазак деценијама из јавности повученог композитора и диригента, некада слављеног и цењеног, као да је подсетио стручне кругове на то да је постојао музички живот и изван Београдског певачког друштва и Српске музичке школе и да је био садржајан, те да је за развој српске музике током 19. и почетком 20. века било више заслужних појединаца и група. Враћање на недавну и даљу „заборављену“ или „потиснуту“ прошлост подстакло је ревидирање ставова о историји српске музике и њеним истакнутим творцима што се манифестовало у публикованим освртима током тридесетих година јавно најистуренијих припадника либералне фракције. На специфичан начин то је било опредељено у догађајима који су пратили отварање Музичке академије у Београду 1937. године.

Одступања у циљевима деловања и програмским оквирима припадника либералне фракције у међуратном раздобљу пратило је одсуство јединства у приступу дилемама наметнутим у јавном пољу. Изразита подељеност долазила је до изражаја у разумевању сврховитости националне уметности и, уопште, уметничког стварања што је резултирало дихотомним груписањем. С једне стране налазили су се поклоници националне струје који су посебан акценат стављали на посредујућу улогу уметности у процесу снажења нације, буђења њених културних потенцијала и стицања политичке утицајности. Упркос индивидуалном карактеру стваралачког чина који се огледао у партикуларности естетског, поетичког и етичког хоризонта уметника, креативни ток и резултат неутемељен у његовом окружењу, у овом случају духовној и материјалној баштини заједнице у којој бивствује, заговорници музичког национализма сматрали су проблематичним у садржајном и вредносном смислу. Насупрот њима стајали су заступници уметничког индивидуализма који су у одсуству дејства спољних инстанци и „неуметничких“ порива видели подесан оквир

459 О овој појави већ је било речи у оквиру првог поглавља књиге. Видети део 18–31.

460 О томе ће бити дискутовано у наредним потпоглављима.

за слободно и неспутано уметничко изражавање и испољавање уметничког личног доживљаја друштвене стварности, историје и традиције.

Две групе су у толикој мери биле међусобно удаљене у погледима на српску музичку традицију да су њихови програми морали да се прате засебно. У исто време, значајне неподударности наметнуле су се и унутар саме националне струје доприносећи прегруписавањима од једне до друге дилеме и уједно компликујући разматрање деловања либералне фракције као целине. Иако је једна од главних тачака раздора у овој групи било разумевање савремене европске и словенске музичке продукције и уједно развоја српске и југословенске музике упућујући на поделу на „традиционалисте“⁴⁶¹ и „модернисте“⁴⁶², у заступању ставова по другим питањима нису могле да се установе једнаке „правилности“.

а) Српска и/или југословенска музика

На основу јавних иступа нарочито након првих неколико година од краја Великог рата очигледно је да је већина припадника либералне фракције, тачније њене националне струје, била склона некој врсти реалног југословенства. То је подразумевало приврженост замисли о „јединству различитости“, то јест о југословенској култури као споју неколико специфичних националних традиција – српској, хрватској и словеначкој. Стварање „дељене музичке културе“ и обликовање југословенског музичког израза проистицало је из развијања појединачних традиција, унапређења општих културних и музичких прилика, те континуиране сарадње између српских, хрватских и словеначких уметника и, истовремено, музичких институција и организација из Београда, Загреба и Љубљане. Тумачење југословенске музике као продукта сабирања дистинктивних музичких творевина југословенских народа изношено је уз извесна одступања.

Спознаја о томе да је за развој југословенске музике од пресудне важности побољшање положаја музичара и стручњака, стварање мреже музичких установа, рад на васпитавању укуса ширих слојева и њиховом образовању уз брижљиво чување и неговање националних традиција назирала се у деловању Петра Крстића и Милоја Милојевића који су се и сами трудили да дају допринос овим процесима. Крстић је одмах након рата у својству директора Музичке школе у Београду започео рад на њеном подржављењу,

461 Овој групи припадали су Петар Крстић, Владимир Р. Ђорђевић, Станислав Бинички и Божидар Јоксимовић.

462 Ту су се сврстали Милоје Милојевић, Коста П. Манојловић, Петар Коњовић и Петар Бингулац.

као и на установљењу конзерваторијума,⁴⁶³ да би се неколико година касније посветио формирању сталног полупрофесионалног оркестарског ансамбла с циљем да слушаоцима приближи класичну симфонијску литературу и популарнији репертоар и тиме прошири њихове „музичке видике“.⁴⁶⁴ Изузев учешћа у решавању проблема државног музичког образовања и културног провећивања маса, он се посветио и решавању социоекономских проблема музичара, заштити интелектуалне својине и, генерално, увођењу правних регулатива у свим областима уметничког рада. С тим у вези, Крстић је био активан у Савезу музичара у Краљевини СХС, Удружењу југословенских музичких аутора, Удружењу југословенских драмских аутора и бројним стручним комисијама при Министарству просвете.⁴⁶⁵

Заинтересованост за постављање адекватних темеља у циљу еманципације југословенског музичког живота пратила је потреба за посредовањем представе о јединству југословенског музичког простора сазданог из дистинктивних „племенских“ традиција. Она се изразито манифестовала у Крстићевом вишегодишњем ангажману као музичког референта Радио Београда (1929–1937) свакако уз подстицај вођства радио станице које је, под политичким притиском, морало да доприноси репродуковању кључних тачака шестојануарског програма.⁴⁶⁶ У току прве године рада, он је иницирао емитовање програма посвећеног представљању композиција српских, хрватских и словеначких уметника из „разних епоха музичког стварања и из свих музичких праваца заступљених у нашој уметничкој музици“.⁴⁶⁷ Тако је настао циклус *Југословенски концерти* захваљујући коме су слушаоци могли да чују дела дистинктивних жанровских обриса из романтичарског и постромантичарског доба.⁴⁶⁸ Њен циљ је, чини се, био да укаже на разноврсност стваралачких настојања аутора с ових простора и опредмети замисао о „јединству различитости“ типичну за либерале.

На идентичној идејној подлози, тачније уверењу да је југословенска уметничка музика продукт индивидуалних напора стваралаца српског,

463 О томе видети детаљније у ИАБ, Музичка школа *Мокрањаци*, Општа архива (1915–1919), инв. бр. 184, Допис Петра Крстића министру просвете, Музичка школа у Београду, бр. 144, 24. јул 1919, Београд.

464 Видети у Vesić, Teodosić у штампи.

465 Исто.

466 Уп. Vesić 2016: 300.

467 МИ САМУ – АК, Заоставштина Петра Крстића, Група III [привремена сигнатура], „Уводна реч за први југословенски концерт“, 1.

468 Реч је била о вокалним, инструменталним и вокално-инструменталним остварењима – соло-песмама, одломцима из опера, клавирским минијатурама, хорским комадима и циклусима, оркестарским комадима, позоришној музици, камерној музици итд. Видети детаљније у Vesić 2016: 303–304. Видети и преглед југословенских концерата у Прилогу 1.

хрватског и словеначког порекла почивао је и циклус емисија у којима су „звучно“ портретисани југословенски композитори различитих генерација.⁴⁶⁹ Слична концепција која је подразумевала одабир мање групе дела појединачних аутора и упознавање слушалаца с њиховом биографијом и поетичко-стилском оријентацијом красила је и циклусе емисија који су се појавили у каснијим годинама. Модел који је примењиван у представљању југословенске уметничке музике делимично је коришћен и приликом осветљавања традиционалне народне музике. Разлика је била у томе што је уместо етничког принципа преовладавао регионални принцип те је уместо српске, хрватске или словеначке народне музике емитована музика из Војводине, „Јужне Србије“, Босне, Далмације и сл.⁴⁷⁰

Налик Крстићу и Милојевић је обликовање југословенске музике доводио у везу с успостављањем одговарајућих институционалних основа, подизањем нивоа музичког образовања ширих слојева, стварањем чврсте међурегионалне стручне сарадње, ширењем музичке публицистике, издаваштва и сл.⁴⁷¹ У својству музичког критичара водећих београдских листова и часописа он је у значајној мери био фокусиран на упознавање јавности с концертима посвећеним делима југословенских аутора, а затим и гостовањима ансамбала из хрватских и словеначких градова у Београду. У више наврата Милојевић је опсежно разматрао уметничке резултате композитора с ових простора указујући на њихова поетичка и идејна полазишта.⁴⁷² Осим класификације аутора према стилским и идеолошким особеностима, Милојевић се упустио и у вредновање уметничких праваца којима су они били наклоњени. Оно је обухватало издвајање позитивних и негативних примера који је требало да послуже као модел за развој југословенске музике. Управо је, упућујући на потенцијалне полазне тачке за конституисање југословенске музике као целине за себе, Милојевић направио искорак у односу на своје истомишљенике којима је питање дефинисања југословенског музичког израза било од секундарне важности.

У контексту јавног иступања, Милојевић се с изузетним ентузијазмом посветио пропагирању модерне југословенске музике што је поред публицистичких радова, било изражено у креирању репертоара и издавачког плана Удружења *Collegium musicum*, потом усмеравању деловања Удружења

469 Циклус концерата домаћих композитора како је емисија названа био је прилика да се аудиторијуму представи део опуса Станислава Биничког, Стевана Мокрањца, Божидара Јоксимовића, Јуре Ткалчића, Светомира Настасијевића, Љубомира Бошњковића, Миленка Пауновића, Миховила Логара, Антуна Добронића и других.

470 Уп. Vesić 2013a, 2016.

471 Уп. Милојевић 1919a, б, 1921a, 1922a, б, в, 1923б, 1924б, в, г, 1926a, 1927б, в, 1929.

472 Видети Милојевић 1930, 1936a, 1939б, 1940a.

Цвијета Зузорић у области музичког извођаштва и просвећивања и, коначно, одређењу начина функционисања Југословенске секције МДСМ-а. С тим у вези, важно је напоменути да је Милојевић посматрао обликовање модерне југословенске музике кроз призму свесловенске интеграције дубоко верујући у плодотворност угледања на веома успешне моделе вођења музичке политике развијене у Чехословачкој и Пољској. У њихове домете могао је и непосредно да се увери током усавршавања на прашком Карловом универзитету 1924. и 1925. године, а касније и кроз сталан контакт с чехословачким, пољским и другим словенским музичарима, стручњацима и интелектуалцима.⁴⁷³

Тежећи стварању подстицајних услова за одвијање музичког стварања и извођаштва на југословенском тлу, Милојевић је био међу онима који се нису устручавали да скрену пажњу на аномалије у музичком животу и државној културној политици. Поред замерки политичкој елити због скромних материјалних улагања у образовне и „репродуктивне“ музичке институције, небриге о међународној музичкој репрезентацији земље и незаинтересованости за побољшање социјалних права професионалних музичара,⁴⁷⁴ он је више пута указивао на апатичност у београдској средини и недостатак ентузијазма и воље за озбиљнијим радом на подизању квалитета у свим музичким областима сматрајући то једним од узрока свеукупне уметничке стагнације.⁴⁷⁵ Попут појединих стручњака из „источног дела“ земље⁴⁷⁶ и Милојевић је у јавним дискусијама указивао на „маћехински“ однос државе према београдским музичким институцијама посматрајући Загреб и Љубљану као повлашћене на различитим нивоима.⁴⁷⁷

У неопходност обједињавања југословенског уметничког и музичког простора веровали су и Ђорђевић, Јоксимовић, Манојловић и Коњовић испољавајући то на специфичне начине. Ђорђевић и Јоксимовић су се првенствено оријентисали на остваривање контакта с хрватским и нешто мање словеначким колегама путем публицистичког рада. То је дошло до изражаја кроз уређивање часописа *Музички гласник*, а, у случају Ђорђевића, и кроз садржај публикованих прилога. Ђорђевић је, осим тога, сарађивао с загребачким

473 Изузев сарадње која се односила на формирање Свесловенског удружења за савремену музику у периоду од 1924. до 1928. године, Милојевић је у каснијем периоду учествовао и на разним словенским стручним скуповима и конференцијама. Поред осталог, поменићемо суделовање у раду Трећег конгреса словенских географа и етнографа одржаног у Београду у мају 1930. године, помпезно најављеног и праћеног у штампи (видети репортаже у листу *Политика* објављене у периоду од 5. до 13. маја), а потом и Међународног конгреса за музичко васпитање у Прагу током априла 1936. године.

474 Видети Милојевић 1929, 1933.

475 Видети Милојевић 1922а, в.

476 Видети Живојиновић 1926; Милошевић 1928.

477 Милојевић 1927δ: 300.

часописима *Нова Европа* и *Sveta Cecilija* у којима је објавио неке од својих значајних стручних расправа.

Манојловић се у односу на остале припаднике либералне фракције издвајао својим инсистирањем на јужнословенском културном зближењу, то јест на изградњи чврстих спона између Срба и Бугара. Такво тумачење он је „уградио“ у програм Јужнословенског певачког савеза, а елаборирао га је кроз различите врсте јавних активности – концертна извођења, предавања, расправе у штампи, каритативне подухвате итд. Иако је у деловању поменутог савеза у периоду док су на руководећим местима били Виктор Новак и Манојловић било карактеристично позивање на интегралистичку поставку југословенства, то јест на становиште о потреби потискивања националних разлика у корист креирања јединствене, хомогене југословенске нације, из бројних Манојловићевих јавних иступа наслућује се да јој он није био сасвим склон. Наиме, с обзиром на његову приметну фокусираност на српску музичку традицију особито у публикованим стручним текстовима, као и историографским истраживањима,⁴⁷⁸ то је упућивало на веровање у посебност, јасну обликованост и профилисаност те традиције што се недвосмислено косило с начелима интегралног југословенства. Није искључено ни то да је Манојловић појмио интегралистичку перспективу у контексту будућности југословенске културе и уметности, али свакако не као део њене садашности.

Насупрот већини припадника либералне фракције из београдске средине који су своја схватање југословенске и српске музике темељили на искуствима деловања у „источном делу“ земље и околностима које су у њему владале, Петар Коњовић је све до 1939. године био углавном везан за подручје Војводине, а потом за Загреб и Осиек. У тим крајевима не само да су се развили дистинктивни погледи на конституисање и уређење заједничке државе, већ су ватрени поклоници југословенске идеје били склони томе да се заложу за одбацивање међусобних националних и културних разлика у корист стварања нове, интегрисане југословенске нације и културе. Овакве замисли нису подразумевале својеврсно „брисање“ прошлости и започињање процеса националне и културне изградње од нулте тачке као што је то пропагирано у круговима интегралиста, већ неки вид културног амалгамисања било кроз процес интерне миграције попут одласка у друге крајеве земље и упознавања с његовим особеностима, или делимичну „акултурацију“ – на пример, писање на писму нетипичном за етничку групу којој је припадао појединац и слично.

Коњовић је на личном примеру, то јест кроз дуготрајно и обухватно суделовање у музичком животу Загреба и Осиека, показивао приврженост

478 Мисли се на његова сагледавања Мокрањчевог живота и рада (1923, 1938), затим историјата Српске музичке школе (1924), историјског развоја српске музике (1924), особености српске црквене музике (1921) итд.

таквим погледима додатно је потврђујући опирањем политичким притисцима неистомишљеника и истрајавањем у доказивању сврсисходности југословенске интеграције.⁴⁷⁹ На извештајном начину он је то исказао и у свом стваралачком деловању. Тако је у петотомном циклусу соло-песам *Моја земља* (1921–1956) Коњовић посегнуо за фолклорном музичком грађом из готово свих југословенских крајева придајући подједнак значај наслеђу појединачних регија и народа.

б) Југословенска и/или западноевропска и словенска култура, фолклор и/или висока уметност

Припадници националне струје у либералној фракцији правили су разлику између формирања и развоја европске и словенске музике препознајући неуједначеност њихових историјских трајекторија, неподударност друштвених и културних околности које су пратиле конституисање појединачних музичких пракси и специфичност њихових „духовних“, естетских и психолошких својстава. Образлажући дистинктивност две традиције они су се посебно усредсредили на њихове савремене облике појавности и појашњење значаја за креирање југословенске музике. У тумачењу европске музичке историје већина либерала полазила је од еволуционистичких начела примећујући постепене промене у друштвеној позиционираниости музичких форми, хијерархији жанрова, аутономности музичког стварања, статусу композитора и слично. У том контексту, најдетаљнији преглед развоја европске музике изнео је Петар Крстић посматрајући период од средњег века до краја 19. века, док су томе мање систематично приступили Милојевић и Манојловић. Крстић је у једном од својих најопсежнијих и најтемељније постављених текстова – „Национализам у музици“⁴⁸⁰, изнео низ претпоставки о експанзији музике на тлу Европе, и, у исто време, међу словенским народима, издвајајући околности и појаве које су довеле до тога да се две традиције, поред несумњивих сличности и преплитања, перципирају као самосвојне. Говорећи о европској музици као универзалној, „општечовечанској“ творевини, Крстић је уочио неколико важних процеса у њеној историји – 1. њен уметнички вид настао је из народне музике отуђивши се од ширих слојева, односно бивајући негован искључиво у највишим друштвеним круговима (племство, црквени великодостојници), а постепено је због процеса демократизације, поново постајао отворен за

479 Уп. Кљаић 1992.

480 МИ САНУ – АК, Заоставштина Петра Крстића, Група III [привремена сигнатура], недатирано.

појединце изван елитних група иако народне масе „стоје пред њим збуњене и не знају шта ће са том тако естетизираном уметношћу, која хоће да му се врати натраг у наручје“,⁴⁸¹ 2. паралелно с демократизацијом музике одвијала се њена све израженија национализација у виду „примања у себе елемената националног обележја“,⁴⁸² 3. национализација музике текла је упоредо с ослобађањем од утицаја цркве што се огледало у експанзији концертног извођења и ширењу мреже јавних музичких институција, 4. одвајање од црквене праксе довело је до замаху у погледу усавршавања и диференцирања композиционе технике, 5. романтизам подстакнут Француском револуцијом омогућио је истакнутију улогу националних елемената у музици.

Ако изузмемо поједностављеност погледа на европску музичку историју уз изостављање битних појава током 19. века попут захтева за њену аутономност, поделе на популарну и уметничку праксу, установљења идеје уметника-генија и слично која је, верујемо, проистекла из саме намене текста – то јест, његове упућености широј, а не стручној јавности, битно је уочити да је Крстић првенствено био усмерен на социјалне и културне аспекте музичког развоја остављајући по страни композиционотехничке димензије. Поред тога, у оваквој поставци, европска музика 20. века испуњена стилским обртима, те идејним превирањима и сукобима није узета у разматрање нити је јасно наговештено који су могући узроци таквих појава. Тако је остало нејасно какав значај су процеси национализације, секуларизације и демократизације имали у савременој европској музичкој пракси – да ли су се потирали, били модификовани или су потиснути другим процесима.

За разлику од Крстића, већина осталих припадника националне струје била је фокусирана на последњих неколико столећа у историји европске музике посебно се занимајући за тада најактуелнија стремљења. Управо се кроз вредновање модернистичких и авангардних тенденција у европској (и словенској) музици манифестовао раскол унутар ове струје, тачније подела на групу која је афирмативно посматрала нове правце и оне која их је у потпуности одбацивала. Својим текстовима у штампи и периодици, а затим и концертним и пропагандним активностима као гласноговорник „модерниста“ наметнуо се Милоје Милојевић. Милојевић је с изузетним занимањем пратио догађаје у пољу музике у Европи покушавајући да установи полазне претпоставке на којима су утемељени нови музички правци, као и њихове ефекте и последице. Полазећи од става да су иновације у уметности природна последица „развитка, прогреса“ представљајући „једну нову алку у културном ланцу који се продужава од века до века, од нараштаја до нараштаја, од године до године“,⁴⁸³ али

481 Исто, 1.

482 Исто, 2.

483 Милојевић 1920б: 295.

и да оне истовремено имају упориште у прошлости заснивајући се на некој врсти континуитета, он се залагао за дубље понирање у „тренутну суштину“ савремене уметности и музике, тачније за „проналажење [...] елемената из којих је [...] сачињена, [...] [као и њених] психолошких – што значи индивидуалних – одлика и упознавање [...] са њеним техничким средствима“.⁴⁸⁴ Инсистирајући на објективном промишљању најновијих струјања у европској музици које би имало за циљ представљање њихових естетских и идејних стремљења и оцену достигнућа у контексту музичке историје, Милојевић је изнео следећа запажања: 1. да је последња фаза у развоју европске музике резултат еволутивних кретања која подстичу сталне промене у њеним звучним карактеристикама, 2. да музика није заснована на инваријантној основи, на нечему „што је постављено за вечност“,⁴⁸⁵ већ да свака нова културна епоха, свака промена укуса, какав нов резултат истраживања на пољу музичке науке [...] – све то [је] у стању [...] да утиче на промену појма о суштини музике“, да појавом модернистичких и авангардних праваца европска музика није запала у „ћорсокак“, те да је стварање дела изузетне уметничке вредности не само могуће него и извесно.

Иако различите правце у савременој европској музици Милојевић није једнако вредновао нити им је приступао с истим ентузијазмом – заправо, изузев Хабине четврттонске замисли коју је особито ценио,⁴⁸⁶ он се критички односио према подухватима Шенберга и његовог круга, Стравинског (Стравинский), француске Шесторке и других,⁴⁸⁷ ипак је у поређењу с либерално оријентисаним књижевним и ликовним критичарима старије генерације попут, на пример, Богдана Поповића био спремнији да прихвати бројна идејна и техничка искорачења и посматра их с мање скепсе и резерве. Врло близак Милојевићевим схватањима био је Коста Манојловић,⁴⁸⁸ док је

484 Исто, 296.

485 Исто.

486 Видети Милојевић 1926е.

487 Он је, поред осталог, одбацивао Шенбергов концепт еманципације дисонанце, додекафоније, као и потенцирање отуђености ствараоца од материјала који обликује уз изразиту антиекспресивност и објективизам. Управо је објективистички однос према делу и стваралачком чину представљао проблематичан елемент и у опусу Стравинског и француске Шесторке. Према Vesić 2007: 89–90.

488 Мада се Манојловић првенствено освртао на савремено југословенско и словенско стваралаштво не упуштајући се у дискусије о новој музици која је имала различита отеловљења на тлу Европе, повремено су се, на маргинама његових критика, могла наћи запажања и о тада актуелним европским тенденцијама. Тако је у приказу концерта гудачког квартета Амар-Хиндемита из 1925. године (Манојловић 1925), он изнео афирмативне оцене Хиндемитовог *Гудачкој квартетта* оп. 32, као и Хабиног *Гудачкој квартетта* оп. 7, верујући да антитрадиционалистичка стремљења у стваралачким подухватима талентованих аутора могу да достигну висок уметнички ниво. За њега се „слобода која хрли новим путевима, пуна снаге, ритма у атоналности и израза свога индивидуалнога,

Коњовић махом био усмерен на савремену словенску музичку продукцију.⁴⁸⁹ Мање позитиван у оценама модернистичких струјања био је Петар Крстић, а, иако то нису експлицитно исказивали, чини се да су на истим позицијама били и Ђорђевић, Јоксимовић и Бинички. Иако генерално није био фасциниран иновативним решењенима који су путем њих промовисана, он их није одбацивао сматрајући да ће, уколико заиста имају упориште „у ширим слојевима и [...] животне снаге у себи, [да] [...] се одрже“.⁴⁹⁰ Једину бојазан Крстић је имао у погледу утицаја тих струјања на југословенске ауторе.⁴⁹¹

Већина припадника националне струје приступала је с поштовањем и уважавањем европској музичкој традицији до почетка 20. века увиђајући изузетност достигнућа у различитим областима стварања и различитим епохама. Ипак, југословенска музика, односно српска, хрватска и словеначка, схватана је као део словенског простора – блиског европском, али у односу на њега специфичног, релативно аутономног. Словенска и европска музика, иако засебне и одељене, нису биле међусобно непомирљиве, опречне и саздане на неспојивим вредностима. Наиме, две традиције имале су потпуно другачију историјску путању и то је условило њихово разграничење. Словенска музика кренула је да се развија скоро цео миленијум касније од европске и била је под значајним утицајем ширења националних покрета и романтичарских схватања културе и уметности. Осим тога, она није имала оформљену уметничку праксу.

И док је за обликовање европске музике било важно укрштање бројних друштвено-политичких процеса, као и постепено композиционотехничко усложњавање, за словенску музику, нарочито њен уметнички сегмент,

осетила [...] у Хиндемитовом Квартету оп. 32, у коме је виоли и челу дата слобода говора и израза. Хиндемит говори својим језиком, који је тако изразит у другом ставу, исто као и Алоис Хаба у своме гудачком квартету оп. 7 (Largo) у коме долазе до израза старе приче у четврт-тонском систему, о коме би нам стари Грци могли нешто рећи. Треба рећи што нам лежи на души; нека је само то искрено и логично, а начин на који се каже јесте ствар индивидуе. И ова нова реч имала је своје праве апостоле; у другим рукама ствар би била лоше дата“ (1925: 57).

489 Коњовић није био предан сагледавању нових струјања у европској музици више се интересујући за деловање словенских аутора од 19. века надаље. У стваралаштву руских, совјетских, пољских и чехословачких композитора он је издвојио две струје – западноевропску у коју је уврстио Шопена (Chopin), Чајковског, Моњушка (Moniuszko), Сметана, Дворжака, Скрјабина (Скрјјбин) и Рахмањинова (Рахмањинов) и источну која је била отеловљена у радовима Мусоргског, Бородина (Бородин) и Јаначека (Janáček). Оне су биле продукт два сасвим различита приступа музичком стварању у идејном и естетском погледу, при чему је Коњовић стављао акценат на другу струју не само због иновативног третмана музичког језика, већ и због тежње ка очувању самосвојности словенске музике (Коњовић 1938). За Коњовића је модернизам био прихватљив, али првенствено у „словенском“ виду.

490 Крстић 1926: 5.

491 Исто.

исходиште је представљала традиционална народна музика, модификована и преобликована у складу с естетско-изражајним захтевима уметничких форми и жанрова. На том темељу словенска музика требало је да настави свој пут, јер је једино тако могла да отелови културну особеност словенских спрам германских и романских народа и временом омогући да се „словенски дух“ и „словенски геније“ актуелизују и наметну на сцени историје својом оригиналношћу, аутентичношћу и иновативношћу.⁴⁹² Ослањање на редефинисану хегеловску поставку филозофије историје и концепт свесловенске интеграције било је карактеристично првенствено за „модернистичку“ групу, то јест за Милојевића, Манојловића и Коњовића. За разлику од њих, остали уметници и стручњаци из либералне фракције (национална струја) били су заинтересовани искључиво за југословенски контекст не упуштајући се у дискусије о устоличењу „ере словенства“ у култури и уметности и новим импулсима које је она требало да донесе на европском и глобалном нивоу.

У процес уздизања словенске културе и уметности требало је да се укључе и југословенски музичари угледајући се на себи духовно блиске народе и постигнућа до којих су дошли и радећи на искоришћавању сопствених потенцијала. Осим кроз размену искустава и примену модела из других словенских земаља, у томе је значајну улогу имало адекватно разумевање односа фолклорног и уметничког и даље обогаћивање југословенске традиције кроз ослањање на „еволутиван“ вид кретања. По питању еволутивног развоја било је изразитих неслагања у оквиру националне струје, док проблем саображавања фолклора уметничким нормама није третиран с једнаком пажњом међу њеним припадницима. Међу композиторима и стручњацима старије генерације (Крстић, Ђорђевић, Јоксимовић и Бинички) била су приметна настојања да се српска и југословенска музика после Великог рата надовеже на предратна постигнућа уз својеврсно жанровско обогаћивање уметничке музике. Оно је подразумевало оријентисање на инструменталне форме, као и креирање монументалних музичко-сценских остварења која су дотле углавном била занемарена. У погледу музичко-изражајних средства, испољавана је наклоњеност према романтичарским и позноромантичарским узорима и истовремено резерва у вези с напуштањем тоналних оквира, те формално-техничких поставки дефинисаних у оквиру ових праваца. Млађа генерација аутора и публициста (Милојевић, Манојловић, Бингулац и Коњовић) видела је у међуратном музичком стварању на овим просторима потенцијал за нагли квалитативни успон уз неопходност дубље промене погледа на улогу музике у процесу „замишљања заједнице“, те на поступак апропријације фолклорне материје. Могућност помака виђена је кроз 1. изразитију аутономизацију

492 Уп. Милојевић 1925б.

поља музике, тачније ослобађање области стварања и извођаштва од диктата политике, 2. успостављање новог приступа музичком фолклору и његовом уметничком моделовању.

Музичка пракса на југословенском простору након Првог светског рата била је под утицајем трансформативних процеса што је омогућило постепено раскидање с извођачким и стваралачким приступима из предратног периода као предуслову свеукупног унапређења музичких прилика. Важно је у том смислу било све изразитије осамостаљење и професионализовање поља музике услед одбацивања превласти политички ангажованог музичког стварања и извођења типичног за другу половину 19. века и почетак 20. века видљивог у доминацији институције „паланачког певачког друштва с популарним програмима“⁴⁹³ и патриотским хорским песмама као „једном од најактивнијих чинилаца у буђењу националне свести још онда када политичке комбинације нису биле јасне и дефинитивно изражене“.⁴⁹⁴ Раскид с нормама и вредностима из прошлости подразумевао је стављање потпуно другачијих захтева пред музичаре. У случају ансамбала и солиста „прошло је време романтизма када се падало у занос и френетично клицало појави групе у националном костиму, и када су критике биле писане не да се критикује уствари уметничка интерпретација, него да се дâ маха скривеним националним осећајима“.⁴⁹⁵ Уместо тога, требало је да се наметну нови критеријуми засновани на објективним естетским мерилима који би омогућили да се „стварају дела од националне музичке вредности у продуктивном [као и у] [...] репродуктивном смислу“, те резултати „не популарни, него културно-историјске музичке [и] репродуктивне вредности“.⁴⁹⁶

Да би се такви критеријуми утемељили у концертно-извођачким оквирима у југословенској средини, група „модерниста“ из либералне фракције пропагирала је неговање дисциплинованости и озбиљности у раду аматерских и професионалних ансамбала, обраћање пажње на уметничке аспекте у интерпретацији и пажљив одабир репертоара.⁴⁹⁷ Попут извођаштва, и музичко стварање морало је да буде постављено на строжије основе у односу на предратно доба када, услед важности испуњења политичких циљева и занемарености културне и уметничке области, значајнија музичка постигнућа нису могла да се остваре. Упркос неповољним друштвеним околностима поједини уметници „јакe индивидуалности“ успели су да се издвоје и да нагесте правац у коме је требало да се развија музика на овим просторима, али,

493 Бингулац 1929: 474.

494 Манојловић 1924в: 304.

495 Манојловић 1924б: 64.

496 Исто, 65.

497 Видети Милојевић 1922в, 1924б, в, г, 1926а; Манојловић 1924б.

мимо тога, композициона пракса је, како се веровало, обликована у складу с укусом маса без већих уметничких претензија.⁴⁹⁸ Музички национализам који се појавио у другој половини 19. века почивао је, према мишљењу групе „модерниста“, на једној врсти декоративног третмана музичког фолклора с акцентом искључиво на његовим „спољним“ особеностима.⁴⁹⁹ Такав „површан“ однос према фолклорном материјалу резултирао је „мелодијски живописним [решењима], забавним можда, али без дубљег и трајнијег значаја“.⁵⁰⁰

Уместо једноставне обраде фолклора с акцентом на појединим компонентама – на пример, на мелодијском или ритмичком садржају, Милојевић, Коњовић и донекле Манојловић залагали су се за „продубљен“ третман фолклорног материјала који је захтевао комплекснији стваралачки приступ. Он је започињао процесом прикупљања и селекције фолклорних узорака, а завршавао се њиховим нешематизованим и маштовитим увођењем у сложене уметничке форме.

Различите фазе које је подразумевала овако схваћена уметничка обрада фолклора детаљно су разматрали Милојевић и Коњовић сматрајући их кључним упориштем у обликовању „модерног уметничког музичког национализма“.⁵⁰¹ Особито је Милојевић уложио труд не би ли образложио колико је у том процесу било значајно проналажење одговарајуће фолклорне грађе, а потом и њено уметничко транспонованье. Он је осмислио комплексан модел систематског сакупљања и изучавања традиционалне народне музике с ових простора у сврху спознаје њених аутентичних, то јест изворних облика.⁵⁰² Како се тај модел умногоме поклапао са сличним замислима ширег круга либерала, о њему ће више бити речи у наставку. Упоредо с тим, важна је била и разрада замисли „психолошког“ приступа музичком фолклору. Реч је о

498 Видети Манојловић 1924б: 64; 1924в: 304; Милојевић 1936а.

499 Уп. Манојловић 1924б: 64; Милојевић 1920б: 298; 1923г: 191; 1936а: 352; Коњовић 1936: 370.

500 Милојевић 1936а: 352.

501 Видети Милојевић 1920б, 1923а, в, 1936б; Коњовић 1936.

502 Милојевић је у више наврата дискутовао о проблему издвајања „чистих“ варијанти фолклорне грађе непосредно након завршетка рата, а, поред прилога у дневној и стручној штампи (1920б, 1923а, в), он се на тај проблем осврнуо и у преписци с функционерима Министарства просвете. У марту 1920. године Милојевић се обратио министру просвете с молбом за запослење у некој од културних институција како би могао да искористи своје компетенције на прави начин и помогне развоју музичког живота у земљи. Неколико месеци касније, у септембру 1920. године, он је министру просвете изнео и предлоге о унапређењу музичких прилика у земљи. Ови дописи садржали су детаљне осврте на то зашто је процес сакупљања, презервације, те научне и уметничке обраде фолклора битан и каква би требало да је улога државе у томе. Видети АЈ-66-643-1067, Допис Милоја Милојевића, наставника музике у III београдској гимназији, министру просвете, 24. март 1920, Београд. АЈ-66-624-1031, Допис Милоја Милојевића министру просвете, 20. септембар 1920, Београд.

приступу који је требало да омогући достизање вишег ступња у уметничком изразу и, уједно, удаљавање од романтичарске концепције музичког национализма.⁵⁰³ Допирање до „дубљих“, психолошких слојева представљало је велики квалитативни искорак, јер је почивало на сложеном стваралачком методу. Он је у својим раним фазама обухватао детаљну анализу техничких и изражајних димензија фолклорне грађе чиме је уметнички чин добијао и научну димензију. Следећи корак заснивао се на упостављању својеврсног „дијалогизирања“ с фолклором, то јест на „проналажењу осећајног момента који је инспирисао сељака [и] уживљавању уметника [...] у њега [како би] пробудио у својој души исти тај осећај“. Уметник је, напослетку, „руковођен народном мелодијом“ требало да у њу унесе „све комплексне, осећајне акценте своје развијеније, израђеније, уметничке интуиције“.⁵⁰⁴ Спој аналитичког (научног) и синтетичког (уметничког) поступка, затим прожимање интуитивних, експресивних и техничких елемената у стваралачком чину, као и стапање индивидуалног и колективног духа само су неке од појава које су модерној уметничкој варијанти музичког национализма давале на вишезначности и обухватности.⁵⁰⁵

Овакво тумачење почивало је на неколико битних, имплицитно изречених претпоставки: 1. да је музички фолклор отеловљење културних и психосоцијалних посебности одређене етничке групе, 2. да је за креирање националног уметничког правца неопходно да је уметник национално освешћен и да добро познаје музичко наслеђе народа коме припада, 3. да је „продубљен“ однос према фолклору могућ само уколико се уметник који припада одређеној етничкој групи користи њеним музичким творевинама и уколико је вољан да их ревитализује и оплемени кроз специфичан аналитичко-синтетички процес у коме се он као субјект и фолклорни узорак као објект постављају у сложен

503 Видети Милојевић 1920б: 298, 383–384; 1923а: 19.

504 Милојевић 1920б: 383–384.

505 Милојевићевој концепцији увођења фоклора у стваралачки чин заснованој на комплексности међуодноса субјекта и објекта донекле је била блиска Коњовићева четворофазна поставка уметничке обраде фолклора (прибирање, пребирање, стилизација и креација) у којој је, након првих фаза, било могуће „да се утврди психолошка база и формална вредност фолклорног мотива као идеје, дакле апсолутне апстракције“ и то „без утицаја утврђених формалних закона музичке синтаксе и граматике, из широког једног, неодређеног и неодредивог извора“. Затим би тако „припремљен“ материјал могао да се „унесе у најчистији индивидуални артистички израз, и да, оплодивши инспирацију, постане елементом ширег тонског моделовања и уобличавања“ (1936: 370). Ипак, Коњовић је веровао да „где се, у музичкој композицији јавља тај процес улажења фолклорних елемената у широке уметничке облике, ту се намеће и питање креативне потенције, која ће, у својој реинкарнацији, да постане јасна и оном који с тим фолклором нема никакве везе. У том је потврда да уметничко дело излази из оквира националног“ (1936: 371). Како се може приметити, Коњовић је као крајњи циљ овако заснованог музичког национализма видео пут ка универзалном, а у мањој мери потврду колективно-психолошког оквира.

скуп односа, 4. да је битан показатељ „саживљавања“ уметника с фолклором препознавање његове „латентне хармоније“. Све наведене претпоставке су на извештајан начин биле прожете идејом „народног духа“ (*Volksgeist*) која је у немачкој филозофској традицији од краја 18. века служила да укаже на есенцијалност појединих карактеристика етничке заједнице и њихову способност да трансцендирају историјске и друштвене околности у којима су настале.⁵⁰⁶ Овако схваћена, она је требало да оправда политичке тежње појединачних народа за остваривањем суверенитета, и да пружи легитимитет научним и фолклористичким разматрањима народне културе и различитим уметничким и културним покретима који су имали за циљ очување народног стваралаштва или његово интегрисање у област високе уметности.

Идеја „народног духа“ третирана је као датост, односно нека врста неупитне „чињенице“ која је пружала основ за истраживања фолклора различитог типа – уметничка или научна, не само у случају Милојевића, већ и других припадника националне струје. На темељу таквог схватања неколико стручњака из ове групе развило је специфичне приступе проучавању фолклора. Заједничко им је било веровање да је музички фолклор на овим просторима угрожен услед промена начина живота сеоског и градског становништва, јачања утицаја страних традиција, миграција, културног мешања итд. Због бојазни да би фолклорне творевине могле да нестану или да измене свој првобитни облик, инсистирало је на томе да се делује промтно у неколико праваца. Процес презервације, наиме, требало је да обухвати сакупљање и бележење традиционалне народне музике из читаве земље нарочито из оних подручја која у претходним истраживањима нису била обухваћена. Након тога, нужно је било да се пажња усмери на публикување прикупљене грађе и њену ширу популаризацију, а тако припремљен материјал могао је даље да се обрађује и то у две области – научној и уметничкој.

Овако схваћено чување фолклорне музичке баштине теоријски су, али и практично разрађивали Владимир Р. Ђорђевић, Милоје Милојевић и Коста П. Манојловић уз подршку појединих научних и стручних институција и друштава.⁵⁰⁷ Ђорђевић је остварио близак контакт са Скопским научним

506 Видети детаљније у Vendix 1997: 36–44, 45–67.

507 Коњовић је такође дискутовао о важности сакупљања, истраживања и анализе фолклорног материјала с тим да је он првенствено имао у виду установљење уметничког музичког национализма, а не „музичке етнографије“. Наиме, како је он истицао „све што се зове фолклор све што се, под тим именом, купи на гомилу, није једно и исто ни по чистоти, ни по вредности, ни по количини. Зато што се још увек тражи, налази, записује и купи, и зато што су гомиле прикупљеног све веће, мора се, држим, рећи, да је важно [...] да се што пажљивије врши процес издвајања, одабирања, чишћења, да би се дошло до сазнања где су и у чему су они особени типови фолклора, у којима је изражена снага и чар непатвореног, оригиналног, вредног, и формално и по садржини“ (1936: 372). У

друштвом у чијем је часопису, *Гласник Скойскої научної друшћива*, објавио део резултата својих истраживања. Милојевић је најпре деловао при Етнографском музеју у Београду и то на сопствени захтев да у тој установи добије намештење,⁵⁰⁸ да би 1925. био постављен за асистента, а касније и доцента и ванредног професора Филозофског факултета у Београду. Напослетку, Манојловић је као хонорарни кустос и шеф Одсека за музички фолклор више од једне деценије сарађивао с Етнографским музејем у Београду, а затим је свој рад на истраживању фолклора наставио на Музичкој академији паралелно с обављањем функције ректора и професора.⁵⁰⁹

Један од најефикаснијих начина да се стане на пут нестајању фолклорних творевина и њиховој „дегенерацији“ за тројицу музичара и стручњака било је институционализовање бележења и проучавања традиционалне народне музике и плеса уз материјалну, симболичку и инфраструктурну потпору државе.⁵¹⁰ То је требало да омогући спровођење опсежних теренских истраживања и мелографског рада у што краћем временском периоду.⁵¹¹ Овај

Коњовићевим промишљањима чистота фолклора била је од значаја за остварење уметничких циљева, а не научних. На неопходност покретања обухватног рада на презервацији музичког наслеђа с ових простора указивао је и Божидар Јоксимовић упозоравајући на проблем страних утицаја, посебно деловање „циганских“ музичких оркестара у урбаним центрима који су, према његовом мишљењу, представљали опасност по очување изворних облика српске фолклорне музике. Рад на презервацији изворних облика фолклора за њега је значио и потенцијал за правилно усмеравање развоја југословенске уметничке музике. Уп. Јоксимовић 1922.

508 Милојевић се тим поводом обратио министру просвете сматрајући да је својим пређашњим радом у државној служби, образовањем и служењем отаџбини за време рата заслужио да добије одговарајуће место и положај у бирократском апарату у рангу оног који су имале његове млађе колеге – Стеван Христић и Петар Коњовић. Он је као потенцијално решење предложио запослење при Етнографском музеју у Београду као стручног шефа музичке секције наводећи како је пракса у свету да такве установе имају засебне одсеке намењене проучавању, сакупљању и издавању народних мелодија и игара. Одлуком министра, СНбр. 15.395 од 26. октобра 1920. Милојевић је стављен на располагање Уметничком одељењу с тим да се упути на рад у Етнографски музеј. Према АЈ-66-643-1067, Допис Милоја Милојевића, наставника музике у III београдској гимназији, министру просвете, 24. март 1920, Београд; Допис Уметничког одељења Министарства просвете Етнографском музеју у Београду, Убр. 611, 8. марта 1922. године, у Београду.

509 Уп. Лајић Михајловић 2017; Vesić, Peno 2017.

510 Видети Gjorgjević 1922; Милојевић 1923а; АЈ-66-624-1031, Допис Милоја Милојевића министру просвете, 20. септембар 1920, Београд; Манојловић 1929.

511 Према мишљењу Владимира Ђорђевића „са сакупљањем народних мелодија треба пожурити. Оне већ данас нису више што су биле још пре само десет година. Напредак у култури, нарочито музичкој, мути народну музику и одузима јој једну по једну основну музику. Крупни социјални поремећаји, на пример, као овај последњи рат, упропашћује је. Јаче комуникације уносе у њу елементе из бела света. Неће проћи много времена а ми ћемо је узалуд тражити, онакву каква треба да буде, чак и у најудаљенијим нашим крајевима. Можда ћемо што и наћи од ње, али то неће више бити чиста и свежа народна музика, са старим особинама и карактерним знацима, већ мешавина каква се већ одавна

процес укључивао је формирање одговарајућег кадра „строге и свестране стручне спреме и утанчане музичке културе [који би имао] и солидно филолошко знање“,⁵¹² али и ослањање на постојеће ресурсе попут одељења за музичких фолклор основаних при етнографским музејима у Београду, Загребу и Љубљани уз употребу савремених технолошких средстава.⁵¹³ Након тога уследили би кораци ка трајном чувању сакупљеног материјала путем објављивања у збиркама,⁵¹⁴ затим његовом представљању стручној и широј јавности у земљи и иностранству и, напослетку, компаративном научном сагледавању и разноврсним уметничким транспозицијама.⁵¹⁵

У освртима Ђорђевића, Милојевића и Манојловића на проблем очувања музичке баштине видно је било одступање од појединих гледишта која су пропагирала у својм јавном деловању. Особито се то односило на процес културне размене и интеракције који су генерално подржавали, с тим да су у случају фолклора, изражавали изузетну резерву према његовој плодотворности – штавише, очито је да су у томе примећивали претеће и опасне елементе. Међутим, стиче се утисак да очигледан страх од асимилације и „колонизације“ није проистигао из тежњи ка аутаркичности и културном изолационизму, већ највероватније из увиђања слабости југословенске државе у области образовања и спровођења јасно дефинисане културне и уметничке политике. Инертност и спорост државе нарочито у пољу културе чини се да је појачавала неповерљивост и скепсу музичких стручњака у погледу третирања фолклорног наслеђа, а изразито негативна предвиђања можда су имала за циљ да алармирају интелектуалну и политичку елиту и подстакну је на обухватнији ангажман.

Нема сумње да је наведена група стручњака била свесна неумитности промена народне традиције, тачније нестајања и модификовања одређених пракси услед појачане урбанизације, индустријализације и миграторних кретања с чим су се, уосталом, и лично сусретали на терену. Уместо „замрзавања“ ових процеса и целокупног друштвеног развоја њихов фокус био је усмерен

види на народном оделу, у кући и у животу по многим нашим крајевима. Оно што тада будемо констатовали на нашој народној музици, зацело неће бити утешна реч о њој“. Према Gjorgjević 1922: 80–81. Сличног уверења био је и Манојловић (1929: 63) истичући да треба „одмах, и неодложно, организовати рад на бележењу народних мелодија и напева, и у ту сврху поделити земљу на музичке области, и у сваку послати стручно лице да овај задатак изврши“.

512 Милојевић 1923а: 19.

513 Манојловић 1929: 63–64.

514 Уп. исто; АЈ-66-624-1031, Допис Милоја Милојевића министру просвете, 20. септембар 1920, Београд.

515 Уп. АЈ-66-624-1031, Допис Милоја Милојевића министру просвете, 20. септембар 1920, Београд; Милојевић 1923а: 20.

на моћ образовања, науке и уметности и методе и технике које су нудиле за обухватну презервацију аутентичног музичког фолклора. Једном речју, излаз је био у организованом и дисциплинованом образовном, научном, јавном и уметничком раду, а не у културној и друштвеној стагнацији.

У том контексту треба разумети вишегодишње осуде вођства Радио Београда због начина обликовања програма народне музике изношене у штампи или преписци. Упркос томе што је београдска радио станица била у приватном власништву зависећи у великој мери од броја претплатника и њихових преференција, Милојевић и Ђорђевић заједно с музичарима и стручацима из других фракција ту су чињеницу често стављали по страни обрушавајући се на музичке уреднике због превелике заступљености извесних „искварених“ и неприкладних форми народне музике.⁵¹⁶ Разлог томе је вероватно био у ставу да је самим тим што је радио као масовни медиј имао

516 У том погледу нарочито се истицао Владимир Р. Ђорђевић који је у опсежном писму упућеном управи Радио Београда А. Д. 19. октобра 1937. године изнео низ крупних замерки на обликовање програма народне музике. Он је, поред осталог, приметио следеће: „У самом почетку пошло се рђавим правцем. Нису се питали људи који су знали шта је то народна музика, ко ће ју и како морати изводити, већ се просто нашло неколико људи и рекло им се: ви ћете певати народне песме и игре. Тако је и било. Ти људи не имајући [sic!] никога да их поведе правим путем и не познавајући [sic!] ни народну музику ни ноте, ишли су један другом, састајали се по кафанама и удешавали програм на радиу [sic!]. Највећи учитељи у том послу били су им, наравно, београдски мађарски [sic!] Цигани, који по београдским локалимa свирају. Радио певачи су од њих примили знатан број песама под именом народним а с тим и све мађарско-циганске [sic!] манире, те су се доцније и сами трудили да што више могу дотерају сваку нашу народну мелодију на мађарски [sic!] калуп. [...] У томе кварењу народних мелодија најискреније их је помагао, од оснивања радија па до дана данашњег, цигански радио оркестар, најпре под именом ‘Оркестар Симе Беговића’ а доцније ‘Народни радио оркестар’. [...] Текстови народних и уметничких песама су такви да се не могу ни познати [...] те је тако могло доћи да се пева ‘Ти рудиш зоро плава’, уместо ‘Ти плавиш зоро златна’. Даље, већина народних певача пева једним неприродним гласом, гласом болесника, такорећи туберкулозним. [...] Наши народни певачи често стварају безукусне и мелодије и текстове. Ево шта сам једне вечери чуо да се пева: ‘Мрко ми је бледо лице, ко у древне пијанице’ или ‘Сине Јово, где си био, где си паре потрошио? Ја сам био код две буле, играо сам ја фарбуле, Шта ћеш мама та ди купим, да ти купим, да те љубим [...]’“ (1937). Ђорђевић се није слагао са аргументом који су радијски стручњаци најчешће износили у корист примењиваног начина обликовања програма народне музике, а који се сводио на флоскулу „тако већина народа тражи“ сматрајући да је управо овај медиј идеално средство за просвећивање ширих слојева и васпитавање музичког укуса уколико се његов музички програм стручно и пажљиво креира. Управо из тог разлога, то јест услед шире доступности радијског садржаја, он је изражавао бојазан због постојећег односа према народној музици у виду „кварења“ и „деформисања“ изворних народних мелодија, „јер је данас дошло до тога да је народ заборавио многе своје старе мелодије а примио све оно што су му радио-певачи кроз толики низ година сугерирали. Ако би данас који музичар бележио у народу мелодије, морао би забележити масу фалсификата“. Видети МИ САНУ – АК, Заоставштина Владимира Р. Ђорђевића, Допис Управи Радиa а. д. Београд, 19. октобар 1937, Београд.

