

Српска академија наука и уметности,
Музиколошки институт, Београд

DOI 10.5937/kultura1962306M
УДК 78.091.4(497.1:475)"195/196"
316.7(497.1:475)"195/196"

прегледни рад

МУЗИЧКИ ФЕСТИВАЛИ КАО ОДРАЗ КУЛТУРНЕ ПОЛИТИКЕ ТОКОМ ХЛАДНОГ РАТА

ОД ВАРШАВСКЕ ЈЕСЕНИ ДО МУЗИЧКОГ БИЈЕНАЛА ЗАГРЕБ¹

Сажетак: У раду се разматра утицај политичких промена на културно-уметнички живот Пољске и Југославије средином прошлог века. Након периода соцреализма, као водећег уметничког правца, у обе земље је отпочета тежња ка деетатизацији културе, што је у сфери организације музичког живота резултирало оснивањем интернационалних фестивала савремене музике. Будући да је пољски фестивал Варшавска јесен (1956), утемељен пет година раније, он је постао узор југословенском Музичком бијеналу Загреб (1961), што имплицира потенцијалне аналогije између стратегија и циљева ових манифестација. Оба фестивала замишљена су као места на којима би се сусрели композитори са обе стране Гвоздене завесе. Наиме, организатори су тежили инкорпорирању домаћих композитора у актуелне западноевропске музичке токове, не би ли створили повољније услове за културну либерализацију Пољске и Југославије. Стога, иако перципирани као отклон

1 Студија је писана у оквиру пројекта *Идентитети српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови* (бр. 177004) који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије. Рад је изложен на Научном скупу *Владо С. Милошевић: етномузиколог, композитор и педагог. Традиција као инспирација*, одржаном од 12. до 14. априла 2019. године на Академији уметности у Бањој Луци (Сажетак рада је штампан у Програмској књижици Научног скупа).

од соцреализма, те као вид деполитизације музике, ови фестивали су, сасвим парадоксално, наставили да служе новопрокламованим политичким идејама, усмереним ка презентацији Пољске и Југославије као либерално-демократских средина.

Кључне речи: *Пољска, Југославија, либерализација, музички фестивали, Варшавска јесен, Музички бијенале Загреб*

Специфичност друштвено-политичког стања Пољске и Југославије после Другог светског рата

Југославија и Пољска прошле су кроз сличан еволутивни пут након Другог светског рата, који је, најпре био руковођен политичком хегемонијом Сојветског Савеза. Међутим, у обе земље се у послератном периоду уочавају и тачке разилажења са Стаљиновом политиком, на основу чега би се могао пратити развој југословенско-пољских односи у сфери културне политике, који су, истина, били вишезначни и доживљавали својеврсне обрте на путу ка културној либерализацији ових земаља. У студији о југословенским и пољским културним политикама, Матеуш Соколски (Mateusz Sokulski) наводи да су (због превеликог броја жртава у рату) Југославија и Пољска узајамно осећале идеолошку блискост, што се након Другог светског рата пројектовало на оснивање Уговора о пријатељству и помоћи двеју земаља, те Друштва пољско-југословенских пријатеља, 1946. године у Варшави.² Но, занимљиво је указати да су југословенски комунисти већ у овом периоду износили ставове о интензивној и штетној „вестернизацији” пољског друштва, те су [u] internim dopisima o poljskoj kulturi pisali kao o „dekadentskoj”, а Krakov [...] smatrali gradom koji je potpuno zadržao „buržoaski” karakter.”³ Међутим, убрзо након тога (1948), сасвим парадоксално, Југославија ће постати прва земља која ће се супротставити совјетској политици, те почети да гради специфичну варијанту социјализма; доста блажег у односу на политичке системе у другим комунистичким земљама. Ипак, важна је чињеница да Југославија никада није прекинула сарадњу са источноевропским државама, али се у великој мери окренула Западу, што јој је у том тренутку омогућило да стекне високу репутацију у свету. Тај својеврсни дуализам, балансирање на разини исток – запад, постаће уједно и главна карактеристика југословенског социјализма, а својеврсну институционализацију добиће 1961.

2 Sokulski, M. (2014) Poljska kultura 1948.-1956. Perspektiva jugoslavenskog veleposlanstva u Poljskoj kao izraz legitimizacije vlastitog režima, *Historijski zbornik* br. LXVII/2, Zagreb: Društvo za hrvatsku povjesnicu, str. 346.