потенцијал да допре до ширих слојева он имао важну улогу у њиховом просвећивању, а то је подразумевало неговање високих уметничких стандарда у извођењу и одабиру музичког репертоара. Верујући да Радио Београд треба да буде посредник „правих уметничких вредности“ укључујући и област народне музике, у јавним дискусијама указивано је на моралну, уметничку, друштвену и политичку обавезу уредника да ресурсе којима су располагали, укључујући и велики утицај „на масе“, искористе у сврху опште културне еманципације. То је обухватало и допринос процесу очувања и представљања изворног музичког фолклора кроз адекватно осмишљавање програма посвећеног народној музици.

Важан елемент који су Ђорђевић, Милојевић и Манојловић, али и други припадници националне струје издвајали у разматрањима народне музичке баштине, било у уметничке или научне сврхе, представљало је уверење у постојање њених „чистих“ слојева и могућности да се до њих допре кроз сакупљачки и аналитички рад. Милојевић је прилику да се у „народним попевкама и играма“ пронађе „специфично наш национално-музички акценат“ видео у спровођењу темељних „компаративних музичко-фолклористичких студија“.⁵¹⁷ Њихов задатак требало је да буде да се утврди шта је тачно од страних карактеристика продрло у „наш музички фолклор“ и да се уједно одбаце извесне раширене „хипотезе о утицају страних елемената на наше народне попевке и игре“.⁵¹⁸ На тај начин би се дошло до одговора на питање шта су то југословенски народи оригинално створили у својој традиционалној музици искључиво својим музичким талентом и својом музичко-створачком снагом.

Осим што је подухват трагања за аутентичним музичким фолклором деловао као утопистички имајући у виду већ тада доступне резултате историјских и етнографских испитавања из којих је сасвим јасно било у којој мери је на овим просторима вршена културна размена с малоазијским, западноевропским и средњеевропским народима у вишевековним оквирима, није било јасно на којим се чињеницама он темељио. Наиме, тврдње да „чисте“ форме југословенског и српског фолклора постоје нису појашњаване нити образлагане већ су представљане као неупитне. У теоријском смислу то је једино могло да се доведе у везу с идејом о инваријантности појединих димензија народног духа којој су припадници националне струје били склони – наиме, уколико је његова постојаност недвосмислена онда се она као таква мора манифестовати у народним творевинама.

Колико је проналажење изворних облика фолклора имало недоречености могло је да се наслути из истраживања народне традиције „Јужне

517 Видети Милојевић 1923а: 19.

518 Исто.

Србије“ коју су музички стручњаци мање или више експлицитно означили за извор најстаријих фолклорних облика на овим просторима.⁵¹⁹ Изузев чињенице да ни та претпоставка није детаљно експлицирана, проблем је био најпре у одређењу „етничког“ обележја наслеђа с тог подручја. Примера ради, о музици из Македоније и Косова словенског живља говорено је као о „нашој музици“ – нејасно да ли југословенској или српској, али и музици читавог „словенског југа“ у који су били укључени сви југословенски народи заједно с Бугарима. Неодређеност и опрезност у изјашњавањима о музици из ове регије може бити да је била мотивисана српско-бугарским спорењима око Македоније. Заобилазећи политички проблематична питања, међутим, избегнуто је и давање неопходних објашњења која су се тичала проучаваног материјала – зашто му је дата толика важност, чијој традицији он припада и слично. У недостатку тога, истраживања музичког фолклора „Јужне Србије“ могла су да се протумаче као покушај његовог припајања српској традицији и, самим тим, као резултат скривених политичких мотива музичких стручњака.⁵²⁰ Ипак, уколико се имају у виду осврти Косте П. Манојловића, једног од најзначајнијих испитивача музике с овог подручја, јасно је да то није био случај.

Запажања изнета 1929. године показују да је без обзира на увиђање значаја регионалних разграничености које су имале преимућство над етничким у контексту фолклорних традиција на простору Југославије, он био склон да их занемари. Уместо тога Манојловић је у дистинктивним регионалним традицијама покушавао, чини се недовољно убедљиво, да пронађе доказ јединства и припадности једној, југословенској и јужнословенској традицији (заједно с бугарском) – најчешће кроз проналажење сличности мелодијских или ритмичких образаца у песмама из различитих крајева земље. Кроз одабране примере сродно обликованих мелодија он је поткрепљивао тезу о повезаности традиционалне народне музике из Шумадије, „Јужне Србије“, Босне и сл.⁵²¹ Историјско-културна особеност тих крајева и заједница које су их насељавале нису узимане у разматрање.

Иако је Манојловићев покушај да истакне доминацију етничког над регионалним принципом у истраживању фолклора имао пуно недостатака, његово позивање истовремено на простор „словенског југа“ и југословенски

519 Заправо, најексплицитнији је по том питању био Петар Коњовић. Он је коментаришући мелографско-фолклористичке подухвате Корнелија Станковића и Фрање Кухача напоменуо да двојица аутора „nisu poznavali najtipičnije motive u jugoslavenskoj muzici, one iz Stare Srbije i Makedonije, koji u našu nacionalnu umetnost unose sasvim nove i neslućeno bogate i karakteristične znake”. Видети Konjović 1920в: 179.

520 Уп. Atanasovski 2017б.

521 Видети Манојловић 1929.

простор указивало је на удаљеност од политичко-симболичких борби из тог времена на релацији Југославија (Србија) – Бугарска. То је још више дошло до изражаја у каснијим радовима. Тако је, дајући општи осврт на југословенску народну музику, Манојловић истакао следеће:

југословенска народна музика (нарочито ако се у њу уброји и бугарска народна музика, која иде у југословенску музичку и етничку групу), по свима својим особинама, највећим својим делом, иде у балканску музичко источну групу, док је мањим делом, и то у словеначким крајевима, у вези и зависности са западним музичким схватањима и особинама.⁵²²

Овај одломак је битан и због тога што упућује на Манојловићево удаљавање од ранијих позиција кроз посредно признање да је инсистирање на јединствености југословенског музичког наслеђа спорно једнако као и покушаји да се у традицијама појединачних југословенских народа проналазе специфичности имајући у виду „неетнички“ карактер културних мешања и амалгамисања и, како је већ истакнуто, регионалну, а не етничку уоквиреност народне културе.

Погледи припадника националне струје на различите дилеме и уједно на феномен уметничког стварања, однос уметности и друштвене реалности, значења музичког дела и слично рефлектовали су се на њихова тумачења музичке прошлости на овим просторима укључујући одабир репрезентативних аутора и остварења. Осим опште идеолошке позиционираниости, на то су утицале и поједине фазе у јавном деловању – особито прелаз из почетне у раздобље након тридесетих година. Свакако, приступ овом проблему био је условљен и партикуларним интересима, циљевима и идејним полазиштима појединачних музичара и стручњака. У првој фази у југословенском јавном пољу недвосмислено је било издвајање Стевана Ст. Мокрањца као пионира српске уметничке музике и нека врста идеализације његове личности и дела. У томе је, изузев Божидача Јоксимовића⁵²³ и Владимира Р. Ђорђевића, значајан допринос дала већина представника националног круга уз учешће Стевана Христића. Процес глорификације овог уметника, као што је већ истакнуто, започет је одмах након Великог рата и то путем писане речи, јавних манифестација и концертних догађаја и трајао је интензивно неколико година. Представа о Мокрањцу, односно његовим достигнућима и наслеђу није се

522 Манојловић 1937: 1.

523 Јоксимовић је био изузетно критичан према Мокрањцу сматрајући да је кроз Руковети повео српску музику ка некој врсти дилетантизма лишеног уметничке оригиналности и креације. Такав став изнео је у непубликованом рукопису *Историја музике* из 1926. године. Према Atanasovski 2015: 178.

битно мењала до почетка Другог светског рата. Оно што јесте преиспитивано био је допринос његових савременика и претходника.

У схватању Мокрањчеве улоге у српској музичкој историји пресудно је било тумачење музичког национализма из перспективе међуратних пројекција будућег развоја овог правца. Заправо, норме и вредности и једне и друге варијанте музичког национализма – модерне и традиционалне, како су их поимали музичари и стручњаци, препознаване су у Мокрањчевом раду. Посебно је то било карактеристично за групу „модерниста“ који су главне чиниоце правца који су пропагирани – пажљиву селекцију фолклорног материјала и његову психолошку обраду уочили код Мокрањца означајући га као свог претходника.⁵²⁴ Једном речју, резултати овог уметника нису истицани због њихове важности у историјском тренутку у коме су настали већ је требало да дају легитимитет подухватима „модерних националиста“, покажу њихову укорененост у традицији и „природан“, еволутиван ток развоја српске (и југословенске) музике.

Слично је било и с „традиционалистима“, тачније Петром Крстићем који је у Мокрањчевом приступу стварању сазданом на уважавању друштвених и културних околности, те потреба и могућности средине у којој делује, препознао сопствена настојања.⁵²⁵

Осим афирмисања Мокрањчевих стваралачких подухвата као изузетних у српској средини, део напора био је усмерен и на указивање његових изванредних, подједнако пионирских постигнућа у области извођаштва, научно-истраживачког рада, као и музичког образовања. С тим у вези нарочит допринос имао је Коста П. Манојловић са својих неколико историографских студија посвећених лику и делу овог уметника.⁵²⁶ Поред *Сјоменице Сјевану Сј.* *Мокрањцу* која је настала на подстицај одбора задуженог за припрему свечаности у оквиру преноса посмртних остатака овог композитора, важан је био и чланак о Мокрањчевој црквеној музици, те рад о Српској музичкој школи. Иако засновани на систематизовању података из различитих извора, укључујући и примарне изворе и казивања савременика што је у то време представљало више изузетак него правило у списима о музици и музичарима, из Манојловићевих запажања и коментара јасно је манифестована тежња да се Мокрањца прикаже као свестран музичар и стручњак – као јединствена фигура у српској музичкој историји у рангу уметника-генија какве су западноевропски историографи препознавали у различитим епохама. Уместо

524 Видети Копјовић 1920а; Манојловић 1923а, б, 1924а, г; Милојевић 1920б, 1923г.

525 Уп. МИ САНУ – АК, Заоставштина Петра Крстића, Група III/5 [привремена сигнатура], „Музика. Зулумћар и Г. Милоје Милојевић“, непагинирана верзија, пагинирана верзија (стр. 3–4).

526 Видети Манојловић 1923а, б, 1924а.

објективног разматрања услова у којима је Мокрањац деловао и поређења његових и резултата других појединаца у пољу музике, Манојловићеве студије имале су за циљ да ослабе слику која је о њему већ креирана у јавности у дужем периоду и митологизују наратив о српској музици.

Уздизање Мокрањца као композитора, диригента, истраживача и педагога, било је праћено разноликим вредновањем достигнућа његових савременика и претходника посебно од почетка тридесетих година. У случају групе „модерниста“ тумачења су варирала од потпуног негирања доприноса аутора како српског, тако и страног порекла у случају Милојевића, затим делимичног признавања значаја учинка појединих српских композитора, али не и музичара-странаца код Манојловића и, најзад, потцртавања резултата дела српских стваралаца и Словенца Даворина Јенка уз уважавање постигнућа чешких музичара код Коњовића.

Милојевић је све ауторе изузев Мокрањца одбацио на основу два критеријума – приклоњености правцу музичког национализма и примени комплекснијег, психолошког третмана фолклора. Услед „површног“, „простог“ и „шаблонског“ третмана народних мелодија и игара у уметничким формама минимизирана је историјска улога неколико генерација српских композитора од половине 19. до почетка 20. века, док страни музичари који су деловали на овом простору нису ни узети у разматрање.⁵²⁷

У поређењу с Милојевићем, Манојловићеве оцене претходника и савременика Мокрањца биле су далеко мање догматски обојене и пажљивије образложене. За њега је значај Корнелија Станковића у српској историји музике био изузетан имајући у виду његове прекретничке идеје о потреби сакупљања и обраде народних и црквених мелодија.⁵²⁸ Манојловић је, осим тога, стављао акценат на чињеницу да је овај аутор „пробио ону брешу коју је, у српској средини, чинила, нашем уву страна вокална музика других народа; и сви други копозитори који су следовали за Корнелијем, имали су да рачунају са овим пробуђеним музичким инстинктом, и да само на подлози народне музика граде и стварају *уметничка дела националнога израза*“.⁵²⁹ Упркос томе што су се многи ствараоци после Корнелија определили за музички национализам тек су у Мокрањчевом деловању његова настојања добила адекватну материјализацију. Генерације уметника које су биле активне пре појаве Мокрањца за Манојловића нису оставиле ништа од историјске важности. То је

527 У групу стваралаца који су неговали „примитиван“ и „дилетантски“ приступ фолклору Милојевић је убројао Корнелија Станковић, Јосифа Маринковића, Божидара Јоксимића, Петра Крстића, Владимира Ђорђевића и Исидора Бајића. Видети Милојевић 1920б: 299.

528 Манојловић 1935: 246.

529 Манојловић 1924г: 374.

важило за велики број чешких музичара који су, поред осталог, писали хорску музику,⁵³⁰ али се делимично односило и на једног од најпродуктивнијих и најомиљенијих стваралаца у српској средини у другој половини 19. века – Даворина Јенка. Иако није оспоравао Јенково композиторско умеће, сметала му је видљивост „утицаја талијанско-немачког“,⁵³¹ те су његова достигнућа оцењена на следећи начин:

Јенко даје велики број више мушких него мешовитих зборова [...] [а] радио [је] и музику за разне комаде, као и чисто симфонијску музику. [...] Али све ове ствари нису биле израз једнога национално-нашег стила, и ако је Јенко био један неоспоран таленат, и његов рад није био од већег утицаја на национални музички развој и стил.⁵³²

Коњовић је у односу на Милојевића и Манојловића био знатно афирмативнији у вредновању доприноса Даворина Јенка и чешких музичара,⁵³³ али је, упркос томе, веровао да су истински носиоци српске музичке традиције поред Корнелија Станковића били још и Јосиф Маринковић и Стеван Мокрањац. Његовој поставци се временом готово у потпуности приклонио Милојевић одбацујући своја ранија, умногоне ригидна гледишта. Полазећи од флексибилнијег тумачења питања уметнички значајног у музици на овим просторима, тачније од претпоставке да за постизање одговарајућих резултата није неопходно национално усмерење,⁵³⁴ то је довело до превредновања улоге појединих композитора из прошлости. С тим у вези, у потпуности је измењена слика о Јосифу Маринковићу, али и о Даворину Јенку у поређењу с оном која је креирана почетком двадесетих година.⁵³⁵ Тако је Маринковић

530 За њих је Манојловић констатовао следеће: „српској вокалној хорској музици [доприносили су] још и Хладачек, Хорејшек, Хавлас, који заједно са Јенком чине групу Словена који су радили на српској песми, већим делом по словенским мотивима“ слично „Синики, Штирском и Толингеру који су сви радили на народној, црквеној и световној музици, али чији рад није од историјској значаја јо развој српске музике“ (Манојловић 1924г: 376, 377).

531 Исто, 375.

532 Исто, 375–376.

533 За Коњовића је Јенко био „jedno od najčasnijih imena u srpskoj i jugoslavenskoj muzici. Jenko je doprineo naviše, i to treba da se naglasi, da se umetnička muzika u Srba toliko populariše i dođe do tolikog uticaja. Може се, држим, utvrditi da Jenko unosi i reprezentuje, prvi, ideju jugoslavenskog artizma.“ (1920б: 128) Од чешких музичара он је особито ценио Роберта Толингера сматрајући да је био „najbliži modernom shvatanju nacionalne glazbe“, да је „dao mnogo“ и то не само у области стварања већ и шире подстичући развој музичке публицистике, аматерског извођаштва итд. (Конјовић 1920б: 130).

534 Милојевић 1931а: 73.

535 То је важило и за групу српских композитора активних у првој деценији 20. века. Док су у спису с почетка двадесетих година (Милојевић 1920б) они означени као пропагатори простог, „шаблонског хармонизовања народних мелодија и игара“ (1920: 299), односно као „чисти техничари у интернационалном смислу те речи“ (1920б: 384), дотле

постао „неоспорни доајен нашег оригиналног музичког стварања“ који је „за собом оставио [...] дубоку бразду“⁵³⁶, док је Јенку признато да је „u oblasti pozorišne muzike i horske pesme učinio vrlo mnogo“, те да је био „nedostižni stvaralac i vokalnih i instrumentalnih oblika, sposoban da i pozorištu vanredno korisno posluži“.⁵³⁷ Од изузетне важности је и чињеница да су у Милојевићевој редефинисаној поставци уметничке заслуге Маринковића и Јенка скоро изједначене с Мокрањчевим, с тим да позиција Корнелија Станковића није била измењена.

Поставка српске музичке историје коју је неговала група „модерниста“ имала је извесне недоследности и недоречености. Тако је, у случају Манојловића и Коњовића, инсистирање на томе да се пре Мокрањца само Станковић сврста у главне носиоце музичке традиције на овим просторима, проистекло из концепта уметничког музичког национализма, подразумевало искључивање, на пример, Јенка врло блиског у поетичко-стилским оквирима управо Станковићу. На исти начин је у Милојевићевој класификацији изостао Роберт Толингер иако је, попут Маринковића, и он био значајан носилац чисто уметничке оријентације. Није сасвим јасно да ли су оваква тумачења имала извесних додира с етнонационалистичким виђењима српске музичке традиције распрострањеним међу музичарима и стручњацима од краја 19. века.⁵³⁸ Реч је била о уверењима да у овој традицији није било места за композиторе-странце због претпоставке да је способност разумевања културних појава одређеног народа најизразитија код његових припадника и да је, самим тим, могућност њихове потпуне преводивости у лингвистичке, психолошке и епистемолошке димензије других култура делимична. У контексту музичког стварања веровало се да је психолошка (подсвесна, архетипска) структура ствараоца укорењена у „етнопсихолошке“ карактеристике заједнице којој припада и да се она посредовала путем њихових дела проширујући им значењске оквире. Из тога је произлазило да су аутори-странци, односно сви они који нису припадали српској етничкој групи, били лишени способности да проникну у фолклорни узорак с ових простора у целисти или му интуитивно приступе, као и да изразе националну и културну особеност заједнице у оквиру које су

је у каснијем периоду он ублажио своје ставове исказујући, између осталог, захвалност Бајићу на раду у области сакупљања народне музике (1936а: 353), потом сврставајући Јоксимовића у струју „прелазног доба“ између романтизма и модернизма на овим просторима (1936а: 355) и, коначно, признајући Биничком свестраност у композиторском деловању као и вештину да се наметне у својим остварењима „који су популарне намене, али уздигнуте за један степен више, [као и] композицијама севдалијског манира и пикантне духовитости“ (1924а: 305).

536 Милојевић 1936в: 211.

537 Milojević 1935в: 290.

538 Видети Vesić 2013δ.

деловали. Самим тим, они нису могли да буду третирани као потенцијални креатори аутентичне српске уметничке музике нити као њени носиоци.

Рекло би се да код „модерниста“ оваква схватања нису имала значај и релевантност као код њихових претходника, те да је у том погледу, направљен изванредан искорак ка укључивању у српску музичку традицију и појединаца који нису били Срби.

Опредмећење тумачења српске музичке прошлости и канона композитора ове групе актера поред бројних објављених студија, чланака и критика одвијало се и кроз друге јавне активности. Од изузетне симболичке важности је, с тим у вези, било отварање Државне музичке академије у Београду, односно догађаји који су је пратили. Ту се првенствено мисли на постављање спомен-биста и рељефа „онима који су у нашим странама крчили музичку стазу и стварали музичку културу“. Поред гуслара Филипа Вишњића, спомен-обележја добили су „композитори, први трудбеници и организатори наше музичке културе у шумадијским странама“.⁵³⁹ Обликовани су рељефи Корнелија Станковића, Даворина Јенка, Јосифа Маринковића, као и биста Стевана Ст. Мокрањца. Овим чином је указано „дубоко поштовање и признање“ „нашим прецима и пионирима музичке културе“, а уједно је и на симболички начин материјализована поставка српске музичке историје групе „модерниста“.⁵⁴⁰

У поређењу с овом групом ставови преосталих припадника националне струје били су или веома блиски или су прилично одступали. Најсроднији Коњовићевој концепцији и, самим тим, „модернистима“ био је Петар Крстић који је, поред доприноса Корнелија Станковића и Мокрањца као изузетних имајући у виду време и околности у којима су деловали, издвојио напоре Јосифа Маринковића, Даворина Јенка, али и чешких музичара. За њега је Станковић био утемељитељ српског музичког национализма „показавши пут нашој музици“ и осветљујући „пуном светлошћу [...] оно уметничко благо, које лежи у нашој црквеној и световној народној мелодији“;⁵⁴¹ док је Мокрањца захваљујући свом преданом раду не само у области стварања, већ и извођаштва, мелографисања, педагогије и сл. „заузимао и заузимаће једно од најистакнутијих места у историји српске и југословенске музике“.⁵⁴² Заслуга Маринковића била је у томе што је креирао „као посебан тип српску соло-песму уз пратњу клавира, и то с великим успехом, давши јој

539 *Музичка академија у Београду. Извештај за школску 1937–38 годину 1938*: 29–30.

540 Исто, 30.

541 МИ САНУ – АК, Заоставштина Петра Крстића, Група III [привремена сигнатура], Корнелије Станковић (Национални час, 18. 4. 1935 у 19.30 часова).

542 Крстић 1931б.

заокругљени облик и уметничко обележје“,⁵⁴³ а Јенка – што је „писао здраву, искрену музику из које избија несумњиви јак таленат и богата инвенција“, обогатио репертоар српске музике и приближио уметнички вредна дела широј публици.⁵⁴⁴

Када је о чешким музичарима реч, Крстић је особито ценио Драгутина Чижека и Роберта Толингера. Чижек је према његовом мишљењу, „између знатног броја Чеха који су у тек заснованој Србији и српству радили на музици, [...] заузео једно од најважнијих места“ с обзиром на то да је „за нашу војну музику успео да створи оно у чему смо били оскудни, да не морамо да узимамо са стране“. Он је, наиме „оставио велики број композиција (преко 200) све у духу српске и словенске музике“.⁵⁴⁵ У погледу Толингеровог учинка Крстић је у потпуности преузео оцене које је о овом аутору изнео Петар Коњовић у студији „Muzika u Srba“.⁵⁴⁶

Приступ српској музичкој историји Владимира Р. Ђорђевића био је специфичан у оквиру националне струје између осталог због тога што у њему идеологија музичког национализма није имала превелик утицај, док су етно-националистичке поставке биле у потпуности одбачене. Из тог разлога, не изненађује чињеница да је канон композитора који је он креирао одударао од других варијанти. Ђорђевић је, наиме, као кључне фигуре издвојио најпре Даворина Јенка, а потом Јосифа Маринковића и Стевана Мокрањца истичући следеће:

Jenko je u srpskom delu našeg naroda sve do danas jedna od najmarkantnijih muzičkih ličnosti. Množina njegovih muzičkih radova i njihov kvalitet ovo jasno dokazuju. Do dolaska Jenkova u Beograd umetnička muzika u Srba bila je, gotovo, u povoju. Nekoliko skromnih radova Josifa Šlezingera na polju instrumentalne muzike, bilo je, tako reći sve. [...] Kad je Jenko došao u Beograd muzičko polje bilo je, gotovo, пусто. [...] On je prvi koji je zadovoljavao sve potrebe našeg pozorišta. On je prvi od naših muzičara koji je sjajno pisao za svoj mali pozorišni orkestar. Ali isto toliko koliko u pozorištu Jenkova se muzička delatnost prostirala i izvan njega na sve strane, jer je on nosio srpsku muziku na svojim leđima i bio jedini njen predstavnik za sve naše prilike sve do pojave Josifa Marinkovića

543 МИ САНУ – АК, Заоставштина Петра Крстића, Група III [привремена сигнатура], Опроштајни говор на сахрани Јосифа Маринковића.

544 МИ САНУ – АК, Заоставштина Петра Крстића, Група III [привремена сигнатура], Даворин Јенко (Национални час, 9. 11. 1935).

545 МИ САНУ – АК, Заоставштина Петра Крстића, Група III [привремена сигнатура], Музички преглед. Чеси који су радили на српској музици, стр. 4.

546 МИ САНУ – АК, Заоставштина Петра Крстића, Група III [привремена сигнатура], Музички преглед. Чеси који су радили на српској музици, стр. 8. Уп. Konjović 1920δ: 130.

i Stevana Mokranjca. No njegov značaj za srpsku muziku nije se umanjio ni posle pojave ove dvojice.⁵⁴⁷

Нетипичност Ђорђевићевог односа према српској музичкој прошлости изузев изједначавања значаја тројице наведених аутора, долазила је до изражаја и у његовим историографским истраживањима која су била делимично јавно представљена посредством часописа *Музички гласник* (1922). У свом раду на сакупљању биографија стваралаца и извођача с простора Србије од 19. века надаље постхумно публикованом под називом *Опег биографској речника наших музичара* (1950) очита је била удаљеност од широко распрострањених идеолошких, естетских и етнонационалних критеријума. Она се огледала у потреби да се обухвати што већи број активних музичара из наведеног периода без обзира на њихово порекло и идејну усмереност и да се, у складу с тим, српска музика дефинише не као музика српских аутора, већ аутора који су функционисали у српској средини и давали јој разнолик допринос. Ђорђевићево једнако третирање домаћих музичара и „странаца“, као и генерално нехијерархизована поставка – без издвајања појединаца или група по било ком основу, стајало је у потпуној супротности с приступом његових савременика из националне струје. Штавише, његов на изванредан начин културноисторијски поглед представљао је изузетак и у регионалним и европским оквирима.

в) Популарна и/или висока култура, православље и/или атеизам

Поред ослањања на концепте етничког и грађанског идентитета, затим националног духа и аутентичног фолклора, музичари у оквиру националне струје у либералној фракцији су се, промишљајући српску и југословенску музичку традицију, користили вредносним мерилима развијеним у пољу музике у западноевропским земљама током 19. века. Мисли се на замисао озбиљне музике као супротност музици која се обликује према захтевима тржишта, тачније укуса конзумента и другим „спољним“ чиниоцима – политичким, културним и друштвеним, већ је проистекла на темељу високо постављених естетских и формалних критеријума. Заједно с њом битна је била и идеја уметничке интерпретације и специфично схваћеног јавног концерта која је проистекла из филозофских, естетских и историјских поставки немачких теоретичара и уметника, али и као резултат дубоких друштвених промена које су као кључне историјске и политичке актере у европским земљама изнедриле грађанску класу и слој интелектуалаца. Социјална и економска померања, те

547 Ђорђевић 1936: 8.

устоличење одређених филозофских и уметничких парадигми довело је до неке врсте сакрализације музичког стварања и извођења, те, у складу с тим, појаве феномена уметника-генија и извођача-уметника.⁵⁴⁸

Овакво разумевање музике одразило се на приступ компоновању, хијерархију музичких жанрова, обликовање концертних репертоара, као и тумачење музичке историје и њених битних носицала. Наиме, захваљујући поимању музике као апстрактне, непојмовне уметности способне да допре у сфере изван сазнајног, затим веровању у моћ музичких дела да изразе друштвена, историјска и идејна превирања времена у којима настају као и индивидуална стремљења и непосредно их пренесу на слушаоце подстичући их на промишљања филозофске природе и активирање критичке свести, музичко стварање и извођење добило је на посебној важности у општој хијерархији уметничких дисциплина. Чин компоновања престао је да буде третиран као „чисто занатски“, односно као вештина баратања звучним параметрима, док је извођачко деловање уместо да буде тумачено као једноставно репродуковање музичког записа схваћено као облик стваралачког рада.

Историја уметничке музике поред следа различитих стилских периода с доминацијом одређених музичких форми, композиционих метода и естетичких норми постаје усмерена на изузетне појединце, уметнике-геније, који својим стварањем успевају да искораче из оквира времена у коме делују формирајући творевине трајне, универзалне вредности. Истовремено су и јавни концерти били под утицајем процеса редефинисања музике, музичког стварања и интерпретације трансформишући се, уместо у чин социјалне интеракције и забаве, у чисто уметнички догађај у коме је од кључне важности колективни доживљај метафизичких својстава музичког дела посредованих кроз зналачку интерпретацију.

Успостављање идеје озбиљне музике пратило је и дефинисање граница према другим врстама музике – комерцијалној, односно популарној музици које су варирале у складу с променама у тумачењу уметничких потенцијала одређених жанрова и композиционих приступа.

Да су припадници либералне фракције и њене националне струје у југословенском јавном пољу у потпуности усвојили романтичарске западно-европске поставке музике, музичког стварања и извођења било је очигледно на различитим нивоима. Пре свега, значајно је, у том смислу, било њихово инсистирање на ослобађању музике од диктата политичких циљева и увођење чисто естетских критеријума у област компоновања и извођаштва. То је од важило за све припаднике ове групе, с тим да је један део њих у случају стваралаштва наглашавао неопходност преласка с малих, вокалних форми

548 Видети детаљније у Dahlhaus 1989; Bowie 2004; Irving 2004; Samson 2004.

на компликованије инструменталне и музичко-сценске облике, док су други идеју озбиљне музике интегрисали у поставку модерног уметничког музичког национализма. Скуп „модерниста“, а нарочито Милоје Милојевић, освртали су се на услове које је такав вид стварања требало да испуни. Ако занемари-мо психолошки приступ фолклору, битан чинилац за који се веровало да је омогућавао одвајање „композитора-уметника“ од „композитора-занатлије“ представљало је прожимање доброг познавања композиционе технике и „инспирације“. Основа за успостављање дистинкције између једне или друге категорије стваралаца била је у односу између техничких и изражајних параметара у музичком делу при чему је пренаглашеност сваког од њих појединачно била показатељ извесне „непотпуности“ и нецеловитости, а, самим тим, и удаљености од уметничких тежњи. Промишљајући карактеристике стваралачког чина и његове материјализације у звуку које утичу на то да се музичка остварења означе као истински уметничка или да се, насупрот томе, сврстају у групу мање вредних, Милојевић је изнео следећа запажања:

[...] свако дело композитора не мора да буде и уметничко. Када би тако било, онда би сви опскурни фокс-троти, шими и уан-степи били уметничка дела, јер су и они композиције. Ради се о уметничкој композицији коју је створио композитор-*уметник*, то јест човек музикално обдарен који интуитивно ствара *оригиналне* композиције, које су интересантан сплет хармонских, мелодијских и ритмичких комбинација складно постављених на логичну основу сувереном моћи техничара-музичара; о оригиналним композицијама које су не огледало техничке окретности (она су то тек у другом реду), већ огледало душевног живота свога творца. Такве композиције су уметничка дела, и композитори таквих дела су уметници. А они су уметници с тога што су успели верно да изразе све оно што су осећали потребу да изразе, и што су то изразили технички савршено, стварајући тиме уметничко дело које остаје, које преживљује свога аутора, те чини да његов аутор живи и после смрти. [...] Интуиција изнад свега! У њој је клица уметничког стварања. Али, уз интуицију и познавање технике, да би се израз могао моделисати! Тај спој је врхунац уметничког савршенства, и једино је он врхунац уметничког савршенства.⁵⁴⁹

Подела на два типа композитора и музичких дела садржала је и низ потподела у зависности од степена достигнутих техничко-изражајних резултата, а уједно је примењивана на тада актуелне музичке жанрове одређујући се у њиховом специфичном поретку. Класификација жанрова према

549 Видети Милојевић 1923г: 194–195.

уметничким потенцијалима, односно степену формало-садржајне сложености и изазова који су стављали пред композиторе такође није била продукт аутохтоног разматрања југословенских либерално оријентисаних стручњака, већ је проишћала из преузимања концепта озбиљне музике из западноевропске традиције. На овакву врсту поделе у којој су истакнуту позицију имала монументална инструментална и вокално-инструментална дела – симфоније, симфонијске поеме и опера, као и цикличне форме намењене камерним ансамблима или солистичким инструментима – соната, подједнако су се ослањали сви припадници националне струје фаворизујући их спрам осталих, према њиховом мишљењу, мање захтевних, а тиме и уметнички мање значајних облика.

Од посебне важности било је заједничко, готово оркестрирано одбацивање такозване „лаке“ музике оличене у различитим врстама популарних музичких форми и жанрова који су се убрзано развијали широм Европе од половине 19. века, а посебно током првих деценија 20. века. Наговештај тога појавио се пре Великог рата кулминирајући у јавној расправи о оперети коју је иницирала тадашња управа београдског Народног позоришта. У њој су учествовали угледни музички стручњаци⁵⁵⁰ са задатком да изнесу мишљење о томе треба ли овај жанр да се негује и одржава на репертоару националног театра.⁵⁵¹ Већ тада неки од будућих носилаца међуратне либералне фракције недвосмислено су изразили одбојност према комерцијалним музичко-сценским формама сматрајући их „штетним“ на више нивоа – пре свега, због промовисања драмских предлогака проблематичних у моралном и естетском погледу, затим због пријемчивости која је проишћала из сценских ефеката, а не уметничког садржаја и, коначно, због популарности код културно „неуке“ београдске публике, недовољно зреле да направи разлику између истинских и привидних уметничких квалитета.⁵⁵²

Овакво тумачење оперете и других комерцијалних форми музичког театра опстало је и у међуратном периоду.⁵⁵³ Један од најгласнијих и најоштријих критичара оваквих творевина био је Милоје Милојевић који је у више наврата с ниподаштавањем посматрао достигнућа композитора оперета, као и сâм жанр. Проблематичност оперете је произлазила из чињенице да ова музичко-сценска форма није од ствараоца захтевала „решавање проблема“, односно „трагање [за] нечим новим у уметности“, већ се темељила на прилагођавању укусу ширих маса.⁵⁵⁴ То је подразумевало „бирање садржаја који су, без дубљег

550 Јосиф Маринковић, Стеван Ст. Мокрањац, Божидар Јоксимовић, Коста Манојловић, Станислав Бинички, Петар Крстић.

551 Видети Крстић 1905: 274–275.

552 Исто.

553 Видети Крстић 1927, 1932; Ђорђевић 1937.

554 Милојевић 1921в: 625; Видети и Милојевић 1926д.

смисла у чисто уметничком правцу, годили публици шаренилом костима и површном и лаком радњом која се окреће око маскираних карикатура“.⁵⁵⁵

Посебно оштар у коментарима и оценама он је био у критикама представа Осијечке оперете изведених у Београду током 1927. године. Паралелно с изражавањем жаљења услед непостојања чврсте сарадње између водећих оперских ансамбала у земљи – београдске, загребачке и љубљанске Опере, он је о гостовању оперетске трупе у престоници и њеном репертоару изнео следећа запажања:

Оперета, оваква какву нам је донела Осечка [*sic!*] Оперета: инертна по садржају, површна по музичкој концепцији (ако изуземо неке детаље из Недбалове партитуре), неукусна у духовитости, фриволна и на речи и у костиму, примамљива као нашминкана демимонткиња испод чије се шминке крије ругоба од које се згрозите чим јој шминка спадне са лица и она се покаже у свој својој одвратној напасти, – таква оперета је отров који убија, сигурно убија.⁵⁵⁶

Изузев уметничке „недостојности“ оперетских остварења, Милојевић је, надовезујући се на предратне дискусије о овом жанру, наглашавао и разорност њиховог утицаја у југословенској средини у којој је музичко образовање публике била на незавидном нивоу. У таквој ситуацији садржајна приступачност оперете и других, сличних „лаких форми“, могла је само да отежа рад на еманципацији музичког укуса широким слојевима, као једном од примарних циљева интелектуалне елите либералног усмерења и њеног јавног деловања. Заправо, судећи према Милојевићевим схватању „у наш хаос, који огромно завитлавају безбројне атракције које збуњују широке масе, у коме се о мис Југославији и уругвајском тиму фут-балера [*sic!*] говори више него о једном уметничком делу рођеном из наше крви, оперета би унела нове вихоре“ што „позоришту [...] најмање треба“.⁵⁵⁷

Иако је разумевао економске разлоге који су управнике позоришта често нагонили да праве отклон од сопствених уметничких уверења и стављају на репертоаре дела без уметничких претензија, он је био става да оперете и блиске форме нису представљале адекватно решење видеви алтернативу у извођењу француске и италијанске комичне опере 18. века.⁵⁵⁸ Поред уметничке оправданости, овакав одабир имао је и шире друштвено покриће имајући у виду негативност утицаја комерцијалних музичко-сценских облика

555 Милојевић 1921в: 626.

556 Милојевић 1927а: 289.

557 Исто, 290.

558 Исто,

на естетске диспозиције ширих слојева у који је Милојевић, слично својим истомишљеницима пре рата, дубоко веровао. Осврћући се на одлуку управе Народног позоришта да отварањем друге сцене у Мањежу, с „лакшим“ репертоаром, омогући финансирање уметнички захтевних изведби на главној сцени, он је са задовољством истицао чињеницу да у оквиру популарног репертоара није дат простор модерној, „бечкој оперети“. То је за њега представљало важну појаву онемогућавајући „том ‘културном корову’ – разголићеном, плитком и у књижевном и у музичком погледу, сведеном на голицање чула [...] [да] заводи неискусне, који би, да није *ијакве* оперете (јер има и друкчијих оперета – то јест шаљивих опера, *opéra comique* или *opéra buffa* – латинског порекла, које су прави *bijou*) прилазили другим путем, и поступно, до највишег циља здравих чланова културног друштва: до чисте и праве музике, концертне и оперске“.⁵⁵⁹

Отпор према оперети како у контексту њеног стварања, тако и извођења који су изражавали припадници либералне фракције испољавао се и кроз постављање високих уметничких критеријума пред музичке и уметничке институције, домаће ансамбле и извођаче, као и ствараоце с циљем да се музичко поље на националном нивоу јасно одвоји и „заштити“ од утицаја комерцијалних сегмената. Стога, не изненађује пажња која је придавана репертоарској политици Народног позоришта у Београду, Београдске филхармоније и водећих певачких друштава, потом програмској политици Радио Београда, као и издавачкој делатности на подручју Краљевине СХС/Југославије. С тим у вези, посебно треба нагласити значај који је за припаднике овог круга имало не само неговање и подупирање националне традиције, већ и усвајање уметничких стандарда и потискивање комерцијалних и популарних тенденција. Само на тај начин „млада“ српска и југословенска музичка култура могла је да се сачува од разорног дејства модерне бечке оперете, шлагера, популарних игара (танго, шими, ванстеп, тустеп и сл), кабарета – подједнако у уметничком и у националном погледу – и тиме заснује свој развојни пут на „здравим“ основама.

У свом односу према раду институција, група и појединаца у пољу музике ова група стручњака и уметника није се, дакле, постављала само као поборник српске и југословенске музике, него и присталица српске и југословенске музике уметничког квалитета. То се једнако односило на фолклорну и уметничку праксу, али и на праксу црквене музике која је у њиховим поставкама заузимала важно место. Будући да је црквена музика схватана као још један извор аутентичног народног израза кроз српско црквено појање, њено уметничко уобличавање представљало је битан задатак.⁵⁶⁰ Подједнако

559 Исто, 298.

560 Видети Крстић 1931в; Manojlović 1921; Манојловић 1929, 1933а, 1937; Милојевић 1933.

интересовање владало је за обogaћивање репертоара црквене музике, као и за научно истраживање њеног развојног пута с акцентом на феномен осамостаљења српске традиције у односу на друге националне и транснационалне традиције, то јест на грчко и руско појање.

Српска и југословенска музика утемељене на три кључна стуба – народној, уметничкој и црквеној традицији, уз акцентовање националне и „расне“ специфичности и ослањање на уметничка мерила могла је, према мишљењу присталица либералне фракције да у будућности рачуна на истакнуто место на европској, словенској и светској мапи без бојазни да буде асимилована у друге традиције или „колонизована“. Истовремено, базирана на тим основама, она је временом требало да добије адекватно место међу другим уметничким традицијама на југословенском простору, уз подршку не само политичке и интелектуалне елите, већ и ширих слојева довољно еманципованих да могу да је разумеју и прихвате. Тако замишљен развој српске и југословенске музике као битну компоненту садржао је потискивање и маргинализовање комерцијалних облика музичког стварања укључујући популарни музички театар и музичке филмове без обзира на спознају да су такви облици били у експанзији у уметнички и културно далеко напреднијим срединама у односу на југословенску. Очито је да су музички стручњаци и уметници увиђали могућност да на југословенском подручју уметничка област ипак превагне у односу на популарну кроз опсежан „културно-просветни“ рад свих инстанци у пољу музике што је, поред ауторитарног вођења музичке политике, обухватало и успостављање строге контроле над конзументима – наиме, жеље и потребе публике, самим тим што нису биле продукт култивисаног укуса, требало је да се обуздају на све начине. У тој тачки огледала се амбивалентност приступа либерала – иако су полазили од претпоставке слободне воље појединаца и њихове једнакости у политичком и друштвеном смислу, заправо су свима осим интелектуалној елити и образованим слојевима негирали право на одлучивање у области културе и уметности посматрајући шире масе као интелектуално инфериорне и, самим тим, као групу коју је, у овој области, потребно темељно надзирати и дисциплиновати. Контрола и патернализам представљали су битан аспект у промишљању развоја музике на овим просторима у либералној фракцији.

Наратив о музици индивидуалистичке струје

Малобројна група индивидуалистичко-космополитско оријентисаних музичара издвајала се у међуратној јавности специфичношћу својих погледа на југословенску музику. Слично либералној фракцији, и у оквиру ове групе дошло је до подела као последица заузимања различитих позиција посматрања. Раздор је, у овом случају, проистекао услед дистинктивних тумачења одговарајућег правца музичког и уметничког развоја на овим просторима – с једне стране, умерено еволутивног, а, с друге стране, наглашено еволутивног. Негативан однос према музичким иновацијама, те заступање традиционалистичких гледишта било је карактеристично за Стевана Христића, док су се, насупрот њему, издвојили Рикард Шварц, Миховил Логар и Предраг Милошевић, поклоници модернистичко-авангардних приступа. Разлике унутар индивидуалистичке струје долазиле су до изражаја у приступу готово свим питањима изузев оног који се тицао поимања националне музичке традиције. Током друге етапе оне су се додатно продубиле услед прегруписавања на југословенској јавној сцени. Приклањањем антифашистичком или антикомунистичком сегменту у појединим случајевима припадници индивидуалистичке струје искорачили су из својих почетних позиција.

Упркос генералном разилажењу, током обе етапе у јавном пољу преовладавао је консензус у вези с разумевањем националне музичке традиције. Тако су и „традиционалисти“ и „модернисти“ били у већој мери наклоњени идеји интегрисаног југословенског музичког израза, без инсистирања на истицању појединачних националних идентитета. То је посебно било изражено код Шварца и Логара који су се кроз јавни и уметнички ангажман ставили на страну бројних интелектуалаца с територије некадашње Аустроугарске монархије као одушевљених поклоника југословенске идеје спремних да за њу жртвују део сопственог идентитета у циљу стварања јединствене културе и уметности на овом подручју. Слично Коњовићу и Славенском који су приврженост таквом схватању изразили кроз искорачење из сопствених регионално-етничких оквира и одлазак у потпуно нову средину с намером да кроз укрштање различитих културних искустава допринесу конституисању специфично југословенске уметности и музике, и Шварц и Логар су из Сплита, односно Ријеке, дошли у Београд где су се до краја међуратног доба посветили реализовању тог циља.

Стиче се утисак да је опредељеност за југословенску музику као резултат културног стапања и издвајања највреднијих елемената из појединачних националних традиција опстала и у турбулентном периоду пред почетак

Другог светског рата, барем када је о модернистима реч. У случају Стевана Христића југословенство је, у том моменту, више посматрано из угла српске музичке традиције, односно кроз призму тога шта је неопходно за њен даљи напредак без наглашавања важности одржавања културног и уметничког јединства. То се закључује на основу његових иступа у часопису *XX век* (1938–1939). У једном од њих, Христић је дискутовао о развоју жанра комада с певањем у српској средини изједначавајући појам „наши народни комади“ с остварењима из српске историје позоришта.⁵⁶¹ То није била неуобичајена пракса уколико имамо у виду припаднике конзервативне фракције, али је одударало од начина на који су том проблему приступали либерали истичући једнак значај и српске и југословенске музике. Томе треба додати и Христићев коментар изнет у тексту „Путеви националне музике“ (1938δ) у коме је покушао да објасни разлог због којег је усмерио пажњу само на српску музичку традицију, занемарујући хрватску и словеначку. Он је, наиме, констатовао:

Код нас, задржаћу се само на Србима, јер су Хрвати и Словенци толико сами о себи писали, а и код нас се толико о њима сваког дана пише и говори, да немам више шта да кажем [...].⁵⁶²

Христић се очито пред крај друге етапе удаљио од полазишта либералне фракције, а посебно њене индивидуалистичке струје. Заправо, евидетна је била релативизација значаја југословенске идеје што може да се објасни његовим приклањањем радикалдесничарским и конзервативним круговима у јавности међу којима је сличан став преовладавао током читаве друге етапе.

У погледу поимања западноевропске и словенске уметности и музике, те разумевања релевантности и вредности извесних појава у њиховој историји разлике унутар индивидуалистичке струје биле су израженије. Пре него што укажемо на њих, важно је да напоменемо да су њени припадници били подједнако наклоњени како европским, тако и словенским ауторима и њиховим остварењима не посматрајући их антагонистички и не истичући већу блискост југословенске музике словенском културном и уметничком простору.

У једном од својих ретких осврта на проблем конституисања музичког поља и стварање институционалних предуслова неопходних за његово успешно функционисања на тлу Југославије Стеван Христић је јасно указао на приврженост појединим европским музичким традицијама сматрајући их битним узорима за обликовање југословенске музике.⁵⁶³ Попут Милоја Милојевића, који се непосредно након завршетка Великог рата опирао упливу

561 Христић 1938а.

562 Христић 1938δ: 2.

563 Христић 1919.

средњеевропске (немачке и аустријске) музике на југословенско поднебље,⁵⁶⁴ Христић је заговарао ослањање на италијанску и француску вокалну и инструменталну музику као полазиште за изградњу националне музичке традиције.⁵⁶⁵ Изузев угледања на стваралачке праксе из ових земаља, за њега су била значајна и тамошња искуства у области музичког образовања, нарочито вокалног извођаштва. Верујући у надмоћност италијанске вокалне музике и њене певачке школе, он је предлагао да се југословенски певачи шаљу на усавршавање у ову средину или да се из иностранства доводе професори „с добром талијанском [*sic!*] школом“.⁵⁶⁶ Христић је препоручивао и успостављање блиских односа с образовним центрима у Швајцарској, Белгији и Француској.⁵⁶⁷

За разлику од њега Рикард Шварц, заједно с осталим представницима индивидуалистичке струје, давао је предност музичким творевинама из средњеевропске традиције потцртавајући њихову иновативност. Ипак, ако узмемо у обзир његове разноврсне активности у јавном пољу, евидентно је да се он трудио да укаже на важност музичких традиција различитих европских земаља, не само средњеевропских, показујући интересовање чак и за САД. Судећи према бројним текстовима дидактичког карактера објављених у недељнику *Радио Београд*, као и београдским музичким часописима, Шварц је настојао да представи достигнућа аутора из периода барока, класицизма, романтизма и модернизма из многих крајева Европе.⁵⁶⁸ Паралелно с помним праћењем резултата савремених стваралаца, он је посебну пажњу посветио музици класицизма сматрајући је изузетно значајном у европској и „општечовечанској“ музичкој историји.⁵⁶⁹

За разлику од Шварца који је био посвећен подизању нивоа музичког образовања и еманципацији музичког укуса ширих слојева услед чега је, поред актуелних струјања, био заинтересован и за музичку прошлост европских и словенских народа, Миховил Логар и Предраг Милошевић углавном су били оријентисани на стваралаштво 20. века. Двојицу уметника у великој мери су занимали подухвати француских, немачких и чехословачких композитора из тог периода што се манифестовало у личним стваралачким стремљењима,⁵⁷⁰ као и у малобројним објављеним списима.

564 Видети Милојевић 1920а.

565 Христић 1919: 395–396.

566 Исто, 395.

567 Исто.

568 Мисли се на Немачку, Хабсбуршку/Аустроугарску монархију, Француску, Италију, Шведску, Русију, Чехословачку и др. Према Пејовић 1999а: 221.

569 Исто, 222.

570 *Allegretto giocoso*...2008; Весић 2014а, 2015а.

Дубок јаз постојао је у погледима на модерну европску и словенску музику долазећи до изражаја у дијаметрално супротним оценама тада актуелних музичких праваца које су износили Стеван Христић, односно Шварц, Логар и Милошевић. Христић је, дајући осврт на сопствене стваралачке принципе у интервјуу за часопис *Музички њласник*,⁵⁷¹ изнео изразито негативно виђење развоја европске (и словенске) музике од почетка 20. века. Према његовом мишљењу, „у данашњој Европи, у музици, влада отприлике исто толико хаос и неискреност, као и у садашњој економско-политичкој Европи“.⁵⁷² Одбацујући без посебног објашњења све што се у том периоду појавило на европском простору у пољу музике, он је веровао да за такве правце не би требало да буде места у оквиру југословенске музичке продукције. Заправо музика на овим просторима могла је да се адекватно развија само „уколико [композитори] не буду заведени музичким перверзијама појединих праваца у Европи, уколико остану на здравој музичкој основи и буду искрени и неизвештачени у [...] [својим] творевинама“.⁵⁷³ Имајући у виду његова остварења и раритетна јавна оглашавања, можемо само да претпоставимо да је Христић поимао позноромантичарске и импресионистичке композиционотехничке оквири као кључне у креирању савременог југословенског музичког израза.

У односу на овог уметника, Рикард Шварц, Миховил Логар и Предраг Милошевић испољавали су сасвим другачији однос према савременим уметничким струјањима на подручју Европе. Шварц је био један од првих интелектуалаца у београдској средини који се отворено и у дужем периоду борио за признавање вредности музичке авангарде⁵⁷⁴ трудећи се да кроз појашњавање поетичких оквира Шенберга и његовог круга, потом и Стравинског и неоклацистички и неопримитивистички оријентисане групе аутора⁵⁷⁵ предочи историјску нужност њихових иновативних и бунтовничких тежњи и, самим тим, негира њихов револуционарни карактер.⁵⁷⁶ Како је он веровао

Пут музике је мистичан и чудесан, као свака промена у душевном стању човека, за нас у прво време увек недокучива. [...] [Намера нам је] да [се] нагласи историска [sic!] овисност свега стварања, које на око револуционарно, после деценија

571 Ж. 1933.

572 Исто, 81.

573 Исто.

574 Видети Пејовић 1999а: 219–228.

575 Реч је о Хиндемиту (Hindemith), Казела (Casella), Кшенек (Křenek), Барток (Bartók), Мијо (Milhaud), Хонегер (Honegger), Славенски, Хаба.

576 Шварц 1929: 19–21.

опет постаје део еволуције, чим се пронађу закони његовог по-
станка у души уметничкој.⁵⁷⁷

Посматрајући бројне антиромантичарске тенденције у европској музици тог времена видљиве у међусобно сукобљеним и опречним пројектима у естетичко-идејном смислу као природно произашле из законитости историјског развоја музике, Шварц је сматрао да о такозваној „новој музици“ и њеним присталицама треба да се „говори озбиљно и стварно“, да њихова дела заслужују пажњу, те да их треба добро упознати како би се оповргле извесне предрасуде и уједно ублажила негативна реакција коју су изазивале у стручној и широј јавности.⁵⁷⁸ Упоредо с представљањем доприноса новијих праваца у европској музици, он се залагао за усвајање композиционих новина до којих се у њима дошло у склопу обликовања југословенске уметничке музике. С тим у вези, Шварц је посебну пажњу поклањао давању подршке млађим генерацијама југословенских композитора у настојањима да примењују нетрадиционалне поступке у стваралачким подухватима. Поред осталог, он је имао значајну улогу у афирмацији композиционог рада Јосипа Славенског и Миховила Логара високо вреднујући и издвајајући њихова остварења у односу на дела других југословенских аутора.⁵⁷⁹ На тај начин, он је заокруживао тежњу ка промовисању и дубљем укореењивању модернистичко-авангардних струјања у југословенској средини.

Шварцове ставове о савременој европској и словенској музици делили су и Логар и Милошевић с тим да су они првенствено били фокусирани на композиционо и извођачко деловање, мање се интересујући за јавно пропагирање идеја и принципа „нове музике“. Један од изузетака у том погледу представљао је Милошевићев текст о тада актуелном оперском стваралаштву објављен у часопису *Zvuk* (1933). У њему је посебан акценат стављен на такозвану цивилну оперу – музичко-сценски жанр коме су доприносили Ернст Кшенек, Макс Бранд (Max Brand), Албан Берг и низ других авангардних аутора. Издвајајући окренутост ове врсте оперских дела према „socialnim [sic!] rokretima i događajima u svetu i životu“, затим коришћење новог типа драме и музичких форми, као и стављање тежишта на инструменталне сегменте, Милошевић је био убеђен у њену историјску исправност и вредност хвалећи увођење „obilja današnjeg duha, današnjeg načina života i [...] prebogatih tehničkih mogućnosti“.⁵⁸⁰ Нема сумње да је он био позитивно настројен према актуелизовању оваквих стремљења у југословенској средини што потврђује подршка

577 Исто, 21.

578 Шварц 1932: 132.

579 Према Пејовић 1999а: 222–225.

580 Milošević 1933: 162.

коју је као члан жирија на конкурс Удружења пријатеља уметности *Цвијеџа Зузорић* пружио Логаревој опери *Саблазан у долини Шенџфлоријанској* (1938) – једном од ретких музичко-сценских остварења из тог периода која су имала додирних тачака с принципима „цивилне опере“.⁵⁸¹

У односу на расцеп који је постојао у вези с вредновањем савремених европских музичких појава, то није долазило до изражаја у тумачењу односа фолклорне и високе уметности. С тим у вези, припадници индивидуалистичке струје у једнакој су мери негирали постојање корелације између високих уметничких достигнућа и ослањања на „уметнички преобликован“ фолклор. Заправо, Христић, Шварц, Милошевић и Логар слагали су се с тим да коришћење фолклорне грађе није од пресудне важности за постизање одговарајућих уметничких резултата, као и да је питање композиционог материјала ирелевантно у поређењу са садржајним и формалним карактеристикама музичког дела. Овакво схватање експлицитно су изражавали Христић и Шварц, док је код Милошевића и Логара оно могло да се наслути кроз стваралачки рад.

Христић је у више наврата у периоду пре Првог светског рата (1912) и пред крај друге етапе (1938а, б) јавно исказивао своје неслагање с другим припадницима либералне фракције замерајући им на потенцирању музичког национализма као јединог одговарајућег правца путем којег је југословенска музика имала прилику да се наметне у интернационалним оквирима. Он је на примеру сопственог опуса покушавао да укаже на неутемељеност оваквих твдрњи, односно на чињеницу да је стваралачка личност композитора, његова креативност и вештина у изражајно-техничком погледу пресуднија за уметнички квалитет дела у односу на његово идејно усмерење или звучни материјал који употребљава. Упркос приближавању конзервативноауторитарним и радикалдесничарским групама крајем тридесетих година прошлог века, Христић је остао доследан својим погледима на проблем обликовања националне уметности. Иако је у том раздобљу почео да заговара ревитализацију комада с певањем као форме погодне за музичко просвећивања ширих слојева и усавршавање домаћих композитора,⁵⁸² он је и даље изражавао сумњу у то да је апропријација фолклорног материјала у уметничким остварењима битна за изражавање њихове националне специфичности, а још више за постизање високих уметничких резултата.⁵⁸³ Сматрајући да је пут до уметнички вредних националних творевина вишеструк и да не може да се своди само на један идејни склоп и на одређен скуп композиционих поступака, Христић се успротивио тежњама ка негирању важности стваралачке индивидуалности, поистовећивању музичког дела с његовим идејним

581 Према Атанасовски 2015.

582 Христић 1938а.

583 Христић 1938б.

темељима и, коначно, претераној усмерености на пројективне, утопистичке визије с фокусом искључиво на прошлост, односно будућност. С тим у вези, он је истакао следеће:

Прво, сматрам да се на рачун, и сувише упадљиво подвученог колективизма, негира елементарност индивидуалне силе. Колективност је у ствари збир индивидуалних сила. Али колективношћу ипак доминира једна индивидуална над-сила. Та над-сила затвара један круг, безразлично да ли он почиње с лева на десно, или с десна на лево [...].

Друго, више се полаже пажња на сам идејни правац но на конкретни резултат правца. Саме идеје једнога правца оживљавају и постају стварност кроз дела, њихову уметничку вредност и виталност. Дела која не оправдавају идеје, своде их на химере.

Треће, постављање и пропагирање појединих идеологија сувише су полемичког карактера, чији бучни шум заглушује глас истине а разбукталост сагорева здрав разум и правичност.

Четврто, урођена суревњивост и нетрпељивост бежи од признања садашњице у прошлост или будућност. Наша средина не живи у садашњости. Без обзира да ли су у питању уметност или политика, садашњост се код нас избегава, или негира.⁵⁸⁴

Посматрајући југословенску музику с акцентом на српску традицију, Христић је био мишљења да је од половине 19. века до међуратног периода пређен значајан пут, то јест да је, имајући у виду настојања Корнелија Станковића, Јосифа Маринковића и Стевана Мокрањца – стваралаца које је посебно ценио, и каснијих генерација, учињено много на подизању уметничког нивоа. Ипак, како је верово, њено кристалисање као јединствене целине тек је требало да се деси у будућности иронично додајући да до тога „воде сви путеви“, а да је онај „преко стилизованог фолклора [...] најкраћи и најсигурнији“.⁵⁸⁵

И Шварц је недвосмислено стављао до знања своје неслагање с тврдњама да је коришћење фолклорне грађе битно у истицању националних својстава музичке традиције којој припада стваралац, као и да је оно представљало једини пут ка креирању уметнички вредне музике. Осим кроз давање подршке ауторима који нису били присталице музичког национализма попут Миховила Логара, такво схватање долазило је до изражаја у тумачењу опуса Јосипа Славенског. Иако су остали припадници либералне фракције углавном истицали композиторово ослањање на балкански фолклор и његову специфичну

584 Исто, 3.

585 Исто.

обраду као нарочито значајну,⁵⁸⁶ Шварц је, сасвим супротно, наглашавао важност његове „снажне личности“, то јест мајсторство у познавању „нове технике и нових изражајних сретстава [sic!]“.⁵⁸⁷ Штавише, како је он наглашавао

у музици Josipa Slavenskog не треба тражити само elemente ‘balkanske muzike’, efekte postignute veštim iskorišćavanjem jednog sirovog, do tada nepoznatog folklornog materijala, koji se u dobar čas pojavio pred muzičkom internacionalom, u času umornosti, malaksalosti, anemičnosti i eksperimentiranja, kad su čuvari ‘osveštanih tradicija’ digli svoje trube da posmrtnim zvucima ožale propast tonske umetnosti. Josipa Slavenskog treba posmatrati opštim merilom, kao muzičara koji ima svoju veliku individualnu vrednost [...].⁵⁸⁸

Из Шварцових констатација евидентно је ослањање на претпоставке да је мерило уметничке вредности музичког дела у његовој естетичкој, идејној и формалној иновативности и јединствености, док је у случају композитора значајна не само техничка вештина, већ и способност да представи свеже музичке идеје и обликује их на адекватан начин. У таквој поставци порекло музичког материјала није имало никакву посебну улогу уколико резултат његове обраде није испуњавао неке од наведених критеријума. Како се Шварц ретко освртао на југословенску музичку прошлост усмеравајући пажњу првенствено на савремене стваралачке појаве, остало је непознато да ли су и у ранијем периоду постојали композитори који су имали позицију аналогну позицији Славенског и Логара у тадашњој југословенској музици. Оно што је, међутим, јасно из његових јавних иступа јесте да духовној музици није придавао посебну важност у контексту развоја југословенске музике. Такав случај био је и с Логаром и Милошевићем који, како у стваралачким подухватима, тако и кроз писану реч, нису показивали заинтересованост за црквену музику.

За ову групу музичара комерцијални типови музике нису били симбол посртања и декаденције савременог европског друштва и културе, већ су поимани у афирмативном виду – као одраз нових стилова живота и отклона од традиционалног модела друштва и друштвености, те потенцијални извор за настанак музичких иновација и обогаћивање хијерархије музичких жанрова. Таква гледишта наговештена су у коментарима Предрага Милошевића о модерној, нарочито цивилној опери (1933), потом, посредно, кроз Шварцово превођење текстова о савременој америчкој музици и значају цеза (1929), и најзад у стваралаштву Миховила Логара кроз поједина остварења инспирирана популарним играма попут танга.⁵⁸⁹

586 Видети Милојевић 1936а: 354.

587 Švarc 1933: 168.

588 Исто.

589 На пример, комади *Танџо* и *Tango Berceuse* за клавир.

Насупрот њима, Христић је у потпуности негирао вредност савремених комерцијалних форми и залагао се за то да духовна музика заузме одговарајуће место у југословенском стваралаштву.⁵⁹⁰ У погледу музике популарног карактера, он је посебну пажњу придавао жанру оперете разматрајући њен утицај на југословенски музички живот. У једном од дописа упућених Министарству просвете⁵⁹¹ у коме је изнео своје мишљење поводом молбе о отварању приватног оперетског позоришта Грете Краус, Христић се неповољно изјаснио о тада актуелној продукцији у овој области нарочито оној пореклом из Беча и Будимпеште како због неодговарајућих естетских својстава, тако и због проблематичног „културног утицаја“. Наиме, он се оштро супротстављао „увозу“ бечких и будимпештанских остварења те врсте верујуће да ће тим путем у југословенску средину dospети и шлагери – тада актуелни „изуми“ у овим европским центрима. Уместо тога, Христић је сматрао да приватна позоришта треба да у оквиру свог репертоара понуде класичне оперете попут Офенбахових, „јер се оне приближују доброј и правој музици“.⁵⁹²

Како би се спречило „лажирање“ пријављеног програма и онемогућило да југословенска публика дође у додир с остварењима „сумњиво“ уметничког и музичког квалитета, он је предлагао увођење строге контроле приватних позоришта уз помоћ државе. Инсистирање на увођењу репресивних мера у област уметничке дистрибуције и извођаштва није представљало новину у југословенској јавности међуратног доба будући да су таква решења захтевали како представници либералне, тако и конзервативне фракције. Христић је у том погледу, као и у вези с другим дилемама, показивао већу блискост са стручњацима поменутих усмерења него с Шварцом, Логаром и Милошевићем.

590 Христић је питање развоја духовне музике сматрао важним указујући на могуће путање кроз сопствене стваралачке подхвате. Насупрот другим либерално оријентисаним стручњацима он није придавао важност темељнијем испитивању порекла и историјског уобличавања српске црквене музике и истраживању српског народног црквеног појања.

591 Видети у АЈ–66–599–995, Мишљење Стевана Христића поводом молбе за отварање приватног позоришта г-ђе Грете Краус, Београд, 2. август 1925.

592 Исто.

Наратив о музици у левичарској фракцији

У процесу разраде културног и уметничког програма у левичарској фракцији посебно место имала је радикалдесничарска струја и то у току друге етапе у јавном пољу када је наступила њена ревитализација. Захваљујући ослањању на круг уметника, критичара и интелектуалаца вољних да дају допринос формулисању културне и уметничке политике из позиције „левице“ и ангажују се у јавности, ова струја постала је главни креатор платформе југословенског музичког развоја у левичарској фракцији. Њено обликовање није се одвијало хармонично, већ је текло уз конфликте и неслагања. Ипак, ситуација у музичким круговима била је знатно мање компликована и напета него у књижевним и ликовним круговима што може да се објасни неистоветошћу естетичких дилема с којима су се суочавали, као и дистинктивношћу стваралачких метода, материјала, проблема и сл. С тим у вези, идеја социјалне уметности која је постала актуелна почетком друге етапе доприноси расколу међу књижевницима, а потом и ликовним уметницима, у случају музичких уметника и стручњака није произвела једнак ефекат. То не значи да у овој групи није било подела, али оне нису биле снажне попут оних у другим уметничким областима.

Прва назнака неслагања међу музичарима појавила се током 1933. године манифестујући се у полемици вођеној на страницама левичарски усмереног часописа *Zvuk* о питању одговарајућег испољавања социјалних тежњи у музичком стварању. Полемику је започео Миленко Живковић (1933), композитор који је недвосмислено био наклоњен идеји о неопходности приближавања уметничке музике ширим слојевима и њеног креирања у складу с потребама и стремљењима тих слојева. Живковић је оштро критиковао схватања социјалне уметности композитора најмлађе генерације – „повратника“ из Прага. На његове оцене надовезала се уредница Стана Рибникар (1933) с намером да аргументује разлоге недовољно јасно одређене идеолошке оријентације часописа, као и публикување текстова аутора међусобно супротстављених схватања музике, музичког стварања и музичког дела. Војислав Вучковић (1933) покушао је да дискредитује Живковића називајући га фашистом и одбрани поставку социјалне уметности коју су пропагирани он и његови истомишљеници, Драгутин Чолић и Љубица Марић.

Иако краткотрајна, бурна расправа у *Zvuki* показала је специфичност расцепа у музичкој левици који је значајно одударао од „сукоба на левици“ у књижевним и ликовним круговима. Наиме, док су се писци, сликари и вајари спорили око тога да ли је социјално усмерење уопште сврсисходно и оправдано, дотле музички уметници нису имали ту дилему. Заправо, и једна и друга група музичара јасно је истицала своју опредељеност за такву врсту

уметничког/музичког стварања које би одговарало широј заједници и не би било израз хтења уског круга друштвено привилегованих појединаца, међутим, када је реч о томе какве и које уметничке форме и уметнички израз су били погодни да одговоре том циљу настајала су разилажења. Парадоксално, музички ствараоци и стручњаци који нису били блиски Комунистичкој партији Југославије, као што је то био случај с Миленком Живковићем и делимично Станом Рибникар (Ђурић-Клајн), у знатно већој мери су показивали наклоњеност такозваној харковској линији и њеним каснијим редуccionистичким верзијама, тачније уметничким принципима које су пропагирани совјетски уметници и теоретичари уметности током прве половине тридесетих година,⁵⁹³ док су Вучковић и Чолић, иако укључени у њен рад, заједно с Љубицом Марић промовисали приступ карактеристичан за европску левичарску авангарду тог времена. Самим тим, „тврда партијска линија“ у музичком пољу готово до краја друге етапе својим ставовима била је далеко ближа тадашњој књижевној и ликовној „реакционарној опозицији“, док се непартијска група сврстала у ред ортодоксних заговорника социјалне уметности.

Овакво разграничење трајало је све до момента заокрета међу младим композиторима, првенствено код Вучковића. Према сведочењима високих партијских функционера из тог времена, „Бане“, како су Вучковића звали партијски другови, под притиском вођства КПЈ, посебно Јосипа Броза Тита, одлучио је да током 1939. године промени своје поетичке погледе напуштајући „неодговарајућа“ схватања.⁵⁹⁴ Наводно је такав обрт, иако тежак за Вучковића, требало да докаже његову решеност да доследно спроводи партијску политику и културни и уметнички програм чак и онда када је он у потпуности одударао од његових личних наклоности и естетских преференција.

Тиме су се Вучковић и његови истомишљеници приближили групи непартијских левичара што се огледало у стваралачким резултатима, тумачењима извесних појава из српске, југословенске и европске музичке историје као и у међусобној сарадњи у Удружењу пријатеља славенске музике. То, свакако, не значи да је дошло до успостављања апсолутног сагласја између две групе, али је било приметно изразито ублажавање разлика. Слично општим

593 Видети детаљније у Lasić 1970: 30–33, 39–40.

594 Вучковић је почео да се дистанцира од својих пређашњих поставки од 1938. године, да би током 1939. и 1940. године, кроз серију чланака о Мусоргском, Чајковском и Мокрањцу (видети у Вучковић 1968), и низу музичких остварења (симфонијски приказ *Озарени њуи* /1939/, хорови *Прва руковети* и *Наджњева се*), показао недвосмислено приклањање новореалистичкој оријентацији. Усвајање естетичких норми новог реализма (социјалистичког реализма) подразумевало је отклон од ранијих конструктивистичких поставки, као и идеја и стваралачких модела чехословачких и немачких левичарских авангардних уметника. Оно је уједно означило приближавање музичким поставкама совјетских теоретичара и композитора.

приликама у радикалнолевичарској струји у том периоду, и у музичким круговима дошло је до хомогенизације и успостављања партијских погледа као јединих легитимних.

Подељеност музичке левице у међуратном периоду није се јавно испољавала у мери у којој је то био случај с књижевном левицом. Наиме, осим кратке расправе вођене у *Zvuku* касније није долазило до сличних отворених сукоба мишљења. Опонентна схватања музике долазила су до изражаја у јавном деловању појединаца – како у публицистичким оквирима, тако и стваралачким и извођачким, међутим, две групе су коегзистирале без потребе за међусобним оспоравањем, нападањем или сучељавањем. Поред тога, битна разлика у односу на област књижевности и ликовне уметности била је и у томе што је кључни идеолог музичке левице, Војислав Вучковић, сâм прошао кроз потпуни преокрет у тумачењу питања социјалне уметности – од позиције која се и у теорији и пракси разликовала од партијских погледа (до 1936. године), потом само у пракси (од 1936. до 1939.), да би пред почетак Другог светског рата дошло до потпуног усаглашавања с партијским програмом. То је представљало јединствену појаву у левичарској фракцији и њеном радикалном делу додатно доприневши томе да се процес конституисања и обликовања музичке левице појми као самосвојан и различит у односу на друга поља уметности на југословенском подручју.

**а) Тумачење дилема –
идеја југословенства и/или српства,
југословенска и/или западноевропска култура,
југословенска и/или словенска култура,
фолклор и/или висока уметност**

Схватање националног питања у оквиру Комунистичке партије Југославије и њој блиских кругова, прошло је кроз неколико фаза у међуратном периоду.⁵⁹⁵ Најпре се кренуло од неке врсте нихилистичког односа према југословенској држави оличеног у ставу о неопходности њеног разбијања као отеловљења „*versajskog sanitarnog kordona*“⁵⁹⁶ заступљеног од 1925. до 1934. године, до усвајања гледишта о важности очувања југословенског „*okvira života i državne celine*“ уз признавање права на „*nacionalnu individualnost svakog jugoslovenskog naroda, njegovu ravnopravnost sa ostalima, [kao] i prava*

⁵⁹⁵ Уп. Petranović 1976, 1988.

⁵⁹⁶ Petranović 1988: 216.

nacionalnih manjina“ половином тридесетих година прошлог века.⁵⁹⁷ Опредељење за одржавање целovitosti југословенске државе коју је јасно исказивало партијско вођство у „народнофронтовској“ фази од краја 1934. није подразумевало прихватање претпоставке о постојању југословенске нације било у интегралистичкој интерпретацији или у оној базираној на тези о „три племена једног народа“. И једно и друго виђење није сматрано адекватним из позиције партијских идеолога представљајући израз покушаја „imperijalistički nastrojene“ српске грађанске класе и касније „војно-fašističkog“ режима да задржи свој доминантни положај и на силу потисне огорченост и незадовољство услед политичке и културне маргинализованости појединих југословенских народа. За комунисте и њихове истомишљенике југословенска држава представљала је само погодан оквир у коме би се одвијало социјално и национално ослобођење свих појединачних народа – Срба, Хрвата, Словенаца, Македонаца и Црногораца, и истакла историјска и културна посебност Војводине и Босне и Херцеговине. Осим тога, она је била и штит од империјалистичких тежњи суседних држава, посебно Италије, које су се наметнуле као значајна претња за остваривање циљева југословенских народа.

И док је у периоду до Другог светског рата и након тога проблем усаглашавања националне и социјалне борбе на југословенској територији заокупљао политичко и интелектуално вођство Комунистичке партије, дотле су левичарски оријентисани музичко-уметнички кругови, са или без додира с партијом, постављали као кључно разматрање друштвене релевантности музике на овим просторима не упуштајући се у дискусије о националном питању. За њих је од примарне важности било проналажење нових типова музичког израза и форми који би омогућили да се уметничким средствима актуелизују стремљења ширих слојева, пре свега радника, а затим и сељака, потом ширење музичке културе и подизање нивоа музичке писмености међу тим слојевима и стварање новог музичког поретка у области извођаштва и компоновања. Проблем дефинисања југословенске музике и појединачних националних музичких традиција у оквиру ње је, стога, ретко привлачило пажњу музичара радикалнолевичарске оријентације.

На основу анализе публикација, штампаних јавних предавања као и активности у јавном пољу и пољу музике, евидентно је да су представници музичке левице сарађивали с уметницима и музичким стручњацима из свих крајева земље, те да су се посветили заједничком раду на креирању „уметности колектива“ како на теоријском, тако и на практичном нивоу уз подједнако уважавање појединачних традиција југословенских народа. У оба кључна гласила претежно левичарске оријентације током тридесетих година

597 Исто, 222.

као што су *Zvuk* и *Музички власник*, поред стваралаца и стручњака из Београда, битно место у дискусијама имали су и стручњаци и уметници из Загреба и Љубљане наклоњени идејама социјалне уметности, попут Павла Марковца и Драготина Цветка. Оба стручњака су захваљујући искуству у теоријској разради и „емпиријској“ провери важних претпоставки марксистичке естетике и теорије уметности у значајној мери обогатили наратив о музици у наведеним публикацијама.

Ипак, услед специфичних околности које су владале у југословенском друштву и јавности нарочито од Шестојануарске диктатуре, уметници и стручњаци из овог круга нису били у прилици да ближе сарађују на спровођењу својих циљева на националном нивоу услед чега су се првенствено усмерили на регионално-етничке оквире. У њиховом случају то није представљало пример „националне“ партикуларизације расправе о социјалној уметности, односно њено увођење у контекст српске, хрватске, словеначке, македонске и других националних традиција, већ само фокусирање на институције, људство, те социјалне и културне проблеме с којима су имали директан додир.

Слично томе, сагледавање релација између европске и словенске културе с југословенском, у случају музичке левице, није било у средишту интересовања као што је то био случај у либералној и конзервативној фракцији. То не значи да нису постојали осврти на (западно)европску и словенску музичку традицију и њихове носиоце, већ да су они били утемељени на другачијем углу посматрања у односу на наведене фракције. Попут начина разумевања југословенске музике у коме се реч „југословенска“ односила на територију, а не на нацију и у коме је проблем саображавања садржаја, структуре, значења и функције музичких дела потребама одређених друштвених слојева, то јест њиховој корелацији с друштвеним конфликтима, борбом за моћ и остварењем класних интереса заузимао кључно место, и у случају посматрања (западно)европске и словенске музике, њихове историје и развоја друштвена компонента имала је предност у односу на националну. Уместо оријентисања на проблем испољавања расних/етничких дистинкција у музици и њиховог утицаја на рађање одређених стилова, стилских периода или жанрова, те уметничке супремације појединачних народа и њихових представника кроз историју, припадници музичке левице били су усредсређени на експликацију друштвених узрока појава у историји европске и словенске музике посебно акцентујући повезаност високе уметности и различитих друштвених група у појединим епохама.

За левичаре је било важно да се уче видови кореспондирања европске музике и општих друштвених кретања од античких времена до модерног доба, а потом и да се открију негативне тенденције у њеном историјском

развоју које су допринеле томе да она постане друштвено „неактивна“, без јасне моралне подлоге.⁵⁹⁸ То је посебно било карактеристично за Војислава Вучковића, и у мањој мери Драгутина Чолића, док су остали припадници радикалнолевичарског круга углавном поклањали пажњу музичким појавама модерног доба не залазећи у даљу прошлост.

Вучковић је своје разумевање историје (западно)европске утемељио на неколико кључних претпоставки о вредности и сврсисходности уметности, уметничког стварања и уметничког дела. Полазећи од критике естетике као научне дисциплине у форми филозофије уметности какву је предочио Бенедето Кроче (Сросе) сматрајући, поред осталог, проблематичним његово метафизичко схватање уметности као „субјективног сазнања“, уместо дијалектичког схватања – „као објективног друштвеног феномена у покрету, који је заједнички свим моторним силама друштвеног развоја“⁵⁹⁹ он је развио своју замисао дијалектичко-материјалистичке филозофије уметности за коју је веровао да је у стању да

открије фетишизам уметности и да реши безброј проблема, који иначе остају у мраку, захваљујући надринауци [естетици], чије су жртве не само идеалисти већ и материјалисти, па чак и они који мисле да су дијалектички материјалисти – уколико том методом не оперишу правилно.⁶⁰⁰

Битна тежишта овако обликованог теоријско-интерпретативног модела била су следећа: 1. „уметност [је] (по свом објективном значају) симболична стилизација практичног животног тока гледаног критички са становишта друштвеног [класног] морала“, 2. „уметничко дело је сваки онај људски продукт који је у стању да, у одређеном времену и под одређеним условима, узме на себе форму симбола специфично друштвених потреба људи“, 3. „садржај уметности је објективна, од субјекта независна, функција уметничког дела друштвено примењеног“, 4. „форма уметности је конструктивни скелет уметничког дела друштвено примењеног“, 5. „стил је скуп свих формалних ознака (симбола) у којима се пројектира дух и физиономија неког раздобља [...]“, 6. „филозофија уметности је наука о уметности [...] која проучава [њену] друштвену функцију у току историје (социологија уметности) и диференцирање уметничких форми под утицајем друштвеног развоја (историја уметничких форми)“, 7. „висину формалне вредности уметничког дела одређује стил [...]“, 8. „вредност уметности одређује друштвени ефект [...]“, 9. „целокупну вредност уметничког дела друштвено примењеног одређује филозофија

598 Уп. Vučković 1934б: 176–177; Вучковић 1968а: 11–12, 36–37.

599 Вучковић 1968б: 60.

600 Исто, 90.

уметности“; и 10. „уметнички суд је синтеза свих појединачних судова које омогућују социолошке и историјско-формалне анализе уметности“.⁶⁰¹

Полазећи од тога да је могуће уочити повезаност између уметничког и друштвеног развоја, те „узајамну условљеност материјалних односа производње и свих форми духовне надградње“ и да је „суштина“ уметности у њеној друштвеној функцији, Вучковић је издвојио неколико, по његовом мишљењу, битних, прекретничких раздобља у историји посебно се фокусирајући на социополитичке процесе карактеристичне за модерно доба и њихов утицај на уметност и уметничко деловање.⁶⁰² Један од пресудних момената настао је у периоду средњег века отеловљујући се кроз својеврсно „подруштвљавање уметности“ које је текло паралелно са стапањем цркве и државе „у једно“. И док функција цркве „више није [била] пропагирање или ширење религије, већ, посредством ове, учврштивање политичке премоћи у заједници, тако ни функција уметности није више [представљала] међусобно споразумевање људи већ, посредством те нове примене, пропаганду постојећег друштвеног поретка“.⁶⁰³ Захваљујући томе, уметности је постала оно што „више никад неће престати да буде ма колико различите биле форме у којима ће она ту своју друштвену функцију упражњавати: критика друштвене стварности“.⁶⁰⁴

Пратећи даљи ток друштвених промена, као и начина схватања и креирања уметности и музике кроз историју, Вучковић је као следећи важан период означио рађање класицизма у другој половини 18. века и, заједно с тим, усвајање космополитско-универзалистичких схватања музике. Последице тога биле су изразито негативне имајући у виду каснији процес музичког развоја. Наиме, класицистичко поимање музике довело је до њене „потпуне [...] изолације од практичног живота“, затим до афирмисања „апстрактног решавања литерарних проблема“, „успостављања априорних норми као основе целокупном музичком развоју“ и, најзад, уздизања „ларпурлартизма [као] занемаривања [и негације] етичке улоге музике као уметности“.⁶⁰⁵

У неколико програмских текстова из 1934. и 1935. године⁶⁰⁶ Вучковић је изнео аналитички преглед развоја европске музике од антике до савременог доба који је подразумевао не само истицање позитивних тенденција у музичком стварању и рецепцији у различитим епохама, већ и дефинисање

601 Вучковић 1968б: 93.

602 Исто, 94.

603 Исто, 65.

604 Исто.

605 Исто, 32.

606 Мисли се на текстове „Zeit-stück revija, kamerna opera i crtani film kao platforma novog muzičkog izraza“ (1933а), „Музика као средство пропаганде“ (1968а [1934]), „Umetnost kolektiva“ (1934), те „Материјалистичка филозофија уметности“ (1968б [1935]).

улоге, сврхе и вредности музике у друштвеним оквирима. На основу тога он је обликовао идејну платформу која му је послужила за критику тековина модерног доба, у овом случају – идеју апсолутне музике. Одбацивање и оспоравање ларпурлартистичких стремљења од периода класицизма надаље, као и филозофске основе на којој су она била утемељена представљало је крајњи циљ Вучковићевих теоријско-аналитичких подухвата заједно с формулисањем принципа нове, „социјално ангажоване“ уметности као супротности социјално изолованој, елитистичкој и „фетишизованој“ модерној европској уметности.

На трагу његових настојања, али без већих теоријских претензија, иступали су Драгутин Чолић (1933), Стана Рибникар (1932) и Миленко Живковић (1933). Троје аутора у подједнакој се мери критички изјашњавало према тенденцијама у новијој европској (и југословенској) музици, особито према концепту апсолутне музике и естетици ларпурлартизма, захтевајући да се уметничка музика врати својој изворној, социјалној улози у виду обраћања ширим слојевима. Тако је Стана Рибникар у уводнику првог броја часописа *Zvuk* (1932a) приметила да су „наука, књижевност и уметност“ током последње епохе у историји европске културе и цивилизације третиране тако да су у оквиру њих „stvarana [...] dela radi samoga stvaranja, ne misleći ni trenutka za koga [se] stvara“. Према њеном мишљењу

u umetnosti [se] odigrao proces istovetan sa društvenim procesom. Sa malim izuzetkom, umetnici – slikari, vajari ili muzičari – pošli su za željama i potrebama 'gornjih nekoliko hiljada'. Fanatični larpurlartizam epoha dekadencije doveo je do potpunog izolovanja umetnika od društva. Umetnost je postala pristupačna jednom malom, svakoga dana sve manjem broju ljudi, a prezrivo je okretala glavu od ogromne mase neupućenih i nedoraslih. Od one iste mase čija istoriska [*sic!*] uloga u današnje vreme društvenih preokreta ima da bude od presudne važnosti. Tako su najširi narodni slojevi mogli sa puno prava da steknu ubeđenje da i umetnost (a ne samo umetnici) može biti antisocijalna [*sic!*], da je ona, u borbi za društvenu obnovu, s one strane idejnog fronta koji se jasno ocrtava.⁶⁰⁷

Сличну тезу о „реакционарности“ ларпурлартизма заступао је и Чолић, сматрајући да је реч о појави која „живи паразитски на раџун друштвеног развоја [...] [и уједно га] коџи“.⁶⁰⁸ Насупрот њима, Миленко Живковић се ограничио на негативне последице начела „уметности ради уметности“ у југословенској средини покушавајући да укаже на његово актуелизовање у савременим музичким струјањима.

607 Ribnikar 1932a: 1.

608 Čolić 1933: 207.

Упркос сагласности у погледима на модерну европску уметност, културу и музику – њену „декадентност“ и „друштвену отуђеност“, припадници музичке левице на опречне су начине тумачили могућност превазилажења таквог стања. С једне стране, издвојили су се Вучковић и Чолић који су покушавали да развију моделе „социјално релевантне“ уметности и музике ослањајући се на спој совјетских, чехословачких и немачких теоријских узора. Крајем тридесетих година, како је већ истакнуто, Вучковић је начинио својеврстан заокрет услед чега се у потпуности приклонио замисли „новог реализма“ коју су осмислили совјетски теоретичари и ствараоци. С друге стране, наметнуо се Миленко Живковић који је током читавог међуратног доба доследно заступао став о томе да музика „будућности“, нарочито на југословенском тлу, треба да буде заснована на принципима социјалне утемељености и повезаности с ширим слојевима. Њему се у току друге половине тридесетих година прикључила Стана Ридникар с којом је заједно радио на формулисању и примени концепта „новог реализма“ на страницама *Музичкој иласника*.

За Вучковића, а донекле и Чолића, креирање нове музике која ће „да postane opet potrebna ljudima, kao što je kroz osamnaest vekova bila (od Hristovog rođenja) i da se oslobodi svog laboratoriskog [sic!] izraza“⁶⁰⁹ није значило одбацивање *a priori* формалних и техничких иновација до којих се дошло у европској музици. Заправо, само када је таква надградња престајала да буде „животно функционална“ не успевајући да се подвргне „естетским захтевима времена и [да] ствара естетске норме“,⁶¹⁰ тада је могло да се говори о њеној проблематичности и негативном ефекту по друштвену „усидреност“ уметности. Смела искорачења из традиционалних поставки музичке форме, хармоније и других компоненти у супротном су представљала логичну последицу историјског развоја, то јест „резултат специјалних друштвених услова који су [њихов] [...] постанак омогућили, синтезу унутрашњег детерминизма развоја уметничке форме и конкретних потреба једне друштвене средине“.⁶¹¹ На основу таквог тумачења, Вучковић је, пре личног заокрета, посматрао у афирмативном виду експерименталне четврттонске подухвате Алојза Хабе (1968г [1936]), а у извесној мери и Шенбергову замисао додекафонског композиционог метода.⁶¹² Говорећи о Хабиним иновацијама, он је закључио следеће:

Постављен на дубоко простудирану научну основу, произашао из искрене потребе једног великог музичког ствараоца, [четврттонски систем] [...] би имао све услове да успе и да постане општа својина свих људи.

609 Vučković 1933a: 290.

610 Вучковић 1968а: 39.

611 Вучковић 1968г: 362.

612 Vučković 1933a: 298.

То се, међутим, досад није догодило. Разлог томе треба тражити, пре свега, у друштвеним приликама у којима живимо, у неизвесној рентабилности сваког подухвата за који фабриканти инструмената, преплављени приходима с грамофонских плоча [...] нису принуђени да инвестирају новац, да ризикују и да се излажу опасности. [...] Све док се не стане на пут конкуренцији и згртању новца као јединим мотивима техничког напретка, ¼-тонска музика ће узалудно чекати на дан своје дефинитивне победе.⁶¹³

Имајући наведено у виду не изненађује чињеница да је Вучковић своју замисао о друштвено функционалној и социјално чврсто укореењеној музици обликовао на темељу синтезе иновативних поступака развијених у оквиру различито оријентисаних авангардних покрета – футуризма, дадаизма и конструктивизма. Наиме, како је детаљно објаснио у својом докторском раду (1934) и претходно у одломку објављеном у часопису *Zvuk*,⁶¹⁴ форме за које је веровао да би могле да се употребе „најефикасније и најисправије“ у сврху испуњавања ужих и ширих друштвених и уметничких циљева биле су вишемедијског типа попут *Zeitstück*-ревије, камерне опере и цртаног филма. Разлози за одабир управо ових форми били су вишеструки. *Zeitstück*-ревија развијена у немачким авангардним круговима кроз остварења Ернста Толера (Toller) и нарочито Бертолда Брехта, представљала је погодно средство за ширење новог светоназора захваљујући својој „упрошћености и конкретизованости“, потом одбацивању „сензације и штимунга“, оријентацији ка „духовним делањем, упадној демонстрацији идеја и проблема у најпростијим формама радње“, као и примени нове литерарне технике и фрагментаризоване драматуршке структуре.⁶¹⁵ Ипак најчешћи вид у коме се појављивала ова форма подразумевао је ослањање на проблематичну музичку подлогу из Вучковићеве перспективе. Реч је била о цез музици коју је он сматрао „укалупљеном“, те „хармонски и мелодијски реакционарном“. Уместо цеза, подесније је било коришћење „нове музике“, то јест „свих лабораторијских тековина дванаест-тонског Шенберга и нетематичног (евентуалног четврттонског) Хаде“.⁶¹⁶

На сличан начин Вучковић је посматрао и камерну оперу неокласицистичког типа какву су неговали италијански и француски модернисти⁶¹⁷ – наиме, за њега је позитивно било то што је ова форма постављена као антипод „glomaznosti i praznini“ романтичарске опере, али се није слагао с „jalovim

613 Вучковић 1968г: 365.

614 Vučković 1933a.

615 Исто, 291.

616 Исто, 292.

617 Мисли се на Алфреда Казелу, Ернста Кшенека, Франсиса Пуланка и Даријуса Мијоа.

prežvakavanjem staroga“.⁶¹⁸ Решење је представљало постављање камерне опере на потпуно другачије музичке темеље, то јест њено искоришћавање за „plasiranje čisto muzičkih tekovina apsolutne muzike“, јер, „apsolutna muzika može da ima i dalje značaja kao laboratorijska priprema pravog i istinskog muzičkog izraza – muzičke propagande“.⁶¹⁹

Конечно, као једну од најплодотворнијих форми у контексту „музике будућности“ Вучковић је посматрао је цртани филм схватајући га видом звучне гротеске која је била ослобођења свих проблема типичним за филмску уметност или театар обједињујући у исто време масовну пријемчивост, мању техничку захтевност и потенцијал за критику друштвене стварности у јединственом прожимању музике и визуелног садржаја. Заправо, за Вучковића је цртани филм представљао „najsavršeniji oblik dinamične karikature“ који је, у спрези с „dobrom modernom muzikom“ поседовао значајан потенцијал за остварење идеала прибижавања уметности друштвеној стварности.⁶²⁰

Анализирајући Вучковићева схватања друштвено утемељене музике битно је да се укаже на неколико елемената. Евидентно је да он, формулишући замисао високе уметности/музике доступне ширим слојевима, није покладао пажњу музичком фолклору не сматрајући га, барем у првој фази свог деловања, неопходним чиниоцем у обликовању уметничких пракси. То се закључује не само на основу његових теоријских радова, већ и различитих јавних подухвата путем којих је тежио да масовној популацији представи спој "прогресивне" музике и друштвених идеја. Наиме, Вучковић се није определио за једну врсту уметничке обраде фолклора као средству у процесу васпитавања маса попут либерално и конзервативно оријентисаних група уместо тога развијајући жанр рецитационог хора заснован на комбиновању пропагандних текстова и једноставно конципираних вокалних деоница са или без инструменталне пратње. Масовна примена оваквих творевина међу припадницима подређених друштвених слојева за Вучковића је представљала не само инструмент политичког и културног просвећивања, него и окосницу новог музичког поретка у коме би традиционална хијерархија музичких жанрова и подела на високу, популарну, народну, радничку музику и слично временом изгубила на значају.

Поред тога што је веровао да је уметност за народ могуће обликовати без народне уметности, у његовој поставци важно место имала су модернистичка и авангардна музичка струјања с бројним техничким, формалним и изражајним иновацијама. Вучковићево залагање за увођење модернистичке

618 Vučković 1933a: 294.

619 Исто, 296.

620 Исто, 299.

апсолутне музике у оквир прогресивних уметничких форми не само да је одударало од тада актуелног совјетског модела „радничке музике“, те „музике за масе“, већ се косило и са идејама европске музичке левице која је била наклоњена употреби популарне и цез музике у сврху вршења политичке агитације и критике грађанског друштва.⁶²¹

Вучковићеви погледи на друштвено релевантну уметничку музику све до краја друге етапе значајно су одступали од гледишта других радикалнолевичарски оријентисаних музичара и стручњака. То је посебно важило за Павла Марковца и Миленка Живковића који су, за разлику од Вучковића, потпуно другачије тумачили идеју „шире пријемчиве“ високе уметности. Неслагање с Вучковићем и његовим истомишљеницима⁶²² Живковић је, као што је истакнуто, јавно изрицао критикујући његова уметничка стремљења. Разматрајући, наиме, идеје које су заступали припадници „најмлађе генерације“ композитора у југословенској средини, мислећи на Вучковића и његов круг, Живковић их је сврстао у групу „младореакционара“ заједно са „старореакционарима“ којима су, како може да се претпоставити из његових навода, припадали либерално оријентисани композитори и стручњаци.⁶²³ Проблематичност позиције младих левичара за Живковића је проистицала из њихове незаинтересованости за реалне проблеме ширих слојева, неразумевања животних услова у којима обитавају, оријентисања искључиво на урбане средине и претерано академског приступа.⁶²⁴ Такво „салонско“ исказивање левичарских погледа, односно третирање проблема социјалне улоге уметности на „sasvim intelektualan, kabinetски način“ упоредо с тенденцијом да се идеје усвојене у периоду школовања „sa starmalom pretencioznošću [...] (skoro redovno protekcijom i lukavstvom)“ агресивно пласирају путем јавних гласила и трибина уз покушај „da [se] ubedi iskusan svet, kroz stilsko mucanje, u te

621 Сличну позицију у музичкој левици заузимао је Драгутин Чолић с тим да он није поклањао значајнију пажњу систематизовању погледа на „друштвено утемељену“ музику. Ипак, на основу списка „Модерна музика и друштво“ (1932), као и коментара на стваралаштво Шенберга и Стравинског (Čolić 1933) јасно је да је Чолић био поклоник авангардних струјања у европској музици, можда чак и у већој мери у односу на Вучковића, те да је веровао да је креирање „музике будућности“ немогуће без инкорпорирања техничких и формалних иновација насталих у оквиру њих. Како би се избегло да оваква музика остане друштвено изолована бивајући усмерена на ужи круг стручњака и поклоника, Чолић се залагао за њено пласирање изван традиционалних концертних оквира (1932: 206). С тим у вези, он је предлагао писање модерних једногласних дела за децу из основних, грађанских и средњих школа, као и за аматерске хорове. Наиме, како је истицао, „једино на тај начин, кроз школе и аматерске хорове, може се модерна музика пласирати у друштву. Иначе ће и даље остати у музичким лабораторијама и концертним салама, пуштена на милост и немилост снобова, окована у ланце *l'art pour l'artisma*“ (1932: 206).

622 Драгутин Чолић, Љубица Марић и касније Стана Рибникар (Ђурић-Клајн).

623 Према Živković 1934a: 103.

624 Исто, 103–105.

žutokljune ideje“ за њега су представљале „neozbiljnu paradu, skroz nepotrebnu, deplasiranu, čak i štetnu u današnjim teškim vremenima“.⁶²⁵

Живковић је „младореакционарима“ замерао и начине на који су изражавали своја гледишта у стваралачким подухватима сумњајући у њихов истински потенцијал да одступе од естетике ларпурлартизма и концепта апсолутне музике. С тим у вези, он је приметио да:

Teoretski i praktičan rad [mладореакционара] ne koordiniraju: dok s jedne strane zastupaju ideologiju ‘socialne’ [sic!] umetnosti, s druge strane pišu muziku u duhu najortodoksnijeg individualizma i *l’art pour l’art*-a u novom izdanju. Tu prestaje svaki razgovor o moralnoj podlozi njihovog javnog umetničkog rada.⁶²⁶

Кроз одбацивање принципа на које су се ослањали како „младореакционари“, тако и „старореакционари“, Живковић је наговестио сопствено схватање прогресивне музике – оне која црпи „супстанцијалне састојке непосредно из живота и времена у којем настаје“⁶²⁷. О томе сведоче и бројни списи из прве половине тридесетих у којима је афирмисао извесна начела за која је веровао да су кључна у процесу обликовања друштвено утемељене музике. Важно полазиште било је да уметничко стварање треба природно да произлази из свог друштвеног окружења тако да сопственим карактеристикама одражава специфичност друштвених услова у којима се формира. Сврховитост таквог процеса била је садржана у „друштвеној целисходности“ уметничког остварења, те његовој вези с „духом времена“.⁶²⁸

Посматрајући уметничку продукцију у Краљевини СХС/Југославији Живковић је веровао да она служи искључиво за задовољавање потреба друштвених група које чине мањину у југословенском друштву, али не и већину – у овом случају, сељаштво.⁶²⁹ Иако није веровао да је могуће да се такво стање значајније преокрене у блиској будућности услед начина функционисања уметничких институција и организације музичког живота, Живковић је ипак био убеђен да је неопходно да се превазиђе јаз између уметности и најмасовнијег друштвеног слоја.

Решења које је он видео као најпогоднија заснивала су се, с једне стране, на промовисању посебног вида естетичког профилисања уметничких дела која би омогућила њихову већу приступачност руралном становништву, а, с друге стране, на специфичном начину њиховог пласмана уместо

625 Исто, 105.

626 Исто, 108.

627 Живковић 1933б: 56.

628 Исто, 55–56.

629 Према Živković 1934a: 103.

традиционалне форме јавног концерта, чиме би и физички била доступнија циљној друштвеној групи. За Живковића је, изнад свега, било битно да музика у српској и југословенској средини израста из фолклорне праксе, јер је „narodna melodija, seoska i varoška, [...] najpouzdanije sredstvo za psihološko približavanje široke narodne mase umetničkim produktima pojedinaca“.⁶³⁰

Обликовање уметничке музике на основи народне традиције није представљало још једну од бројних варијанти музичког национализма које су развијали либерално и конзервативно оријентисани музичари и стручњаци. Напротив, гледишта која су они прокламовали Живковић је децидно одбацивао. Најпре, уверење да су стилски правци у музици базирани на фолклору сви редом „nacionalni pravci“ он је сматрао апсурдним⁶³¹ при чему је грешка била у примени једног „političko-pravnog pojma“ на одређене појаве у уметности. Заправо, за Живковића „narodna melodija, seoska i varoška, ne predstavlja amblem nekakve nacionalne ili čak stranačke ideologije“ како су то разумевали „folkloristički“ оријентисани ствараоци („старореакционари“) не схватајући да је употреба фолклора кроз музичку историју проистицала из непосредних друштвено-историјских разлога.⁶³² Проблем је био и у томе што су поклоници музичког национализма у југословенској средини били ограничени на неколико градских центара, стављајући огромну масу сеоске популације „izvan sfere [...] interesovanja“.⁶³³ Уместо преданог рада на музичком просвећивању ширих слојева за који су се јавно залагали, „старореакционари“ су се повукли у „svoja sigurna skloništa, sa osiguranim socijalnim i profesionalnim položajem, [kako bi] zaštićeni i zadovoljni upravljali tzv. zvaničnim muzičkim životom [...] [ne obazirući se] na sve oštrije proteste ‘novih ljudi’ koji u tome ‘upravljanju’ otkrivaju jake simptome jedne skroz korupcionisane muzičke politike“.⁶³⁴

Неадекватно схватање музичког фолклора међу припадницима ове групе изразито се манифестовало, јер се није водило рачуна о томе да „muzički elementi [...] [iskorišćeni] u umetničkom stvaranju moraju [da] odgovaraju u svojoj osnovi specijalnim psihološkim uslovima naše društvene sredine, te se stoga moraju, ili crpsti neposredno iz šireg narodnog kolektiva, ili ih lično stvarati u karakteru podobnom opštem kulturnom nivou toga kolektiva“⁶³⁵. Све то у спрези с равнодушношћу према сеоском становништву условило је погрешно усмерење југословенске музике коме су левичарске и радикалнолевичарске снаге требало да стану на пут.