3 Исто, стр. 349.

године, оснивањем Покрета несврстаних. Уместо стриктне државне контроле привреде, 1950-их година у Југославији је почела да се спроводи такозвана ДДД политика (децентрализација–дебиروقратизација–демократизација),⁴ а долази се и до првих резултата „обнове и изградње”, што је испрва било евидентно у економској и инфраструктурној сфери. Тако радикалне промене оставиле су видне последице на културно-уметнички живот у земљи, па су постепено почели да пристижу „западни” културни производи, док је потрошачка масовна култура свакодневног живота постала тренд и у југословенском друштву. С друге стране, у периоду југословенске „вестернизације”, Пољској се (иако земљи која је дубоким коренима везана за западноевропско културно наслеђе) интензивно сервира совјетска култура, а социјалистички реализам главни је правац у уметности. Међутим, Стаљинова (Иосиф Сталин) смрт, 1953. године, била је прекретница за све земље Источног Блока, у којима се од тада може пратити постепено „одмрзавање” репресивног политичког система.

Дакле, југословенско-пољски културни односи, најпре су се, непосредно после Другог светског рата (1945–1948), заснивали у изградњи јединственог социјализма, диктираног из Сојветског Савеза, али је Југославија све време критиковала традиционалну приврженост пољске културе Западу, да би се, потом, Југославија прва одвојила од Источног Блока (1948) и у знатној мери окренула западним вредностима, што је постало предмет осуде пољских политичких елита.⁵ Међутим, убрзо ће (након Стаљинове смрти 1953. године) доћи до новог обрта, при чему ће Пољска кренути „западним путем”, до те мере да ће се Југославији наметнути као узор, што се може сагледати и на примеру организационих стратегија првих послератних фестивала савремене музике у Варшави и Загребу.

У овом раду се разматрају интернационални фестивали савремене музике – Варшавска јесен (*Warszawska Jesień – Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej*) и Музички бијенале Загреб (*Muzički biennale Zagreb – Međunarodni festival suvremene glazbe*) – у контексту деетатизације пољске, односно југословенске културе, у периоду од 1956. до 1961, тојест, од одржавања прве Варшавске јесени до године када је утемељен загребачки Бијенале. Успоставиће се аналогije

4 Marković, P. J. (2007) *Trajnost i promena. Društvena istorija socijalističke i postsocijalističke svakodnevnice u Jugoslaviji i Srbiji*, Beograd: Službeni glasnik, str. 19.

5 О критикама југословенске културне политике од стране пољских званичника видети у: Mateusz Sokulski, М. нав. дело.

између ових фестивала, односно, између заједничких циљева организатора да се домаћи композитори уклопе у актуелне западноевропске музичке токове, што је у том тренутку требало да омогући повољније услове на путу ка културној либерализацији Пољске, односно Југославије. Такође, увидом у репертоар Варшавске јесени из првих година, те репертоар првог Бијенала, установиће се тачке сусрета, али и поједина места разилажења ова два, идејно сродна музичка догађаја.

*Либерализација пољског музичког
живота током 1950-их година*

Године 1951. у Пољској је основан „партијско-соцреалистички” Фестивал пољске музике. Политички званичници видели су овај фестивал као прилику да мобилишу композиторе, музичаре и друштво, у циљу промовисања политичких идеја.⁶ Пошто су репертоар овог фестивала обележили типични жанрови музичког социјалистичког реализма – масовне песме и кантате, тематски усмерене ка величању и слављењу социјалистичког друштва, Зигмунт Мичелски (Zygmunt Mucielski), композитор и музики критичар, изјавио је следеће: „Постајемо мутна вода у којој не можемо ни замислити како се музика изводи и ствара било где другде [...]”.⁷ Имајући ово у виду, Министарство културе постало је сагласно са пољским композиторима око става да би репертоар овог фестивала требало обогатити свим делима насталим након Другог светског рата која рефлектују актуелни музички простор,⁸ те је на истом фестивалу, одржаном четири године касније (1955), учињен видан помак ка либерализацији пољског музичког живота. Иако је фестивал остао затворен за Западни блок, соцреалистичка оријентација није више била једини критеријум репертоарске селекције. За разлику од првог, организација другог Фестивала пољске музике поверена је Удружењу пољских композитора (уз минамално учешће Министарства), што су тада млади композитори, Тадеуш Берд (Tadeusz Baird) и Казимјеш Сероцки (Kazimierz Serocki) мудро искористили, поставивши као примарни задатак фестивала, промоцију авангардних естетичких тенденција у музици. С тим у вези, промена репертоарских начела Фестивала пољске музике, несумњиво

6 Tompkins, D. G. (2013) *Composing the Party Line Music and Politics in Early Cold War Poland and East Germany*, West Lafayette: Purdue University Press, p. 175.