630 Исто, 106.

631 Исто.

632 Исто.

633 Исто, 103.

634 Исто, 104.

635 Исто, 107.

Живковићево разумевање креирања уметничке музике на народној основи није се, дакле, темељило на идеји да се тим путем еманира органска повезаност уметника с нацијом и националним „бићем“, већ на настојању да се изразе тежње већинског друштвеног слоја и уметност учини доступнијом. Естетичко-теоријску основу и композиционо-техничке особености таквог приступа он је детаљније појаснио тек кроз расправе о „новом реализму“.⁶³⁶ Преузимајући премисе и моделе музичког стварања развијене у Совјетском Савезу током тридесетих година „из друге руке“,⁶³⁷ а потом их прилагођавајући југословенском контексту, он је покушао да начини једну врсту нацрта развоја југословенске музике на новој, реалистичкој основи дотичући се, поред осталог, и питања места и видова коришћења фолклорног наслеђа и савремене народне културе у том процесу.

За Живковића је реалистичка оријентација подразумевала првенствено борбу на ширем, идејном плану, а у другој фази проналажење адекватних музичких форми.⁶³⁸ Осим тога, она је почивала на револуционарном прекиду с музичким правцима из прошлости и садашњости, те брисању не само тековина „романтизма, импресионизма и експресионизма, него [и] целокупне тежње *l'art pour l'art*-а“ укључујући и „неуспеле огранке самог реализма [...] [попут] немачке ‘нове стварности’ (*Neue Sachlichkeit*) и утилитарне уметности (*Gebrauchsmusik*)“, као и „натурализам или фовизам“, јер у новим друштвеним околностима оваква струјања „немају животних услова и снаге за постојање“.⁶³⁹

Путоказ југословенским уметницима у усвајању реалистичког приступа требало је да пруже руски ствараоци који су се након Октобарске револуције „грозничаво [...] бацили на посао да кроз музику остваре и очувају [њене] тековине [...]“ успевајући да „пробију границе Русије и победносно уђу у европске културне центре“.⁶⁴⁰ Осим тога, стваралаштво појединих аутора из недавне и даље прошлости имало је једнако битну улогу у формулисању принципа нове (реалистичке) уметности. Реч је била о Модесту Мусоргском

636 Живковић 1938а.

637 Напомињемо да су гледишта совјетских аутора била доступна југословенским уметницима и стручњацима првенствено из посредних извора, то јест кроз списе познатог чехословачког музиколога Здењека Неједлија, 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 совјетској музици објављен у југословенским часописима између два светска рата, а да у њему нема позивања на Неједлијеве радове укључујући ту и Живковићев текст „Музички реализам“ из 1938. године.

638 Живковић 1938а: 5.

639 Исто, 5–6.

640 Исто, 6.

и Леошу Јаначеку – композиторима који су, како је веровао Живковић, поставили идејне и формалне темеље реалистичког правца. У њиховим настојањима кључно је било удаљавање од циљева националног романтизма попут оног да се „узимајући за извор народну мелодију, [побегне] од друштвене стварности и савремених идеја“ и, самим тим, народно стваралаштво стави у „службу неподобних и реакционарних циљева“.⁶⁴¹ Уместо тога, ови ствараоци су напуштајући „површинско и фолклористичко“ третирање народне песме и удубљујући се у „дух и смисао народне речи“, а потом и „извлачећи динамику њене психолошке суштине [...]“ креирали уметност „која ће бити у служби народа“.⁶⁴² (1938а: 4–5). Слична стремљења Живковић је увидео и код Стевана Мокрањца верујући да је он једини у југословенској средини успео да изрази расположење ширих народних маса адекватно користећи потенцијал народних мелодија.⁶⁴³

Угледање на поступке Мусоргског, Јаначека, али и Мокрањца у процесу развијања уметничке музике на народним основама, као и на поетичка гледишта савремених совјетских стваралаца, Живковић је видео као полазну тачку за успон музичког реализма на југословенском простору претпостављајући да ће у томе важно место имати и нова хијерархија музичких жанрова.⁶⁴⁴ Она се заснивала на стављању у први план вокалне музике различитог типа⁶⁴⁵ као и вишемедијских форми попут балета, филмова и ревија.⁶⁴⁶ У овим облицима музика је требало да води главну реч „јер је једино музички реализам у стању да да стварни скуп свих уметности на једном заједничком послу“, али не налик концепту свеукупне уметности (*Gesamtkunstwerk*).⁶⁴⁷

Како је заправо требало да се оствари веза музике и других уметности Живковић није прецизно објаснио само магловито наговештавајући да ће у будућности „кад музички реализам буде концентрисао све уметности, [он] [...] добити свој пуни динамизам и значење [...]“.⁶⁴⁸ Подједнако апстрактно била је и појашњење манифестовања музичког реализма као уметности настале на народним основама, без указивања на техничке и методолошке димензије у стваралачком поступку. Наиме, из Живковићевих навода не може да се разазна каква је заправо дистинкција између овог правца и музичког национализма којег су промовисали припадници либералне фракције. Ако изузмемо

641 Исто, 4.

642 Исто, 4–5.

643 Živković 1934а: 106.

644 Живковић 1938а: 5.

645 Опера, световни ораторијум, кантата, хорони, соло-песме.

646 Живковић 1938а: 5.

647 Исто.

648 Исто.

неподударан идеолошки оквир, није сасвим јасно која су то композициона решења која је требало да се уведу као нова у оквиру реалистичке оријентације.

Недореченост концепта музичког реализма у погледу композиционо-техничких аспеката дошла је до изражаја и у разматрањима Стане Рибникар (Ђурић-Клајн) и Војислава Вучковића, у његовој позној стваралачкој и теоретичарској фази. Иако се Ђурић-Клајнова у чланку „Putevi naše moderne“ (1938) осврнула на проблем остваривање везе између народне и високе уметности сматрајући тај процес кључним за правилан равој југословенске музике у будућности⁶⁴⁹ осим указивања на то да је оплемењивање народне музике модерним техничким средствима једини исправан пут за југословенске ствараоце јер се тиме „moderna kompoziciona tehnika [...] [približava] masi“ и долази до обликовања „istinite i stvarne umetnosti“, она није детаљније сагледала видове овакве „уметничке надградње“, нити је ставила до знања какву врсту стваралачких поступака би она обухватила. Једино на чему је инсистирано јесте неподударност таквог приступа с романтичарским и модернистичким типом музичког национализма кроз отклон од „површног“ третмана фолклора као неке врсте „егзотичног“ културног објекта.⁶⁵⁰ Међутим, имајући у виду даљу елаборацију ове тврдње упитно је шта је Ђурић-Клајнова подразумевала под „stvarnim prikazivanjem seoskog života, života naroda“, односно какву врсту естетичко-техничких решења је имала на уму. Оно што је недвосмислено јесте њена наклоњеност према жанровима примење музике попут драме, плеса, филма, говорних хорова које је сматрала погодним за приказивање друштвене стварности и друштвених појава.⁶⁵¹

Будући да није користила појам „музички реализам“, као и да је истичала могућност увођења атоналне, нетематске, политоналне и хроматске музике у оквиру форме примењене музике⁶⁵², Ђурић-Клајнова је заправо начинила амалгамисање раних Вучковићевих тумачења социјалне уметности и новореалистичких замисли стварајући додатну конфузију у обликовању наратива о музици будућности у левичарској фракцији.⁶⁵³

649 Ђурић-Клајн 1938: 9.

650 Исто.

651 Исто, 10.

652 Исто.

653 Када је о виђењу југословенске музичке прошлости реч, односно издвајању кључних стваралачких фигура, гледишта Стане Ђурић-Клајн, заједно с гледиштима Драгутина Чолића, одударала су од тумачења Миленка Живковића и Војислава Вучковића. Док су се Живковић и Вучковић првенствено оријентисали на Мокрањца сматрајући га најважнијим ствараоцем са ових простора, Ђурић-Клајнова и Чолић нису делили њихов став. Тако је Стана Рибникар (Ђурић-Клајн) посебну пажњу посветила Корнелију Станковићу издвајајући га као прву „значајну фигуру у историји наше уметности“ (1932: 14). Такав статус је произлазио из чињенице да је Станковић „једини видео реалне могућности правог искоришћавања [усковитланог и] усијаног доба идеализовања народа, народне поезије и

За разлику од ње, као и од Миленка Живковића, Вучковић је у својим каснијим расправама покушао да постави појам музичког реализма и, с тим у вези, проблем односа народне и високе уметности, на чвршћу теоријску основу приступивши детаљном појашњењу његових идејних, естетских и композиционих аспеката. Полазећи од претпоставке да реализам у музици није повезан са одређеном техником, већ да је реч о предмету уметности, у овом случају – приказивању друштвене стварности, он је покушао да укаже на манифестовање реалистичких тенденција у музичкој историји и да прецизније одреди везу између реализма као идеје и одређених изражајних средстава. Како је Вучковић истицао „мада реализам не означава технику, већ у првом реду предмет уметности“, и мада „за порекло реализма нису битна изражајна средства, то не значи да су она од њега независна“. ⁶⁵⁴ Стога је за њега један од кључних задатака било одгонетање тога „какав изражајни језик у музици захтева реалистичка оријентација“. ⁶⁵⁵

Примећујући корелацију између настанка извесних композиционих техника и поступака и друштвеноисторијских околности, Вучковић је дошао до неколико битних запажања – пре свега, појава хомофоније у музици као начина обликовања музичког тока могла је да се доведе у везу с „прихватањем проблема стварности“ представљајући „израз потребе за друштвеном садржајношћу музике, за друштвеним чак и политичким програмом“. ⁶⁵⁶ Посматрајући музичку историју он је закључио да су реалистичке тенденције, видљиве у доминацији хомофоније над полифонијом, долазиле до изражаја у различитим епохама, с тим да је с појавом Модеста Мусоргског и његове опере *Борис Годунов* дошло до формирања музичког реализма у „ужем смислу“. ⁶⁵⁷ За Вучковића се реалистички приступ руског композитора испољавао у његовим поетичким стремљењима и бројним композиционим решењима. Ту је од посебне важности био третман драмског садржаја наведеног оперског дела, нарочито у извесним сценама (прва сцена у четвртом чину), као и одабир и примена народних мелодија у музичком сегменту у „неизмењеном, аутентичном облику“ са специфичном модалном хармонизацијом. ⁶⁵⁸

Резимирајући на крају резултате анализе опере Модеста Мусоргског, као и различитих реалистичких манифестација кроз историју Вучковић је

свих продуката народне мисли“ (1932: 17). Штавише, како је она истицала, Станковић је био „свестан неправилне улоге коју је имала музика у друштву“, то јест њене недоступности ширим народним масама борећи се за то да „музика [постане] [...] израз колектива, да буде својина масе и приступачна свакоме“ (1932: 17).

654 Вучковић 1968в: 100.

655 Исто.

656 Исто, 102.

657 Исто.

658 Исто, 106–107.

начинио преглед кључних карактеристика овог правца. Према његовом схватању, музички реализам је подразумевао следеће: „1. хомофонија – структурални функционализам (зависност укупне музичке структуре – избор броја, врсте и начина употреба инструмената или извођача – од укупне друштвене садржине дела), 2. мелодијски функционализам: а) функционална зависност мелодијске линије од дикције текста; б) функционална зависност избора мелодијских интервала од садржине радње и текста; в) функционална зависност избора тоналитета и положаја гласа или инструмената од драмске ситуације или психолошке радње; г) функционална зависност мелодијске форме – тематски и мотивски рад, понављање тонова, избор и ограничење њиховог броја – од форме или од потребе радње, 3. хармонски функционализам: а) функционална зависност хармонског склопа од структуре мелодије – дакле посредна функционална зависност од текста; б) функционална зависност ‘слободних’ хармонских склопова од драмске ситуације или психолошке радње“.⁶⁵⁹

Иако је модел који је он конструисао проистацао из намере да се у оквиру реалистичке методе компоновања на што прецизнији начин издвоје најзначајнији поступци, ипак је његова функционалистичка поставка у којој је акценат био на релацијама између појединачних музичких и драмских компонената на прилично апстрактан начин дочаравао техничко-изражајне, као и естетичко-идејне границе овог правца. Тек су његова остварења у духу музичког реализма из касних тридесетих година, као и анализа деловања Стевана Ст. Мокрањца⁶⁶⁰ – за Вучковића његовог првог и најзначајнијег представника на овим просторима, донекле допринела разјашњењу појединих димензија овог правца. Поред потпуног искључивања чисто инструменталне музике из хијерархије музичких жанрова и форми, евидентно је било и одбацивање свих експерименталних поступака развијених у модернистичким правцима попут атоналности, атематизма, формалног „растакања“ и слично и, истовремено, усвајање једне врсте неокласицистичке платформе. Важну улогу имало је коришћење народне музике у уметничким формама, па стога не изненађује да је Вучковић издвојио управо Мокрањца с његовим Руковетима као „узорног“ аутора, препознајући следећа реалистичка решења: „1) избор типичнога у музичко-поетском изразу народне уметности; 2) јединство идејног и емоционалног у уметничкој обради; 3) облик Руковети као синтезу садржајне фолклорне основе и њене уметничке сублимације“.⁶⁶¹ (1968д: 441–2).

Свакако, овим путем нису разрешене бројне недоумице о музичком реализму и његовој појавности о чему сведоче расправе у совјетској јавности

659 Исто, 107–108.

660 Вучковић 1968д.

661 Исто, 441–442.

тог времена заједно с тада актуелном уметничком музичком продукцијом,⁶⁶² као и расправе вођене на простору Југославије након Другог светског рата о „соцреалистичком“ стваралаштву.⁶⁶³ Ипак, Вучковићу свакако припада заслуга за то што је једини од радикалнолевичарски оријентисаних стручњака у међуратном периоду приступио обухватнијој разради реалистичког приступа, трудећи се да га на систематичан начин предочи у теоријској и стваралачкој равни. С обзиром на то да су остали припадници ове групе нарочито из београдске средине избегавали да се упуштају у филозофско-естетичка разматрања музичких појава, Вучковићеве поставке, упркос једној врсти недорађености и непотпуности која је проистицала из исувише поједностављеног посматрања проблема повезаности између музичког дела и музичког стварања и друштвене реалности, тачније њиховог свођења на одређене обрасце или формуле, нису подстакле полемике и дискусије на тему музичког реализма. За такав процес стекли су се услови тек након завршетка Другог светског рата захваљујући укључивању већег броја стручњака у теоријско и практично елаборирање ове појаве.

Једно од најспорнијих места у Вучковићевој интерпретацији музичког реализма било је оштро раздвајање тог правца у односу на романтичарска и извесна модернистичка струјања посебно када је реч о увођењу музичког фолклора. Наиме, упркос томе што је тврдио да се реалистички приступ фолклору битно разликовао од других приступа – романтичарских и модернистичких, примери које је наводио, посебно из опуса Мусоргског и Мокрањца, нису били довољни да то и поткрепе. Стиче се заправо утисак да су и једном и другом аутору „приписане“ извесне тежње, пре свега на основу биографских података, то јест наводне наклоњености социјалистичким идејама из друге половине 19. века, али не и сâмих стваралачких резултата. Тако је, у случају Мокрањца, од важности била његова заинтересованост за гледишта социјалисте Светозара Марковића у периоду студирања која је искоришћена као аргумент у прилог потврде његових прогресивних схватања музичког стварања и визионарства у односу на савременике.⁶⁶⁴ На нивоу анализе композиционо-техничких поступака овог композитора, Вучковић није отишао даље од закључака либералних стручњака издвајајући као кључну његову вештину да проникне у психолошке слојеве поетског текста и, самим тим, народне уметности, као и да се ослања на „латенти“ хармонски садржај народног напева. Тај елемент је у спрези с друштвеним ангажманом Мокрањца послужио као доказ постојања специфичне, реалистичке поетике, док је, у случају либералних аутора, он представљао недвосмислену потврду наклоњености уметничком музичком национализму.

662 Видети Brooks 1994; Frolova-Walker 2009.

663 Видети Милорадовић 2012.

664 Вучковић 1968д.

б) Популарна и/или висока култура, православље и/или атеизам

Упркос томе што су припадници левичарске фракције показивали недоследност у формулисању музичког програма пролазећи кроз различите фазе у тумачењу појединих појава, стиче се утисак да су у погледу разграничења уметничке продукције у односу на комерцијалну били веома конзистентни. Већина левичарски и крајње левичарски опредељених музичара исказивала је одбојност према комерцијалним типовима музике због њихових естетских карактеристика и ефеката које су имали на свест ширих слојева. И у овом случају водеће место у дискусијама припало је Војиславу Вучковићу који се у више наврата осврнуо на феномен „лаке“ музике и њеног места у „новом музичком поретку“.

Најпре се тиме бавио у контексту разматрања социјално релевантне уметности, односно вишемедијских форми развијених у европским авангардним круговима у којима је музика имала битно место. Иако је експерименталне музичко-театарске подухвате чехословачких и немачких уметника посматрао у афирмативном виду хвалећи њихову динамичност, објективизам, сатиричност и антисентиментализам,⁶⁶⁵ Вучковићу је сметао музички садржај на који су се они најчешће ослањали. Нарочито у случају аутора попут Ервина Шулхофа (Schulhoff), а затим Јиржија Восковеца (Voskovec) и Јана Вериха (Werich), као и Емила Буријана (Burian) и Јарослава Жежека (Ježek) била је евидентна наклоњеност цезу⁶⁶⁶ који је у прашком музичком животу стекао статус „бунтовне музике“ слично другим европским културним центрима из тог периода.⁶⁶⁷ Примера ради, Жежек, Восковец и Верих блиско су сарађивали на преко двадесет комада извођених у прашком Ослобођеном театру од 1928. до 1938. године с тим да је Жежек био задужен за музички део инспиришући се у великој мери остварењима Пола Вајтмана (Whiteman), Дјука Елингтона (Ellington) и Бенија Гудмана (Goodman).⁶⁶⁸

За разлику од одушевљења које су многи европски авангардни композитори и уметници изражавали према цез музици верујући у њен критички и трансформативни друштвени потенцијал и дивећи се иновативном приступу ритмичкој компоненти,⁶⁶⁹ Вучковић није са једнаким ентузијазмом посматрао овај жанр. Штавише, он није веровао да цез може да на адекватан

665 Vučković 1933a; Вучковић 1968ђ, е.

666 Видети детаљније у Locke 2002: 410–426.

667 видети детаљније у Cook 1989.

668 Према Locke 2002: 418–21.

669 Видети Cook 1989.

начин посредује идеје тог времена наводећи бројне разлоге. Џез је за Вучковића била „ukalupljena“ и уједно реакционарна музика у погледу хармоније, мелодије и ритма немајући „izgleda da se dalje razvija“.⁶⁷⁰ О томе је сведочила појава понављања и имитације у џез нумерама, те, у том периоду, све распрострањенија обрада „већ постојећих познатих ‘шлагера’ оперске литературе [...], камерне [...] и симфониске [sic!] [...]“.⁶⁷¹ Имајући то у виду, увођење џеза у вишемедијске форме и, уопште, његово коришћење у процесу изградње новог музичког поретка није било оправдано нити је могло да резултира позитивним ефектима.⁶⁷²

Упоредо с указивањем на мањкавости ове врсте музике и њене неприкладности за спровођење темељних промена у музичкој и уметничкој продукцији за које се залагао заједно с другим присталицама музичке левице, Вучковић се интересовао и за критичко сагледавање комерцијалног музичког стварања – популарног и уметничког. С тим у вези, од посебне важности била је серија његових текстова објављених у дневном листу *Полиџика* током 1936. године у којима је, разматрајући музички програм Радио Београда, изнео своје погледе на жанрове оперете, салонске музике, шлагера, као и „комодификоване“ варијанте народне музике.⁶⁷³ Њима треба додати и низ музичких критика из 1935. године публикованих у листу *Правда* и *НИН*.⁶⁷⁴

Интересантно је да је, без обзира на генерално негативан став према оперетским остварењима, Вучковић изузетно уважавао француског творца ове музичко-сценске форме – Жака Офенбаха. Он је наглашавао како Офенбахову критичку настројеност према доминантним тенденцијама у француском друштву друге половине 19. века, тако и вештину да уз минимална сценска средства и пажљиво обликовање музичког садржаја створи дела „знатне [...] вредности“.⁶⁷⁵ Из тог разлога, он је веровао да Офенбахове оперете „морају [да] нађу место у сваком пристојном оперском репертоару“ поздрављајући идеју управе Опере Народног позоришта у Београду да направе поставку *Хофманових ѝрича*.⁶⁷⁶

Сасвим супротне оцене Вучковић је износио о остварењима других оперетских композитора, посебно бечких и мађарских, означавајући њихове садржајне и музичке елементе као површне и уметнички безвредне. С једнаком одбојношћу он се односио и према немачким и аустријским композиторима

670 Vučković 1933a: 292.

671 Исто.

672 Исто.

673 Видети Вучковић 1968: 558–585.

674 Исто 522–554.

675 Вучковић 1935: 9.

676 Исто.

„салонске“ музике, твораца клавирских комада, стилизованих игара и инструменталних потпурија који су уживали популарност у југословенској средини. То проистиче из коментара изнетих у неколико недељних прегледа музичког програма Радио Београда (1936). Индикативан је, у том смислу, Вучковићев осврт на концерт „лаке музике“ и поподневни концерт Радио оркестра изведен 6. октобра те године:⁶⁷⁷

На његовом подневном програму били су: Гуно (валцер из *Ромеа и Јулије*), Кетелбеј (*На њерсијској њијаџи*), Моњушко (*Краковјачек*), Носковски (*Краковјачек*), Рубинштајн (*Романса*), Мелихар (*Валцер*), Броке (*Окрени десно*). Сем баналне салонске Рубинштајнове романсе и тривијалног Гуноовог валцера, вредност осталих композиција које су изведене једнака је нули. Мелихаров валцер је сладуњава оперетска тричарија, Кетелбејева *Перијска њијаџа* скуп најјевтиније вашарске егзотике, док би Брокеовом комаду право место било у циркусу.

Кудикамо поразнију слику пружа поподневни концерт истог дана: Калман (*Циркуска њринџеза*), Хартман (*Леџенда о Триму*), Валдојфел (*Угаљени*, валцер), Титл (*Краљев њоручник*), Гајгер (*Од А до Z*, потпури), Ајленберг (*У шумској ковачници*), Транслатер (*Тореро*, валцер), Демерсеман (*Свечаносџи у Аранхуесу*) и Бланкенбург (*Чародњак*, марш). О овим делима не само да се не може рећи да одговарају задацима уметничке музике већ је потребно нагласити да она значе управо атак на уметност. Својом дилетантском хармонском обрадом, мелодијском линијом која се граничи са музичком порнографијом, својом убогом формалном структуром и лакрдијашком динамиком она значе свесно деградирање уметности на голу чулну забаву [...].

То је она профана „лака музика“. Уместо да путем уживања просвећује, оспособљава и одгаја у духу друштвеног морала – она заглупљује, развраћује и деморалише. Као непријатељ напретка и културе, она се у њихово име мора осудити.⁶⁷⁸

Вучковићу је била спорна естетска и етичка димензија комерцијалне уметности која је одударала од норми карактеристичних за „истинску“ уметност. У том погледу су се његова гледишта поклапала с гледиштима припадника либералне фракције који су с позиција концепта озбиљне музике одбацивали све видове музичког стварања у којима уметничке и моралне аспирације нису биле на високом нивоу. Једина разлика била је у томе што

677 Вучковић 1936б: 9.

678 Исто.

је Вучковић наглашавао њихову штетност по друштвену свест и културни развој ширих слојева, док су припадници либералне оријентације истицали негативне ефекте по националну свест и идентитет маса.

Једнако као и поклоници либералних вредности и Вучковић се залагао за пажљивије креирање репертоарске политике водећих музичких и уметничких институција, те за минимализовање удела свих оних остварења која нису одговарала високим естетским и етичким захтевима. Сматрајући радио веома важним средством у процесу културног уздизања ширих слојева, Вучковић је доста пажње посветио анализи емитованог музичког програма размишљајући о начину његовог преобликовања.⁶⁷⁹ С тим у вези, он је препоручивао да се „профана лака музика остави баровима и кабареима и скине [...] са [...] програма“, потом да се избегава њено комбиновање с уметничком музиком „у интересу развоја укуса [...] слушалаца“, као и да се да простор уводним саопштењима путем којих би се указивало на разлику „између стила, технике и задатка озбиљне лаке и озбиљне компликоване уметничке музике“.⁶⁸⁰

Поред васпитавања укуса радијских слушалаца на темељу уметничке музике, Вучковић је истицао значај њиховог упознавања с одговарајућим видовима традиционалне народне музике.⁶⁸¹ Верујући да је народна музика постала угрожена због музичких стручњака и уметника који су, користећи је као акустички материјал, довели до њеног отуђења од изворног контекста, а затим и због негативног дејства комерцијализације музике у урбаним срединама⁶⁸² он је закључио да „оно што се под именом ‘народне музике’ данас пружа народу није ништа друго до деформисано схватање музике ‘за народ’: циганска музика на једној, а уметничка стилизована (и артифицијелна музика) на другој страни“.⁶⁸³ Како би се слушаоцима указало на јасну разлику између „правих вредности народне уметности“ и „кафанског кича“,⁶⁸⁴ Вучковић је био мишљења да радијски стручњаци треба да се у већој мери ослањају на њене изворне облике.⁶⁸⁵ У том контексту он је видео помак с доласком Михаила Вукдраговића на место референта за народну музику на Радио Београду (1936) надајући се даљем унапређењу квалитета у овом сегменту програма.⁶⁸⁶

Поред Вучковића и други припадници левичарске фракције појмили су извесне комерцијалне видове музичког стваралаштва као неприхватљиве

679 Вучковић 1936а, б, в.

680 Вучковић 1936б: 9.

681 Вучковић 1936а, в.

682 Вучковић 1936б: 9.

683 Вучковић 1936в: 16.

684 Вучковић 1936а.

685 Вучковић 1936в: 16.

686 Исто.

имајући у виду њихове естетске, садржајне, формалне и етичке домете. Између осталог, треба поменути Миленка Живковића који је с изразитом одбојношћу посматрао жанр оперете, чак и њене ране, класичне облике. Коментаришући поставку оперете *Слеји миш* Јохана Штрауса у београдском Народном позоришту (1933), он је изнео низ негативних оцена не само на рачун тог остварења, већ и целокупне бечке оперетске продукције из друге половине 19. века. Већ је само извођење Штраусовог дела

било немило изненађење за свакога ко музику прима здравим чулима и недегенерисаним укусом: шаблонска конструкција драме, површни психолошки заплети, јевтини [sic!] и чак фри-волни вицеви, празне конверзације и шупља блебетања једне дегенерисане гомиле из виших кругова, безбрижне пијанке бесне хабзбуршке аристократије окупљене око једног размаженог и блазираног принца кога би пре требало стрпати у завод за умно недовољно развијену младеж, него направити од њега типичног представника културне средине једне епохе [...]. Музика плитка по садржајности, у стереотипном облику и са монотоним ритмовима (3/4 и 2/4 доминирају и просто даве слушаоце) – све је то срачунато за кафану и бепослен свет који, уз шољу кафе, преврће илустроване журнале или домине, који нити у музици нити ма у којој уметности тражи добра духовна доживљавања, него само разоноду. То је типична музика за доколичаре и социјалне паразите.⁶⁸⁷

Показујући већу дозу презира према оперети у односу на Вучковића и припаднике либералне фракције, Живковић је с израженом нефлексибилношћу приступао репертоарској политици музичких институција у Београду, у овом случају, Народном позоришта. Гајећи „нулту толеранцију“ према формама и жанровима који су одударали од његових уско постављених уметничких критеријума – естетских и социоисторијских, он је у самом извођењу познате Штраусове оперете видео „симптом почетка културне декаденције“ на овим просторима, док је овај догађај назвао „атентатом на наш здрави културни живот“.⁶⁸⁸ Имајући у виду чињеницу да је била реч о класичној оперети – знатно ближој уметничким формама као што је комична опера у односу на савремену оперету, можемо само да претпоставимо како би изгледала Живковићева реакција у том случају, те каква су била његова гледишта о другим, комерцијалним музичко-сценским жанровима тог времена.

На основу гледишта о музици која су испољавали припадници леви-чарске фракције евидентно је да у њиховим замислима музике будућности

687 Жив. 1933: 283.

688 Исто, 284.

на југословенском простору није било места за комерцијалну музичку продукцију. Такав случај био је и с црквеном музиком, али не због естетских и етичких, већ социоисторијских разлога. Наиме, будући да су полазили од претпоставке да музика треба да изражава стварност друштвеног контекста у коме настаје укључујући нарочито „напредне“ тежње одређених делова популације, представници музичке левице веровали су да компоновање црквене музике није имало оправдање у савременим околностима услед непостојања одговарајуће друштвене подлоге. Заправо, слабљење друштвене моћи цркве као институције у модерно доба је, према њиховом мишљењу, резултирало смањењем њеног утицаја на друштвеноисторијске токове услед чега је и црквена уметност изгубила на друштвеној снази и престижности, а тиме и на релевантности.

Такав став према стварању црквене музике испољавали су Драгутин Чолић и Војислав Вучковић, док је Миленко Живковић имао другачије погледе. Примера ради, у једној од бројних критика извођења савремене црквене музике на београдским подијумима, Чолић је предочио свој начелан однос према том питању. Посматрајући духовна дела и *Лишурџију* Николаја Черепњина он је подвукао следеће:

Код компоновања црквене музике у данашње време није могуће решавати проблеме које једном напредном савременом композитору поставља данашњица. У овом случају композитор само може показати познавање појединих стилова, вештину у изградњи музичких облика и смисао за изградњу мелодије и њене хармонске подлоге, као и вештину у решењу односа целе музичке стране дела према тексту.⁶⁸⁹

Упркос ставу да је црквена музика неутемељена у савременој друштвеној реалности и да за њу нема места у музичком поретку „бескласног“ друштва чији су настанак прижељкивали, и Чолић и Вучковић су показивали интересовање за духовна остварења из различитих епоха не оспоравајући њихов допринос развоју уметничке музике и уједно европске цивилизације. Битно је напоменути да је Вучковић кључна становишта о односу музике и идеологије обликовао захваљујући темељној анализи средњовековне музике о чему је посведочио у својој докторској дисертацији и појединим чланцима.⁶⁹⁰ Анализирајући однос између цркве, музике и друштва у периоду средњег века, он није занемарио улогу коју је ова институција одиграла у подстицању усавршавања музике као уметности, односно њених садржајно-формалних димензија, што је био случај и с разматрањем касније продукције у области

689 Чолић 1933: 7.

690 Вучковић 1968а; Vučković 1934б.

духовне музике. У том контексту од важности је тумачење позиције Сезара Франка (Franck) у француској и европској музици из друге половине 19. века, посебно композиторово оживљавање форми попут ораторијума, мисе, кантате и корала.⁶⁹¹ Према Вучковићевом мишљењу, Франк је из револта према „lakrdijaškoj umetnosti Drugog carstva u Francuskoj“, као и „izveštačenoj programatici vagnerizma“, пронашао уточиште у црквеној музици и грегоријанском коралу на темељу чега је створио „najseriozniju duhovnu religioznu muziku“ и уједно подстакао даље напредовање апсолутне музике.⁶⁹² У случају овог „muzičkog Fra Anđelika“, то није представљало реакционаран процес, јер је „sociološki posmatrano [...] [njegovo] stvaranje [bilo] [...] plod individualnog revolta na društvenu nepravdu“, док је с формалног гледишта „ono značilo cizeliranje muzičkog jezika i proširenje mogućnosti izražajne tehnike“.⁶⁹³

За разлику од Вучковића и Чолића који су црквеној музици приступили са интересовањем првенствено као историјском објекту, Миленко Живковић је, чини се, веровао у потенцијал овог жанра у савременом композиционом деловању. То се закључује на основу његових личних стваралачких стремљења, као и из оцена црквених остварења међуратних југословенских аутора, те чланка „Прилог проблему православног црквено музичког стила“.⁶⁹⁴ Наиме, Живковић је током прве и друге етапе (и касније) компоновао неколико дела из области црквене музике⁶⁹⁵ укључујући и низ обрада црквених напева. Разматрајући развој музике у „источно-православној“ цркви он је закључио да се усред „разних спољних и унутрашњих узрока, ни до данас није формирао неки самосвојан и јединствен уметнички стил, као што је то случај са католичком и протестантском музиком“.⁶⁹⁶ Задатак савремених композитора „који желе да изграђују православно црквено-музички стил великих размера“ био је у томе да проналазећи „органску везу“ између „византијске и народне црквене мелодије“ створе основу будуће „свеукупне православне музике“.⁶⁹⁷ Његово остварење ометало је то што су се ствараоци на овом подручју углавном кретали без јасног „религиозно-стилског стожера лебдећи и лутајући без одређеног и јасног плана, без компаса [што се] завршавало [...] успелијем или неуспелијем хармонизовању народних мелодија, или у уметничким творбама преоптерећим сензуалним [нецрквеним] хармонијама,

691 Vučković 1939.

692 Исто, 73–74.

693 Исто, 74.

694 Живковић 1933в.

695 *Оче наш*, мешовити хор, 1925; *Византијска литургија*, тенор соло, бас соло, мушки хор, 1935; *На Синајске горе*, сопран соло и мешовити хор, 1943; *Ојело у g-mollu*, 1944.

696 Живковић 1933в: 102.

697 Исто, 103.

и профаним мелодијским, модулаторским и обличним [sic!] концепцијама [...]“.⁶⁹⁸ Упркос томе, поједини аутори успевали су да пронађу одговарајући композициони приступ у области православне црквене музике. У том погледу, Живковић је посебно издвајао духовна остварења Стевана Христића, односно његово *Ойело* у b-mollu посвећено жртвама Првог светског рата.⁶⁹⁹

698 Исто, 103–104.

699 У овом остварењу Христић се наметнуо као „зreo стваралац, који је техничку вештину компоновања потпуно савладао [...] лако уобличавајући своја унутарња доживљавања“. Због тога је Живковић закључио да је реч о његовом „најдубљем и најмонументалнијем“ стваралачком подухвату, „јединственом у православној литератури“. Према Пејовић 1999а: 214.

6. ЗАКЉУЧАК

Завршни осврт на музички програм појединачних фракција у југословенском јавном пољу

У наративу о музици који су креирали музички стручњаци и уметници у оквиру фракција у јавном пољу наметнуло се неколико битних својстава. Пре свега, без обзира на међусобне идеолошке разлике припадници различитих фракција доследно су се борили за признавање области музичког стваралаштва и извођаштва као друштвено значајних и неопходних трудећи се да припаднике политичке и интелектуалне елите, као и ширих слојева увере у вредност и корисност неговања одређених врста музичких форми – у контексту истицања особености националног идентитета, подстицају „духовног“ развоја маса, обogaћивања националне културе итд. Таква потреба произашла је из генерално неповољног положаја професионалних музичара у југословенској средини, као и музичке уметности у поређењу са ситуацијом у развијеним европским земљама, али и статусом припадника других уметничких дисциплина на овим просторима које су још пре Првог светског рата постале друштвено препознате и уважене.⁷⁰¹

С тим у вези музички уметници и стручњаци истовремено су деловали у више праваца посвећујући се критичарско-публицистичким подухватима, унапређењу специјализованог и општег музичког образовања, стручном удруживању, проширењу законодавства у области културе, уметности, социјалне заштите. Циљ је био да се у новој држави створе бољи услови за музичко стварање, извођење, просвећивање и истраживање у односу на предратно доба. Њихова обухватна усмереност индиректно се одразила и на обликовање музичког наратива. Наиме, упркос жељи за систематичним радом у

701 Уп. Весић, Пено 2017а: 41–69.

различitim сегментима, музичари и стручњаци углавном нису успевали да своје идеје о организацији поља музике, функционисању музичких институција и развоју продукције и извођаштва детаљније елаборирају, а још мање да их спроведу у дело. У бројним случајевима наратив о музици, те различите варијанте музичког програма остали су недоречени, непотпуни и непрецизни. Поред тога, он често није био утемељен у друштвеној реалности бивајући преамбициозан, претерано ригидан, утопистички. Узрок томе можда је био у околностима усавршавања југословенских музичара у виду додира с музичким приликама културно знатно развијенијих средина. Боравећи током рата у француским градовима, а након тога студирајући углавном у Прагу – средини с дугом традицијом уметничке музике и разгранатим музичким институцијама, они су полазили од изразито удаљених и несродних примера уколико се има у виду ситуација у земљи.

Поводећи се ентузијазмом и полетом за изградњу југословенске културе и уметности по моделу развијенијих држава, музички стручњаци и уметници често су пренебрегавали слабости југословенског друштва имајући превелика очекивања од државе и њеног апарата или од ширих слојева. То се односило првенствено на процес професионализације и уређења области музике у коме је држава виђена као кључан носилац уз превид катастрофалних услова од којих се кренуло након рата. Нереална очекивања постојала су и од процеса музичког васпитавања и култивисања укуса маса уз постављање високих захтева чак и за критеријуме знатно напреднијих средина. Нема сумње да су у многим ситуацијама представници државе с правом критиковани због своје спорости, равнодушности према уређењу поља уметности и музике и наглашене декларативности у деловању – без чврсте намере и одлучности да спроводе у пракси прокламоване културне циљеве, међутим, чињеница је и да су задаци које су музички стручњаци стављали пред њих неретко били без упоришта у економским, социјалним и законским оквирима. Такође, чини се да је било претерано захтевати од образованијих и урбаних слојева усвајање аскетског приступа свакодневном животу у виду одрицања од забаве и комерцијалних музичких и уметничких творевина које су доминирале у понуди свих значајних европских градова нарочито након девастирајућег и трауматичног искуства Великог рата. Једнако је спорно било окривљавање ових слојева за неуспехе иницијатива усмерених против експанзије комерцијалне културе имајући у виду тенденције у другим срединама, културно и образовно знатно изнад Краљевине СХС/Југославије.

Неадекватно разумевање југословенске стварности у спрези с исувише амбициозним плановима резултирало је и извесним негативним последицама. Својеврсна „хајка“ на комерцијалну музику и уметност, на пример, стварала је проблеме професионалним музичарима који су услед појачане контроле

државе и притисака руководилица музичких институција били присиљени да отказују наступе, одустају од турнеја и распуштају ансамбле.⁷⁰² Социјално недовољно снажна категорија професионалних музичара тиме је додатно била уздрмана и стављана у несигуран положај, јер су јој могућности избора биле сужаване. Осим тога, удружено иступање ради потискивања популарне музике није донело очекиване резултате у виду одговарајућег обликовања музичког укуса маса. То се види на основу анкета које је спроводио Радио Београд током тридесетих година у којима је јасно дошла до изражаја наклоњеност слушалаца управо оним музичким формама које су стручњаци оспоравали,⁷⁰³ затим на основу процвата издаваштва посвећеног претежно комерцијалним музичким жанровима,⁷⁰⁴ и, коначно, константно високу посећеност места за забаву – кафана, барова и биоскопа.

Ако занемаримо мање конструктивну страну деловања музичких уметника и стручњака, може да се констатује да је њихово укључивање у различите врсте јавних активности, као и блиска сарадња с другим уметницима и интелектуалцима довела до извесних позитивних ефеката у погледу позиционирања музике, особито уметничке музике у југословенском друштву. Контакт с утицајним појединцима и групама у јавном пољу допринео је томе да музичке појаве заузму место у оквиру културних и уметничких програма које су у јавности пропагирале различите струје и фракције. Заправо, музичари и стручњаци су својим ширим ангажовањем успели да скрену пажњу јавности на значај поља музике указујући на бројне добробити које је доносио њен развој. О томе, између осталог, сведочи чињеница да је музичким појавама посвећивана пажња у свим престижним часописима и дневним листовима у том раздобљу, да су ужестручне музичке публикације домаћих и страних аутора заједно с важним музичким догађајима у земљи и иностранству наилазиле на занимање не само музичких стручњака, већ и бројних интелектуалаца, да је на Београдском универзитету још током двадесетих година уведен предмет историја музике с основама из области хармоније, контрапункта и музичке естетике и слично.

Омогућивши да музика постане видљивија у југословенској јавности, као и да музичко стварање, извођаштво, педагогија, публицистика и сл. престане да буде третирана као „трећеразредна“ друштвена активност посебно у интелектуалним и политичким круговима, музички стручњаци и уметници створили су предуслове за озбиљније вредновање музичке професије и, дугорочно, њену еманципацију. Постајући део интелектуалне елите, музички професионалци су се укључили у дискусије о југословенској култури и уметности вођене у јавности. Самим тим, подељеност у јавном пољу која

702 Уп. Vesić 2015.

703 Уп. Vesić 2013a.

704 Уп. Весић 2014б.

се манифестовала кроз несродна схватања уређења југословенске државе и друштва, међународних односа, културне и социјалне политике преносила се и у расправе о музици и њеном месту у националној култури. Аналогно разилажењима унутар интелектуалне и политичке елите, појавио се и расцеп међу музичарима који се отеловио у обликовању низа опречних платформи музичког развоја на југословенском простору.

Приближавање појединаца и група из поља музике интелектуалним и политичким круговима свакако није био од пресудног значаја у погледу диверзификовања гледишта на српску и југословенску музику, односно њену прошлост и садашњост (и будућност). У томе је од још веће важности било позиционирање културног, јавног и уметничких поља у југословенском друштву као подређених пољу политике и бирократије које се манифестовало кроз континуирано дејство „спољне“ контроле. У ситуацији зависности већине културних институција и културних активности од материјалне помоћи државе, њихово одвајање од политике, схваћене било у ужем или ширем смислу, било је веома отежано. Томе је додатно доприносила склоност владајућих слојева ка отвореном или мање видљивом усмеравању деловања у овој области уз помоћ законодавних и других видова условљавања. Услед угрожене аутономности културног, јавног и уметничких поља и њиховој крхкости спрам екстерних инстанци на различитим нивоима, репродуковање и опредељење општих подела међу политичком и интелектуалном елитом у југословенском друштву у појединачним сегментима текло је готово директно, без отпора неке врсте „структурних“ ограничења. Заправо, без чвршће засноване аутономности појединих друштвених поља, таква ограничења нису ни могла да се испоље у већој мери.

Идеолошка подељеност у јавном пољу на скоро идентичан начин испољавала се у креирању културно-политичких, као и музичких програма па су се у тумачењима музичких питања репродуковала општа неслагања на фракцијском, као и унутарфракцијском нивоу. Ипак, било је и извесних одступања која су, када је о музичким појавама реч, посебно долазила до изражаја у либералној и левичарској фракцији. Тако је у случају либералне фракције била видљива доминација националне и словенске струје са слабијим утицајем западноевропске струје, док је у случају левичарске фракције издиференцираност у радикалном сегменту била специфична у односу на поље књижевности и ликовних уметности. Нема сумње ни да су припадници интелектуалне и политичке елите кроз заједничке научно-истраживачке, публицистичке, стваралачке, извођачке, организационе, образовне и политичке активности с музичарима, проширивали и допуњавали наративе о југословенској култури и друштву паралелно с тим преносећи интерпретације извесних дилема и у музичку област.

Имајући у виду вредносне оквире на којима се темељило схватање српске и југословенске музике битно је да се укаже на неколико појава. Пре свега, на основу увида из сумарног прегледа (в. Табела бр. 7), у интерпретацијама појединих дилема постојала су удаљавања на више нивоа – не само међуфракцијском, него и унутарфракцијском. Она су се манифестовала у схватању важности утицаја западноевропске музичке традиције на српску и југословенску традицију, оцени савремених музичких (модернистичких и авангардних) праваца, као и у одређењима канона српских и југословенских композитора. С тим у вези, најнаглашенија су била одступања између либералне индивидуалистичке струје, особито групе модерниста, и осталих струја и фракција. Готово ни у једној тачки музичког програма који су промовисали њени представници није постојало поклапање с програмима других струја и фракција. Ипак, поређењем доминатних гледишта у либералној, конзервативној и левичарској фракцији уочава се, низ подударности. Реч је првенствено о тумачењима развоја високе уметности на овим просторима, схватању важности народне уметности у том процесу, као и вредновању комерцијалне музике.

На основу ставова које су у заступали најекспониранији појединци и групе из конзервативне, либералне и левичарске фракције евидентна је, пре свега, била раширеност афирмативног односа према култури словенских народа и наклоњеност идеји о међусобном зближавању и тешњој колаборацији. Она је била заступљена међу већином припадника либералне фракције – највише у групи модерниста, али и индивидуалистичкој струји, потом међу припадницима конзервативне фракције, док је у специфичном виду, с фокусираношћу на Совјетски Савез као својеврстан политички и културни центар, била негована у оквиру левичарске фракције, нарочито њене радикалне струје. Схватање да је југословенска култура део словенског простора и да, у складу с тим, треба да се интегрисе у његове оквире подразумевала је отклон у односу на западноевропску културу, њену традицију, творевине и вредности у мањој или већој мери. Он је долазио до изражаја кроз скептичност спрам некритичког усвајања модела западноевропског културног и друштвеног развоја коју су исказивали припадници либералне фракције, прихватање извесних његових елемената код левичара (технолошки развој) и, најзад, готово потпуног одбацивања у случају конзервативаца.

У поређењу с ширим кругом међуратне политичке и интелектуалне елите, међу музичарима и музичким стручњацима била је наглашенија резервисаност у вези с усвајањем западноевропских узора, као и страх од ефеката таквог процеса. То потврђује чињеница да су чак и кључни идеолози либералне фракције, који су уједно били и велики поштоваоци појединих западноевропских култура, с опрезом приступали идеји о темељењу развоја

Табела бр. 7. Полазишта музичких стручњака из четири фракције

Либерална фракција				
Национална струја		Индивидуалистичка струја		
Модернисти	Традиционалисти	Модернисти	Традиционалисти	
идеја југословенства/идеја српства				
и југословенска и српска музика	и југословенска и српска музика	југословенска музика	и југословенска и српска музика	
Југословенска култура/западноевропска култура; југословенска култура; словенска култура				
Свесловенство уз уважавање европске традиције; прихватање модерничких и извесних авангардних замисли уметности	Свесловенство и уважавање премодерничке европске традиције	Уздизање твораца „нове музике“, како конструктивистичког, тако и дадистичког и неокласицистичког усмерења; истицање важности ослањања југословенске традиције на савремена европска струјања	Потпуно одбацивање савремених европских праваца уз величање романтичарских и постромантичарских европских и словенских аутора	
фолклор/висока уметност				
Народна музика је сматрана исходиштем обликовања уметничке музике; залагање за „психолошки“ приступ обради фолклора	Уметничка музика треба да израста из народне музике; ослањање на традицију обраде фолклора с краја 19. века	Важност естетичких својстава дела, а не материјала на коме је саздано; одбацивање музичког фолклора као исходишта		
Популарна/висока култура				
Одбацивање комерцијалних музичких и музичко-сценских форми уз изузетак класичне оперете		Афирмативан однос према популарној култури	Одбацивање комерцијалних музичких и музичко-сценских форми уз изузетак класичне оперете	
Православље/атеизам				
Црквена музика има битно место у српској музичкој традицији; важност њеног историјског и етнографског изучавања		Црквена музика нема истакнуту улогу	Неопходност стваралачког доприноса у области црквене музике	

Конзервативна фракција		Левичарска фракција	
круг око породице Настасијевић	Народна одбрана	круг око Вучковића	Живковић
српска музика	југословенска музика	ни југословенска ни српска музика, већ музика за подређене слојеве	југословенска музика
Отклон од европских традиција, посебно модернистичких и авангардних		<p>Прва фаза: усвајање модернистичких и авангардних иновација кроз приступачне уметничке форме; резпект према мајсторима европске барокне и класицистичке музике</p> <p>Друга фаза: окретање неокласицизму и одбацивање радикалних искорачивања формалног, хармонског, мелодијског и ритмичког типа</p>	Одбацивање савремених европских струјања, уз исказивање дивљења према Вагнеру. Величање Мусоргског и Јаначека
Народна уметност и музика су схваћени као темељи за изградњу високе уметности; апстрактни „психолошки“ приступ обради фолклора		<p>Прва фаза: увиђање ирелевантности народне музике за уметничку музику</p> <p>Друга фаза: значај уметничке обраде фолклора кроз специфичан приступ својствен „музичком реализму“</p>	Народна музика и њена уметничка апропријација су основа за креирање уметнички вредних остварења
Наглашена критика комерцијалне музике		Потпуно негирање вредности комерцијалних форми, укључујући и велики део романтичарског оперског репертоара због „сентименталног“ карактера	
Важност неговања црквене уметности и музике		Црквена музика је ирелевантна у савременом стваралаштву, али је треба изучавати као историјски важну појаву	Значај изградње и развоја православне музичке традиције на темељу народних напева

српске и југословенске музике на искуствима развијених земаља из „латинско-германског“ круга.⁷⁰⁵ Они су у томе видели потенцијалну опасност од њене колонизације, „безличног утапања“ у шире европске оквире, и, самим тим, губљења специфичности и самосвојности проистекле из спреге етничких, културних и историјских чинилаца.