7 Jakelski, L. (2015) Pushing Boundaries: Mobility at the Warsaw Autumn International Festival of Contemporary Music, *East European Politics and Societies and Cultures*, No. 29/1, Newyork: SAGE Publications, p. 192.

8 Tompkins, D. G. нав. дело, стр. 174.

је подстакла идеју о оснивању интернационалног фестивала савремене музике у комунистичкој Пољској. Својеврсна аутономија Удружења пољских композитора, без које засигурно не би било оваквих резултата, према речима Лисе Јакелски (Lisa Jakelski), била је омогућена тиме што пољски композитори и музиколози нису претерано критиковали политички режим, те су, у извесној мери, успели задобити поверење политичких званичника.⁹ Не треба заборавити да су иницијални кораци ка својеврсној либерализацији и демократизацији пољске културе били могући тек након Стаљинове смрти (1953), када је однос Совјетског савеза и Пољске видно почео да се мења. Но, треба имати на уму да вишегодишње цензуре (диктиране из СССР-а) нису могле престати преко ноћи, тако да су, истина у мањој мери, биле присутне и даље. Такође, не треба заборавити да је управо у овом периоду конструисан Варшавски пакт (1955), који је, окупљајући комунистичке земље у војни савез, подвучао границу између Истока и Запада. У оваквој дихотомiji на политичкој разини, 1956. године, под окриљем Удружења пољских композитора, оснива се Варшавска јесен – јединствени међународни фестивал савремене музике у Источном блоку.

Значај овог фестивала био је вишеструк, а замишљен је као једино место на којем би се сусрели композитори са обе стране Гвоздене завесе. Како се наводи у Статуту, примарни циљ био је остварити увид у композиторски и извођачки учинак у пољу савремене музике у Пољској и у иностранству, као и размена искустава композитора из различитих земаља.¹⁰ Пољској публици по први пут је пружена прилика да се упозна са актуелним западноевропским музичким токовима (у које је пољска култура пре рата била укључена), док се, с друге стране, функција Варшавске јесени огледала у промовисању пољских композитора, који су, са утемељењем овог фестивала доживљавали ренесансу на европској музичкој сцени. Поред концертне делатности, плурализам концепта Варшавске јесени огледао се и у штампању партитура, као и у издавању грамофонских плоча пољске уметничке музике, чиме је пољским композиторима додатно олакшан продор на Запад. Иако је, према речима појединих критичара, Варшавска јесен „[...] представљала победу модернизма над соцреализмом и охрабрила композиторе да истражују богатство стилског проседеа и композиционо-

9 Jakelski, L. нав. дело, стр. 193.

10 Bylander, C. (1989) *The Warsaw Autumn. International Festival of Contemporary Music 1956–1961: Its Goals, Structures, Programs, And People*, Columbus: The Ohio State University Press, p. 232.

техничких поступака,¹¹ овај фестивал савремене музике је на самом почетку обележен врло „проблематичном” репертоарском политиком, која, упркос својим напорима, критеријуме савремене музике никако није успевала да јасно дефинише. У извештајима Удружења пољских композитора и Министарства културе, нигде се не прецизира шта за њих термин *савремена музика* обухвата.¹² Док се, с једне стране, предлаже извођење дела насталих у претходних неколико година, с друге стране, у критеријуме савремености (према статуту прве Варшавске јесени) уклопила би се и музика из 19. века. Стога, репертоар прве Варшавске јесени треба разумевати најпре као покушај остваривања везе са раним модернизмом, који је 30-их и 40-их година доживео велику кризу. Такође, могуће је да су организатори фестивала били свесни потенцијалног притиска политичког врха, те су направили својеврсни баланс, тиме што су се на првој Варшавској јесени представили аутори старије генерације модерниста – Барток (Béla Bartók), Стравински (Игорь Стравинский), Шенберг (Arnold Schönberg), Берг (Alban Berg), Хонегер (Arthur Honegger), Месијан (Olivier Messiaen). Но, „неухватљивост” репертоара навјише се огледала у заступљености неколицине дела из 19. века (*Till Eulenspiegel* Рихарда Штрауса /Richard Strauss/, *Пета симфонија* Петра Чајковског /Пётр Чайковский/ и *Четврта симфонија* Јоханеса Брамса /Johannes Brahms/), док су остварења актуелних младих композитора послератне авангарде у потпуности изостала.

Дакле, можемо ли уопште говорити о оствареним циљевима да се пољска музика уклопи у западне естетичке тенденције, уколико је варшавска публика у другој половини 50-их година остала ускраћена за већ афирмисане композиционе технике, попут интегралног серијализма, алеаторике, те електроакустичке музике? С обзиром на то да су у ово време Штокхаузен (Karlheinz Stockhausen) и Шефер (Pierre Schaeffer) у својим студијима увелико вршили експерименте са електронском, односно конкретном музиком, одговор на постављено питање не би могао бити позитиван, или би могао бити делимично позитиван. Међутим, очито је да се у првим годинама Варшавска јесен није ни вредновала према уметничким, односно естетичким критеријумима, већ искључиво на основу друштвено-политичких, културолошких, те идеолошких аспеката. Јер, иако је прва Варшавска јесен само половично одговорила на, евидентно превисоке критеријуме савремене музике, она је за пољску музику несумњиво

¹¹ Исто, стр. 207.

¹² Bylander, С. нав. дело, стр. 124-134.

постала *window on ideas*.¹³ Дакле, симплификовано би било перципирати прву Варшавску јесен (како се то усталило у литератури), као афирмацију пољске музике изван Источног Блока; уместо тога, прикладније би било појмити је као први значајнији корак на том путу. Чини се да су се највеће заслуге овог фестивала огледале у остваривању контаката Пољака са „западним” композиторима, о чему сведочи чињеница да су одмах по одржавању прве Варшавске јесени, наредне године, композитори из Пољске први пут присуствовали Летњим курсевима за нову музику у Дармштату у Западној Немачкој, на којима су (између осталог) имали прилике да чују *Le Marteau sans maître* Булеза (Pierre Boulez), *Il canto sospeso* Нона (Luigi Nono), *Klavierstück XI*, *Zeitmaße*, *Gruppen* Штокхаузена.¹⁴ Занимљиво је да је већина дела ових западноевропских аутора изведена већ на наредној Варшавској јесени, те тако Дармштат можемо тумачити као „лабораторију”, у којој су пољски композитори трагали за бољим темељима програмске концепције свог фестивала. Ову тезу потврђује и Синтија Бајландер (Synthia Bylander), која (анализирајући репертоар Варшавске јесени од 1956. до 1961. године) истиче да се, већ на другој Варшавској јесени програмска политика почела „одмрзавати”, па је пољска публика те године имала прилике да се упозна са, на пример, електроакустичком музиком. До 1961. године, када се, према речима поменутог ауторке, програмска политика на Варшавској јесени стабилизује,¹⁵ представили су се Булез и Кејџ (John Cage), Шефер, Штокхаузен, Берио (Luciano Berio), али се и даље нису занемаривала дела умерених модерниста, попут француских неокласичних композитора, Иберта (Jacques Ibert) и Пуланка (Francis Poulenc), као и, тада већ историјска достигнућа Друге бечке школе. Оваква могућност увида у авангардне тенденције на наредним Варшавским јесенима, за пољске композиторе била је од круцијалне важности. Усвајајући и сједињавајући западноевропске технике са личним уметничким изразом, пољски композитори (особито Лутославски /Witold Lutosławski/ и Пендереcki / Krzysztof Penderecki/), убрзо ће ступити на европску музичку сцену са новоформираним властитим авангардним музичким језиком, чије ће тенденције у историји музике остати познате као авангарда Пољске школе. На тај начин,

13 Термин преузет из: Stanevičiūtė, R. (2017) Reception of the Warsaw Autumn Festival in Lithuania: Cultural Discourse and Political Context, *Musicology Today*, No. 14, Warsaw: Institute of Musicology, University of Warsaw and Union of Polish Composers.

14 Bylander, С. нав. дело, стр. 196.

15 Занимљиво је да се 1961. година поклапа са утемељењем Музичког бијенала Загреб.

социјалистички реализам у пољској музици дефинитивно је напуштен, а Варшавској јесени у том процесу приписује се кључна улога.