Присталице конзервативне фракције биле су далеко оштрије од либерала у погледима на релације између југословенског и (западно)европског културног простора. Поклоници како ауторитарних, тако и радикалноде-сничарских погледа недвосмислено су исказивали изразит отпор према западноевропском просветитељском пројекту и из њега проистеклој замисли прогреса заснованој на величању рационализма, науке и технологије, материјалног напретка и слично. И док су либерали прихватили део европског наслеђа – нпр. научне методе у истраживању музике, видове организације музичког живота и уређења музичких институција, елитистички приступ музичком стварању и извођаштву, дотле су конзервативци били критички настројени према свим европским тековинама због њихове идејне заснованости и чињенице да су се, захваљујући економској доминацији, лако шириле на периферне културне просторе, постепено их „увлачећи“ у сопствени систем (културне) продукције/репродукције. Левичари су у контексту вредновања европске музичке традиције и увиђања њене релевантности за југословенску музику били блискији либералима. Упркос томе што су се противили грађанском концепту уметности и идеји о аутономности уметничког деловања ипак је већина њих, посредно или непосредно, истицала важност (западно) европске културе и уметничке традиције и њене богате баштине. У томе су, веома често, левичари ишли корак даље у поређењу с либералима.

Једино су присталице индивидуалистичке струје имале у потпуности афирмативан став према културној традицији Западне Европе отеловљеној у иновативним подухватима у области науке, образовања и уметности из различитих историјских епоха. То се посебно односило на период од краја 19. века, тачније на бројне тенденције проистекле из увиђања неопходности проналажења „нових путева“ уметничког изражавања и комуникације које су за резултат имале вишеструка естетска, формална и жанровска искорачења.

Док се у југословенском јавном пољу назирала извесна поларизација када је о разумевању „модернизације“ југословенског друштва и културе реч, те уметничког прогреса, стиче се утисак да је она посебно долазила до изражаја у контексту тумачења функције и начина уређења области уметничког стварања и извођаштва. С тим у вези, разилажења су била изразито наглашена. Дискрепанца се посебно наметнула између представника индивидуалистичке струје

705 На пример Милоје Милојевић и Коста П. Манојловић.

и представника свих осталих струја у пољу. Наиме, конзервативци, левичари и део либерала показивали су наклоњеност извесним антидемократским и ауторитарним вредностима приликом разматрања наведених појава. Ту се првенствено мисли на уверења: 1. да је у области уметности и музике неопходно укључивање државног апарата ради надгледања, контроле и регулације различитих активности, 2. да је ширим масама потребно вођење и подучавање под надзором интелектуалаца и стручњака, 3. да је у циљу очувања националног/ класног идентитета оправдано делимично „затварање“ и изоловање музичке продукције и дистрибуције, 4. да је коришћење цензуре, забрана и других репресивних мера прихватљиво у контексту заштите националне културе од „најезде“ уметнички проблематичних комерцијалних облика стварања.

И премда су за конзервативно оријентисане кругове оваква гледишта природно израстала из њихових општих ставова, за припаднике либералне фракције, а делимично и левичарске, она су указивала на једну врсту удаљавања од полазних принципа. Ослањање на ауторитарно-репресивне моделе организације музичког стварања и извођења резултирало је у случају либерала приближавању њиховог музичког програма програму конзервативних струја. Преплитање је чини се било знатно упадљивије него што је то био случај с културно-политичким програмом две фракције. Антидемократске, антикосмополитске и ауторитарне тенденције биле су карактеристичне за све групе међу левичарима, а не само оне блиске Комунистичкој партији. То је одударало од прилика које су владале у пољу књижевности и ликовне уметности у којима су противници социјалне уметности покушавали да оспоре оправданост инструментализације уметности у политичке сврхе и њене хетерономизације.

Преплитање ставова стручњака и уметника из различитих фракција по питању обликовању музичког стварања и потрошње имало је значајне последице у југословенској средини. Оно је имало великог удела у негирању значаја популарне музике и авангардних музичких праваца тога доба у интелектуалном делу јавности. Посредством музичких, уметничких и образовних институција и штампе отпор према творевинама те врсте додатно је оснаживан с циљем да се пренесе на шире слојеве. Паралелно с тим, испољавао се јаз између елите коју су чинили музички професионалци усмерене на уметнички и естетски вредне продукте и масе наклоњене продукцијима комерцијалног карактера. Неподударност преференција два слоја припадници елите покушавали су да превазиђу усмеравањем интересовања ширих слојева и утицајем на њихов избор музичких жанрова и форми. У том процесу представници различитих фракција западали су неретко у апсурдну позицију окривљујући и критикујући их због њиховог „погрешног“ одабира и испољавања неистанчаности укуса, једном речју, због оскудности културног

капитала и специјализованих знања. Иако је овом проблему приступано и на конструктивнији начин – на пример, кроз рад на музичком просвећивању у виду концерата, јавних предавања и реформисања образовног програма, међу музичким стручњацима и уметницима постојала је склоност ка пљом етикетирању и омаловажавању „неуких“ слојева која је, с времена на време, прерасла у неку врсту „културног расизма“. Она је била видљива у критикама појединих музичких догађаја посебно када су на програму били домаћи аутори,⁷⁰⁶ у освртима на комерцијалну музику и, најзад, у разматрањима музичког програма Радио Београда. У таквим приликама, маса је неретко осуђивана због своје поводљивости, немања чврстих критеријума, фокусираности на задовољавање чулних сензација, као и због занемаривања „битних“ димензија музике.⁷⁰⁷

Припадници индивидуалистичке струје, то јест њене модернистичке групе и део радикалних левичара залагали су се за признавање вредности различитих врста музичке продукције и разумевање приступа ширих слојева у контексту музичке потрошње. Они не само да су се трудили да схвате разлоге настанка нових уметничких форми, и комерцијалних и уметничких, већ су тежили да савремене уметничке токове на што пријемчивији начин представе ширим слојевима без испољавања презира и дистанце према њима. Упоредо с тим, они су једини инсистирали на потпуној аутономности уметничког деловања – без мешања државе или других инстанци у функционисање музичког поља изузев уметника самих.

Када је реч о условљености музичких програма околностима које су владале током две етапе у јавном пољу, битно је напоменути да се она више испољавала у јавном ангажману појединаца и група него у њиховим наративима. Међуфракцијска и унутарфракцијска померања изазвана дејством процеса плурализације и поларизације преламала су се кроз активности музичких стручњака и уметника, то јест кроз њихов кооперативан рад с другим уметницима, интелектуалцима и политичарима при чему су гледишта у вези са српском и југословенском музиком заузета током прве етапе углавном незнатно модификована у наредној етапи. Заправо, већина музичара и стручњака своје удаљавање од почетних полазишта и програмских начела није исказивала искорачењима у наративним оквирима. Једини изузетак у том погледу представљала је радикалнолевичарска струја чији је модернистички део (Вучковић) претрпео дубок преображај у склопу хомогенизације „левог фронта“ и успостављања доминације партијског програма. То је свакако био најдрастичнији пример редефинисања музичке платформе током две етапе.

706 Милојевић 1922в.

707 Уп. Весић 2015б.

Конструисање српске музичке традиције: теоријске и емпиријске импликације

Изузев општих подела у пољу које су проистикале из разлика у идејним полазиштима појединаца и група преносећи се на обликовање музичког програма, постојале су и бројне потподеле као резултат неподударности у тумачењу одређених појава, неистоветности њихових интереса, и, најзад, друштвене утицајности. Битно је истаћи да је на унутарфракцијском нивоу, поред раздвајања између група модерниста и традиционалиста, од значаја било и разграничење према степену друштвене престижности појединих кругова. Наиме, евидентно је да су се у све три фракције издвајали доминантно и маргинално позиционирани актери што је најчешће било продукт признатости њихових уметничких резултата (симболички капитал), образовања (културни капитал) и ангажмана у јавном пољу. Једном речју, није само структура капитала била од пресудне важности за друштвену истакнутост појединаца и група унутар фракција, већ и учесталост њиховог јавног иступања и постојање потребе за исказивањем мишљења путем активности у „званичним“ јавним оквирима или обликовањем алтернативних јавности најчешће у форми ентитета. Индикативна је, у том контексту, била скрајнутост Владимира Р. Ђорђевића и Божидара Јоксимовића у либералној фракцији упркос њиховој адекватној социјалној умрежености и културном капиталу највише због непризнавања уметничких достигнућа у музичким круговима и слабијој заступљености у јавном пољу. Сличан положај имала је и Љубица Марић у левичарској фракцији, али превасходно због повлачења из јавног живота, док је подређеност улоге Светомира Настасијевића у односу на друге уметнике у највећој мери била резултат недостатка симболичког капитала (непризнатост међу музичким ауторитетима) и културног капитала (изостанак формалног музичког образовања).

Упркос разликама у друштвеној утицајности у унутарфракцијским оквирима, већина појединаца и група успевала је да јавно артикулише своја схватања укључујући се у дискусије у оквиру етаблираних или алтернативних „простора“ за сучељавање мишљења – углавном кроз публицистичке подухвате. Један од начина актуелизовања алтернативне јавности, поред критичко-есејистичког и стваралачког рада, било је и окупљање и дебатоване у приватним круговима. Реч је била о некој врсти савремених уметничко-интелектуалних салона намењених размени идеја и уметничких остварења између идејно блиских појединаца. Таква врста деловања на граници између приватног и јавног, била је карактеристична за све фракције с тим да је од особите важности била за радикалне левичаре – „изгнанике“ из доминантног јавног поља. За ову

групу, посебно њене уметничке и музичке кругове, значајна су била салонска окупљања у кући Љубише Јоцића у којима су се, судећи према сведочењима савременика, одигравали сусрети између музичких стручњака и уметника, књижевника, ликовних уметника и функционера Комунистичке партије Југославије.⁷⁰⁸ Поред њих, треба поменути и састајања у дому браће Настасијевић која су, на основу тврдњи Светомира Настасијевића, имала битну улогу у формлисању њиховог специфичног уметничког и музичког програма.⁷⁰⁹

Разлике у погледу друштвене моћи на унутарфракцијском нивоу биле су приметне и на међуфракцијском нивоу. С тим у вези, евидентно је било да су, захваљујући својој блискости с политичком елитом још за време Великог рата, а потом и чињеници да нису имали конкуренте у југословенској јавности у погледу стручности, искуства и социјалне инкорпорације у току прве и већег дела друге етапе, кључну улогу у спровођењу музичке политике у међуратном периоду имали припадници либералне фракције.

Потпуна доминација ове групе у јавном (и музичком) пољу огледала се, између осталог, у њиховој укључености у рад кључних државних, музичких и образовних институција. Петар Крстић био је дугогодишњи инспектор Министарства просвете учествујући као стручни сарадник у решавању бројних музичких питања почев од обликовања музичке наставе у основним, средњим и музичким школама, стварања стручног музичког кадра, одређења статуса позоришних музичара до музичког просвећивања и извођаштва. И Милоје Милојевић је кратко време био сарадник Уметничког одељења Министарства просвете (1921), али и једини музички стручњак који је предавао на Београдском универзитету, док је Коста П. Манојловић осим вођења Одељења за музички фолклор Етнографског музеја у Београду обављао и функцију ректора Музичке академије (1937–1939). Петар Коњовић је вршио дужност инспектора Уметничког одељења Министарства просвете (1919–1921), да би потом постао директор опере и управник Народног казалишта у Загребу, управник Новосадско-осијечког казалишта, те професор и ректор Музичке академије у Београду (1939–1943). Он је био једини музички стручњак у периоду од 19. века до краја Другог светског рата коме је припала престижна дужност руковођења неким од југословенских централних позоришта. Најзад, неопходно је издвојити и Станислава Биничког као директора Опере Народног позоришта у Београду (1920–1924), затим Стевана Христића такође директора Опере и Балета Народног позоришта у Београду и уметничког вође Београдске филхармоније.⁷¹⁰

708 Према Живанчевић, 1983: 171.

709 Уп. Настасијевић 2017.

710 Видети биографије музичара, музичких стручњака и критичара у Прилогу 2, стр. 352–364.

Поред функција које су обављали у тада најугледнијим установама у југословенском друштву у области културе, уметности и музике, од изузетне важности за њихово високо позиционирање била је и повезаност с другим друштвено утицајним актерима. Важна је била блискост Милоја Милојевића с кругом београдских универзитетских професора и сарадницима *Српској књижевној гласника*, потом сарадња Косте Манојловића с ауторитетима у области историје, етнологије и етнографије,⁷¹¹ повезаност Петра Крстића с челницима Радио Београда и реномираним музичарима и уметницима из читаве земље, а Петра Коњовића с водећим хрватским славистом Јулијем Бенешићем, затим групом југословенских интелектуалаца окупљених око часописа *Književni jug*, као и с познатим војвођанским интелектуалцима.

Све то заједно у спрези с обухватним јавним ангажманом либерално оријентисаних музичара у виду кооперације са значајним листовима и часописима, уметничким и културним удружењима, те стручним музичким организацијама различитог типа – Југословенска секција МДСМ-а, УЈМА, Савез музичара Краљевине СХС/КЈ итд. омогућило је овој групи не само утицај на усмеравање музичког стварања, извођаштва, педагогије у престоници и шире, већ и улогу у креирању политика у области стручног и општег образовања, проучавања српске и југословенске музике и слично. Извесна идејна разилажења носилаца ове фракције с програмом владајуће структуром у Краљевини СХС/Југославији током две етапе нису представљала препреку у процесу њиховог друштвеног успињања и доминантног позиционирања у јавном пољу. Разлог томе био је у чињеници да је између њих, имајући у виду кључне тачке, постојао висок степен поклапања. Ту се, пре свега, мисли на значај идеје свесловенства међу либералима коју су подједнако подржавали конзервативноауторитарни владајући кругови, као и истицање важности народне културе у креирању национале културе и уметности карактеристично и за једне и за друге. Надаље, чини се да је за друштвено позиционирање припадника либералне фракције од пресудног утицаја било и следећих неколико фактора – 1. малобројност конзервативно усмерених музичких стручњака која је пружала скроман потенцијал за креирање програма музичког развоја, 2. надзор и строга контрола над левичарски опредељеним интелектуалцима, и 3. маргиналност позиције припадника индивидуалистичке струје као резултат њиховог „атомизованог“ деловања у пољу у дужем временском периоду.

Једини истински конкуренти музичким стручњацима и интелектуалцима либералне оријентације у јавном пољу били су припадници музичке левице. Реч је била о најбројнијој групи у музичким круговима у којој не само да је било изузетно образованих појединаца – композитора, извођача,

711 Поред осталих Боривоје Дробњаковић, Станоје Станојевић и Владимир Ђоровић.

критичара и музиколога, већ и пуно оних који су се ангажовали у различитим јавним активностима – публицистичком и критичарском раду, јавним предавањима, припремању аматерских ансамбала и слично. Битно је и то да је музичка левица била сачињена већином од музичара младе генерације што јој је давало посебно обележје у јавности. Спој разноврсног музичког знања с жељом за променама у музичком и културном животу подстицао је изражену борбеност ове групе, њену преданост друштвеном активизму и тежњу ка обухватном пропагирању свог специфичног поимања југословенске музике. Упркос суженим могућностима за креирања званичне политике у институционалним оквирима припадници музичке левице надокнађивали су друштвену и политичку маргинализованост интензивним суделовањем у јавном пољу. Ипак, услед помирљивијег приступа према либералним интелектуалцима током друге етапе, као и поклапања новореалистичког музичког програма с либералним програмом у бројним тачкама – однос према народној уметности, наклоњеност употреби фолклора у уметничким остварењима, разумевање српске и југословенске музичке прошлости и њених носилаца, поклоници левичарских схватања музике и уметности нису озбиљно доводили у питање поставку музичке политике својих идејних опонената.

Имајући у виду чињеницу да је стварањем нове југословенске државе започета темељнија институционализација музике у „српском делу“ земље, као и да су, услед различитих друштвених, политичких околности, ресурси којима су располагали припадници конзервативне и левичарске фракције у формулисању и примени програма музичког развоја на југословенском подручју били скромни, не изненађује то што су интелектуалци либералног усмерења заузели доминантну улогу у процесу конструисања српске музичке традиције и што су допринели формулисању њених естетских и идејних оквира, главних представника, кључних тенденција, жанровске хијерархије и развојне путање.

Поједина схватања либерално оријентисаних музичких стручњака и уметника представљала су упоришне тачке замисли српске музичке традиције. Она су посредована кроз образовне, репертоарске, извођачке и стваралачке праксе у међуратном периоду, а, поред тога, имала су истакнуту улогу у обликовању културе сећања на овим просторима.

- утемељитељска позиција у српској музици припада Корнелију Станковићу као њеном првом значајном идеологу, док је Стеван Ст. Мокрањац био први велики стваралац на овим просторима. Он је не само био заслужан за обликовање дела „од вредности“, већ је поставио и основу за развој „музичке етнографије“ и музичког образовања као битних поља. Заслуге за развој српске музике имали су и Јосиф Маринковић и Даворин Јенко.

- за формирање и развој српске музичке традиције незаобилазно је народно музичко наслеђе. Оно је од примарне важности за обликовање уметничке музике, али је битно и за очување националног идентитета. Презервација и проучавање тог наслеђа су од подједнаке важности као и његова уметничка апропријација.
- комерцијални видови музике нису пожељни, јер не израстају на темељу високих естетских и етичких захтева, те, самим тим, не учествују у посредовању духовне специфичност нације и не подстичу културну еманципацију ширих слојева.
- српска музичка традиција делимично је заснована на етнонационалистичким поставкама. Као последица тога за ствараоце страног порекла, изузев Јенка, није било места у канону српских композитора. С једнаком резервом приступано је доприносу страних извођача, педагога, публициста и критичара који су деловали у пољу музике на подручју Југославије, то јест њеног „источног дела“.
- за развој српске музичке традиције битно је било укључивање у словенски културни и уметнички простор, односно остваривање блиске сарадње с уметницима из словенских земаља. Европски утицај је био прихватљив, али у ограниченом виду будући да је крајњи циљ било стварање самосвојне, а не епигонске традиције.
- српска музичка традиција представља засебну целину у оквиру југословенске музичке традиције са својим специфичним струјањима и уметничким личностима.

Издвајањем Стевана Ст. Мокрањца као првог великана српске музике, припадници либералне фракције додатно су оснажили својеврстан култ овог уметника који се појавио почетком 20. века и који су подстицали припадници српске интелектуалне елите. Он је почивао на величању Мокрањчевих достигнућа у свим областима уз занемаривање или минимизирање учинка његових претходника и савременика. То је посебно било изражено у првим годинама након завршетка Великог рата.

Одржавање култа Мокрањца посредством ове групе одвијало се кроз разноврсне активности које су омогућиле да се представа о њему као неприкосновеном српском ствараоцу, хоровађи, педагогу и истраживачу укорени у ужој и широкој јавности. Тиме је гледиште о Мокрањцу као најистакнутијој фигури српске музике добило чврсту наративну и симболичку потпору. Њему су придружени Корнелије Станковић, Јосиф Маринковић и Даворин Јенко у току друге фазе у јавном пољу.

Изузев „устоличавања“ четворице српских композитора на челу с Мокрањцем као главних репрезентата српске музике, стручњаци из либералног круга, посебно модернистички, били су заслужни за редуковано посматрање учинка иностраних музичара који су деловали у пољу музике на простору Србије и околних, граничних регија Аустроугарске од 19. века надаље. Они су углавном издвојени засебно као група чешких музичара иако, осим по пореклу, нису имали превише сродности – међу њима је, наиме, било заслужних педагога, врских инструменталиста, талентованих композитора, способних хоровађа различитих генерација, уметничких опредељења и погледа, друштвеног положаја итд. Иако им је признаван допринос и значај за српску културу чиме се одступало од „еклузивистичких“, етнонационалистичких тумачења с почетка 20. века, ипак се чини да њиховим подухватима и напорима није указана одговарајућа пажња. Штавише, стиче се утисак да би без темељног историографског рада Владимира Р. Ђорђевића спроведеног пре Првог светског рата, многи од битних уметника страног порекла остали непознати ужестручној и широј јавности.⁷¹²

Специфично „кројење“ историје музике 19. века проистекло неретко из магловито дефинисаних критеријума адекватног приступа фолклору или високих уметничких резултата уз вероватно једним делом ослањање и на етнонационалистичку призму није довело само до вештачког груписања „страних“ аутора, већ и до маргинализације појединих аутора српског порекла. Тако је, посебно током двадесетих година прошлог века, али и касније, занемариван допринос експанзији уметничке музике Петра Стојановића и Миленка Пауновића, док домаћи композитори оперета и других комерцијалних форми нису ни узимани у разматрање. На основу критеријума уметничког значаја одбацивани су и они композитори који су неговали музички национализам традиционалнијег типа попут Јоксимовића и Ђорђевића при чему њихова улога у области „музичке етнографије“ и мелографије, као и музичке историографије није добила одговарајућу пажњу.

Из свега наведеног намеће се неколико битних закључака. Најпре, захваљујући низу друштвеноисторијских и политичких околности варијанта тумачења српске музичке традиције коју су промовисали припадници либералне фракције, тачније група модерниста, наметнула се као доминантна у јавном и музичком пољу. Она се у одређеним аспектима разликовала од других

712 Посебан проблем представљало је и тумачење почетака српске музичке историје. Код већине либерала из националне струје историја новије српске музике започињала је с Корнелијем Станковићем, док је једино Петар Крстић издвајао и Јосифа Шлезингера као прву изразитију музичку личност на овим просторима. Редак допринос истицању Шлезингерових достигнућа дао је Тихомир Р. Ђорђевић у својој студији о уметности за време валадавине кнеза Милоша (Ђорђевић 1921) на коју се нико од музичких писаца из међуратног периода није позвао у публикованим и непубликованим списима.

варијанти посебно од оне која је промовисана у оквиру индивидуалистичке струје. У односу на њу, разумевање музичке традиције коју су нудили либерали националне оријентације деловало је у многим димензијама ригидно, ограничавајуће и дискриминишуће, не одударујући превише од конзервативних и каснијих, једнако нефлексибилних, левичарских поставки. Тако обликован програм либералних стручњака посредован је у бројним сегментима музичког живота утичући на вредновање, разумевање и усмеравање стваралаштва, извођаштва и музичког образовања на овим просторима.

Утицај либералне поставке српске музичке традиције није се осетио само у међуратном периоду, већ се пренео и на каснија раздобља. Разлози томе су бројни. Чињеница је да су стручњаци и уметници овог усмерења чврсто утемељили бројне праксе у пољу музике попут стручног удруживања, критичко-публицистичког рада, систематског сакупљања и проучавања музичког фолклора, музичкоисториографског истраживања итд. Осим тога, они су оформили и низ кључних музичких институција. С обзиром на пионирску улогу у различитим сегментима сасвим је јасно да њихови напори нису могли да буду „заобиђени“ после Другог светског рата без обзира на идеолошко-вредносне дисконтинуитете. Свакако, не треба заборавити то да је један део либерално оријентисаних уметника и стручњака крајем четрдесетих година протеклог столећа имао изузетан допринос у институционализовању историографско-етнографских музичких истраживања. Наиме, Петар Коњовић и Коста П. Манојловић установили су правце деловања Музиколошког института САН и усмерили разматрања фолклора и српске и југословенске музике у дужем периоду. Напослетку, није неважно било ни конвергирање погледа либерала и крајњих левичара на однос фолклора и високе уметности, поредак значајних музичких жанрова, те канон српских композитора. Та врста сродности омогућила је репродуковање либералних гледишта у потпуно измењеном политичком и друштвеном контексту социјалистичке Југославије. Националистичке и ревизионистичке тежње које су захватиле српску историографију од распада СФРЈ надаље одразивши се једним делом и на српску музичку историографију, поново су истакле у први план и пре тога врло утицајне либералне поставке.

Такво дуготрајно опстајање једног интерпретативног оквира и вредности на којима је почивао допринело је његовом дубоком укоревљавању у наративе српске музичке историографије и стварању представе о вишеструкој потврђености извесних историјских чињеница и „истина“. Ипак, уочавање различитих врста идеолошких „наслага“ унутар тог оквира које су проистизале из специфичних историјских, друштвених и културних прилика не само међуратне Југославије, већ и Краљевине Србије показало је да је објективност одређених, у међувремену, општеприхваћених судова више него упитна

и проблематична. Чињеница да су доминантни погледи на српску музичку традицију у међуратном периоду били условљени вишеструким интересима оних који су их креирали и промовисали, као и генералним струјањима у југословенском друштву и јавности указала је на потребу њиховог темељног критичког преиспитивања. На тај начин „вивисецирана“ тумачења српске музике и њене историје имају за циљ покретање шире дискусије о томе колико су она релевантна у савременим историографским разматрањима, те да ли су допринела „сужавању“ истраживачког фокуса и некој врсти ненаучног „сакрализованог“ појединих личности и догађаја. Потцртавање инструментализованости међуратних погледа на музику с ових простора уједно је инспирисано намером да се проучавање ове области повеже с проучавањима других, сличних сегмената и укаже на њихову међусобну повезаност. Ту се пре свега мисли на различита уметничка поља, као и академско и културно поље. Најзад, у моменту када се обележава један век од стварања прве Југославије, треба истаћи да до сада није написана ниједна „обједињена“ историја југословенске музике, те да је услед распада земље 1991. године потреба за заузимањем партикуларне националне перспективе била додатно наглашена у музичкоисториографским истраживањима. Испитивање процеса конструисања српске музичке традиције у Краљевини СХС/Југославији показало је да је таква перспектива, иако у много чему оправдана, ипак ограничавајућа и да би „излазак“ из ње омогућио да се прате не само кооперативни подухвати југословенских музичара којих је било у великом броју, већ и многе паралеле у идејној, естетској и друштвенополитичкој равни. То важи и за деловање музичара у балканским и словенским земљама у овом раздобљу с којима су југословенски музичари активно сарађивали и делили слична уверења и судбину.

ЛИТЕРАТУРА

Архивски извори

Архив Југославије (АЈ)

Фонд Министарства просвете КЈ

Фонд Министарства унутрашњих послова КЈ

Фонд Краљев двор

Фонд Балкански институт

Историјски архив Београда (ИАБ)

Музичка школа *Спанковић*

Музичка школа *Мокрањац*

Музиколошки инстиут САНУ

– Архивска колекција (МИ САНУ – АК)

Заоставштина Петра Крстића

Заоставштина Владимира Р. Ђорђевића

Заоставштина Љубице С. Јанковић*

Заоставштина Божидара Јоксимовића

Заоставштина Петра Коњовића

Заоставштина Светомира Настасијевића

Заоставштина Светолика Пашћана-Којанова

Збирка докумената Косте П. Манојловића

* Користили смо се систематизованим подацима и дигитализованим материјалом из базе *Традиција српске етнокорепологије – Љубица С. Јанковић* у чијој су изради учествовали др Марија Думнић, др Данка Лајић Михајловић и др Александар Васић из Музиколошког института САНУ (2014). Видети <http://www.music.sanu.ac.rs/Dokumenta/LjubicaJankovic.pdf>.

Дневна штампа и периодика

Београдске општинске новине (1932–1941, Београд)
Brazda (1935–1936, Сарајево)
Буктиња (1923–1926, Београд)
Воља (1926–1928, 1930, Београд)
Време (1921–1941, Београд)
Вардар (1921–1941, Београд)
XX век (1938–1939, Београд)
Гласник Етнографског музеја у Београду (1926–, Београд)
Гласник Скопског научног друштва (1927–1940, Скопље)
Danas (1934, Београд)
Dom in svet (1888–1944, Љубљана)
Друштвена обнова (1929–1930, Београд)
Жена данас (1936–1940, Београд)
Жена и свет (1925–1941, Београд)
Женски покрет (1920–1938, Београд)
Идеје (1934–1935, Београд)
Илустровани лист (1919–1929, Београд)
Југословенске народне новине (1931–1934, Београд)
Књижевни југ (1918–1919, Загреб)
Ljubljanski zvon (1882–1941, Љубљана)
Мисао (1919–1934, 1937, Београд)
Млада култура (1939–1940, Београд)
Народна одбрана (1926–1941, Београд)
Narodna starina (1922–1935, Загреб)
Нови видици (1928, Београд)
Нова Европа (1920–1941, Загреб)
Nova literatura (1928–1930, Београд)
Нови правци (1924–1925, Београд)
Нова смена (1938–1939, Београд)
Око соколово (1936–1941, Београд)
Политика (1904–, Београд)
Правда (1904–1941, Београд)
Пут (1933–1934, Београд)

Радио Београд (1929–1940, 1940–1941, Београд)
Radio Ljubljana (1929–1941, Љубљана)
Sokolski glasnik (1919–1929, 1930–1941, Љубљана, Београд)
Српски књижевни гласник (1901–1914, 1920–1941, Београд)
Stožer (1930–1935, Београд)
Студентске новине (1934–1938, Београд)
Студент (1937–1940, Београд)
Naša stvarnost (1936–1939, Београд)
Umetnost i kritika (1939, Београд)
Хришћанска мисао (1935–1941, Београд)
Светосавље (1932–1940, Београд)

Музичка периодика

Гласник Музичког друштва *Спанковић* (1928–1934, Београд)
Zbori (1925–1934, Љубљана)
Zvuk (1932–1936, Београд)
Музика (1928–1929, Београд)
Музички гласник (1922, Београд)
Музички гласник (1938–1941, Београд)
Muzička revija (1932, Загреб)
Nova muzika (1928–1929, Љубљана)
Jugoslavenski autor (1931–1937, Загреб)
Jugoslavenski muzičar/Muzičar (1923–1941, Цеље, Загреб)
Pevac (1921–1938, Љубљана)
Славенска музика (1939–1941, Београд)
Sveta Cecilija (1887–, Загреб)
Cerkveni glasbenik (1878–1945, Љубљана)

Електронски извори

Дигитална Народна библиотека Србије
<http://www.digitalna.nb.rs/>

Дигитална библиотека, Универзитетска библиотека *Светиозар Марковић*
<http://www.unilib.rs/sadrzaji/digitalna-biblioteka/>

Digitalna knjižnica Slovenije
<http://www.dlib.si/>

Stari hrvatski časopisi (portal digitaliziranih časopisa)
<http://dnc.nsk.hr/Journals/>

Hrčak (portal znanstvenih časopisa Republike Hrvatske)
<http://hrcak.srce.hr/>

Мемоари, сећања, преписка

Београд у сећањима (1919–1929) (1980) Београд: Српска књижевна задруга.

Београд у сећањима (1930–1941) (1983) Београд: Српска књижевна задруга.

Bersa, B. (2012) *Korespondencija*. knj. 2. prir. E. Sedak. Zagreb: Hrvatski glazbeni zavod.

Војислав Вучковић уметник и борац. Лик, сећања, сведочанства. књ. 2. (1968) Београд: Нолит.

Danon, O. (2005) *Ritmovi nemira*. prir. Svjetlana Hribar. Sarajevo: Rabić.

Јанковић, Д. С. (1945) *Сећања на браћу Тихомира, Владимира и Борка*. рукопис. МИ САНУ – Архивска колекција, Ан-887.

Јовановић Стоимировић, М. (2000) *Дневник 1936–1941*. Нови Сад: Матица српска.

Настасијевић, С. (2017) *Пути у музику*. прир. Т. Гачић. Горњи Милановац: Музеј рудничко-таковског краја.

Манојловић, К. П. (1948) *Прилози за моју биографију*. копија рукописа. МИ САНУ – Архивска колекција.

Parežanin, R. (1980) *Za balkansko jedinstvo. Osnivanje, program i rad Balkanskog instituta u Beogradu (1934–1941)*. друго издање. Minhen.

Sarajevo u revoluciji. Revolucionarni radnički pokret (1937–1941). tom 1. (1976) Sarajevo: Istorijski arhiv.

Muzika i muzičari u NOB. prir. A. Tomašek (1982) Beograd: Savez organizacija kompozitora Jugoslavije.

Чланци, студије, дисертације

- Adamović, M. (1996) 'Retrospective' Section in the Serbian Pavilion at the 1911 Universal Exposition in Rome: An Artistic Cross-Section of the Period. *Balkanica*, 27, 301–314.
- Академско њевачко друштво Обилић 1884–1941: документи, сећања, коментари (2005) прир. Б. Мајданац, М. Радојчић. Београд: Историјски архив Београда.
- Алексић, М. Д. (2013) *Бојдан Појовић и српска књижевност*. докторска дисертација у рукопису. Београд.
- Allegretto giocoso. Сиваралачки ојус Миховила Лојара* (2008) Београд: Факултет музичке уметности.
- Амброзић, К. (1958) Прва југословенска уметничка колонија. *Зборник Народној музеја у Београду*, 1, 261–285.
- Амброзић, К. (1962) Павиљон Србије на међународној изложби у Риму 1911. године. *Зборник радова Народној музеја*, 3, 237–266.
- Anderson, B. (2006) *Imagined Communities: Reflections on the Origins and Spread of Nationalism* (2nd edition). London: Verso.
- Andreis, J., Cvetko, D., Đurić-Klajn, S. (1962) *Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji*. Zagreb: Školska knjiga.
- Andreis, J. (1962) Razvoj muzičke umjetnosti u Hrvatskoj. У J. Andreis, D. Cvetko, S. Đurić-Klajn. *Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji*. Zagreb: Školska knjiga, 11–277.
- Андрејевић, Д., Андрејевић, А. (2014) Метаисторијска пројекција рата Милоша Црњанског. *Зборник радова Филозофској факултету*, 44, 3, 3–17.
- Anketa o nacionalnom muzičkom stilu (1928) *Музика*, 5/6, 152–159.
- Аноним (1911) Гостовање трупе загребачког Краљевско Земаљског казалишта у Београд. *Српски књижевни џласник*, књ. XXVII, бр. 2, 134–142.
- Аноним (1923) Случај загребачког Казалишта. *Полиџика*, 4, јун, 7.
- Аноним (1928) Објашњења композиција на програмима Југословенског музичког фестивала у Београду 5. и 6. маја 1928. *Музика*, 5/6, 164–167.
- Аноним (1929) Скупштина Пољско-југословенског клуба. *Полиџика*, 8. април, 5.
- Аноним (1930а) Концерт малих Битољки. *Полиџика*, 30. мај, 5.
- Аноним (1930б) Музички фестивал. *Радио Београд*, 26, 1–3.
- Аноним (1930/31) VI. kongres Južnoslovenskog pevačkog saveza. *Гласник Музичкој друштва 'Сиванковић'*, 4/5, 79–103.
- Аноним (1932) Дани књиге показали су одличан морални и материјални успех. *Време*, 29. јануар, 2.
- Аноним (1932а) Izveštaj glavnog tajnika o radu Južnoslovenskog pevačkog saveza u 1931–1932 godini. *Гласник Музичкој друштва 'Сиванковић'*, 3/4, 98–128.
- Аноним (1932б) VIII. Kongres Južnoslovenskog pevačkog saveza. *Гласник Музичкој друштва 'Сиванковић'*, 5/6, 173–192.

- Anonim (1932в) Vanredni kongres Južnoslovenskog pevačkog saveza održan 9 oktobra 1932 g. u Beogradu. *Гласник Музичкої друштва 'Сѣанковић'*, 7/8, 224–238.
- Anonim (1932г) Музички живот у Лјубљани. Први фестивал словенске музике. – Опера изведба под vedrim nebom. *Музичар*, 6, 2–4.
- Anonim (1932д) Први словенски гласбени фестивал. *Zbori*, 4, 23–24.
- Аноним (1933а) И ове године на Дан уједињења 'Цвијета' приређује Дане књиге. *Правда*, 28. новембар, 3.
- Аноним (1933б) Народна женска заједница против 'националних' карата Југословенског женског савеза. *Полиџика*, 10. децембар, 7.
- Аноним (1934а) Велики успех Народног сабора у Београду. *Време*, 1. јануар, 7.
- Аноним (1934б) Јучерашњи први 'Народни сабор' одржан је у згради Народног позоришта. *Полиџика*, 1. јануар, 8.
- Аноним (1934в) Књажевачке госпође код Њ. В. Краљице. *Полиџика*, 17. фебруар, 8.
- Аноним (1934г) Проблеми љубљанског и осталих наших позоришта. *Полиџика*, 20. фебруар, 9.
- Аноним (1934д) Соколска штафета, која данас из Сарајева полази за Оплепац, биће највећа и најдужа штафета у историји Европе. *Време*, 2. јун, 3.
- Аноним (1934ђ) Са огромног соколског стадиона у Сарајеву кренула је синоћ Зубља захвалности на гроб Краља Ослободиоца. *Време*, 3. јун, 3.
- Аноним (1934е) Соколска штафета са Зубљом захвалности Краљу Петру стигла је за 18 и по часова из Сарајева на Оплепац. *Време*, 4. јун, 5.
- Аноним (1934ж) Наше Народно позориште није народно. *Народна одбрана*, 26, 409–410.
- Аноним (1934з) О реорганизацији 'Српског књижевног гласника'. *Српски књижевни гласник*, књ. ХЛІ, бр. 2, 160.
- Аноним (1936) Музички рад у соколству Краљевине Југославије. *Полиџика*, 24. фебруар, 8.
- Аноним (1938) Наш рецитативни хор. *Сѣуденї*, 15. март, 6.
- Аноним (1939) Пред више од четири хиљаде посетилаца, отворен је синоћ други Фестивал народних игара и песама. *Полиџика*, 19. мај, 8.
- Anonim (1939) Vesti i beleške. *Музички гласник*, 4, 88.
- Applegate, C., Potter, P. (ур.) (2002) *Music and German National Identity*. Chicago: Chicago University Press.
- Арсењев, А. (2011) *Самовари у равници: руска емиграција у Војводини*. Нови Сад, Футог: Змај, Уметничка радионица Завештање.
- Атанасијевић, К. (1934) Једно побијање Шпенглера. *Српски књижевни гласник*, књ. ХЛІІІ, бр. 1, 51–55.
- Атанасовски, С. (2014) Од напева до руковети: Мокрањац као композитор. *Зборник Машице српске за сценске уметности и музику*, 51, 135–151.

- Атанасовски, С. (2015) Визије модерне опере Предрага Милошевића и *Саблазан у долини Шенџфлоријанској* Миховила Логара. У М. Масникоса, Ј. Михајловић-Марковић (ур.) *Мнојосџрука уметничка делатностџ Предрага Милошевића (1904–1988)*. Београд: Музиколошко друштво Србије, Катедра за музикологију ФМУ, 65–78.
- Atanasovski, S. (2015) The Roots of National Music Canon and the Taboo of Composing Folk Tunes: The Case of Stevan Stojanović Mokranjac’s Garlands, У V. Kurkela, M. Mantere (ур.) *Critical Music Historiography: Probing Canons, Ideologies and Institutions*, Ashgate, 173–186.
- Atanasovski, S. (2017a) *Mapiranje Stare Srbije: stopama putopisaca, tragom narodne pesme*. Београд: Библиотека XX век.
- Atanasovski, Srđan (2017b) Kosta P. Manojlović and Narratives on ‘Southern Serbia’ У V. Peno, I. Vesić, A. Vasić (ур.) *Kosta P. Manojlović (1890–1949) and the Idea of Slavic and Balkan Cultural Unification*. Belgrade: Institute of Musicology SASA, 109–126.
- Auty, Ph. (1970) Popular Front in the Balkans: 1. Yugoslavia. *Journal of Contemporary History*, 5, 3, 51–67.
- Bacht, N. (ур.) (2006) *Music, Theatre and Politics in Germany: 1848 to the Third Reich*. Aldershot: Ashgate Publishing Limited.
- Ванас, I. (1988) *Nacionalno pitanje u Jugoslaviji: porijeklo, povijest, politika*. Zagreb: Globus.
- Бабић, В. Ђ. (1936) Дани књиге. *Београдске ојшџине новине*, 12, 936–940.
- Бабић, Ј. (1939) Проблем васпитања омладине. *Народна одбрана*, 8, 118–121.
- Бајгарова, Ј., Шебеста, Ј. (2010) Српски студенти на прашком Конзерваторијуму у периоду од 1918. до 1938. године. У Д. Деспић и М. Милин (ур.) *Просџори модернизма: ојус Људице Марић у контексџу музике њеној времена*. Београд: Музиколошки институт САНУ, 97–134.
- Bakić, J. (2004) *Ideologije jugoslovenstva između srpskog i hrvatskog nacionalizma: sociološko–istorijska studija*. Zrenjanin: Gradska narodna biblioteka ‘Zarko Zrenjanin’.
- Балугџић, Ж. (1938a) Унутрашње остварење Аншлуса. *Срџски књижевни џласник*, књ. LIII, бр. 6, 451–457.
- Балугџић, Ж. (1938b) Пред крај политике немешања. *Срџски књижевни џласник*, књ. LIV, бр. 4, 298–302.
- Балугџић, Ж. (1938в) Појам о раси у међународној политици. *Срџски књижевни џласник*, књ. LV, бр. 3, 216–219.
- Балугџић, Ж. (1939a) Узалудна ишчуђавања европских државника. Хитлер доследно спроводи свој програм. *Срџски књижевни џласник*, књ. LVI, бр. 7, 546–549.
- Балугџић, Ж. (1939b) Европа између Хитлера и Рузвелта. *Срџски књижевни џласник*, књ. LVII, бр. 1, 67–71.
- Ванас, I. (1988) *Nacionalo pitanje u Jugoslaviji: porijeklo, povijest, politika*. Zagreb: globus.
- Бараћ, С. (2015) *Феминисџичка конџтрајавностџ. Жанр женској џорџретиа у срџској џериодици 1920–1941*. Београд: Институт за књижевност и уметност.

- Bendix, R. (1997) *In Search of Authenticity: the Formation of Folklore Studies*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Beneš, E. (1922) The Little Entente. *Foreign Affairs*, 1, 1922, 66–72.
- Bezić, N. (2017) The Hrvatski pjevački savez [Croatian Choral Union] in its Breakthrough Decade of 1924–1934 and its Relation to the Južnoslovenski pevački savez [South-Slav Choral Union]. У V. Peno, I. Vesić, A. Vasić (ур.) *Kosta P. Manojlović (1890–1949) and the Idea of Slavic and Balkan Cultural Unification*. Belgrade: Institute of Musicology SASA, 91–108.
- Berger, P., Luckman, T. [1966] (1979) *The Social Construction of Reality. A Treatise in the Sociology of Knowledge*. (4th edition). Penguin Books.
- Бингулац, П. (1929) Музички преглед. Обилић – Станковић. *Мусао*, књ. XXIX, св. 7/8, 472–476.
- Бингулац, П. (1930) Музички преглед. *Мусао*, књ. XXXIII, св. 1–4, 155–169.
- Бинички, С. (1925а) Судбина наше Опере. Колегијалним обзирима треба учини крај, тврди ф. Сташа Бинички. *Време*, 18. јун, 4.
- Бинички, С. (1925б) Судбина наше Опере. Г. Христић омета правилан рад у Опери и ствара хаос. *Време*, 20. јун, 5.
- Бинички, С. (1925в) Судбина наше Опере. Уметничка репутација г. Христића. *Време*, 1. јул, 6.
- Birdsall, C. (2012) *Nazi Soundscapes: Sound, Technology and Urban Space in Germany, 1933–1945*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Blagojević, M. (2005) *Religija i crkva u transformacijama društva: sociološko-istorijska analiza religijske situacije u srpsko-crnogorskom i ruskom (post)komunističkom društvu*. Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju, IP 'Filip Višnjić'.
- Blagojević, M. (2008) Religiozna Evropa, Rusija i Srbija: juče i danas. Argumenti empirijske evidencije: slučaj Srbije. *Filozofija i društvo*, 3, 235–257.
- Блануша, М. (2012) Уметнички израз као критички исказ идеологија и социјална уметност међуратног периода. *Зборник Народној музеја*, 20, 2, 407–435.
- Blinkhorn, M. (ур.) (2003) *Fascists and Conservatives: The Radical Right and the Establishment in Twentieth-century Europe*. Routledge.
- Богичевић, Љ. М. (1934) Порнографска и криминална литература убија народну снагу. *Народна одбрана*, 11, 165–166.
- Воџиновић, Н. (1996) *Žensko pitanje u Srbiji u XIX i XX veku*. Beograd: Devedesetčetvrta, Žene u crnom.
- Божич, С. (2011) Нико Бартуловић у превечерје Другог светског рата: идеолошки погледи једног хрватског интелектуалца. *Прилози за књижевност, језик историју и фолклор*, 77, 13–26.
- Bombardelli, S. (1982) Od mora do Durmitora. Skica za partizansku (auto)biografiju. У А. Томашек (прир.). *Muzika i muzičari u NOB (zbornik sećanja)*. Beograd: Grupa izdavača, 36–59.

- Bourdieu, P. [1979] (1984) *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste* (transl. by R. Nice). Cambridge: Harvard University Press.
- Bourdieu, P. (1993) *The Field of Cultural Production*. New York: Columbia University Press.
- Bourdieu, P. (2012) *Sur L'État. Cours au Collège de France 1989–1992*. Éditions de Seuil.
- Bourdieu, P., Wacquant, L. (1992) *An Invitation to Reflexive Sociology*. Chicago: University of Chicago Press.
- Bowie, A. (2004) Music and the Rise of Aesthetics. У J. Samson (уп.) *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*. Cambridge University Press, 29–54.
- Brooks, J. (1994) Socialist Realism in 'Pravda' : Read All about It!. *Slavic Review*, 53, 4, 973–991.
- Brozović, A. (1927) Izveštaji za VIII. glavnu skupštinu JSS u Beogradu 27. marta 1927. Sokolska štampa. *Sokolski glasnik*, 5/6, 53.
- Бурдије, П. (2003) *Правила уметности: џенеза и структура џоља књижевности*. Нови Сад: Светови.
- Васиљевић, М. (2014) Српске војне музике у земљама савезника током Великог рата (1916–1918). *Војно-историјски гласник*, 2, 20–41.
- Vasiljević, M. (2014) A 'Quiet African Episode' for the Serbian Army in the Great War: The Band of the Cavalry Division and Dragutin F. Pokorni in North Africa (1916–1918). *Нови звук/New Sound*, 43, 123–156.
- Васић, А. Н. (2003) *Литература о музици у 'Српском књижевном гласнику' 1901–1941*. магистарски рад у рукопису. Београд.
- Васић, А. (2009) *Музички гласник (1922): естетички и идеолошки аспекти*. *Музикологија*, 9, 97–111.
- Васић, А. (2012) *Српска музикографија у међуратно доба у оцегалу корџуса музичке џериодике*. докторска дисертација у рукопису. Нови Сад.
- Васић, А. (2014а) Два погледа на југословенство у српској музичкој периодици међуратног доба. *Музикологија*, 17, 155–166.
- Васић, А. (2014б) Словенофилство и музикографија између светских ратова. *Зборник Мајице српске за сценске уметности и музику*, 50, 119–131.
- Васић, М. М. (1920) Дубровачка награда. Слободна колонија наших уметника. *Српски књижевни гласник*, књ. I, бр. 6, 454–61.
- Велимировић, Н. (1939) Два видовданска говора. Преузето с http://www.rastko.rs/kosovo/duhovnost/nvelimirovic-kosovo.html#_Toc44782063.
- Velimirović, N. (1939) О kosovskoj knjizi i kosovskoj nauci. *Правда*. Преузето с http://www.rastko.rs/kosovo/duhovnost/nvelimirovic-kosovo.html#_Toc44782073.
- Велмар-Јанковић, В. (1923) Уметност као утеха. *Мисао*, књ. XIII, св. 4, 1458–1467.
- Велмар-Јанковић, В. (1924а) Вера у културу. *Мисао*, књ. XIV, св. 6, 401–405.
- Велмар-Јанковић, В. (1923) Исток на Западу, *Мисао*, књ. XVI, св. 3, св. 4, 1240–1248, 1407–1415.
- Велмар-Јанковић, В. (1928а) Духовна криза данашњице. *Нови видици*, 1, 3–16.

- Велмар-Јанковић, В. (1928δ) Глосе о културном типу. *Нови видици*, 2, 81–84.
- Веселиновић-Хофман, М., Милин, М. (2010) *Праї и сїуденїи комїозиције из Краљевине Југославије: ѿводом 100-їодшїице рођења Сїанојла Рајичића и Војислава Вучковића*. Београд: Музиколошко друштво Србије.
- Vesić, I. (2007) *‘Između poetike i politike’: polje muzičke produkcije u Srbiji i njegov odnos prema društvenoj stvarnosti u periodu između dva svetska rata*. дипломски рад у рукопису. Београд.
- Весић, И. (2012а) У потрази за ‘родним гласом’: поимање функције и значаја фолклорног музичког наслеђа у естетичкомузичким разматрањима Светомира Настасијевића. У *Традиција као инсїирација (зборник радова)*. Бања Лука: Академија умјетности у Бањој Луци, 125–137.
- Весић, И. (2012δ) Музика у бескласном друштву: делање чланова и симпатизера Комунистичке партије Југославије (КПЈ) на теоријском и практичном утемељењу новог музичког поретка (1919–1941). *Музиколоѿија*, 13, 27–52.
- Vesić, I. (2013а) Radio Belgrade in the Proces of Creating Symbolic Boundaries: The Case of Folk Music Program Between the Two World Wars (1929–1940). *Музиколоѿија*, 14, 33–62
- Vesić, I. (2013δ) Davorin Jenko, ‘naš stranac’ у kulturnom životu Beograda (1865–1914): kontradiktornosti etničkog koncepta nacionalnog identiteta. *Limes plus: geopolitički časopis*, 2, 175–195.
- Весић, И. (2014а) Предраг Милошевић. *Срїски биоѿрафски речник*. Нови Сад: Матица српска, 671–673.
- Весић, И. (2014δ) Музичко издаваштво између два светска рата као извор за проучавање експанзије популарне музике у Југославији: примери издавачких кућа Јована Фрајта и Сергија Страхова, *Зборник Маїице срїске за сценске уметносїи и музику*, 51, 65–81.
- Vesić, I. (2015) The Role of Russian Emigrants in the Rise of Popular Culture and Music Between Two World Wars. У I. Medić, K. Tomašević (ур.) *Beyond East and West Divide: Balkan Music and Its Poles of Attraction*. Belgrade: Institute of Musicology SASA, 103–117.
- Весић, И. (2015а) Композиторско делање Предрага Милошевића (1904–1988) у контексту тенденција у уметничкој музици Краљевине Југославије. У М. Масникоса, Ј. Михајловић-Марковић (ур.) *Мноїосїрука уметничка делатносїи Предрага Милошевића (1904–1988)*. Београд: Музиколошко друштво Србије, Катедра за музикологију ФМУ, 47–62.
- Весић, И. (2015δ) Музички програм Радио Београда између два светска рата и феномен националне и културне ‘педагогије’. У И. Медић (ур.) *Радио као сїуд развоја срїске и југословенске музичке кулїуре и уметносїи*. Београд: Музиколошки институт САНУ, Службени гласник, 15–30.
- Vesić, I. (2016) Music as a Mediator in the Process of Political and Cultural Transition: The Creation of Yugoslav Music in Radio Belgrade (1929–1941). У М. Veselinović Hofman, V. Mikić, T. Popović Mladenović, I. Perković (ур.) *Musical practices – continuities and transitions*. Belgrade: Department of Musicology, Faculty of Music, 296–308.

- Vesić, I. (2017) The Balkans as the Core of European Civilization? Kosta P. Manojlović's Collaboration with the Balkanski institut [Institute for Balkan Studies] in Belgrade (1934–1941). У V. Peno, I. Vesić, A. Vasić (ур.) *Kosta P. Manojlović (1890–1949) and the Idea of Slavic and Balkan Cultural Unification*. Belgrade: Institute of Musicology SASA, 127–140.
- Весић, И. (2017) Одједи идеје политичког театра у Краљевини СХС/Југославији. Поглед на критичкотеоријске наративе. *Зборник Мајнице српске за сценске уметности и музику*, 56, 43–62.
- Vesić, I. (2018) Reflections of All-Slavic Political Ideals in the Narratives on Music: The Case of Yugoslav Music Journals in the Interwar Period. У J. Ballester, G. Gan Quesada (ур.) *Music Criticism 1900–1950*. Turnhout: Brepols, 3–21.
- Весић, И., Пено, В. (2017а) *Између уметности и живота. О делатности удружења музичара у Краљевини СХС/Југославији*. Београд: Музиколошки институт САНУ.
- Весић, И., Пено, В. (2017б) Светомир Настасијевић (1902–1979) у контексту југословенске музике међуратног и послератног периода. У *Пути у музику*. прир. Т. Гачић. Горњи Милановац: Музеј рудничко-таковског краја, 119–130.
- Vesić, I., Peno, V. (2017) Kosta P. Manojlović: A Portrait of the Artist and Intellectual in Turbulent Times. У V. Peno, I. Vesić, A. Vasić (ур.) *Kosta P. Manojlović (1890–1949) and the Idea of Slavic and Balkan Cultural Unification*. Belgrade: Institute of Musicology SASA, 13–25.
- Vesović, M. (1989) *Пегална штампа КПЈ 1919–1941*. Београд: Институт за савремену историју.
- Винавер, К. (1995) Репертоарска политика Опере Народног позоришта од оснивања до данас. У Н. Мосусова (ур.) *Српска музичка сцена*. Београд: Музиколошки институт САНУ, 248–267.
- Винавер, С. (1921) Музички преглед. Музички живот. *Мисао*, књ. VI, св. 5/6, 416–424.
- Винавер, С. (1923) Музика. *Мисао*, књ. XIII, св. 6, 1682–1683.
- Винавер, С. (1938) Нове језичке спирале у нашој књижевности. *XX век*, 1, 34–38.
- Војиновић, С. (2005) *Српски књижевни тласник 1920–1941. Библиографија нове серије*. Београд: Институт за књижевност и уметност, Матица српска.
- Вујић, В. (1928) Између човека и живота. *Нови видици*, 3–4, 207–213.
- Вујић, В. (1932а) Наш духовни живот и наша књига. *Народна одбрана*, 1–2, 6–8.
- Вујић, В. (1932б) Над нашом књижевношћу. *Народна одбрана*, 10, 156–158.
- Вујић, В. (1932в) 'Етика' и 'техника' (I–III). *Народна одбрана*, 16, 17, 20, 246–247, 264–266, 311–313.
- Вукдраговић, М. (1928) Модерна музика код Срба. *Музика*, 5/6, 142–147.
- Vukdragović, M. (1933) Za veće zbliženje naših kulturnih centara. *Zvuk*, 5, 191–192.
- Вуклиш, В. (2012) Историографија, сјећање и Шпански грађански рат: свијет и Југославија. *Годишњак за друштвену историју*, 3, 105–123.

- Vučetić, R. (2009) Jugoslawenstvo u umjetnosti i kulturi – od zavodljivog mita do okrutne realnosti (Jugoslavenske izložbe 1904.–1940.). *Časopis za suvremenu povijest*, 3, 701–714.
- Вучетић Младеновић, Р. (2003) *Европа на Калемегдану. 'Цвијета Зузорић' и културни животи Београда 1918–1941*. Београд: ИНИС.
- Vučković, V. (1933a) 'Zeitstück–revija', kamerna opera i crtani film kao platforma novog muzičkog izraza. *Zvuk*, 8/9, 290–299.
- Vučković, V. (1933b) XI festival moderne muzike u Amsterdamu. *Zvuk*, 12, 415–420.
- Vučković, V. (1934a) Muzički fašizam i njegovi eksponenti kod nas. *Zvuk*, 4, 131–135.
- Vučković, V. (1934b) Umetnost kolektiva. *Zvuk*, 5, 172–178.
- Vučković, V. (1934в) Dopuna mojim ranijim navodima. *Zvuk*, 5, 185.
- Vučković, V. (1935) Beethovenov nazor na svet i njegova umetnost. *Zvuk*, 6, 208–217.
- Вучковић, В. (1935) Нови Офенбах на београдској сцени. *Правда*, 21. септембар, 9.
- Вучковић, В. (1936а) Просветитељ или помагач дилетантизма. *Полиџика*, 4. октобар, 10.
- Вучковић, В. (1936б) Профана и уметничка 'лака музика'. Преглед музике на београдском радију у прошлој недељи. *Полиџика*, 12. октобар, 9.
- Вучковић, В. (1936в) Изворна и стилизована народна музика. Преглед музике у београдском Радију у прошлој недељи. *Полиџика*, 18. октобар, 16.
- Vučković, V. (1939) Sesar Frank. У *Muzički portreti*. Београд, 67–74.
- Вучковић (1968) *Сџугије. Есеји. Критике*. Београд: Нолит.
- Вучковић, В. (1968а) Музика као средство пропаганде. У *Сџугије. Есеји. Критике*. Београд: Нолит, 3–49.
- Вучковић, В. (1968б) Материјалистичка филозофија уметности. У *Сџугије. Есеји. Критике*. Београд: Нолит, 55–98.
- Вучковић, В. (1968в) Музички реализам. У *Сџугије. Есеји. Критике*. Београд: Нолит, 99–108.
- Вучковић, В. (1968г) О четврт-тонској музици. У *Сџугије. Есеји. Критике*. Београд: Нолит, 358–365.
- Вучковић, В. (1968д) Музички реализам Стевана Мокрањца. У *Сџугије. Есеји. Критике*. Београд: Нолит, 434–442.
- Вучковић, В. (1968ђ) Прашко 'Ослобођено позориште'. У *Сџугије. Есеји. Критике*. Београд: Нолит, 622–624
- Вучковић, В. (1968е) Позоришни фестивал 'D37' у Прагу. У *Сџугије. Есеји. Критике*. Београд: Нолит, 634–637
- Vučković, V., Marić, Lj. (1933) Strassburški eksperiment u svetlosti materialističke kritike. *Zvuk*, 1, (новембар), 30–33.
- Wachtel Baruch, A. (2008) *The Balkans in the World History*. Oxford: Oxford University Press.

- Gajević, D. (1985) *Jugoslovenstvo između stvarnosti i iluzija: ideja jugoslovenstva u književnosti početkom XX vijeka*. Beograd: Prosveta.
- Гајић, М. (1999) Документација о делатности (1916–1919) Владимира Ђорђевића у Француској за време Првог светског рата, сачувана у његовом легату у библиотеци Факултета музичких уметности у Београду. *Зборник Мајице српске за сценске уметности и музику*, 24/25, 107–115.
- Gavazzi, M., Širola, B. (1931) Muzikološki rad Etnografskog muzeja u Zagrebu od osnutka do konca g. 1929. *Narodna starina*, 25, 3–80.
- Gašić, R. (2005) *Beograd u hodu ka Evropi: kulturni uticaji Britanije i Nemačke na beogradsku elitu 1918–1941*. Beograd: Institut za savremenu istoriju.
- Гвозденовић, Ж. (2011/2012) Појава Зоџрафа у српској историји уметности. У *Зоџраф друштво уметника. 80 година од прве изложбе друштва уметника Зоџраф*. Горњи Милановац, Београд: Музеј рудничко-таковског краја, Музеј савремене уметности, 17–38.
- Georgieva, S. (2017) The Idea of South Slavic Unity among Bulgarian Musicians and Intellectuals in the Interwar Period. У V. Peno, I. Vesić, A. Vasić (ур.) *Kosta P. Manojlović (1890–1949) and the Idea of Slavic and Balkan Cultural Unification*. Belgrade: Institute of Musicology SASA, 37–56.
- Gligoriјевић, В. (1963) Organizacija jugoslovenskih nacionalista (Orjuna). *Istorija 20. veka*, 5, 315–396.
- Gligoriјевић, В. (1979) *Parlament i političke stranke u Jugoslaviji: (1919–1929)*. Beograd: Institut za savremenu istoriju.
- Gligoriјевић, В. (1995) Zemljoradnička stranka. *Istorija 20. veka*, 2, 25–35.
- Голубовић, В. (1989) *Лейхойис културној живојиа: 1919–1925*. 'Време', 'Полијика', 'Правда'. Београд, Нови Сад: Институт за књижевност и уметност, Матица српска.
- Грбић, Ј. (2013) Светосавље – омен за нумен правосавља. *Саборности*, 7, 145–158.
- Грол, М. (1931) Тридесетогодишњица Српској књижевној иласника. II. нова серија бројева, од 1920 до 1930. *Српски књижевни иласник*, књ. XXXII, бр. 1, 1–20.
- Грујић, Д., Ђоковић, Г. (2012) *Руски архив: дидлиоџрафија*. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Група аутора (1981а) *Историја српској народа*. књ. 5, *Од Првој усјанка до Берлинској конјреса: 1804–1878*. том 1. Београд: Српска књижевна задруга.
- Група аутора (1981б) *Историја српској народа*. књ. 5, *Од Првој усјанка до Берлинској конјреса: 1804–1878*. том 2. Београд: Српска књижевна задруга.
- Dahlhaus, C. (1989) *Nineteenth-century Music* (transl. by J. Bradford Robinson). Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Danon, O. (1976) Kolegijum artistikum. У *Sarajevo u revoluciji. Revolucionarni radnički pokret (1937–1941)*. Sarajevo: Istarski arhiv, 317–324.
- Danon, O. (1982) Prva predstava sintetičkog pozorišta u Sarajevu. У А. Томашек (прир.) *Muzika i muzičari u NOB (zbornik sećanja)*. Beograd: Grupa izdavača, 79–129.

- Девић, Д. (2004) Милоје Милојевић: мелограф и етномузиколог. У М. Милојевић. *Народне њесме и ијре Косова и Мејхохије*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, Карић фондација, 9–24.
- DiMaggio, P. (1979) Review: On Pierre Bourdieu. *American Journal of Sociology*, 84, 6, 1460–1474.
- Димић, Љ. (1996) *Културна политика Краљевине Југославије 1918–1941. Друштво и држава*. Београд: Стубови културе.
- Димић, Љ. (1997а) *Културна политика Краљевине Југославије 1918–1941. Школа и црква*. Београд: Стубови културе.
- Димић, Љ. (1997б) *Културна политика Краљевине Југославије 1918–1941. Политика и стваралаштво*. Београд: Стубови културе.
- Димитријевић, В. Р. (2016) *Владимир Вујић као књижевник, критичар и полемичар у контексту књижевних процеса између два светска рата*. докторска дисертација у рукопису. Београд.
- Добронић, А. (1933) Превирање у нашем музичком животу. Поводом полемике Јосип Славенски – Миленко Живковић у 'Музичком гласнику'. *Музички гласник*, 3, 82–84.
- Dobronić, A. (1933a) Zadatak naše muzičke kulture. *Zvuk*, 4, 215–217.
- Dobronić, A. (1933б) Реč uz revoluciju u našoj muzici. *Zvuk*, 8/9, 349–355.
- Dobronić, A. (1935) Kriza i problem morala u našem muzičkom životu (I–III). *Zvuk*, 2, 3, 4, 70–74, 115–120, 150–153.
- Dobrivojević, I. (2006) *Državna represija u doba diktature kralja Aleksandra (1929–1935)*. Београд: Institut za savremenu istoriju.
- Драговић, В. (1956) *Српска шtamпа између два рата. Основа за библиографију српске историје: 1915–1945*. Београд: САН.
- Dragnich, A. (1983) *The First Yugoslavia: Search for a Viable Political System*. Stanford: Hoover Institution Press.
- Дракић, Г. (2014) Шестојануарска диктатура и правна држава. У *Владавина права и правна држава у региону*. Источно Сарајево, 780–792.
- Дробњаковић, Б. (1926) Етнографски музеј у Београду. *Гласник Етнографског музеја у Београду*, 1, 11–25.
- Дробњаковић, Б. (1930) Етнографски музеј у Београду у 1930. години. *Гласник Етнографског музеја у Београду*, 5, 168–171.
- Д. С. (1911) Уметнички преглед. Гостовање Осечког казалишта. Драма и оперета. *Словенски јуџ*, 36, 287–288.
- Dumnić, M. (2013) The Creation of Folk Music Program on Radio Belgrade before World War Two: Editorial Policies and Performing Ensembles. *Музиколошја*, 14, 9–29.
- Думнић, М., Лајић-Михајловић, Д. (2014) Институционализација етнокорологије у Србији: заоставштина Љубице Јанковић у Музиколошком институту САНУ. *Музиколошја*, 17, 259–272.

- Ђ. Т. (1934) Музички преглед. Музичка дезинфекција. *Народна одбрана*, 46, 724.
- Ђокић, Д. (2010) *Nedostižni kompromis: srpsko-hrvatsko pitanje u međuratnoj Jugoslaviji*. Београд: Фабрика књига.
- Ђорђевић, В. Р. (1924) Двдесетпетогодишњица Станислава Биничког. *Света Цецилија*, 2, 41–42.
- Ђорђевић, В. Р. (1926) Скопске гајдарције и њихови музички инструменти. *Гласник Скопској научној друштва*, 2, 383–396.
- Ђорђевић, В. Р. (1928а) *Српске народне мелодије (Јужна Србија)*. Скопље: Скопско научно друштво.
- Ђорђевић, В. Р. (1928б) Музеј М. Д. ‘Станковић’ (из реферата). *Гласник Музичкој друштва ‘Станковић’*, 3, 35–37.
- Ђорђевић, В. Р. (1931а) *Српске народне мелодије: њреграјна Србија*. Београд: Издавачка књижарница Геце Кона.
- Ђорђевић, В. Р. (1931б) Оглед библиографије српске народне музике. *Гласник Етнографској музеја у Београду*, 6, 120–125.
- Ђорђевић, В. Р. (1936) Davorin Jenko. *Света Цецилија*, 1, 7–13.
- Ђорђевић, В. Р. (1950) *Прилози биографском речнику српских музичара*. прир. С. Ђурић-Клајн. Београд: САН.
- Ђорђевић, В. Р. (1969) *Оглед српске музичке библиографије до 1914. године*. Београд: Нолит.
- Ђорђевић, Ј. (1935) Теорија расе. *Српски књижевни гласник*, књ. XLIV, бр. 6, 454–467.
- Ђорђевић, Ј. (1937) Границе између људског друштва и животињског света. *Српски књижевни гласник*, књ. LII, бр. 2, 130–135.
- Ђорђевић, Ј. (1938) Да ли је човек затајио?. *Српски књижевни гласник*, књ. LV, бр. 6/7, 554–560.
- Ђорђевић, К. (1980) Оснивање и делатност Удружења пријатеља уметности *Цвијетића Зузорић*. У *Београд у сећањима (1919–1929)*. Београд: Српска књижевна задруга, 76–83.
- Ђорђевић, Т. (1921) Уметност у Србији за време прве владе Милоша Обреновића (1815–1839). *Просветни гласник*, 1, 2, 5–15, 73–85.
- Djuraskovic, S. (2007) *Fascism in Central Europe: The Organisation of the Yugoslav Nationalists – ORJUNA, 1921–1929*. мастер рад у рукопису. Budapest.
- Ђурић-Клајн, С. (1938) Пuteви наше модерне. *Музички гласник*, 1, 7–10.
- Ђурић-Клајн, С. (1981) *Akordi prošlosti*. Београд: Prosveta.
- Ђорђевић, В. Р. (1922) Невоље наше народне музике. *Нова Европа*, 3/4, 79–81.
- Ђурић-Клајн, Ч. (1932а) Пuteви сарадње и зближења међу Словенима. *Народна одбрана*, 38, 591–592.
- Ђурић-Клајн, Ч. (1932б) За један народ, једну нацију, на Словенском Југу. *Народна одбрана*, 50, 781–783.

- Ђурић, М. (1924) Културна мисија Словена. *Српски књижевни гласник*, књ. XI, бр. 7, 8, 523–530, 605–612.
- Ђурић, М. (1928) Разграђеност модерне културе (I–II). *Нови видици*, 1, 2, 35–40, 104–110.
- Ђурковић, М. (ур.) (2013) *Милан Стојадиновић: џолиџика у време глобалних ломова*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, Центар за конзервативне студије.
- Ђуровић, Д. (1932) Словенство на раскрсници. *Народна одбрана*, 25, 391–392.
- Екмечић, М. (1980) *Стварање Југославије (1790–1918)*. књ. 2. Београд: Просвета.
- Енес (1934) Sokolski muzički festival u Zagrebu. *Novosti*, 30. јул, 5.
- Ж[ивковић]. (1933) Г. Стеван Христић о себи. *Музички гласник*, 4, 77–81.
- Ж[ивковић]. (1936) Други музички фестивал ‘Цвијете Зузорић’ посвећен југословенској модерној музици. *Време*, 7. мај, 2.
- Жив[ковић]. (1933) Опера. Премијера оперете ‘Слепи миш’. *Музички гласник*, 10, 283–284.
- Живанчевић, В. (1983) Од Видинског пољанчета до ‘Хеликона’ у ‘Москви’. У Београд у сећањима (1930–1941). Београд: *Српска књижевна заграда*, 129–181.
- Живковић. (1938) Велики фестивал Београдске, Загребачке и Љубљанске филхармоније пред 10.000 слушалаца. *Време*, 13. април, 11.
- Живковић, М. (1932) Међународно друштво за савремену музику. Документ о неуспелом покушају оснивања југословенске националне секције. *Музички гласник*, 10, 265–274.
- Живковић, М. (1933а) Завршне напомене г. М. Живковића. *Музички гласник*, 2, 27–30.
- Живковић, М. (1933б) Опасне појаве у савременој музици: разматрања и сведочанства. *Музички гласник*, 3, 49–59.
- Живковић, М. (1933в) Прилог проблему православног црквено-музичког стила. *Музички гласник*, 5/6, 102–104.
- Živković, М. (1934а) Враћање основана. *Zvuk*, 3, 102–108.
- Živković, М. (1934б) Поводом одговора г. Vučkovića. *Zvuk*, 5, 183–184.
- Живковић, М. (1938а) Музички реализам. *Музички гласник*, 1, 1–7.
- Живковић, М. (1938б) Владимир Р. Ђорђевић. *Музички гласник*, 7, 134–141.
- Живковић, М. (ур.) (2006) *Јосип Славенски и његово доба: зборник са научној скупи џоводом 50 џодина од композиџорове смрти*. Београд: СОКОЈ, МИЦ.
- Живојиновић, В. (1926) Културна политика. *Мисао*, књ. XX, св. 5/6, 385–396.
- Žutić, N. (1991) *Sokoli: ideologija i fizičkoj kulturi Kraljevine Jugoslavije (1929–1941)*. Београд: Angrotrade.
- Зеџ, Д. (2014) Српска историографија о соколству. У Б. Димитријевић (ур.) *Историографија и савремено друштво*. Ниш: Филозофски факултет, 82–93.

- Зоџраф друшћиво уметника. 80 јодина од љрве изложбе друшћива уметника Зоџраф (2011/12). Горњи Милановац, Београд: Музеј рудничко-таковског краја, Музеј савремене уметности.
- Зорко, Ј. (1923) Конзерваторијум у Београду. *Мисао*, књ. XI, св. 8, 593–597.
- Зундхаусен, Х. [Sundhaussen, Holm] (2008) *Историја Србије: од 19. до 21. века*. Београд: Clio.
- Илић, А. (1935) Путови [sic!] ка решењу позоришне кризе. *Народна одбрана*, 30, 487.
- Иличић., Ђ. П. (1935) Биоскопи у служби васпитања. *Народна одбрана*, 15, 233.
- Imamović, M. (1991) Normativna politika šestojanuarske diktature. *Zbornik Pravnog fakulteta Sveučilišta u Rijeci*, 12, 55–64.
- Irving, J. (2004) The Invention of Tradition. У Ј. Samson (ур.) *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*. Cambridge University Press, 178–212.
- J[ovan]. P[opović]. (1932) Marginalije. О kulturi i umetnosti. *Stožer*, 2, 42–45.
- Janićijević, M. (1984) *Stvaralačka inteligencija međuratne Jugoslavije*. Београд: Institut društvenih nauka, Centar za sociološka istraživanja.
- Јевтић, П. (1932) Стварање националног карактера (I–III). *Народна одбрана*, 16, 17, 20, 256–257, 269–270, 313–314.
- Јовановић, З. М. (1998) *Друшћиво уметника Зоџраф*. Београд: Ј. М. Васиљевић.
- Јовановић, З. М. (2011/2012) Зограф и црквено сликарство – ‘случај Настасијевић’ између различитих изама. У *Зоџраф друшћиво уметника. 80 јодина од љрве изложбе друшћива уметника Зоџраф*. Горњи Милановац, Београд: Музеј рудничко-таковског краја, Музеј савремене уметности, 55–76.
- Јовановић, Ж. (1984) *Радничка уметничка љруја ‘Абрашевић’ Беоџраг (1905–1950)*. Београд: Народна књига.
- Јоксимовић, Б. (1922) ‘Свирачи’ у Србији. *Музички љласник*, 9, 2–4.
- Јонић, В. (1928) Стари и нови видици. *Нови видици*, 3/4, 166–168.
- Kalezić, V. (2000) *Krleža i akteri sukoba na ljevici*. књ. 1. Београд: Narodna knjiga, Alfa.
- Kalezić, V. (2002) *Krleža i akteri sukoba na ljevici*. књ. 2. Београд: Narodna knjiga, Alfa.
- Качаки, Ј. (2003) *Руске издејлице у Краљевини СХС/Јујославији: бидлиоџрафија радова (1920–1944), љокушај реконсијрукције*. Београд: Универзитетска бидлиотека ‘Светозар Марковић’.
- Кисић, М., Булатовић, Б. (1995) *Срјиска шћамља 1768–1995. Историјско-бидлиоџрафски љрељед*. Београд: Медија центар.
- Кљаић, Л. (1992) *Пејџар Коњовић: сећања, зајиси и љисма*. Сомбор: Педагошка академија ‘Жарко Зрењанин’.
- Ковић, М. (2012) Заједничко наслеђе: идеје просвећености у Срјском књижевном љласнику (1901–1914). У Т. Јовићевић (ур.) *Традиција љпросвећености и љпросвећивања*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 179–196.
- Konstantinović, R. (1970) Dva pesnika: Momčilo Nastasijević. Miloš Crnjanski. *Treći program*, 4, 83–199.

- Konstantinović, R. (1983) *Biće i jezik u iskustvu pesnika srpske kulture dvadesetog veka*. knj. 6. Beograd, Novi Sad: Prosveta, Rad, Matica srpska.
- Konjović, P. (1920a) Stevan St. Mokranjac. У *Ličnosti*. Zagreb: Knjižara Ćelap i Popovac, 63–91.
- Konjović, P. (1920b) Muzika u Srba. У *Ličnosti*. Zagreb: Knjižara Ćelap i Popovac, 119–150.
- Konjović, P. (1920в) Iz muzikalnog Zagreba. У *Ličnosti*. Zagreb: Knjižara Ćelap i Popovac, 151–207.
- Коњовић, П. (1936) Музички фолклор, његова вредност, чистота и интерпретација. *Српски књижевни гласник*, књ. XLIX, бр. 5, 368–378.
- Коњовић, П. (1938) Две оријентације у славенској музици. Уз реч о Леошу Јаначеку. *Музички гласник*, 8/9, 160–164.
- Коњовић, П. (1940) Корнелије, оснивач српске музике. *Музички гласник*, 1/2, 2–7.
- Корен, М. (прир.) (1968) Грађа за биографију Војислава Вучковића. У *Војислав Вучковић уметник и борац*. Београд: Нолит, 13–93.
- Крстић, П. Ј. (1905) Музика и Оперета у Народном Позоришту. *Српски књижевни гласник*, књ. XV, бр. 4, 273–291.
- Krstić, P. J. (1922) Narodne melodije. *Нова Европа*, 3/4, 77–79.
- Крстић, П. Ј. (1926) Музика. Концерт Београдског певачког друштва. *Правда*, 12. април, 5.
- Крстић, П. Ј. (1927) Музика. *Пољачка крв*. *Правда*, 9. фебруар, 5.
- Крстић, П. Ј. (1930) Југословенски концерт хора *Сћанковић*. *Правда*, 20. мај, 6.
- Крстић, П. Ј. (1931a) Југословенски концерт Београдске филхармоније. *Правда*, 13. мај, 6.
- Крстић, П. Ј. (1931в) О црквеној музици (предавање одржано о духовном концерту А. П. Д. *Обилић* на Велики Петак 1931 год.). *Музички гласник*, 5/6, 123–134.
- Крстић, П. Ј. (1932) Слепи миш. Оперета у три чина. *Правда*, 9. децембар, 6.
- Kubal, T. (2008) *Cultural Movements and Collective Memory: Christopher Columbus and the Rewriting of the National Origin Myth*. New York: Palgrave Macmillan.
- Лајић Михајловић, Д. (2017) Траг музике урезан у воску: колекција фонографских снимака из Музиколошког института САНУ. *Музикологија*, 23, 239–258.
- Lajović, A. (1935) Nacionalizam ili internacionalizam u muzici. *Zvuk*, 5, 165–169.
- Lasić, S. (1970) *Sukob na književnoj ljevici 1928–1952*. Zagreb: Liber.
- Leček, S. (2002) Ustrojavanje Seljačke sloge u Slavoniji, Srijemu i Baranji (1925–1941). *Scrinia Slavonica*, 2, 325–352.
- Логар, М. (1968) Сећања. У *Војислав Вучковић уметник и борац*. Београд: Нолит, 214–216.
- Логар, М. (1980) Моје прве године боравка у Београду међу педесет даљих. У *Београд у сећањима (1919–1929)*. Београд: Српска књижевна задруга, 84–93.

- Lommers, S. (2012) *Europe on Air – Interwar Projects for Radio Broadcasting*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Locke, V. S. (2002) *Music and Ideology in Prague, 1900–1938*. докторска дисертација у рукопису. New York.
- Лубардић, Б. (2009) Српска религијска философија у XX веку: личности, идеје, токови. У Б. Шијаковић (ур.) *Српска идеологија у двадесетом веку: истраживачки проблеми и резултати*. Београд: Православни богословски факултет, 7–56.
- Лукић, С. (1996) Естетика, идеологија и политика у часопису *Нова литература*. У В. Голубовић, С. Тутњевић (ур.) *Српска авангарда у периодици*. Београд: Матица српска, Институт за књижевност и уметност, 263–268.
- Љушић, Р. (2001) *Историја српске државности*. књ. 2. *Србија и Црна Гора: нововековне српске државе*. Нови Сад: САНУ.
- М[илан], Б[огдановић]. (1932) Прикази и белешке. *Звук*. Српски књижевни гласник, књ., XXXVII, бр. 6, 475.
- М[илојевић], М[илоје]. (1925) Белешке. Г-ђа Бинички и 'Београдско музичко друштво'. *Српски књижевни гласник*, књ. XVI, св. 8, 658–659.
- М[илојевић]. М[илоје]. (1926) Белешке. Г-ђа Мирослава Мокрањац. *Српски књижевни гласник*, књ. XVII св. 7, 559.
- М., М. (1935) Уредник *Срског књижевног гласника*. *Идеје*, 2. март, 2..
- Maerhofer, J. W. (2007) *Philosophies of Confrontation: Aesthetic and Political Vanguardism 1917–1956*. докторска дисертација у рукопису. New York.
- Majer-Bobetko, S. (1992) Croatian Musical Journals Between The Two World Wars and The Musical Criticism. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 23, 2, 177–188.
- Макуљевић, Н. (2006) *Умешност и национална идеја у XIX веку: систем европске и српске визуелне културе у служби нације*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Makuljević, N. (2012a) Public Monuments, Memorial Churches and Creation of Serbian National Identity in the 19th Century. У T. Zimmermann (ур.) *Balkan Memories: Media Constructions of National and Transnational History*. Bielefeld: Transcript, 33–40.
- Makuljević, N. (2012b) Inventing and changing the canon and constitution of Serbian national identity in the nineteenth century. У I. Stevović (ур.) *Суммејкта: зборник радова поводом четрдесет година Института за историју умешности Филозофског факултета Универзитета у Београду*. Beograd: Filozofski fakultet, 505–517.
- Mally, L. (2003) Exporting Soviet Culture: The Case of Agitprop Theater. *Slavic Review*, 62, 2, 324–342.
- Manojlović, K. P. (1921) О crkvenoj muzici kod Srba (I – II). *Sveta Cecilija*, 5, 6, 107–111, 140–145.
- Manojlović, K. P. (1922) Psihološki problem u muzici. *Нова Европа*, 3/4, 75–77.
- Манојловић, К. П. (1922) Којим путем?. *Музички гласник*, 5, 2–4.

- Манојловић, К. П. (1923) *Сјоменица Сјевану Сј. Мокрањцу*. Београд: Државна штампарија Срба, Хрвата и Словенаца.
- Манојловић, К. П. (1924а) *Историјски поглед на јосјанак рад и идеје Музичке школе у Београду*. Београд: Штампарија 'Меркур'.
- Манојловић, К. П. (1924б) Уметнички преглед. Концерт Хора прашких учитеља. *Срјски књижевни јласник*, књ. XII, бр. 1, 64–66.
- Манојловић, К. П. (1924в) Уметнички преглед. Концерти загребачког академског певачког збора *Младосј и Људљанској Звона*. *Срјски књижевни јласник*, књ. XII, бр. 4, 303–306.
- Манојловић, К. П. (1924г) Историјски поглед на развитак југословенске музике српског дела. *Мусао*, књ. XIV, св. 5, 6, 368–378, 446–453.
- Манојловић, К. П. (1924д) О музичком васпитању омладине. *Мусао*, књ. XV, св. 3/4, 825–832.
- Манојловић, К. П. (1925) Уметнички преглед. Концерт гудачког квартета Амар–Хиндемит. *Срјски књижевни јласник*, књ. XIV, бр. 1, 55–57.
- Manojlović, K. P. (1925) Muzičke karakteristike našega juga. *Sveta Cecilija*, 5, 6, 138–144, 174–180.
- Манојловић, К. П. (1929) *Музичко дело нашеј села*. Београд: Штампарија 'Тучовић'.
- Манојловић, К. П. (1933а) За нови музички живот у српској православној цркви. *Светосавље*, 2, 55–57.
- Манојловић, К. П. (1933б) Свесловенски певачки савез. *Музички јласник*, 7, 185–192.
- Manojlović, K. P. (1933) Muzika i njen razvoj u Bugarskoj. *Sveta Cecilija*, 4, 5, 111–115, 141–147.
- Manojlović, K. P. (1934) Zvuci zemlje Raške. *Zvuk*, 3, 88–96.
- Manojlović, K. P. (1935) Josif Marinković. *Zvuk*, 7, 245–254.
- Manojlović, K. P. (1936) Jugoslavische Volksmusik. *Revue Internationale des Études Balkaniques*, 4, 580–584.
- Манојловић, К. П. (1937) Јужна Србија у светлости музике. У А. Јовановић (ур.) *Сјоменица двадесетипетогодишњице ослобођења Јужне Србије 1912–1937*. Скопље, 967–1014.
- Manojlović, K. P. (1938) *Stevan St. Mokranjac i njegove muzičke studije u Münchenu*. сепарат. Београд: Штампарија 'Smiljevo'.
- Манојловић, К. П. (1938) Развој наше музичке културе. *Нова смена*, 8, 507–510.
- Манојловић Пинтар, О. (2006) Још једном о конкордатској кризи. *Токови историје*, 1–2, 157–171.
- Manojlović Pintar, O. (2012) Španija kao paradigma antifašizma. У М. Bešlin, P. Atanacković (прир.) *Antifašizam pred izazovima savremenosti*. Novi Sad: Zola, 23–32.
- Manojlović Pintar, O. (2014) *Arheologija sećanja: spomenici i identiteti u Srbiji 1918–1989*. Београд: Удружење за друштвену историју, Ћигаја штампа.

- Mantuani, J. (1926/27) O jugoslovenski glasbi (I–V). *Zbori*, 7/8, 9/10, 11/12, 1/2, 3/4, 25–29, 34–38, 41–44, 1–3, 13–14.
- Marić, Lj. (1933) ‘Musikalisch–dramatische Arbeitstagung’ u Strassburgu. *Zvuk*, 12, 420–422.
- Марјановић, Н. (2016) *Музика у српској документарно-уметничкој њрози групе љоловине 19. века*. докторска дисертација у рукопису. Београд.
- Markovac, P. (1933) Muzika i društvo. *Zvuk*, 7, 245–253.
- Markovac, P. (1936) Postoje li težnje u muzici koje odgovaraju ‘socijalnoj literaturi’? *Zvuk*, 1, 1–10.
- Marković, T. (2005) *Transfiguracije srpskog romantizma – muzika u kontekstu studija kulture*. Београд: Универзитет уметности.
- Marković, T. (2007) Music Collections as a Signifier of National Ideology: Searching for Serbian (Music) Identity. У Е. Fischer (уп.) *Musik-Sammlungen – Speicher interkultureller Prozesse*. Stuttgart: Steiner Verlag, 307–316.
- Martinov, V, Nežić, V. (прир.) (2013) *Politički angažovane omladinske organizacije u Vojvodini*. Novi Sad: Alternativna kulturna organizacija, Rosa Luxemburg Stiftung.
- Милановић, Б. (2006) Контекстуализација раног модернизма у српској музици на примеру два остварења из 1912. године. *Музиколоџија*, 6, 251–266.
- Милановић, Б. (2011) Однос сфере државе према певачким удружењима у Србији и Краљевини Југославији. *Музиколоџија*, 11, 219–234.
- Milanović, B. (2014a) Musical Representation of Mokranjac and the Belgrade Choral Society as a Form of Cultural Diplomacy. У В. Milanović (уп.) *Stevan Stojanović Mokranjac (1856–1914): The Belgrade Choral Society Foreign Tours*, Belgrade: Institute of Musicology SASA, 11–42.
- Milanović, B. (2014b) The Discourse of Travelogues About Stevan Mokranjac and The Belgrade Choral Society in the National-Political Context Before the First World War, *New Sound*, 43, 52–69.
- Милановић, Б. (2016) *Евројске музичке љраксе и обликовање нације кроз креирање националне уметничке музике у Срдији у љрвим деценијама XX века*. докторска дисертација у рукопису. Београд: Филозофски факултет Универзитета у Београду.
- Milanović, Biljana (2017a) The Contribution of Kosta P. Manojlović to the Foundation and Functioning of the South-Slavic Choral Union. У V. Peno, I. Vesić, A. Vasić (уп.) *Kosta P. Manojlović (1890–1949) and the Idea of Slavic and Balkan Cultural Unification (1918–1941)*. Belgrade: Institute of Musicology SASA, 56–82.
- Милановић, Б. (2017b) Уобличавање националног памћења: почеци меморисања Стевана Стојановића Мокрањца у српској музици (1919–1923). *Музиколоџија*, 23, 199–218.
- Милојевић, М. (1919a) Музички вашар. Поводом ‘уметничког’ концерта г. г. Уроша Јурчића и Јована Србуља. *Полиџика*, 26. септембар, 1–2.
- Милојевић, М. (1919b) Организација музичког живота у нас. *Полиџика*, 7. новембар, 1–2.

- Милојевић, М. (1919в) Једна уметничка новина. *Полиџика*, 23. новембар, 1–2.
- Милојевић, М. (1920а) За нашу националну културу. Балоковић – Розентал – ‘Руски терцет’ – П. Стојановић. *Полиџика*, 8. фебруар, 1–2.
- Милојевић, М. (1920б) Уметнички преглед. Начело модерне музике примењено при обради народне музике. *Српски књижевни гласник*, књ. I, бр. 4, бр. 5, 294–300, 383–388.
- Милоје, М. (1921а) Конзерваторијум у Београду. *Полиџика*, 9. фебруар, 1–3.
- Милојевић, М. (1921б) За народну музику. *Полиџика*, 16. фебруар, 2–3.
- Милојевић, М. (1921в) Уметнички преглед. *Хофманове њриче*, од Жака Офенбаха. *Српски књижевни гласник*, књ. IV, бр. 8, 625–629.
- Милојевић, М. (1922а) Уметнички преглед. Из концертне дворане: Концерти хрватског певачког удружења Лисински. – Деби Г–ђице Јелке Стаматовић. *Српски књижевни гласник*, књ. V, бр. 1, 62–65.
- Милојевић, М. (1922б) Уметнички преглед. У борбу за уметност! – Поводом оснивања ‘Друштва Цвијете Зузорић’. *Српски књижевни гласник*, књ. V, бр. 4, 298–302.
- Милојевић, М. (1922в) Уметнички преглед. Реч нашим певачким друштвима. – Поводом концерата *Смејане* у Београду и певачких утакмица у Прагу 16, 17 и 18 априла ове године. *Српски књижевни гласник*, књ. VI, бр. 2, бр. 3, 142–145, 210–212.
- Милојевић, М. (1922г) Концерт Пере Стојановића. *Полиџика*, 13. новембар, 7.
- Милојевић, М. (1923а) Музички фолклор. Његова културно–музичка важност. *Полиџика*, 6. јануар, 19–20.
- Милојевић, М. (1923б) Уметнички преглед. За државни Консерваториум. *Српски књижевни гласник*, књ. IX, бр. 2, 145–151.
- Милојевић, М. (1923в) О музичком национализму. *Српски књижевни гласник*, књ. IX, бр. 8, 585–594.
- Милојевић, М. (1923г) Уметничка личност Стевана Ст. Мокрањца. *Српски књижевни гласник*, књ. X, бр. 3, бр. 4, бр. 5, 186–195, 276–283, 354–366.
- Милојевић, М. (1924а) Уметнички преглед. Прослава Г. Станислава Ст. Биничког. *Српски књижевни гласник*, књ. XI, бр. 4, 303–306.
- Милојевић, М. (1924б) Уметнички преглед. Музичка писма из Прага: Фестивал ‘Међународног удружења за нову музику’. I. *Српски књижевни гласник*, књ. XII, бр. 5, 390–394.
- Милојевић, М. (1924в) Уметнички преглед. Музичка писма из Прага: Репрезентација чешке музичке културе. III. *Српски књижевни гласник*, књ. XIII, бр. 1, 61–67.
- Милојевић, М. (1924г) Уметнички преглед. Музичка писма из Прага, VI. Из прашке концертне дворане. *Српски књижевни гласник*, књ. XIII, бр. 8, 615–619.
- Милојевић, М. (1925а) Уметнички преглед. Организација музичког живота у нас.– Поводом извођења Христићевог *Ојела*. *Српски књижевни гласник*, књ. XVI, бр. 4, 292–295.

- Милојевић, М. (1925б) Уметнички преглед. ‘Свесловенско удружење за нову музику’. *Српски књижевни гласник*, књ. XVI, бр. 5, 378–382.
- Милојевић, М. (1926а) Музички преглед. Југословенска хорска музика. – Поводом концерта *Лисинској* у Загребу. *Српски књижевни гласник*, књ. XVII, бр. 2, 134–137.
- Милојевић, М. (1926б) Музички преглед. Једно важно питање. – Поводом концерта Г-ђе Милке Ђаја. *Српски књижевни гласник*, књ. XVII, бр. 6, 463–466.
- Милојевић, М. (1926в) Музички преглед. *Collegium musicum*. Универзитетско камерно–музичко удружење у Београду. *Српски књижевни гласник*, књ. XVIII, бр. 1, 68–71.
- Милојевић, М. (1926г) Музички преглед. Концерт српског певачког друштва ‘Слога’ из Сарајева. *Српски књижевни гласник*, књ. XVIII, бр. 2, 137–140.
- Милојевић, М. (1926д) Музички преглед. *У долини*, музичка драма Еугена Д`Албера (Премиера 2 VII 1926). *Српски књижевни гласник*, књ. XVIII, бр. 7, 542–545.
- Милојевић, М. (1926ђ) Музички преглед. Музичко писмо из Варшаве. – Поводом откривања споменика Шопену. *Српски књижевни гласник*, књ. XIX, бр. 7, 541–545.
- Милојевић, М. (1926е) Идеје Алоиза Хаде. У М. Милојевић. *Музичке скици и чланци*. књ. 1. Београд: Књижарница Геце Кона, 40–64.
- Милојевић, М. (1927а) Музички преглед. Поводом гостовања Осечке Оперете у Београду. *Српски књижевни гласник*, књ. XX, бр. 3, 287–290.
- Милојевић, М. (1927б) Музички преглед. За спас наше музичке културе. – Поводом музичког фестивала у Франкфурту на Мајни. *Српски књижевни гласник*, књ. XXI, бр. 4, 296–301.
- Милојевић, М. (1927в) Музички преглед. После пропасти ‘Манежа’. – Неколике чињенице и напомене. *Српски књижевни гласник*, књ. XXII, бр. 4, 297–302.
- Милојевић, М. (1928) *Šta hoćemo?. Музика*, 5/6, 127–129.
- Милојевић, М. (1928а) Музички преглед. Поводом свесловенског певачког фестивала у Прагу. *Српски књижевни гласник*, књ. XXIV, бр. 1, 62–64.
- Милојевић, М. (1928б) Музички преглед. Фестивал југословенске модерне музике. *Српски књижевни гласник*, књ. XXIV, бр. 3, 225–230.
- Милојевић, М. (1928в) Свесловенско удружење за савремену музику. *Музика*, 5/6, 147–151.
- Милојевић, М. (1929) Музички преглед. Поводом концерта Београдске филхармоније. *Српски књижевни гласник*, књ. XXVII, бр. 1, 53–56.
- Милојевић, М. (1930) Музички преглед. Модерна југословенска хорска песма – на концерту ‘Хора Станковић’ 18–V–1930. *Српски књижевни гласник*, књ. XXX, бр. 3, 216–220.
- Милојевић, М. (1931а) Музички преглед. Два југословенска концерта. *Српски књижевни гласник*, књ. XXXII, бр. 1, 70–73.
- Милојевић, М. (1931б) Јосиф Маринковић. *Српски књижевни гласник*, књ. XXXIII, бр. 3, 206–211.

- Милојевић, М. (1932) Музички преглед. Опера *Казанова* (25–IV). *Српски књижевни гласник*, књ. XXXVI, бр. 1, 62–64.
- Милојевић, М. (1933) Прикази и белешке. Музика. Социални положај музичара и композитора. Српски књижевни гласник, књ. XL, бр. 5, 398.
- Милојевић, М. (1935а) Музички преглед. За идеју уметности и уметничког национализма код нас. – Поводом концерта Лисинског, Опуса и Гусала. *Српски књижевни гласник*, књ. XLV, бр. 1, 59–67.
- Милојевић, М. (1935б) Музички преглед. Дајте нам државну музичку школу у Београду. *Српски књижевни гласник*, књ. XLV, бр. 5, 386–389.
- Milojević, M. (1935в) Intimni lik Davorina Jenka. *Zvuk*, 8/9, 285–291.
- Милојевић, М. (1936а) Модерна музика код Југословена. *Српски књижевни гласник*, књ. XLVII, бр. 6, 349–356.
- Милојевић, М. (1936б) О српској уметничкој музици са особитим погледом на модерне струје. *Српски књижевни гласник*, књ. XLVIII, бр. 7, 497–510.
- Милојевић, М. (1936в) Музички преглед. Јосиф Маринковић као композитор соло–песме. *Српски књижевни гласник*, књ. XLVIII, бр. 8, 630–634.
- Милојевић, М. (1938а) Уметничка идеологија Стевана Ст. Мокрањца. *Српски књижевни гласник*, књ. LIII, бр. 3, 192–201.
- Милојевић, М. (1938б) Балкански и интернационални елементи у савременом музичком стварању код Срба. *Нова смена*, 7, 441–444.
- Милојевић, М. (1939а) О типу народних мелодија Јужне Србије. *Српски књижевни гласник*, књ. LVI, бр. 6, 441–446.
- Милојевић, М. (1939б) О савременој југословенској уметничкој соло–песми. *Српски књижевни гласник*, књ. LVIII, бр. 2, 96–107.
- Милојевић, М. (1939в) Интимни уметнички лик Јосифа Маринковића. *Српски књижевни гласник*, књ. LVIII, бр. 3, 158–165.
- Милојевић, М. (1940а) Музички преглед. Струје у савременом музичком стварању Срба, Хрвата и Словенаца. *Српски књижевни гласник*, књ. LX, бр. 4, 298–302.
- Милорадовић, Г. (2012) *Лейоша њод надзором: совјетски културни ушницаји у Југославији (1945–1955)*. Београд: Институт за савремену историју.
- Милошевић, М. (1928) Београдске уметничке школе. *Воља*, 5/6, 400–403.
- М[иодраг]. П[авловић]. (1932) Значај свесловенског соколског слета. *Народна одбрана*, 28, 425–426.
- Milošević, P. (1933) Uz problem moderne opere. *Zvuk*, 5, 161–166.
- Милковић, Љ. (2011/2012) Зографско раздобље Живорада Настасијевића. У *Зограф друштво уметника. 80 година од прве изложбе друштва уметника Зограф*. Горњи Милановац, Београд: Музеј рудничко–таковског краја, Музеј савремене уметности, 39–54.
- Milosavljević, O. (2010a) *Savremenici fašizma. Percepcija fašizma u beogradskoj javnosti 1933–1941*. Beograd: Helsinški odbor za ljudska prava.

- Milosavljević, O. (2010⁵) *Savremenici fašizma. Jugoslavija u okruženju 1933–1941*. Beograd: Helsinški odbor za ljudska prava.
- Milosavljević, O. (2010⁶) Stare vrednosti za novo vreme (Svetislav Stefanović, nekad i sad). *Sociologija*, LII, 4, 399–320.
- Миочиновић, М. (1975) Настасијевићево *Међулушко блато* – поетика као тема. У *Есеји о грами*. Београд: Вук Караџић, 87–94.
- Mithans, G. (2012) *Urejanje odnosov med rimokatolištvo cerkvijo in državnimi oblastmi v Kraljevini Jugoslaviji (1918–1941) in jugoslovanski konkordat*. докторска дисертација у рукопису. Копер.
- Митриновић, Ч. (1939) Класична дела омладинске књижевности. *Народна одбрана*, 1–2, 25–27.
- Mitrović, A. и сар. (1971) *Studenti Beogradskog univerziteta: 1838–1941: hronologija političkog života*, Beograd: Univerzitetski odbor za proslavu 50 godina SKJ i SKOJ.
- Митровић, А. (1984) *Срдија у Првом светском рату*. Београд: Просвета.
- Mišović, M. (1983) *Srpska crkva i konkordatska kriza*. Beograd: Sloboda.
- Мишовић, М. (1996) Штампа и српско друштво 19. и 20. века. У М. Кисић, Б. Булатовић (ур.) *Српска штампа 1768–1995. Историјско-библиографски преглед*. Београд: Медија центар, 9–48.
- Музичка академија у Београду. Извештај за школску 1937–38 годину* (1938) Београд: Државна штампарија Краљевине Југославије
- Настасијевић, М. (1927) За народну мелодију. – Поговор музичкој драми *Међулушко блато*. *Српски књижевни гласник*, књ. XXII, бр. 7, 514–516.
- Настасијевић, М. (1934) За хуманизацију музике. *Музички гласник*, 1/2, 1–7.
- Настасијевић, М. (1935) У тражењу себе. *Народна одбрана*, 22, 355.
- Настасијевић, М. (1936) Религиозно осмишљење уметности. *Хришћанска мисао*, 10, 137–138.
- Настасијевић, С. (1935а) Јубиларни концерт Београдске филхармоније. *Народна одбрана*, 20, 326–327.
- Настасијевић, С. (1935б) Музички преглед. Премијера опере *Дон Кихот*. *Народна одбрана*, 22, 358–359.
- Настасијевић, С. (1935в) Пред концертну сезону 1935–1936. *Народна одбрана*, 39, 630–631.
- Настасијевић, С. (1935г) Музички преглед. Музички час на Коларчевом универзитету. *Музички рококо*. *Народна одбрана*, 42, 680.
- Настасијевић, С. (1938) Јосиф Маринковић. *Нова смена*, 2, 120–122.
- Настасијевић, С. (1944) Композитор Миленко Пауновић. *Српски народ*, 16/17, 15.
- Nastasijević, S. (1972) *Muzika kao opšti fenomen i umetnostima*. Vrnjačka Banja: Zamak kulture.
- Настаћ-Скаловић, Т. (1934) Југословенска национална музика и њени носиоци. *Народна одбрана*, 16, 259–260.

- Недић, М., Матовић, В. (ур.) (2011) *Нова Европа: 1920–1941 (зборник радова)*. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Nelis, J. (2007) Constructing Fascist Identity: Benito Mussolini and the Myth of 'Romanità'. *The Classical World*, 100, 4, 391–415.
- Newman, J. P. (2015) *Yugoslavia in the Shadow of War. Veterans and the Limits of State Building, 1903–1945*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Nielsen, Ch. A. (2002) *One State, One Nation, One King: The Dictatorship of King Alexander and his Yugoslav project, 1929–1935*. докторска дисертација у рукопису. Columbia University.
- Николић, К. (2015) *Миш о њартизанском југословенству*. Београд: Завод за уџбенике.
- Новак, В. (1932) Свесловенски певачки конгрес и фестивал у Београду о Видовдану 1934. *Музички гласник*, 1/2, 1–13.
- Novaković, D. (2012) Versko zakonodavsko Kraljevine Jugoslavije. *Zbornik Pravnog fakulteta Sveučilišta u Rijeci*, 2, 939–965.
- Nora, P. (1984–1992) *Les Lieux de Mémoire*. књ. 1–3. Paris: Gallimard.
- Oesmann, A. (2006) *Staging History: Brecht's Social Concepts of Ideology*. State University of New York Press.
- Obšust, K. (2013) *Konstrukcija slovenstva u politici i nauci. Stvaranje (sve)slovenskih tradicija, ideološke koncepcije o slovenskom jedinstvu i njihove refleksije*. Beograd: Centar za alternativno društveno i kulturno delovanje, 2013.
- Olick, J. K. (ур.) (2003) *States of Memory: Continuities, Conflicts, and Transformations in National Retrospection*, New York: Duke University Press.
- Osterc, S. (1932) Muzika na strani. Deseti međunarodni festival savremene muzike u Beču. *Zvuk*, 1, 28–30.
- П. (1938) Други фестивалски концерт. *Правда*, 13. април, 11.
- Павловић, М. (2012) Југословенска краљевина прва регионална држава. *Зборник Матице српске за друштвене науке*, 141, 503–521.
- Palavestra, P. (2010) Young Bosnia: Literary Action 1908–1914. *Balkanica*, XLI, 155–184.
- Papanodpulo, B. (1934) Sto godina jugoslovenske muzike. *Zvuk*, 10/11, 374–383.
- Papandopulo, B. (1936) Milenko Paunović i njegova jugoslovenska simfonija. *Zvuk*, 1, 10–18.
- Payne, S. G. (2003) *A History of Fascism 1914–1945*. Routledge.
- Пејовић, Р. (1977) Педесет година Београдске филхармоније. У *Београдска филхармонија 1923–1973*. Београд: Београдска филхармонија, 31–72.
- Пејовић, Р. (1996) *Ојера и далей Народної позориштя у Београду (1882–1941)*. Београд: Факултет музичке уметности.
- Пејовић, Р. (1999а) *Музичка кријтика и есејистика у Београду (1919–1941)*. Београд: Факултет музичке уметности.
- Пејовић, Р. (1999б) *Музичка јублицистика (1918–1941) (преглед новина и избор наслова, кријтика и чланака)*. рукопис. Београд.

- Пејовић, Р. (2004) *Концертни живои у Београду (1919–1941)*. Београд: Факултет музичке уметности.
- Пено, В. (2011) Теоријско-естетичка начела Богдана Поповића у његовим написима о музици. *Зборник Мајице српске за књижевности и језик*, 59/ 1, 45–58.
- Пено, В. (2013а) Реч и мелодија у стваралаштву Момчила и Светомира Настасијевића. *Музиколоџија*, 15, 91–104.
- Пено, В. (2013б) Настасијевићевски дискурс о феномену музике. *Зборник Мајице српске за књижевности и језик*, 61/2, 437–445.
- Пено, В. (2016) *Православно појање на Балкану на примеру њрчке и српске традиције*. Београд: Музиколошки институт САНУ.
- Пено, В., Весић, И. (2016) Српско црквено појање у служби националне идеологије. *Музиколоџија*, 20, 135–150.
- Peno, V., Vesić, I. (2018) From Myth to Reality: Stevan Stojanović Mokranjac and Serbian Church Music. *Muzikološki zbornik/Musicological Annual*, 1, 49–58.
- Petranović, B. (1976) *KPJ (SKJ) u borbi za stvaranje socijalističke Jugoslavije: (1919–1952)*. Београд: Народна армија.
- Petranović, B. (1980) *Istorija Jugoslavije 1918–1978*. Београд: Nolit.
- Petranović, B. (1988) *Istorija Jugoslavije 1918–1988*. књ. 1. Београд: Nolit.
- Петров, А. (1990) Винавер и Српски књижевни гласник нове серије. У Г. Тешић (ур.) *Књижевно дело Силанислава Винавера. зборник радова*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 381–390.
- Петровић, В. (1994) Руски оперски певачи и београдска музичка критика и публика. У М. Сибиновић, М. Межински, А. Арсењев (ур.) *Руска емиграција у српској култури ХХ века: зборник радова. књ. 2*. Београд: Филолошки факултет, 171–178.
- Петровић, Д., Ђаковић, Б., Марковић, Т. (2004) *Прво београдско њевачко друштво. 150 година*. Београд: САНУ, МИ САНУ, Галерија САНУ.
- Петровић, Љ. Ж. (2000) *Југословенска држава и друштво у периоду 1920–1941*. Београд: Институт за савремену историју.
- Петровић, Љ. Ж. (2001) Улога и функционисање Српског књижевног гласника у српском и југословенском друштву 1901–1941. године: поводом стогодишњице часописа. *Архив*, 2, 113–126.
- Petrović, Lj. Ž. (2009) *Jugoslovensko međuratno društvo u mreži vlasti*. Београд: Institut za savremenu istoriju.
- Петровић, Н. (1968) Између 1931. и 1941. У Војислав Вучковић уметник и борац. Београд: Нолит, 162–175.
- Пилиповић, Р. (2012) Патријарх Варнава између идеологије и пастирског рада. У В. Ђурић–Мишина (ур.) *И живои за њравославље. Зборник радова поводом 75–годишњице њокојења Патријарха Варнаве*. Београд, Пљевља, Подгорица: Српски културни центар Патријарх Варнава. Преузето са <https://mostovikulture.wordpress.com/2013/08/01/radovan-pilipovic-patrijarh-varnava-između-ideologije-i-pastirskog-rada/>.

- Пилиповић, Р. (2013) *Библиографија часописа 'Православље' (1932–1940) и 'Лето' (1991–2010)*. Београд: Православни богословски факултет, Институт за теолошка истраживања.
- Пилиповић, Р. (2017) *Српска православна црква, Руска загранична црква, Московска Патријаршија (1920–1940) – узајамне везе, уједињаји и односи*. докторска дисертација у рукопису. Београд.
- Plamenac, D. (1934) XII festival Internacionalnog društva za savremenu muziku u Firenci (I–II). *Zvuk*, 7, 8/9, 274–280, 355–360.
- Попов, Д. (1983) *Српска музика у Војводини 1918–1941*. Нови Сад: Матица српска.
- Поповић, Б. (1920) Књижевна и уметничка политика Гласникова. *Српски књижевни гласник*, књ. I, бр. 3, 210–213.
- Поповић, Б. (1921) У славу једних и других (I–II). *Српски књижевни гласник*, књ. IV, бр. 7/8, 538–546, 618–625.
- Поповић, Б. (1926а) 'Collegium musicum'. *Српски књижевни гласник*, књ. XVIII, бр. 2, 104–112.
- Поповић, Б. (1926б) Предговор. У М. Милојевић. *Музичке студије и чланци*. књ. 1. Београд: Књижарница Геце Кона, XI–XIV.
- Поповић, Б., Јовановић, С. (1920) Читаоцима нове серије Српског књижевног гласника. *Српски књижевни гласник*, књ. I, бр. 1, 1–4.
- Поповић, С. (1932а) Размишљања о уметности запада и о нашој (I–X). *Народна одбрана*, 3, 5, 6, 9, 11, 12, 15, 16, 18/19, (стр.) 39–42, 71–73, 89–91, 137–138, 164–165, 189–190, 238–242, 306–307.
- Поповић, С. (1932б) Мисли о нашој ликовној уметности и националној уметности. *Народна одбрана*, 16, 255–256.
- Прво београдско њевачко друштво 1853–1929. О седамдесетогодишњици (1929)*. Београд.
- Прелић, М. (2014) Јован Цвијић и прве деценије формирања и институционализовања етнологије као науке у Србији. *Гласник Етнографског института САНУ*, LXII, 2, 83–97.
- Продановић, Ј. (1926) Двадесетпетогодишњица оснивања Српског књижевног гласника. *Српски књижевни гласник*, књ. XVII, бр. 3, 187–191.
- Пуљевић, В. (1932) Академија националне уметности. Предлог за стварање Академије Националне Уметности Вук Караџић. *Народна одбрана*, 15, 240–242.
- Ribnikar S. (1932а) Uvodnik. *Zvuk*, 1, 1–3.
- Ribnikar, S. (1932б) Intimni lik Kornelija Stankovića. *Zvuk*, 1, 14–17.
- Ribnikar, S. (1935) Kornelije Stanković i njegovo doba. *Zvuk*, 5, 173–177.
- Riko, F. (1927) Izveštaji za VIII. glavnu skupštinu JSS u Beogradu 27. marta 1927. Izveštaj tajnika JSS. *Sokolski glasnik*, 5/6, 1–8.
- Ристић, И. (2017) *Бујарска у долини Краљевине Срба, Хрватина и Словенаца*. докторска дисертација у рукопису. Београд.

- Ristić, I. (2017) Between Idealism and Political Reality: Kosta P. Manojlović, South Slavic Unity and Yugoslav-Bulgarian Relations in the 1920s. У V. Peno, I. Vesić, A. Vasić (ур.) *Kosta P. Manojlović (1890–1949) and the Idea of Slavic and Balkan Cultural Unification*. Belgrade: Institute of Musicology SASA, 57–64.
- Ristić, M. (1934) Materijalističko i pseudomaterijalističko shvatanje umetnosti. *Danas*, 2, 204–219.
- С. (1939) Културни преглед. Белешке о позоришту. *Народна одбрана*, 35, 555–556.
- Samson, J. (2004) The Musical Work and Nineteenth-Century History. У J. Samson (ур.) *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*. Cambridge University Press, 3–28.
- Савић, Ј. (2009) Коло српских сестара – одговор елите на женско питање. *Гласник Етнографског музеја у Београду*, 73, 115–132.
- Swayne, G. (1999) Tito and the Twilight of the Comintern. У T. Rees, A. Thorpe (ур.) *International Communism and the Communist International, 1919–1943*. Manchester: Manchester University Press, 205–221.
- Селесковић, М. (1933) Освалд Шпенглер и његова последња књига. *Српски књижевни гласник*, књ. XL, бр. 5, 342–352.
- Сибиновић, М., Межински, М., Арсењев, А. (ур.) (1994) *Руска емиграција у српској култури XX века: зборник радова*. књ. 2. Београд: Филолошки факултет.
- Симић, Б. (2007) *Пројекат Милана Стојадиновића*. Београд: Институт за новију историју Србије.
- Симић, Б. (2015) Југословенско-бугарска лига у Београду. У Б. Јовановић (ур.) *Традиција и трансформација: политичке и друштвене промене у Србији и Југославије у 20. веку, књ. 1, зборник радова*. Београд: Институт за новију историју Србије, 161–178.
- Симић, П. (2006) *Искушења српске елите. Документи о раду Српског културног клуба*. Београд: Службени гласник, Издавачко предузеће 'Филип Вишњић'.
- Skalovski, T. (1982) Сећање. У А. Томаšek (прир.) *Muzika i muzičari u NOV (zbornik sećanja)*. Beograd: grupa izdavača, 303–309.
- Скрипка, Н. (1938) Како је основан музички музеј М. Д. Сиванковић. *Музички гласник*, 7, 158.
- Squires, C. R. (2002). Rethinking the Black Public Sphere: An Alternative Vocabulary for Multiple Public Spheres. *Communication Theory*, 12, 4, 446–468.
- Славенски, Ј. (1933) Међународно друштво за савремену музику (одговор). *Музички гласник*, 2, 25–27.
- Смодлака, Л. (1941) Др Николај Велимировић. *Српски књижевни гласник*, књ. LXII, бр. 5, 378–384.
- Spasić, I. (2006) Distinkcija na domaći način: diskursi statusnog diferenciranja u savremenoj Srbiji. У I. Spasić, M. Nemanjić (прир.) *Nasleđe Pjera Burdijea: pouke i nadahtuća*. Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju, 137–172.
- Spillman, L. (1997) *Nation and Commemoration: Creating National Identities in the United States and Australia*. Cambridge University Press.

- Sretenović, S. (2009) French Cultural Diplomacy in the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenians in the 1920s. *European Review of History*, 16, 1, 33–47.
- Stanojević, S. (1933) Značaj istorije naše muzike. *Zvuk*, 8/9, 281–286.
- Stojkov, T. (1969) *Opozicija u vreme Šestojanuarske diktature 1929–1935*. Beograd: Prosveta.
- Станковић, Ђ. Ђ. (1985) *Никола Пашић и југословенско питање*. књ. 1. Београд: БИГЗ.
- Stanković, Đ. (2003) Serbian Bourgeois Elite and the Yugoslavia (1918–1941). *Godišnjak za društvenu istoriju*, 1–3, 69–86.
- Стефановић, М. (1984) *Збор Димитрија Љошића 1934–1945*. Београд: Полит.
- Стојановић, Б. (1938) Успомене на професора музике и композитора Владимира Р. Ђорђевића. *Правда*, 4. јул, 8.
- Стојановић, З. (2010) Правне претпоставке парламентарне владе у Краљевини Срба, Хрвата и Словенаца према Видовданском уставу. *Српска правна мисао*, 43/43: 83–98.
- Subotić, M. (1995) N. Danilevski i teorija kulturno-istorijskih tipova. *Filozofija i društvo*, 7, 173–197.
- Subotić, M. (1999) Političke ideje klasičnog slovenofilstva. *Tokovi istorije*, 1–4, 7–35.
- Т. (1932) Конгрес свесловенског уједињења жена у Варшави. Коло српских сестара на конгресу. *Вардар*, 84–88.
- Тасић, Р. (2016) *Омладинска међурајна периодика. Студија и библиографија*. докторска дисертација у рукопису. Београд.
- Takayoshi, I. (2011) Liberal Gullibility, Soviet Intervention, and the End of the Popular Front. *Representations*, 115, 1, 102–129.
- Тешић, Г. (прир.) (1983) *Zli volšebnici: polemike i pamfleti u srpskoj književnosti 1917–1943*. том 1–3. Београд: Slovo ljubve.
- Тешић, Г. (ур.) (1990) *Књижевно дело Силанислава Винавера: теорија, есеј, критика и полемике, поезија, версификација, проза, језик и стил, преводаштво, компаративне теме, разно: зборник радова*. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Тешић, Г. (2009) *Српска књижевна авангарда (1902–1934): књижевноисторијски контекст*. Београд: Институт за књижевност и уметност, Службени гласник.
- Тимотијевић, М. (2006) *Соколи Чачка: 1910–1941*. Чачак: Народни музеј.
- Timofejev, A. (2013) *Splintered Wind: Russians and the Second World War in Yugoslavia*. Moscow: Модест Колеров.
- Ткачић, В. (1930) III. Kongres slovenskih geografa i etnografa. *Narodna starina*, 22, 187–190.
- Тимотијевић, М. (1989) Efemerni spektakl za vreme vladavine kneza Miloša i Mihajla Obrenović. *Peristil*, 31/32, 305–312.
- Тимотијевић, М. (2005) Народно позориште у Београду: храм патриотске религије. *Наслеђе*, 6, 9–44.

- Томашевић, К. (2009) *На раскрићу Исџока и Зајада: о дијалоју њтрадиционалној и модерној у срџској музици (1918–1941)*. Београд, Нови Сад: Музиколошки институт САНУ, Матица српска.
- Тomašek, A. (1957) Predgovor. У Р. Markovac. *Izabrani članci i eseji*. Zagreb: Hrvatski glazbeni zavod, 5–13.
- Тomić, Ђ., Stojaković, K. (2013) *Iz povijesti jugoslavenske ljevice od početka 19. stoljeća do izbijanja Drugog svjetskog rata. Skica poglavlja koje nedostaje*. Perspektive (07). Rosa Luxemburg Stiftung. Southeast Europe.
- Тошић, Д. (1983) *Јуџословенске уметничке изложбе 1904–1927*. Београд: Филозофски факултет, Институт за историју уметности.
- Турлаков, С. (1986) *Collegium musicum* и Милоје Милојевић. *Годишњак ѓрада Београда*, књ. XXXIII, 93–132.
- Тутњевеић, С., Недић, М. (2003) *Сџо ѓодина Срџској књижевној ѓласника. Аксиолошки асџект ѓтрадиције у срџској књижевној ѓериодици*. Београд: Матица српска, Институт за књижевност и уметност.
- Толић, Д. (1937) Од Баха до Хиндемита. *Срџски књижевни ѓласник*, књ. LII, бр. 2, 124–130.
- Uredništvo (1928) Anketa o nacionalnom muzičkom stilu. *Музика*, 2, 35–36.
- Уредништво (1928) Уводна реч. *Музика*, 7, 181–182.
- Fogu, C. (2003a) *The Historic Imaginary: Politics of History in Fascist Italy*. Toronto: University of Toronto Press.
- Fogu, C. (2003б) Actualism and the Fascist Historic Imaginary. *History and Theory*, 2, 196–221.
- Forgács, E. (1995) *The Bauhaus Idea and Bauhaus Politics*. Budapest: CEU Press.
- Frolova-Walker, M. (2009) The Glib, the Bland, and the Corny: An Aesthetic of Socialist Realism. У R. Illiano, M. Sala (yp.) *Music and Dictatorship in Europe and Latin America*. Turnhout, New York: Brepols Publishers, 403–423.
- Hába, A. (1933) Mladi jugoslovenski kompozitori i četvrttonska muzika. *Zvuk*, 3, 81–85.
- Hobsbom, E., Rejndžer, T. (2002) *Izmišljanje tradicije*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Христић, С. К. (1919) Досадашњи музички рад. *Мусао*, књ. I, св. 5, 394–397
- Христић, С. К. (1938а) Путеви националне музике. *XX век*, 5, 1–3.
- Христић, С. К. (1938б) Фолклорна музика у нашим народним позоришним комадима. *XX век*, 6, 40–44.
- Calhoun, C. (1993) Civil Society and the Public Sphere. *Public Culture*, 5, 2, 267–280.
- Calhoun, C. (1997а) Nationalism and the Public Sphere. У J. Weintraub, K. Kumar (yp.). *Public and Private in Thought and Practice: Perspectives on a Grand Dichotomy. Morality and Society*. Chicago: The University of Chicago Press, 75–102.
- Calhoun, C. (1997б) Civil Society and Public Sphere. У Ch. Ching-kiu (yp.) *Identity and Public Culture: Critical Essays in Cultural Studies*. Oxford University Press, Hong Kong, 47–64.

- Calhoun, C. (2002) Pierre Bourdieu in Context. Преузето с <http://www.nyu.edu/classes/bkg/objects/calhoun.doc>.
- Calhoun, C. (2010) The Public Sphere in the Field of Power. *Social Science History*, 34, 3, 301–335.
- Calhoun, C. (2013) For the Social History of the Present: Pierre Bourdieu as Historical Sociologist. У Ph. S. Gorski (ур.) *Bourdieu and Historical Analysis. Politics, History, and Culture*. Durham: Duke University Press, 36–67.
- Carr, G. A. (1987) The Spartakiad: Its Approach and Modification from the Mass Displays of the Sokol. *Canadian Journal of History of Sport*, 18, 86–96.
- Campus, E. (1978) *The Little Entente and the Balkan Alliance*. Bucuresti: Editura Academiei Republicii Socialiste România.
- Цвијић, Ј. (1921) *Говори и чланци*. књ. 1–2. Београд: Напредак.
- Цвијић, Ј. (1922) Основе јужнословенске цивилизације. *Српски књижевни гласник*, књ. VII, бр. 5, 349–358.
- Цвијић, Ј. (1924) Говор на свечаном скупу Академије наука. *Српски књижевни гласник*, књ. XI, бр. 6, 447–456.
- Цвијић, Ј. (1931) *Балканско полуострво и јужнословенске земље: основи антропогеографије*. књ. 2, *Психичке особине Јужних Словена*. Београд: Геца Кон.
- Seribašić, N. (2003) *Hrvatsko, seljačko, starinsko i domaće: Povijest i etnografija javne prakse narodne glazbe u Hrvatskoj*. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku.
- Сљубор, Ш. (2010) *Prophets of Revolution: Culture, Communism, and the Czech Avant-Garde, 1920–1960*. докторска дисертација у рукопису. Northwestern University.
- Циндори-Шинковић, М. (2010) *Нова Европа: библиографија (1920–1941)*. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Cvetko, D. (1962) Razvoj muzičke umjetnosti u Sloveniji. У J. Andreis, D. Cvetko, S. Đurić-Klajn. *Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji*. Zagreb: Školska knjiga, 281–527.
- Cook, S. C. (1989) Jazz as Deliverance: The Reception and Institution of American Jazz during the Weimar Republic. *American Music* (Special Jazz Issue), 7, 1, 30–47.
- Црњански, М. (1920) Објашњење ‘Суматре’. *Српски књижевни гласник*, књ. I, бр. 4, 265–270.
- Currid, B. A. (2006) *National Acoustics. Music and Mass publicity in Weimar and Nazi Germany*. London, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Чалић, М. (2004) *Социјална историја Србије 1818–1941*. Београд: Clio.
- Чалић, М. (2013) *Историја Југославије у 20. веку*. Београд: Clio.
- Чкребић, Д. (2012) *Коча Појовић. Дубока људска тајна*. друго издање. Београд: Службени гласник.
- Чолић, Д. (1932) Модерна музика и друштво. *Музички гласник*, 7/8, 205–206.
- Чолић, Д. (1933) Вече црквених песама Николе Н. Черепнина. *Правда*, 17. јун, 7.
- Čolić, D. (1933) Izražajni materijal muzike i njeno delovanje. *Zvuk*, 6, 207–214.

- Čulinović, F. (1959) *Državnopravna historija jugoslavenskih zemalja XIX i XX vijeka*. Zagreb: Školska knjiga.
- Čulinović, Ferdo (1961) *Jugoslavija između dva rata*. knj. 1–2. Zagreb: Izdavački zavod Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti.
- Švarc, R. (1933) Josip Slavenski i njegova klavirska dela. *Zvuk*, 5, 167–171.
- Шварц, Р. (1929) О проблему ‘Нове музике’. *Гласник Музичкої грушіїва ‘Сїанковић’*, 2, 19–21.
- Шварц, Р. (1932) О проблему нове музике. *Музички іласник*, 5/6, 132–140.
- Шварц, Р. (1933) Миховил Логар. *Радио Беоіраг*, 42, 2–3.
- Šepić, D. (1981) Hrvatska politika i pitanje jugoslavenskog ujedinjenja 1914–1918. M. Gross (ур.) *Društveni razvoj u Hrvatskoj od 16. do početka 20. stoljeća*, 373–416.
- Šijački, S. M. (1938) Razvoj muzičkoga života u Južnoj Srbiji. *Sveta Cecilija*, 3, 81–82.
- Širola, B. (1922) Glazba i glazbenici kod Hrvata, Srba i Slovenaca (I–V). *Sveta Cecilija*, 2, 3, 4, 5, 6, (стр.) 43–46, 78–80, 112–114, 141–144, 176–180.
- Širola, B. (1928) Savremena muzika u Jugoslaviji (Predavanje održavno u praškom konzervatorijumu 4. XI. 1927). *Sveta Cecilija*, 1, 19–23.
- Širola, B., Gavazzi, M. (1931) Muzikološki rad Etnografskog muzeja u Zagrebu od osnutka do konca g. 1929. *Narodna starina*, 25, 3–80.
- Škerjanc, L. M. (1933) Za veće zblizenje naših kulturnih centara (I–II). *Zvuk*, 4, 6, 147–148, 232–233.
- Šušnjara, S. (2018) A School for Adults, a Balkan Educational Phenomenon Organized in Bosnia and Herzegovina between the Two World Wars. *Rivista di storia dell'educazione*, 1, 331–342.

ПРИЛОГ 1.

Преглед југословенских концерата и фестивала југословенске музике приређених у Краљевини СХС/Југославији (1919–1941) [избор] *

1919

Хрватско певачко друштво *Лисински*, југословенска хорска и народна музика (два концерта уочи одласка у Париз), Загреб, фебруар

1920

Филхармонија казалишног оркестра (касније Загребачка филхармонија), југословенска оркестарска музика, Загреб, мај

Глазбено друштво *Гуслар*, југословенска хорска музика, Сплит, јун

Хрватско певачко друштво *Лисински*, југословенска хорска и народна музика (уочи турнеје по Чехословачкој и Пољској), Загреб, новембар

1921

Јосип Ријавец, Цирил Личар и Милан Рајзер, камерна музика југословенских аутора, Београд, фебруар

Глазбено друштво интелектуалаца, југословенска хорска музика, Загреб, март
Хрватско певачко друштво *Томислав* (Вараждин), југословенска хорска музика, Загреб (циклус јутарњих концерата Хрватског глазбеног завода), април

1922

Хрватско певачко друштво *Коло*, југословенска хорска музика, Загреб, фебруар
Београдска филхармонија, оркестарска музика југословенских аутора, Београд, јун

1925

Хрватско певачко друштво *Лисински*, југословенска хорска музика, Загреб, децембар

1926

Прво београдско певачко друштво, југословенска хорска музика, поводом изложбе Јужнословенског певачког савеза, Београд, април

Група извођача, циклус Народни конзерваторијум, вокална и камерна музика савремених југословенских аутора, Београд, април

Оркестар Народног позоришта у Београду (поводом прославе јубилеја петорице чланова), симфонијска и хорска музика југословенских аутора, Београд, арпил

1928

Фестивал југословенске модерне музике, симфонијска и камерна остварења савремених аутора, Југословенска секција МДСМ, Београд, мај

Музичко друштво *Стианковић*, југословенска камерна музика (концерт поводом рођендана н. в. краља Александра I Карађорђевића), Београд, децембар

1929

Прво београдско певачко друштво поводом прославе 75. година од оснивања, југословенска хорска музика, Београд, јун

Прва утакмица и слет певачких друштава чланова Јужнословенског певачког савеза, југословенска хорска музика, Београд, јун

Марија Жалудова, Зденко Книтл, Ловро Матачић, соло-песме југословенских аутора, емисија *Савремени југословенски композициони и њихова дела*, Радио Београд, јун

Злата Ђунђенац, Ловро Матачић, емисија *Југословенске песме и ире садашњих композиција*, Радио Београд, јул

Октет Академског певачког друштва *Обилић*, соло-песме југословенских аутора, Радио Београд, септембар

Бранко Поморишац, Даринка Косић, соло-песме југословенских аутора, Радио Београд, септембар

Злата Ђунђенац, Милан Пихлер, Хор Друге женске гимназије, оркестар, соло-песме, одломци из опера и комада с певањем и хорови, емисија *Први велики југословенски концерти* (почетак циклуса емисија *Југословенски концерти*), Радио Београд, октобар

Милева Бошњаковић, Олга Пинтеровић, Димитрије Герасименко, Петар Крстић, оркестар, соло-песме и одломци из комада с певањем, *Друји југословенски концерти*, Радио Београд, новембар

Злата Ђунђенац, Петар Крстић, Славенски квартет, соло-песме и камерна музика југословенских аутора, *Трећи југословенски концерти*, Радио Београд, новембар

Мила Агатоновић-Бошковић, Љубов Кирилова, Миховил Логар, циклус Народни конзерваторијум, вокална и клавирска музика југословенских аутора, новембар, Београд

Октет Академског певачког друштва *Обилић*, југословенска хорска музика, Радио Београд, децембар

* Преглед је настао на основу података сакупљених из библиографске студије музиколога Роксанде Пејовић (1999б), извештаја објављених у часопису *Sveta Cecilija* у периоду од јануара 1919. до априла 1941, грађе Историјског архива Београда (фонд Музичка школа *Стианковић*), плаката и исечака из новина који су део Заоставштине Светолика Пашћана-Којанова (МИ САНУ – Архивска колекција), публикованог програма Радио Београда (*Радио Београд*, 1929–1941), најава и извештаја из дневне штампе (*Политика*, *Правда*, *Време*) и материјала из Заоставштине Петра Крстића (МИ САНУ – Архивска колекција).

Београдска филхармонија, међународни пренос Радио Београда, југословенска оркестарска музика (*Први југословенски симфонијски концерт*), децембар
Софија Новаковић, Петар Крстић, Радио-оркестар, оркестарска музика и соло-песме, *Четврти југословенски концерт*, Радио Београд, децембар
Музичко друштво *Сџанковић*, југословенска хорска, вокална и камерна музика (концерт поводом рођендана н. в. краља), Београд, децембар
Београдско учитељско друштво *Маринковић*, Светозар Писаревић, Петар Крстић, Димитрије Герасименко, хорска и клавирска музика, соло-песме, *Петти југословенски концерт*, Радио Београд, децембар

1930

Софија Предић-Андријашевић, Димитрије Герасименко, Петар Крстић, оркестар, оркестарски маршеви и увертире, соло-песме, *Шести југословенски концерт*, Радио Београд, јануар
Академско певачко друштво *Обилић*, Петар Крстић, хорска музика, *Седми југословенски концерт*, Радио Београд, јануар
Академско певачко друштво *Обилић*, Петар Крстић, хорска музика, *Осми југословенски концерт*, Радио Београд, фебруар
Загребачки вокални квартет, Павао Марковац, југословенско вече, народне песме, Радио Београд, фебруар
Хор ученика Друге мушке гимназије, Јосип Славенски, Милан Пихлер, Јован Мокрањац Димитрије Герасименко, хорска музика, соло-песме, одломци из опера, *Девети југословенски концерт*, Радио Београд, фебруар
Милева Бошњаковић, Бошко Николић, Димитрије Герасименко, Радио-оркестар, одломци из опера и соло песме, *Десети југословенски концерт*, Радио Београд, март
Народни свирачи, тамбурашки оркестри, народни оркестри, хорска музика, *Југословенско вече* (у оквиру интернационалне размене програма), Радио Београд, март
Злата Ђунђенац, Милан Пихлер, Иван Брезовшек, арије и дуети, Час југословенских опера, Радио Београд, април
Теодора Арсеновић, Јелена Николић, Милева Бошњаковић, Бошко Николић, Петар Крстић, мушки и женски хор, Радио-оркестар, Музика за комад *Дорћолска йосла* Петра Крстића, *Једанаести југословенски концерт*, Радио Београд, април
Љубица Сфилигој, Миховил Логар, Петар Крстић, Учитељско певачко друштво *Маринковић*, хорска и клавирска музика, соло-песме, *Дванаести југословенски концерт*, Радио Београд, април
Загребачки квартет, југословенска камерна музика, Београд, мај
Хор Музичког друштва *Сџанковић* и Женског музичког друштва (Нови Сад) (свечаности у оквиру Свесоколског слета у Београду; концерти победника Првог слета Јужнословенског певачког савеза из 1929), југословенска хорска музика, Београд, мај

- Радио-оркестар, Оркестарска музика, *Четирнаести југословенски концерти*, Радио Београд, јун
- Надежда Стајић, Никола Гошић, Радио-оркестар, нумере из комада *Кошићана* (музика Петра Крстића), *Петнаести југословенски концерти*, Радио Београд, јун
- Злата Ђунђенац, Милан Пихлер, Ловро Матачић, оркестар и хор Опере НП у Београду, хорска музика, соло-песме, одломци из опера, *Југословенски концерти* (у оквиру интернационалне размене и свескопских свечаности), Радио Београд, јун
- Никола Цвејић, соло-песме и одломци из опера, *Југословенски концерти* (пренос у Загребу и Љубљани), Радио Београд, јул
- Југословенско вече*, клавирска и камерна музика, пренос у Загребу и Љубљани, Радио Београд, јул
- Југословенски концерт Радио-оркестра, Радио Београд, јул, новембар*
- Рудолф Ертл, соло-песме, *Југословенско вече*, пренос у Загребу и Љубљани, Радио Београд, јул
- Милева Бошњаковић, Јован Мокрањац, Димитрије Герасименко, Владимир Илић, Радио-оркестар, соло-песме, музика за оркестар, обраде за виолину и виолончело соло, *Југословенски концерти*, Радио Београд, јул
- Евгенија Пинтеровић, Радио-оркестар, оркестарски комади и песме, *Југословенско вече*, Радио Београд, новембар
- Први слет југословенских академских хорова поводом дванаестогодишњице уједињења, *Светлоси* (Суботица), *Обилић* (Скопље и Београд), Академски певски збор (Љубљана), *Балкан* (Загреб), *Младоси* (Загреб), југословенска хорска музика, децембар, Београд
- Хорови Музичког друштва *Спанковић*, југословенска хорска музика (концерт поводом рођендана н. в. Краља), децембар, Београд

1931

- Радио квартет, Хор Гласбене Матице, Загребачки квартет, Карло Шулиц, Мирослав Шпилер, југословенска камерна и хорска музика (у оквиру међународног циклуса *Европски концерти*; пренос у Будимпешту, Белгију, Немачку, Чехословачку, Пољску), Београд, Загреб, Љубљана, Радио Београд, јануар
- Музичко друштво (Нови Сад), југословенска хорска и вокално-инструментална музика (Велики јубиларни десетогодишњи концерт), Нови Сад, април
- Београдска филхармонија, југословенска оркестарска музика савремених аутора (директан пренос у Аустрију, Немачку, Чехословачку, Мађарску и Пољску у склопу размене европских радио станица), Београд, мај

1932

- Хор Музичког друштва *Спанковић*, југословенска хорска музика (дела 11 аутора), Београд, март
- Оркестар Краљеве гарде, оркестарске и вокално-инструменталне композиције југословенских аутора, Београд, децембар

Музичко друштво *Сijanковић*, дела југословенских композитора (свечани концерт поводом рођендана њ. в. краља), хорска и клавирска музика, соло-песме, камерна музика, Београд, децембар

1933

Музичко друштво *Сijanковић*, дела југословенских композитора (свечани концерт поводом рођендана њ. в. краља), Београд, децембар

1934

Хор Музичког друштва *Сijanковић*, југословенска (и бугарска) хорска музика (пред турнеју хора у Бугарску), Београд, март

1935

Први Југословенски музички фестивал, дела савремених аутора различитих жанрова, Удружење пријатеља уметности *Цвијетша Зузорић*, Београд, мај

1936

Музичко друштво *Сijanковић*, дела савремених југословенских композитора (уводна реч Рикарда Шварца), хорска и клавирска музика, соло-песме, камерна музика, Београд, април

Академско певачко друштво *Обилић*, ретроспектива југословенске хорске музике од Галуса-Петелина до савремених аутора, Београд, април

Други Југословенски музички фестивал, камерна дела и соло-песме савремених аутора, Удружење пријатеља уметности *Цвијетша Зузорић*, Београд, мај

1938

Хрватско певачко друштво *Лисински*, хорска музика југословенских аутора и обраде међимурских народних напева (концерт уочи гостовања у Будимпешти), Хрватски гласбени завод, Загреб, фебруар

1939

Новосадско женско музичко друштво (Нови Сад), савремена југословенска хорска музика, Београд, јануар

Луцијан Марија Шкерјанц, југословенска клавирска музика, Радио Љубљана, мај

1940

Оркестар Краљеве гарде, оркестарска музика југословенских аутора, Београд, април

* Од тог периода у раздобљу од неколико година оркестар београдске радио станице наставио је да редовно изводи популарне оркестарске комаде, увертире, маршеве и потпурије српских композитора – Даворина Јенка, Драгутина Чижека, Јосифа Бродила, Венцеслава Ренгле, Стевана Мокрањца, Божицара Јоксимовића, Петра Крстића, Станислава Биничког, Јована/Јана Урбана, Фрање Седлачека и других. Понекад је такав програм најављиван у програму као „југословенски концерт“, каткад као „југословенски концерт Радио-оркестра“, а, с времена на време, комади српских аутора извођени су заједно с конадима иностраних аутора.

Преглед гостовања значајних југословенских ансамбала у Београду и турнеја по различитим крајевима земље (1919–1941)*

1919

Оркестар Краљеве гарде (Београд), велика турнеја по различитим крајевима земље (Вршац, Бела Црква, Нови Сад, Темишвар, Сомбор, Кикинда, Суботица, Осијека, Загреб, Карловац, Бјеловар, Љубљана, Сарајево, Мостар, Сплит, Макарска, Сињ, Дубровник, Цавтат)

1920

Загребачки квартет, гостовање у Београду, март

1921

Хрватско певачко друштво *Коло* (Загреб), турнеја по различитим крајевима земље (Љубљана, Београд, Нови Сад), новембар

Хрватско певачко друштво *Лисински* (Загреб), турнеја по „српским крајевима“ (Београд, Скопље, Ниш, Земун), децембар

1922

Академско певачко друштво *Младосџи* (Загреб), гостовање у Београду, март

Академско певачко друштво *Балкан* (Загреб), гостовање у Београду, март

Београдско певачко друштво (Београд), турнеја по Босни и Далмацији (Сарајево, Мостар, Дубровник, Сплит, Шибеник), април

Хор Певачке дружине *Сџанковић* (Београд), велика турнеја по „Хрватској“ и „Словеначкој“ (Загреб, Карловац, Љубљана, Марибор, Цеље), мај

Хор Гласбене Матице (Љубљана), гостовање у Београду, мај

Академско певачко друштво *Балкан* (Загреб), велика турнеја с 24 концерта

по различитим крајевима земље (Оточац, Огулин, Плитвичка језера, Госпић, Шабац, Ужице, Ниш, Врање, Скопље, Приштина, Лесковац, Охрид, Зајечар, Параћин, Смедерево, Вршац, Мол, Бечкерек, Сомбор, Нови Сад, Бачка Паланка, Сремски Карловци, Вуковар, Кикинда)

1923

Академско певачко друштво *Обилић* (Београд), велика турнеја по „Јужној Србији“ (Куманово, Скопље, Битољ, Охрид, Приштина), јул

1924

Академско певачко друштво *Обилић* (Београд), велика турнеја по источним крајевима земље (Неготин, Зајечар, Ниш, Врање, Лесковац), април

Хор Музичког друштва *Сџанковић* (Београд), турнеја по Далмацији, Херцеговини и Босни (Сушак, Шибеник, Сплит, Дубровник, Сарајево, Славонски Брод), мај

Прво београдско певачко друштво (Београд), мини-турнеја по Босни (Бања Лука, Приједор)

Хор Музичког друштва *Сџанковић* (Београд), мини-турнеја (Брчко, Винковци, Осиек), јун, јул

Прво београдско певачко друштво (Београд), учешће у свечаностима устоличења српског Патријарха у Пећи и Призрену, август

1925

Хор Гласбене Матице (Марибор), гостовање у Београду, мај

Академско певачко друштво *Обилић* (Београд), велика турнеја по јужним и југозападним крајевима земље („Јужна Србија“, Црна Гора, Далмација, Мостар, Сарајево), јул

1926

Академско певачко друштво *Млагосџи* (Загреб), гостовање у Београду, мај
Академско певачко друштво *Обилић* (Београд), турнеја по северним и југозападним крајевима земље (Загреб, Карловац, Далмација)

1927

Оперета Народног казалишта у Осиеку, гостовање у Београду, фебруар
Академско певачко друштво *Обилић* (Београд), мини-турнеја по северним крајевима земље (Загреб, Љубљана), април
Академско певачко друштво *Обилић* (Београд), турнеја по „Јужној Србији“ (Скопље, Битољ, Велес, Штип), јул

Академско певачко друштво *Балкан* (Загреб), гостовање у Скопљу, јул

Оркестар Краљеве гарде, гостовање у Загребу, децембар

1928

Опера Народног позоришта (Narodno gledališče) у Љубљани, гостовање у Београду, март

* Преглед је настао на основу података сакупљених из грађе Историјског архива Београда (фонд Музичка школа *Сџанковић*), извештаја објављених у часопису *Sveta Cecilija* у периоду од јануара 1919. до априла 1941, плаката и исечака из новина који су део Заоставштине Светолика Пашћана-Којанова (МИ САНУ – Архивска колекција), те студија о деловању хора *Обилић* (*Академско певачко друштво Обилић 1884–1941* 2005) и Прво београдско певачко друштво (Петровић, Д., Ђаковић, Б., Марковић, Т. 2004).

1929

Хор Музичког друштва *Сѣанковић* (Београд), мини-турнеја по Војводини
(Сомбор, Нови Сад), јануар

1930

Хрватско певачко друштво *Лисински* (Загреб), гостовање у Београду, јануар

Хрватско певачко друштво *Коло* (Загреб), гостовање у Београду, фебруар

Загребачки квартет, гостовање у Београду, мај

Академско певачко друштво *Обилић* (Београд), турнеја по Босни (Бихаћ,

Бањалука, Сарајево, Тузла) и гостовање у Славонском Броду, јул

1931

Хор Гласбене Матице (Марибор), гостовање у Београду, фебруар

Загребачки квартет, гостовање у Београду, фебруар

Новосадско женско музичко друштво (Нови Сад), гостовање у Београду,

мај

Академско певачко друштво *Обилић* (Београд), турнеја по „Хрватској“ и

„Словеначкој“; јул

Гостовање свих академских певачких друштава из земље у Београду пово-
дом дванаестогодишњице од уједињења земље, децембар

1932

Академско певачко друштво *Обилић* (Београд), турнеја по источним краје-
вима земље (Ниш, Зајечар, Неготин), април

Загребачки квартет, гостовање у Београду, мај

Хор Музичког друштва (Нови Сад), турнеја по „Јужној Србији“ (Крушевац,

Ниш, Лесковац, Скопље, Битољ, Прилеп), новембар

1933

Академско певачко друштво *Обилић* (Београд), мини-турнеја по Војводини
(Велика Кикинда, Суботица), јануар

Загребачки квартет, гостовање у Београду, фебруар

Загребачка филхармонија, гостовање у Београд, март

Академско певачко друштво *Обилић* (Београд), турнеја по „Јужној Србији“,

Црној Гори, Далмацији, јул

1934

Новосадско женско музичко друштво (Нови Сад), турнеја по централним и северним крајевима земље (Београд, Загреб, Љубљана, Марибор), фебруар

Хор Гласбене Матице (Љубљана), гостовање у Београду, март

1935

Хрватско певачко друштво *Коло* (Загреб), гостовање у Београду, фебруар

Прво београдско певачко друштво (Београд), мини-турнеја по Војводини (Вршац, Зрењанин, Сремска Митровица), март

Хрватско певачко друштво *Лисински* (Загреб), гостовање у Београду, април

1936

Загребачки квартет, гостовање у Београду, фебруар

Академско певачко друштво *Младоси-Балкан* (Загреб), гостовање у Београду, март

1937

Академско певачко друштво *Обилић* (Београд), мини-турнеја по „Јужној Србији“ (Скопље, Битољ), фебруар

1938

Загребачка и Љубљанска филхармонија, гостовање у Београду (Симфонијски фестивал), април

1939

Новосадско женско музичко друштво (Нови Сад), гостовање у Београду, јануар

Хор Гласбене Матице (Љубљана), гостовање у Београду и Панчеву, децембар

1940

Академско певачко друштво *Обилић* (Београд), мини-турнеја по југозападним крајевима (Дубровник, Требиње), јул

Загребачка филхармонија, гостовање у Београду, октобар

Прво београдско певачко друштво (Београд), мини-турнеја (Параћин, Јагодина), октобар

Београдска филхармонија, турнеја по северним крајевима земље (Загреб, Љубљана), новембар

Преглед прилога о српској и југословенској
уметничкој и народној музици, портрета српских
композитора и музичких институција објављених
у часопису *Sveta Cecilija* (1919–1941)

1919

dr Vojslav Janić, Nekoliko reči o srpskoj crkvenoj muzici (δp. 4, 5, 93–4, 117–9)

1920

Stevan Hristić, Srpska crkvena umetnička muzika (δp. 2/3, 29–30)

1921

Kosta P. Manojlović, O crkvenoj muzici kod Srba (δp. 5, 6, 107–111, 140–145)

1922

dr Božidar Širola, Iz hrvatske glazbene prošlosti. Glazba i glazbenici kod Hrvata, Srba i Slovenaca (δp. 2, 3, 4, 5, 6, 43–6, 78–80, 112–4, 141–4, 176–180)

dr Josip Mantuani, O povijesti slovenske popijevke (δp. 4, 5, 6, 102–4, 133–4, 165–7)

Hugolin Sattner, Glazbeni razgovori. Povijest opere. Hrvatska, Srbija, Slovenija (δp. 3, 4, 5, 65–6, 97–8, 129–31)

1923

dr Radosav M. Grujić, Srpsko srednjevekovno pojanje (δp. 3, 68–9)

1924

Vladimir Gjorgjević, Dvadesetpetogodišnjica Stanislava Biničkog (δp. 2, 41–2)

1925

Stevan Mil. Šijački, Skupljači narodnih melodija kod Srba (δp. 4, 111–2)

Kosta P. Manojlović, Muzičke karakteristike našega juga (δp. 5, 6, 138–144, 174–180)

1926

Stevan Mil. Šijački, Josif Marinković (δp. 6, 231–2)

1928

dr Božidar Širola, Savremena muzika u Jugoslaviji (δp. 1, 19–23)

Stevan Mil. Šijački, Vladimir R. Đorđević (δp. 1, 31–2)

dr Božidar Širola, Novo naziranje o slovenskoj pučkoj popijevci (δp. 2, 65–7)

1931

Kosta P. Manojlović, Josif Marinković (δp. 3, 87–8)

1932

Bela Tumba, Muzička škola u Subotici (δp. 2, 56–7)

1934

Ivan Muhvić, Vojno-muzička škola (δp. 3, 72–3)

1936

Vladimir R. Đorđević, Davorin Jenko (δp. 1, 7–8)

Vladimir R. Đorđević, Bibliografija muzičkih radova Davorina Jenka (δp. 1, 9–13)

Janko Barlé, Davorin Jenko u Pragu god. 1870 (δp. 2, 46–8)

1938

Stevan Mil. Šijački, Razvoj muzičkog života u Južnoj Srbiji (δp. 3, 81–2)

ПРИЛОГ 2.

Списак разматраних музичара, музичких стручњака и критичара

Конзервативна фракција

Светомир Настасијевић
Светолик Пашћан-Којанов*

Либерална фракција

национална струја

Петар Бингулац
Станислав Бинички
Владимир Р. Ђорђевић
Божидар Јоксимовић
Петар Коњовић
Петар Крстић
Коста П. Манојловић
Милоје Милојевић

индивидуалистичка струја

Миховил Логар
Предраг Милошевић
Стеван Христић
Рикард Шварц

Левичарска фракција

Војислав Вучковић
Миленко Живковић
Стана Рибникар (Ђурић-Клајн)
Павле Стефановић
Драгутин Чолић

* Пашћан-Којанов сврстан је у ову групу првенствено због својих активности у националним културно-просветним организацијама и удружењима током тридесетих година протеклог столећа. Судаћи према стремљењима које је испољио у јавности био је близак националној струји либералне фракције показујући изузетно интересовање за очување и популаризацију традиционалне народне музике и игре, као и за васпитавање музичког укуса маса.

Биографије разматраних музичара, музичких стручњака и критичара до почетка Другог светског рата*

Светимир Настасијевић (1902–1979), архитекта, музички критичар, композитор. Године 1921. уписао се на Одсек за архитектуру при Техничком факултету у Београду. Паралелно са студијама бавио се аматерским музицирањем на виолини у оркестру касније именованом као Симфонијски оркестар *Стианковић* у оквиру истоименог музичког друштва и музичке школе. У том периоду суделовао је у редовним недељним кућним окупљањима и музицирању са старијом браћом Живорадом и Момчилом заједно с разним београдским уметницима (књижевници, сликари и музичари). Од 1923. до 1928. године, почео је да компонује и своје прве опсежније радове у жанровима музичке драме, оркестарске свите и солистичког концерта. Након дипломирања 1929. године посветио се ширењу знања и вештина из области компоновања и музичког извођаштва и јавном представљању својих остварења. Током 1932. и 1933. године похађао је предавања из историје музике, као и виши курс из науке о хармонији, науке о музичким облицима и опште анализе музичких дела који је држао композитор и музиколог Милоје Милојевић на Београдском универзитету, да би од 1933. до 1934. године слушао и положио диригентски курс с анализом инструментације код искусног и познатог диригента Ивана Брезовшека. Од 1930. године отпочело је његово бављење музичком критиком кроз сарадњу с часописима *Стиожер* (1930), *Животи и рад* (1933, 1935–1937), *Идеје* (1935), *Народна одбрана* (1935), *Чехословачко-југословенска ревија* (1936), *Смена* (1938), *Српски глас* (1939–1940) и *Радио Београд* (1941). У овом периоду повремено је објављивао оцене концерата и у београдским дневним листовима *Правда* (1935–1938), *Политика* (1940), *Време* (1940–1941). Током друге половине тридесетих година Настасијевић је развио плодну сарадњу с поклоницима конзервативних струјања у јавном пољу. Поред осталих, близак контакт успоставио је с Милутином Деврњом који је заједно с Димитријем Најдановићем и Станиславом Винавером био редован гост у кући Настасијевића. Пред избијање Другог светског рата Настасијевић се прикључио

* Биографије су настале на основу копија досијеа из Архива Србије који су део Архивске колекције МИ САНУ, затим заоставштина композитора из исте колекције, података сакупљених током истраживања прегледом штампе и периодике, те архивског материјала из Архива Југославије. Од значаја су биле и објављене биографије у публикацијама *Музичка академија у Београду. Извештај за школску 1937–38 годину* (1938), као и *Ко је ко у Југославији* (Београд, 1957).

групи новинара и стручњака на тек подржављеном Радио Београду у својству генералног секретара музичког одсека (1940). Ту је био у прилици да продуби контакт с појединим утицајним заговорницима радикалноресничарских замисли српске нације и културе делећи у великој мери њихове погледе. У композиторском раду био је фокусиран на велике форме – оперу (музичку драму), оркестарске комаде, али је писао и хорове и камерну музику. Кретао се у специфично креираном модернистичком оквиру који је настао као резултат уметничке размене унутар породице Настасијевић.

Свејолик Пашићан-Којанов (1902–1971), диригент, композитор. Отпочео је диригентску делатност још као студент. Током 1917. основао је у Загребу мушки збор *Мокрањац*. Након уједињења усавршавао се на Конзерваторијуму у Загребу, а паралелно је радио с бројним загребачким певачким друштвима – Једнакост, Српско певачког друштво, Типографски хор *Слоја* и Академско певачко друштво *Балкан*. По завршетку студија, отишао је у Нови Сад (1922) где је покренуо низ значајних иницијатива у области музичког аматеризма и музичког просвећивања. Ангажовао се у раду новосадског Музичког друштва (1920) и његовог хора с којим је редовно наступао на Светосавским беседама и различитим прославама. На иницијативу Пашићана 1927. године основан је хор Новосадског женског друштва који је две године касније победио на Првом слету Јужнословенског певачког савеза. Паралелно с унапређењем квалитета овог ансамбла, он се посветио и деловању у оквиру Савеза сокола КЈ као музички референт (од 1932). На првом Балканском фестивалу народних игара и песама у Истанбулу, предводио је групу академица и извођача традиционалне народне музике. Од 1936. године постао је диригент АПД *Обилић*, али је и даље био активан и у Новом Саду. Ту је 1939. учествовао у формирању ансамбла Југословенско коло које је неговало традиционалну музику и игру. Осим тога, сарађивао је и с Колом српских сестара и другим национално оријентисаним културно-просветним организацијама. Композовао је оркестарске и хорске комаде на темељу музичког фолклора.

Петар Бинјулац (1897–1990), правник, музички историограф, музички критичар. Завршио је Богословију у Сремским Карловцима (1919), а затим и париску Вишу школу политичких наука. Похађао је студије музике на Schola cantorum Венсана Дендија (d'Indy). Од 1925. до почетка Другог светског рата био је у служби Министарства спољних послова Краљевине СХС/Југославије у Милану, Прагу и Софији. Сарађивао је с београдским листовима и часописима објављујући музичке критике.

Стијанислав Бинички (1872–1942), композитор, диригент. Као студент Природно-математичког одсека на Филозофском факултету у Београду (1890–1894) прикључио се Академском певачком друштву *Обилић*. Похађао је Високу школу за музику у Минхену (1895–1899), а након тога се посветио бројним делатностима у пољу музике у Београду. Од 1896. био је питомац Министарства војске и морнарице Краљевине Србије за музику. Учествовао је у формирању Београдског војног оркестра, а затим и Музике Краљеве гарде (1904) на чијем се челу налазио до 1920. Бинички је суделовао и у раду Народног позоришта у Београду као диригент (1899–1914). Био је један од оснивача Српске музичке школе у Београду (1899), као и школе *Стијанковић*. У дужем временском периоду био је и диригент Певачке дружине *Стијанковић* (1904–1914, 1919–1924). Током Великог рата био је ангажован на фронту с задужењем да се стара о војним музикама српске војске. На Крфу, а потом у Солуну Бинички је био активан с Оркестром [Музиком] Краљеве гарде све до ратних преокрета у октобру 1918. Од 1920. он је радио као капелник и први директор Опере Народног позоришта у Београду (1920–1924), затим и као управник Државне штампарије (1924). Након тога посветио се борби за установљење ауторских права на простору Југославије. Као композитор био је познат по својим обрадама музичког фолклора, те соло-песмама, окрестарским комадима, као и првој српској опери ослањајући се на романтичарско наслеђе.

Владимир Р. Ђорђевић (1869–1938), мелограф, етномузиколог, музички историограф, педагог, композитор, музички писац. Студирао је музику на Конзерваторијуму у Бечу (1893–1894, 1895–1897), а потом радио као наставник у Пироту, Ваљево, Врању, Јагодини и Београду где остаје до краја живота. Током Великог рата био је активан у заробљеништву у Француској посвећујући се извођењу српске музике у Бордоу, Ници и Кану. Након повратка радио је као наставник у Музичкој школи *Стијанковић*, а 1927. године изабран је за управника Музичког музеја те установе. Више деценија бавио се мелографским радом записујући традиционалну народну музику на територији данашње Србије, Македоније, Косова и Црне Горе. Део материјала објавио је у виду обрада за различите извођачке саставе, а део у облику збирки народних мелодија (1928, 1931). О карактеристикама музичког фолклора писао је од краја 19. века, а један од значајних доприноса унапређењу методологије његовог проучавања било је креирање упитника „Питања за прикупљање музичких обичаја у Србији“ у сарадњи с Божидаром Јоксимовићем. Важни су Ђорђевићеви радови објављени у међуратном периоду у часописима *Гласник Скойској научној друштва*, *Нова Европа*, *Sveta Cecilija*, *Гласник Етнографској музеја у Београду* итд. Његова запажања веома су била цењена у круговима

хрватских проучавалаца фолклора, као и познавалаца традиционалне народне музике из Скопља, Београда и изван Југославије. Ђорђевић је, осим тога, оставио значајан траг у области истраживања музичких инструмената, као и музичке историографије на овим просторима. Његове пионирске библиографске и биографске студије посвећене српским музичарима и музици у целини су објављене тек постхумно (1950, 1969). У стваралачким подухватима интересовао се за обрађивање фолклорног материјала у форми хорских комада, те камерне музике кроз романтичарску призму.

Божидар Јоксимовић (1869–1955), композитор и наставник музике. Након кратког похађања музичке школе Тоше Андрејевића наставио је студије музике на Конзерваторијуму у Прагу. По повратку у земљу радио је као наставник музике у школама у Свилајнцу, Јагодини и Алексинцу. Од 1900. активан је у београдском музичком животу где се у великој мери посветио раду с аматерским радничким хоровима. Након Великог рата постаје наставник Музичке школе *Сџанковић* чији је кратко време био вршилац дужности директора (1925). Бавио се мелографским радом, а публиковао је и списе на тему традиционалне народне музике. Сарађивао је с Владимиром Р. Ђорђевићем. Био је заинтересован за обрађивање музичког фолклора и, у складу с тим, компоновао је велики број оркестарских комада чију су основу представљала народна кола и мелодије.

Петар Коњовић (1883–1970), композитор, музички писац. Похађао је Конзерваторијум у Прагу (1904–1906). Био је оснивач, директор и предавач Музичке школе у Земуну (1909–1918), инспектор Министарства просвете (1919–1921), вршилац дужности управника Српског народног позоришта (1921), директор Опере Народног казалишта у Загребу (1921–1925), управник Новосадско-осијечког казалишта (1926–1933), управник Народног казалишта у Загребу (1933–1939), редовни професор и ректор Музичке академије у Београду (1939–1943) итд. За време Великог рата приближио се групи југословенски оријентисаних интелектуалаца који су се окупили у Загребу. Чинили су је Иво Андрић, Иво Војновић, Владимир Ђоровић и Нико Бартуловић као будући оснивачи часописа *Књижевни јуџ*. У том периоду интензивно је контактирао с критичарем Миланом Кашанином. Непосредно пред крај рата Коњовић се и политички ангажовао. Прихватио је програм Самосталне народне странке Светозара Прибићевића верујући да ће он омогућити војвођанским интелектуалцима да остваре свој сан о уједињењу српске и хрватске „браће“. Тихомир Остојић, Коњовићев некадашњи наставник и пријатељ, писац је резолуције из октобра 1918. којом је дато право Народном већу у Загребу да

заступа интересе Срба из Војводине, а као кандидати били су предложени сâм Остојић, др Игњат Павлас и Петар Коњовић. Недуго потом Јаша Томић, радикал, оснива Српски народни одбор, као самостално политичко тело у односу на Народно веће које ће се борити за интересе Срба из Аустроугарске монархије. Одбор су чинили Јаша Томић, Васа Стајић, Тихомир Остојић, др Игњат Павлас, Паја Ранковић и др. У Сомбору је 5. новембра др Јоца Лалосевић (радикал) основао месно Народно веће Срба и Буњеваца међу чијим члановима је био и Петар Коњовић. Он је, заједно с 18 чланова, изабран да учествује у раду тзв. Велике народне Скупштине Срба, Буњеваца и осталих Словена у Банату, Бачкој и Барањи где се одлучивало о начину одвајања од Аустроугарске – једна опција подразумевала је прикључење Народном већу у Загребу (демократе), а друга (радикали) прикључење Краљевини Србији како би заједно с Краљевином Црном Гором ушли у будућу заједничку државу. Победила је друга опција. Том приликом формиран је и Велики народни савет од 50 чланова као управно-законодавно тело, док је извршни орган била Народна управа – њен заменик председника био је управо Коњовић. Након тог периода Коњовић се значајно посветио публицистичким активностима. У сарадњи с историчарем др Станојем Станојевићем и књижевником и новинаром Миланом Грчићем оснива и издавачко предузеће *Найредак*. Издавали су дела Васе Стајића, Нушића, Грола итд. У Новом Саду Коњовић 1920. покрене гласило Демократске странке у Војводини *Јединство* чији је био и одговорни уредник. Поред политике и економије, настојао је да негује линију која је „чисто књижевна и уметничка“ окупљајући у њему књижевне посленике и објављујући књижевну и ликовну критику. Залагао се за подржавање Српског народног позоришта, а када се то и десило 22. децембра 1919. након две године постаје вршилац дужности управника ове установе захваљујући подршци Васе Стајића и Тихомира Остојића који су негодовали због тога што се за управнике доводе „Србијанци“ из Београда. Бавио се и музичком критиком, а међу значајним списатељским подухватима треба поменути издавање збирке текстова *Ličnosti* (1920). У композиционој делатности фокусирао се на музичко-сценске форме (опера) и монументалне жанрове на темељу словенског модернизма. Поред тога обрађивао је и фолклорне напеве и оставио велики број соло-песама.

Петар Крстић (1877–1957), композитор, диригент, музички критичар. Студирао је кратко на Правном факултету на Великој школи у Београду (1895–1896), а потом се определио за студије композиције на Конзерваторијуму за музику и извођачке уметности у Бечу, те студије филозофије на Бечком универзитету. Апсолвирао је на обе високе школе. Пре избијања Великог рата

углавном је био посвећен дириговању и композицији. Паралелно с послом капелника у Народном позоришту радио је с бројним аматерским хорovima, особито радничким хорovima. Био је један од оснивача музичке школе у оквиру Певачке дружине *Стијанковић* (1911). Преузео је од Стевана Ст. Мокрањца место директора Српске музичке школе у мају 1914. године на којој је остао до половине 1921. године. Након напуштања директорске позиције, наставља с бављењем диригентским радом посвећујући се оснивању полупрофесионалних оркестарских ансамбала. Кратко време обављао је и функцију директора школе *Стијанковић* (1923–1925). Од 1924. ангажован је на различитим врстама стручних активности при Министарству просвете Краљевине СХС. Место референта у тој институцији добио је 1928. године, затим је 1930. постао инспектор Министарства, а 1938. начелник Уметничког одељења. Упоредо с тим, био је ангажован као главни музички референт на Радио Београду (1929–1937) посвећујући се различитим активностима – креирању емисија, припреми уводних речи, писању текстова за радијски часопис и сл. Од 1926. изабран је за председника Савеза музичара у Краљевини СХС, а две године касније и за његовог почасног председника. Изузев фокусирања на проблем социално-економског статуса музичара и унапређења музичке професије, Крстић се посветио и решавању питања интелектуалне својине кроз деловање у Удружењу југословенских музичких аутора и Удружењу југословенских драмских аутора у коме је неко време обављао и функцију председника. Као добар познавалац ауторско-правне регулативе био је члан државног Савета стручњака за област ауторског права од 1932. године. Крстић је одржавао стални контакт с хрватским и словеначким музичарима кроз деловање у различитим удружењима, а био је близак и с Божидаром Јоксимовићем, Владимиром Р. Ђорђевићем кога је особито ценио, као и музичарима стационираним у Нишу и Скопљу. С Јоксимовићем и Ђорђевићем покренуо је часопис *Музички власник* (1922), а критичарско-публицистичко интересовање показао је и кроз сарадњу с бројним листовима и часописима – *Правда* (1925–1933, 1938), *Полиџика* (1927), *Време* (1924, 1927), *Новосиби* (1922), *Српски књижевни власник* (1927), *Чехословенско-југословенска ревија* (1930–1933), *Београдске ојштинске новине* (1931–1932). Компоновао је првенствено позоришну, оркестарску и хорску музику полазећи од романтичарко-позноромантичарских поставки.

Косија П. Манојловић (1890–1949), композитор, диригент, историограф, етномузиколог, музички критичар. Завршио је Богословију Св. Саве у Београду (1910), а упоредо је похађао и Српску музичку школу. Ту је успоставио контакт са Стеваном Ст. Мокрањцем. Захваљујући Светом архијерејском сабору Српске православне цркве послат је на студије у Москву, потом у

Минхен (1912–1914), да би 1916. заједно с групом богослова (Иринеј Ђорђевић, Јустин Поповић, Павле Јевтић, Јелисије Андрић, Милоје Милошевић, Светислав Никић, Драгић Пешић) отишао у Оксфорд где је завршио студије композиције. По повратку започиње рад у Музичкој школи у Београду (1919–1937), заузима место диригента Првог београдског певачког друштва (1919–1931), а убрзо и наставника Православно-богословског факултета у Београду. Изузев педагогије и дириговања, Манојловић је значајну пажњу посветио и историографским и етномузиколошким истраживањима. Он је творац прве обимне студије о Стевану Мокраћцу (*Своменница*), Српској музичкој школи (*Историјски поглед на јосифанак, рад и идеје Музичке школе у Београду*), као и низа списа о развоју српске црквене музике. Поред осталог, Манојловић је редиговао, допунио и издао Мокрачево *Општије појање* (1935), а био је и редактор Маринковићеве *Литургије, Ојела* и других остварења. Од 1924. године заузео је место Милоја Милојевића као сарадника Етнографског музеја у Београду. Ту је провео више од једне деценије посветивши се темељном испитивању традиционалне народне музике особито из јужних крајева земље. Поред мелографисања, Манојловић је учествовао и у фонографском бележењу музичког фолклора у бројним експедицијама. Према његовим тврдњама записао је преко 2000 песама, а на око 200 плоча снимео 400 световних и црквених мелодија. Своје резултате објављивао је у гласилу Музеја, зборницима и појединим музичким часописима (*Zvuk, Sveta Cecilija*). На овој врсти испитивања Манојловић је наставио да ради и након што је добио позицију ректора Музичке академије у Београду (1937–1939) кроз формирање Фонографског одсека. Он се залагао и за оснивање музичког архива и музичког музеја при Академији. Манојловић је био једна од кључних личности Јужнословенског певачког савеза (генерални секретар, 1924–1932) ангажујући се значајно на покушајима свесловенске интеграције, те зближења с бугарским музичарима. С тим у вези, он је био веома посвећен југословенско-бугарској културној размени као члан Извршног одбора Југословенско-бугарске лиге у Београду (1933–1941). Као музички критичар био је сарадник бројних листова и часописа – *Правда* (1920, 1925, 1932, 1936), *Време* (1922, 1931–1934, 1938, 1940–1941), *Полиџика* (1923, 1924, 1929, 1938), *Мусао* (1919, 1920, 1923, 1924) итд. Оставио је низ хорских композиција откривајући утицај модернистичких струјања.

Милоје Милојевић (1884–1946), композитор, музиколог, музички критичар. Кратко је студирао на Филозофски факултету у Београду (1904–1905) слушајући немачки језик с књижевнишћу, упоредну књижевност, српски језик с књижевношћу и филозофију. Паралелно је похађао Српску музичку школу

у Београду где су му предавали Мокрањац и Цветко Манојловић. Након тога уписује Високу школу за музику у Минхену (1907–1910). Од 1910. године започео је вишедеценијски рад у Српској музичкој школи/Музичкој школи у Београду (1910–1946). Током рата служио је у војсци Краљевине Србије, а потом и њеној Врховној команди (1914–1917). Демобилисан је 1917. и стављен на располагање Министарству просвете, тачније Културном одбору за пропаганду у Паризу у коме је радио на припремама и извођењу концерата српске музике широм Француске (Париз, Лион, Ница, Монте Карло). Након повратка из избеглиштва Милојевић се активирао у многим областима. На сопствени захтев стављен је у службу Уметничког одељења Министарства просвете Краљевине СХС, а радио је као стручни сарадник у Етнографском музеју у Београду (1920–1924). Упоредо с тим, он је деловао на професионалном и уметничком удруживању музичара. Био је председник београдске подружнице Удружења југославенских музичара (1920–1924), затим председник Савеза музичара у Краљевини СХС (1924), а учествовао је и у формирању Југословенске секције МДСМ. Милојевић је велику пажњу посветио популаризацији уметности међу ширим слојевима, те пропагирању модерних уметничких праваца. Тако се 1922. прикључио иницијативи Бранислава Нушића и групе београдских госпођа за оснивање Удружења пријатеља уметности *Цвијета Зузорић* које је требало да служи ширењу интересовања за уметност и књижевност путем изложби, концерата и књижевних приредби. Заједно с професором Богданом Поповићем основао је универзитетско друштво *Collegium musicum* чији је циљ био упознавање грађанства с уметничком музиком различитих епоха укључујући и словенску и југословенску музику. Активно је суделовао у креирању програма тог друштва и његовим наступима. Након стицања титуле доктора музикологије на Карловом универзитету у Прагу (1924–1925, ментор Здењек Неједли) с одбрађеном тезом под називом *Сметшанин хармонски сџил*, Милојевић постаје асистент на Филозофском факултету у Београду (1925), а затим и доцент (1927–1935) и ванредни професор (1935–1939). Од 1939. предаје на Музичкој академији у Београду као редовни професор (1939–1946). Од младих дана био је заинтересован за музичку критику и публицистику. Био је стални сарадник *Полишке, Српској књижевној гласника*, а поред тога је писао и за *Zvuk* и *Славенску музику*. Заједно с Костом П. Манојловићем и Рикардом Шварцом основао је и био уредник и сарадник часописа *Музика* (1928–1928). Интересовао се за истраживање музичког фолклора и уметничке музике, а као плод тога настале су бројне студије. Део њих сабран је у тротомној серији под називом *Музичке студије и чланци* (1926, 1933, 1953). Прикључио се удружењима за међународну културну сарадњу укључујући Југословенско-чехословачку лигу, Пољско-југословенски клуб и Југословенско-немачко друштво. Пуно је допринео афирмисању словенске уметничке

музике у београдској средини. Поред Јована Зорка, био је један од малобројних музичара који је позиван на краљев двор приликом различитих свечаности. Подједнако се интересовао за коришћење фолклора у композицијама, као и „нефолклорно“ инспирисана дела. Претежно је био заинтересован за мале форме – клавирске комаде и свите, соло-песме, хорске комаде ослањајући се на наслеђе импресионизма, али и експресионизма.

Миховил Лојар (1902–1998), композитор, педагог. Студирао је композицију на Конзерваторијуму у Прагу, као и на Мајсторској школи Јозефа Сука у периоду од 1921. до 1927. године. У Београд долази након завршетка школовања и запошљава се као наставник клавира и науке о инструментима у Музичкој школи (1927–1944), а затим и Средњој музичкој школи при Академији (1940–1945). Веома је био посвећен компоновању. Његова дела су извођена на Радио Београду, потом у оквиру Народног конзерваторијума друштва *Цвијетиа Зузорић*, као и у другим престоничким центрима музичке културе. За своје стваралачке подухвате награђен је више пута на конкурсима *Цвијетиа Зузорић*, док је део његовог клавирског опуса штампао познати београдски издавач музикалија Јован Фрајт. Пред крај тридесетих година он је заједно с Миланом Ристићем и Војиславом Вучковићем био чест посетилац дома Љубише Јоцића у коме се активно музицирало и где су чести гости били комунисти Бранко Шотра, Ђорђе Јовановић, Митра и Милован Ђилас, Радован Зоговић, Јулка Мештеровић, Дида де Мајо и други. Тројица композитора били су и стални посетиоци кафане *Москва* где су имали контакт с представницима уметничке авангарде. Написао је велики број клавирских комада и циклуса, као и једну оперу крећући се у неокласицистичким оквирима.

Предрај Милошевић (1904–1988), диригент, педагог, композитор, музички публициста. Започео је музичко школовање током Великог рата (1915) у Музичкој школи у Београду након чега одлази на студије музике у Минхен, а потом у Праг (1924) где се посвећује учењу композиције, дириговања и клавира. Усавршавао се као композитор на Мајсторској школи Јозефа Сука (1926–1930). Још током студија руководио је прашким хоровима *Унион* (1925) и *Хлахол* (1929), а такву праксу наставља и у Београду. Ту је ангажован као диригент Првог београдског певачког друштва (1932–1941) и Опере Народног позоришта (1932–1939). Радио је и као наставник клавира и хора у београдској Музичкој школи (1932–1938), да би 1938. постао доцент на Музичкој академији у Београду. Бавио се и музичком публицистиком. Његов малобројан опус чине махом клавирске композиције и једно оркестарско дело инспирисани неокласицистичким полазиштима.

Стеван Христић (1885–1958), диригент, композитор, педагог, музички критичар. Пореклом је био из познате београдске породице политичара и дипломата. Отац Коста Христић аутор је чувеног мемоарског списа *Зайиси старої Београђанина*. Студије музике започео је у Лајпцигу (1904), а према сопственим тврдњама завршио их је 1908. године. Од 1910. до 1912. као питамац Светог архијерејског сабора Српске православне цркве наставља студије у Паризу, Риму и Москви. Након тога кратко предаје у Богословији Св. Саве у Београду (1912), а затим добија место другог капелника у Народном позоришту. У току рата боравио је у Немачкој. Од 1919. поново је накратко ангажован у Богословији Св. Саве, да би, као и пре рата, био постављен за једног од капелника београдског Народном позоришта. Током 1925. изабран је за директора Опере Народном позоришта оставши на том месту до 1935. године. Био је један од редовних професора на Музичкој академији у Београду (1937–1940). Прикључио се Станиславу Кракову на подржављеном Радио Београду као шеф музичког програма (1940–1941). Био је један од оснивача и дугогодишњи диригент Београдске филхармоније (1923–1938). Сарађивао је са следећим листовима и часописима – *Демократија* (1919), *Мисао* (1919, 1920, 1927), *Ејоха* (1919, 1921), *Полиџика* (1922, 1930, 1933, 1936), *Comœdia* (1923, 1924, 1925), *Правда* (1926, 1927, 1932, 1933, 1935, 1941), *Време* (1931, 1938, 1939, 1940). Компонувао је вокално-инструменталну, сценску и оркестарску музику на основи позноромантичарских и импресионистичких поставки.

Рикард Шварц (1897–1942), музички писац, диригент, педагог, композитор. Започео је учење музике у Загребу у школи Хрватског гласбеног завода. Пред крај рата уписује се на студије хемије на Техничком факултету у Загребу, а затим на Високу техничку школу у Бечу. Тамо наставља с учењем музике и то на Државном конзерваторијуму за музику и извођачке уметности (1919). 1922. враћа се у Југославију започевши богату диригентску, педагошку и публицистичку делатност. Ангажован је у Осијечком казалишту као диригент опере и оперете, а повремено и Осијечке филхармоније (1924–1927). Због гашења оперско-оперетског сегмента у казалишту и преласка ансамбла у Београд, Шварц се сели у престоницу и постаје дугогодишњи наставник у Музичкој школи *Сџанковић* (1927–1937). Након тога постаје директор Музичке школе *Исидор Бајић* у Новом Саду (1937–1941) и на тој позицији остаје до избијања рата. Развио је широк круг активности с циљем музичког просвећивања Новосађана, те унапређења тамошњег музичког живота. Пред почетак рата постао је близак левичарским круговима, а због јеврејског порекла био је заточен у логору Јасеновац где је и преминуо. Током читавог међуратног периода био је заинтересован за писање музичких критика и студија. Сарађивао је с бројним

југословенским листовима као што су *Jugoslavenski muzičar/Muzičar* (1925, 1929, 1930, 1932), *Novo doba* (1926, 1927), *Jutarnj list* (1928–1932, 1934–1937), *Radio Beograd* (1929–1936), *Политика* (1932), *Dan* (1936, 1938), те *Die Frau*, *Morgenblatt*, *Židov*, *Sportsko-turistički Lloyd*. Као композитор био је оријентисан на камерну и клавирску музику, те соло-песме примењујући иновације Друге бечке школе и радикалније европске музичке авангарде.

Војислав Вучковић (1910–1942), композитор, музиколог, музички естетичар, музички критичар, диригент. Завршио је Конзерваторијум у Прагу (1929–1933) и Мајсторску школу Јозефа Сука (1932–1933), а потом је стекао титулу доктора наука из области музикологије на Карловом универзитету (1934) (ментор Здењек Неједли) одбранивши дисертацију под називом *Музика као средство пропаганде*. По повратку у Београд усмерио је своје деловање у више праваца укључујући пропагирање идеја Комунистичке партије Југославије чији је постао члан, потом авангардних музичких праваца, концепта друштвеноангажоване уметности, агитационих музичко-театарских форми итд. Као резултат тога покренуо је и уређивао часопис *Недељне информативне новине* (1935) иза којих је стајала партијска структура, а потом је основао говорни хор при Академском позоришту Београдског универзитета с којим је радио неколико година (1935–1938) учествујући у различитим врстама догађаја. Развио је богату предавачку активност у оквиру *Музичких часова* Коларчевог народног универзитета (1934–1940), а у исто време и публицистичку активност сарађујући с најзначајнијим левичарски усмереним часописима, књижевним часописима, као и дневним листовима. Своје погледе на савремену музику и њену улогу у друштву осим у Југославији, представљао је и у оквиру активности МДСМ-а, као и кроз сарадњу с европским авангардним позоришним уметницима. Кратко време био је секретар Београдске филхармоније (1936), да би затим био помоћник Михаилу Вукдраговићу на Радио Београду (1937–1940). Један је од ретких југословенских стручњака који се бавио проблемима музичке естетике и покушајима њиховог теоријског утемељења. Под притиском челника Комунистичке партије од краја 1938. године почиње да усклађује своје погледе на уметност с партијским погледима приближујући се „бољшевичко-стаљинистичкој“ линији и концепту социјалистичког реализма. Композиторски опус Вучковића обухвата камерна дела, соло-песме, хорове једним делом инспирисане пост-тоналном авангардном европском музиком.

Миленко Живковић (1901–1964), правник, композитор, музички писац, критичар, педагог. Завршио је Правни факултет у Београду (1920–1925), а паралелно с тим учио је музику у школи *Станковић*. Професор му је био

Миленко Пауновић. Радио је једно време као судски поручник у Дунавском дивизијском војном суду. Похађао је студије музике у Лајпцигу (1926–1929), а потом у Паризу у Schola Cantorum (1929–1931). По повратку у Београд почиње да ради у Музичкој школи *Стијанковић* и да води бројне хорове и ансамбле – Хор студената Теолошког факултета, АПД *Обилић*, Железничко певачко друштво *Дунав*, Југословенско академско певачко друштво у Земуну, оркестар Музичког друштва у Земуну. Од 1937. до 1947. обављао је дужност директора школе *Стијанковић*, а постављен је и за хонорарног професора Музичке академије у Београду. Био је дугогодишњи сарадник листа *Време* (1934–1941). Као композитор писао је оркестарску, хорску и камерну музику и дела из области црквене музике ослањајући се на модернистичка струјања.

Стијана Рибникар (*Ђурић-Клајн*) (1908–1986), пијаниста, музиколог, музички критичар. Студирала је упоредну књижевност на Филозофском факултету у Београду, а паралелно је завршила и Музичку школу у Београду. Студије клавира наставила је у Паризу, а након повратка у земљу, 1929, наступала је као концертни пијаниста до почетка Другог светског рата. Радила је и као наставник у Музичкој школи *Стијанковић* (1937–1945). Изузев извођачког и педагошког рада, интересовала се и за публицистичке подухвате, те за пропагирање уметности. Била је уредник часописа *Zvuk* (1932–1936) и један од уредника *Музичког гласника* (1938–1941) заједно с Миленком Живковићем и Вацлавом Ведралом. Повремено је објављивала музичке студије у београдским и љубљанским часописима. Била је активна у Удружењу пријатеља уметности *Цвијетиа Зузорић*, а потом и у Женском покрету.

Павле Стефановић (1901–1985), филозоф, естетичар, музички писац и критичар. Завршио је Филозофски факултет у Београду, након чега је радио као наставник гимназије и библиотекар Универзитетске библиотеке у Београду. Од половине тридесетих година ангажовао се у раду с радничким и аматерским хорovima. Под утицајем Војислава Вучковића формирао је говорни хор у оквиру УРУГ *Абрашевић* (1936–1938) с разноврсним репертоаром антифашистичких, антиратних и социјално инспирисаних комада. Исти тип хора основао је и у оквиру Женске стручне учитељске школе у Београду (1937–1938). Објављивао је музичке критике и чланке у београдској дневној штампи и музичкој периодици.

Драјушин Чолић (1907–1987), педагог, музички писац, диригент, композитор. Започео је учење музике у Музичкој школи у Београду и наставио да се усавршава на Конзерваторијуму у Прагу (1927–1931). У Прагу је похађао

и курс четврт-тонске музике Алојза Хабе. По повратку у Београд постао је наставник у Музичкој школи *Стијанковић*, а уједно и активиста и члан Комунистичке партије Југославије. Учествовао је у покретању часописа *Комунист* (1934), а од 1937. радио је с хором УРУГ *Абрашевић* уводећи у репертоар хорске комаде с изразито социјалнокритичком нотом. Од 1937. ангажован је у Средњој школи при Музичкој академији у Београду. Писао је за *Правду* (1933–1935), *Српски књижевни гласник* (1937), *Животи и рад* (1938), *Време* (1939), *Славенску музику* (1939, 1940) итд. Његов скроман композиторски опус сачињавали су претежно радови настали за време студија.

РЕГИСТАР ЛИЧНИХ ИМЕНА

А

Адамич, Емил 33, 130
Адорно, Теодор 44
Ајзлер, Ханс 104, 173
Алексић, Милан 118
Андерсон, Бенедикт 9, 41–42
Андрејевић-Кун, Ђорђе 102
Андрић, Иво 92, 113, 119, 355
Арагон, Луј 173
Арма, Пол 175
Атанасијевић, Ксенија 90, 115, 182

Б

Бабић, Љуба 119
Бајић, Исидор 239, 241, 361
Бајлони, Игњат 121
Бајлони, Радмила 121
Балугџић, Живојин 182, 183
Банац, Иво 54
Барановић, Крешимир 26
Бараћ, Станислава 64, 68
Барток, Бела 254
Бартуловић, Нико 92–93, 355
Бераковић, Драган Баја 102
Берђајев, Николај 177, 196
Берг, Албан 255
Бецић, Владимир 119
Бинички, Станислав 27, 209, 211,
218, 226–227, 247, 351, 354
Бингулац, Петар 218, 227, 351, 353
Бихаљи, Ото 62
Бихаљи, Павле 62
Блинкорн, Мартин 85, 86, 87

Бодлер, Шарл 120
Богдановић, Катарина 115
Богдановић, Милан 102, 180–181
Бојковић, Коста М. 214
Бомбардели, Силвије 104
Бородин, Александар 226
Бравничар, Матија 26, 33
Брадић, Звонимир 23
Бранд, Макс 255
Брехт, Бертолд 62, 104, 269
Броз Тито, Јосип 169, 261
Булатовић, Бранка 67
Бурдије, Пјер 9, 42–47, 49
Були, Соња 121
Буријан, Емил 280
Буриан, Рихард 116
Буш, Ален 173

В

Вагнер, Рихард 26, 295
Вајтман, Пол 280
Васић, Александар 28, 37, 307
Велимировић, Николај 157, 159
Велмар-Јанковић, Владимир 121,
126–128, 161–162
Велмар-Јанковић, Мими 121
Верих, Јан 280
Веснић, Миленко 108
Весовић, Милан 68
Видаковић, Александар 183
Винавер, Станислав 90, 123, 163,
178, 352
Војиновић, Иво 92

Восковец, Јиржи 280
Вујић, Владимир 148, 149, 150, 157–
158, 161, 176
Вујовић, Павле 116
Вукдраговић, Михаило 31, 37, 283,
362
Вуловић, Љубиша 116
Вучковић, Војислав 104, 169, 170–
173, 181, 185–186, 260–262,
264–271, 275–286, 295, 298,
351, 360, 362–363
Вучо, Александар 102

Г

Гавела, Бранко 62
Галогача, Стеван 102
Галус-Петелин, Јакоб 33, 344
Глазер, Јанко 92
Глигоријевић, Бранислав 53–57
Глигорић, Велибор 62, 102
Глумац, Ђорђе 90
Горки, Максим 62
Горкић, Милан 169
Готовац, Јаков 27
Грол, Милан 89, 112, 214, 356
Гудман, Бени 280

Д

Давичо, Лујо 104, 171
Давичо, Оскар 102, 180
Дворжак, Антоњин 26, 226
Дебиси, Клод 120
Деврња, Милутин 163, 176, 352
Девчић, Натко 104
Дединац, Милан 102
Деметровић, Јурај 92
Дент, Едвард 130

Димић, Љубодраг 36
Добровић, Петар 183
Добронић, Антун 23, 27, 31, 37, 89,
92, 118, 186, 215, 220
Драгнич, Алекс 54
Драговић, Вук 67
Драшковић, Миодраг 108
Дробњаковић, Боривоје 115, 301
Дучић, Јован 113

Ђ

Ђаја, Иван 116
Ђентиле, Ђовани 182
Ђокић, Дејан 54
Ђоновић, Јанко 62
Ђорђевић, Владимир Р. 27, 214–216,
218, 221, 226–227, 231–235,
237, 239, 243–244, 299, 304,
351, 354–355, 357
Ђорђевић, Ђурица 121
Ђорђевић, Иринеј 158, 358
Ђорђевић, Јован 182–183
Ђорђевић, Криста 121, 184
Ђорђевић, Тихомир 115, 214–215,
304
Ђунђенац, Злата 104, 341–343
Ђурић, Милош 126–128, 161
Ђурић-Клајн (Рибникар), Стана 8,
104, 121, 170–171, 186, 260,
267–268, 271, 275–276, 351,
363

Е

Ејзенштајн, Сергеј 62
Елингтон, Дјук 280
Ердељановић, Јован 115

Ж

Живадиновић, Стојан 113
Живанчевић, Владимир 104
Живковић, Миленко 31, 104, 171,
186, 260, 267–268, 271–276,
284–287, 295, 351, 362–363

Живковић, Петар 55, 66

З

Зоговић, Радован 102, 180–181, 360
Зорко, Јован 117, 209, 214–215

И

Ибровац, Јелисавета 121
Ибровац, Миодраг 121
Илић, Војислав 206

Ј

Јагодић, Здравко 176
Јаначек, Леош 226, 274–275, 295
Јанковић, Даница 89, 142–143
Јанковић, Љубица 142–143
Јанковић, Милица 92, 113
Јевтић, Богољуб 90
Јевтић, Павле 90, 151, 199, 358
Јежек, Јарослав 280
Јенко, Даворин 27, 33, 239–243,
302–303
Јержабек, Лубош 131
Јоановић, Ђорђе 116
Јоб, Игњат 93
Јовановић, Бранко 108
Јовановић, Војислав М. 114
Јовановић, Драгослав 138
Јовановић, Ђорђе 102, 360
Јовановић, Жарко С. 104
Јовановић, Љубомир 108

Јовановић, Слободан 114, 138

Јоксимовић, Божидар 27, 214–215,
218, 220–221, 226–227, 232,
237, 239, 241, 247, 299, 304,
351, 354–355, 357

Јонић, Велибор 161

К

Казела, Алфредо 254
Кајзерлинг, Херман 182
Калхун, Крег 9, 42, 45–49
Карађорђевић, Александар I 57, 62,
87, 176, 341–344
Карађорђевић, Петар I 15, 108
Кардељ, Едвард 102
Каталинић Јеретов, Рикард 113
Катић, Милан 142
Качаки, Јован 68
Кашанин, Милан 92, 113, 355
Кершовани, Отокар 102
Кикић, Хасан 62
Кисић, Милица 67
Ковачевић, Божидар 113
Когој, Мариј 33, 185
Коњовић, Петар 26, 186, 194,
203, 218, 221–223, 226–227,
229–231, 236, 239–243, 251,
300–301, 305, 351, 355–356
Кордић, Синиша 113
Королија, Мирко 93, 119
Клајн, Хуго 62, 181
Краков, Станислав 90, 113, 176, 179,
361
Краус, Грета 259
Кренедић, Казимир 92, 215
Крклец, Густав 92–92, 113

Крлежа, Мирослав 102, 113, 167–169, 180
Кризман, Томислав 119
Крстељ, Емка 121
Крстељ, Иван 121
Крстић, Никола 90
Крстић, Петар 8, 123, 133, 207, 210–211, 214, 218–220, 223–224, 226–227, 238–239, 242–243, 300–301, 304, 341–342, 344, 351, 356–357
Кујачић, Мирко 102
Кулунџић, Јосип 62
Кухач, Фрањо 236
Кшенек, Ернст 254–255, 269

Л

Лајовиц, Антон 27, 33
Лазаревић, Бранко 90
Лебл-Албала, Паулина 115
Леко, Александар 116
Лисински, Ватрослав 33
Логар, Миховил 172, 185–186, 220, 251, 253–259, 341–342, 351, 360

Љ

Љотић, Димитрије 66, 151, 157

М

Маларме, Стефан 120
Малеш, Бранимир 89–90, 177,
Максимовић, Десанка 113, 183
Манојловић, Коста П. 7, 20, 27, 31–32, 90, 117, 119, 130–133, 186, 194, 210–211, 213–215, 218, 221–223, 225, 227, 229, 231–233, 235–241, 247, 296, 300–301, 305, 351, 357–359

Манојловић, Тодор 119, 121,
Мантуани, Јосип 31, 33
Маржинец, Хинко 209
Маринковић, Ана 121
Маринковић, Војислав 121
Маринковић, Јосиф 27, 201, 203, 217, 239–243, 247, 257, 302–303, 358
Маринковић, Михо 119
Марић, Љубица 171, 260–261, 271, 299
Марковац, Павле/Павао 104, 171, 181, 186, 263, 271, 342
Марковић, Даница 113, 119
Маслеша, Веселин 102
Матић, Душан 183
Мерешковски, Дмитри 177
Мијо, Даријус 254, 269
Миковић, Никола 113
Миличић, Сибе 113, 119
Милојевић, Боривоје 115–116
Милојевић, Иванка 119
Милојевић, Милоје 27, 31–32, 90, 116–123, 130–133, 194, 207, 209–210, 214, 218, 220–221, 223–225, 227, 229–235, 239–241, 246–249, 252, 296, 300–301, 351–352, 358–359
Милорадовић, Горан 166
Милосављевић, Оливера 139, 177
Минић, Милан 119
Митриновић, Димитрије 15
Митров, Ненад 113
Мишић, Живојин 108
Младеновић, Ранко 113

Мокрањац, Стеван Ст. 33, 200–201,
203, 208–214, 220, 222, 237–
243, 247, 257, 261, 275–276,
278–279, 302–304, 344, 357–
358

Моне, Едуард 120

Моњушко, Станислав 226, 282

Мурат, Марко 17–18

Мусоргски, Модест 26, 226, 261,
274–275, 277, 279, 295

Мухвић, Иво 142

Н

Назор, Владимир 113

Најдановић, Димитрије 151, 157–
158, 163, 176, 352

Настасијевић, Живорад 163–165,
195, 205

Настасијевић, Момчило 90, 151,
163–165, 176–178, 193, 195,
197–199

Настасијевић, Светомир 90, 151,
163–165, 176, 193, 195–201,
203, 206, 220, 295, 299–300,
351–353

Недељковић, Милан 119

Недић, Милан 23, 161, 176

Неједли, Здењек 130, 274, 359, 362

Ненадовић, Јелена 104, 171

Новак, Виктор 93, 116–117, 130–
131, 213, 222

Новак, Вићеслав 187

Нушић, Бранислав 113, 121, 356,
359

Нушић, Даринка 121

О

Обрадовић, Доситеј 150

Одавић, Ангелина 121

Одавић, Ристо 121

Одак, Крсто 27

Огризовић, Богдан 104

Остерц, Славко 33, 185–186

Оти, Филип 99

Офенбах, Жак 203, 259, 281

П

Павлов, Тодор 168

Павловић, Драгољуб 108

Павловић, Марко 59

Палавичини, Петар 93

Папандопуло, Борис 32, 89

Пауновић, Миленко 201, 220, 304,
363

Пашћан-Којанов, Светолик 8, 19,
21, 142, 155, 214, 341, 346, 351,
353

Пејн, Стенли 85–87

Пејовић, Роксанда 210

Перић, Живојин 176

Петрановић, Бранко 53–55, 57, 78,
99

Петровић, Љубомир Ж. 54, 57

Петровић, Надежда 18

Петровић, Растко 113

Петровић, Светислав 115

Петронијевић, Бранислав 90

Плетеш, Ладислав 215

Поповић, Бранко 119, 121

Поповић, Богдан 112–114, 116, 118,
148–149, 214, 225

Поповић, Дивна 121

Поповић, Јустин 89, 158

Поповић, Коча (Константин) 102

Поповић, Павле 138, 183

Поповић, Сава 148–150, 205
Премрл, Станко 33
Прица, Огњен 102
Продановић, Јаша 183
Протић, Стојан 55, 108
Пуланк, Франсис 269
Пуљевић, Војин 150–151, 199

Р

Радојчић, Милош 150
Рајичић, Станојло 104, 172
Рахмањинов, Сергеј 226
Рејнцер, Теренс 41
Решетар, Милан 92
Рибар, Иван 121, 184
Рибар, Тоница 121, 184.
Рибар, Иво Лола 184
Рибникар, Владислав 121
Ристић, Марко 102
Розенберг, Алфред 182

С

Савић (-Ребац), Аница 92, 113, 121
Савчић, Милан 108
Сатнер, Хуголин 31–33
Свејн, Џефри 99
Секулић, Исидора 113, 119, 183
Селесковић, Марко 182
Селишкар, Тоне 62
Симовић, Душан 23
Скаловски, Тодор 104
Сквајерс, Кетрин 45, 48–49, 63
Скерлић, Јован 15, 112
Скрјабин, Александар 226

Славенски, Јосип 27, 93, 104, 186,
195, 203, 251, 254–255, 257–
258

Слијепчевић, Ђоко 90, 157–158
Сметана, Беджих 26, 226, 359
Соловјов, Владимир 177
Спекторски, Евгеније 176
Спиридонович Савић, Јела 113
Станковић, Ђорђе 108
Станковић, Корнелије 31, 236
Станковић, Синиша 116, 183, 201,
239–242, 257, 276, 302–304
Станојевић, Олга 121
Станојевић, Станоје 89, 121, 301, 356
Степановић, Степа 108
Стефановић, Павле 171–173, 175, 178
Стефановић, Светислав 113, 178–179
Стојадновић, Милан 59, 64–65, 83,
86, 137
Стравински, Игор 225, 254, 271

Т

Та Пе, Ли 173
Тасић, Радмила 68
Таргаља, Гвидо 93
Таргаља, Марин 93
Теодоровић, Ђурђе 102
Тешић, Лала 121
Тешић, Мара 121
Тодоровић, Стеван (Стева) 214
Толер, Ернст 180, 269
Толингер, Роберт 240–241,
243
Томашић, Кузма 113
Томић, Јаша 108, 356
Тројановић, Сима 115

Ћ

Ћипико, Иво 119
Ћирић, Стеван 23
Ћоровић, Владимир 92, 301, 355
Ћоровић-Скерлић, Јелена 92

У

Ујевић, Тин (Августин) 93, 113
Урбан, Антон 142

Ф

Фелдман, Мирослав 113
Фицнер, Ханс 130
Фотић, Милан 116
Франк, Сезар 286

Х

Хаба, Алојз 103, 225–226, 254, 268
Хабермас, Јирген 46
Хан, Срећко 142
Хелферт, Владимир 130
Херман, Богомир 62, 167
Херцигоња, Никола 104
Хиндемит, Паул 225–226, 254
Хлапец-Ђорђевић, Јулка 115
Хобсбом, Ерик 41
Хођера, Светислав 150
Хонегер, Артур 254
Христић, Стеван 117, 119, 179, 194,
209–210, 214–215, 232, 237,
251–254, 256–257, 259, 287,
300, 351, 361

Ц

Цар, Марко 93, 121
Цветко, Драготин 186, 263

Цвијић, Јован 96, 108, 115, 125–127,
131, 199

Цесарић, Добриша 62
Црњански, Милош 176, 178

Ч

Чалић, Мари-Жанин 54, 57
Чапек, Карел 173
Чајкановић, Веселин 115
Чајковски, Пјотр 26, 226, 261,
Черепњин, Николај 285
Чижек, Драгутин 243, 344
Чолић, Драгутин 104, 169–173, 181,
260–261, 264, 267–268, 270–
271, 276, 285–286, 351, 363
Чубриловић, Васо (Васа) 138
Чулиновић, Фердо 53

Ш

Шантић, Алекса 108, 113
Шафранек-Кавић, Лујо 27, 118
Шварц, Рикард 132, 185–186, 251,
253–259, 344, 351, 359, 361
Шенберг, Арнолд 185, 225, 254,
268–269, 271
Шидак, Фран/Фрањо 129
Широла, Божидар 27, 31–32, 118,
129
Шкерјанц, Луцијан-Марија 33, 37,
344
Шо, Ирвин 173
Шопен, Фредерик 226
Шпенглер, Освалд 182
Шулхоф, Ервин 280
Штраус, Јохан 284

КОНСТРУИСАЊЕ СРПСКЕ МУЗИЧКЕ ТРАДИЦИЈЕ
у периоду између два светска рата

Ивана Весић

Издавач

Музиколошки институт САНУ
Кнез Михаилова 36/IV, 11000 Београд

За издавача

др Катарина Томашевић,
директор Музиколошког института САНУ

Уредник издања

др Срђан Атанасовски, научни сарадник,
Музиколошки институт САНУ

Рецензенти

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

др Коста Николић, научни саветник,
Институт за савремену историју, Београд

др Весна Пено, виши научни сарадник,
Музиколошки институт САНУ, Београд

Технички уредник

Синиша Стојановић

Лектор

др Весна Пено

Дизајнер корица

Дејан Синадиновић

Штампа

Donat Graf

Тираж

300

ISBN 978-86-80639-36-9

CIP - Каталогизација у публикацији - Народна библиотека Србије, Београд

78(497.11)"1918/1941"
316.7(497.1)"1918/1941"
930.85(497.1)"1918/1941"

ВЕСИЋ, Ивана, 1981-

Конструисање српске музичке традиције у периоду између два светска рата / Ивана Весић. - Београд : Музиколошки институт САНУ, 2018 (Donat graf). - 374 стр. ; 24 cm

“Ова студија настала је као резултат рада на пројекту ‘Идентитети српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови’...”--> Предговор. - Тираж 300. - Прилози: стр. 340-364. - Напомене и библиографске референце уз текст. - Библиографија: стр. 307-339. - Регистар.

ISBN 978-86-80639-36-9

а) Музика - Србија - 1918-1941 б) Друштвене прилике - Југославије - 1918-1941
в) Културна историја - Југославија - 1918-1941
COBISS.SR-ID 272212236