*Одјеци Варшавске јесени у Југославији:
утемељење Музичког бијенала Загреб*

Авангардни принципи Пољске школе нарочито су имали одјека у југословенској музичкој култури. Иако су музичари из Југославије током 50-их година путовали у Пољску, извештавајући југословенску јавност о стању музичког живота, тенденцијама које владају у пољским уметничким круговима, те о контактима са пољским композиторима, југословенски су композитори током првих година остали ускраћени за афирмацију својих дела на Варшавској јесени. Није најјасније због чега се првих година на Варшавској јесени није чула ниједна композиција југословенског аутора, будући да архивска документа овог фестивала чувају преписке Пољака и Југословена. Наиме, оно што прво привлачи пажњу, јесте да су организатори Варшавске јесени преговарачке поступке водили одвојено са земљама Западног, односно земљама Источног блока, при чему је Југославија сврстана у први блок (заједно са Западном Немачком, Швајцарском, Француском, Енглеском, Данском, Израелом и САД-ом). Ово нам говори да је Југославија, након што је прекинула сарадњу са Информбироом (1948) у државама комунистичког блока већ перципирана као „западна земља”. Иако није изведено ниједно дело југословенског аутора, сарадња Југославије и Пољске на својеврстан начин била је остварена већ на првој Варшавској јесени. Наиме, представник Радија Љубљане, Урош Крек, који је присуствовао овом фестивалу, изразио је жељу да сними интервјуе са пољским композиторима – Сероцким, Лутославском, Доброволским (Andrzej Dobrowolski) и Гражином Бачевиц (Grażyna Bacewicz) – који би, потом били емитовани на југословенским радио-станицама.¹⁶ На другу Варшавску јесен (1958), од југословенских композитора/музиколога, позвани су Матија Бравничар и Стана Ђурић-Клајн као гости, но, нема детаљнијег увида у то да ли су они узели учешће на неком од дешавања у склопу фестивала. Вршећи припреме за трећу Варшавску јесен (1959), Удружење пољских композитора упутило је позив за учешће новооснованом камерном ансамблу – Загребачки солисти,¹⁷ међутим, из непознатих разлога овај ансамбл није остварио учешће у Варшави 1959. године. За наредну, 1960. годину нема извора о пољско-југословенским контактима,

¹⁶ Bylander, С. нав. дело, стр. 166.

¹⁷ Исто, 359.

али је значајан податак да Лутославски ове године посећује Југославију у оквиру Међународног саветовања о савременој музици, одржаног у Дубровнику. Према речима Предрага Милошевића, Лутославски је својим предавањем доказао да савремена пољска музика долази полако али сигурно у први план светске музичке авангарде.¹⁸

Можемо констатовати да су југословенски композитори у овом периоду, иако без конкретног учешћа на Варшавској јесени, били упућени у стилске и композиционо-техничке одлике музичке авангарде, која је постепено освајала овај фестивал. Ипак, да се Југославија након Другог светског рата и периода социјалистичког реализма дуго и споро опорављала, сведочи критика из 1961. године која је забележила следеће: „[D]ok je svijet krenuo dalje, putem nakon rata oslobođene i uzletjele misli, sve tamo do visina svojih avangardnih apstrakcija [...] mi nismo imali ni partitura, ni mehaničkih snimki – u nas se na Akademiji još uvijek [...] diskutiralo o dozvoljenosti tritonusa”.¹⁹ Очито је да се и југословенска музика налазила у дубокој „мутној води”, у којој се, према спомнутом Мичелсковом запажању, налазила и пољска музичка култура. Но, стање је почело да се мења када је хрватски композитор Милко Келемен, путујући у Париз и Минхен на студијска усавршавања током 1950-их, те упознавши актуелне западноевропске тенденције у музици (које је и сам почео да испољава), покренуо иницијативу за оснивање првог међународног фестивала савремене музике у Југославији – Музичког бијенала Загреб (1961). Одјекнувши позитивним критикама као изузетно моћно оруђе за демократизацију музике и културе нашег друштва, загребачки Бијенале је уистину југословенској публици отворио хоризонте ка најновијој савременој европској и америчкој музици. Међутим, овај фестивал је у исто време покренуо и једно другачије питање, а тицало се стриктно нас, односно југословенске музике – „где смо ту ми?”²⁰

Савакако да је утемељењу Музичког бијенала Загреб, који је, као и Варшавска јесен, покренут са идејом музичке конфронтације Истока и Запада, морала да претходи

18 Milošević, P. (1961) Današnjici – Današnja melodija/Prvi muzički biennale u Zagrebu – Pogledi i utisci, *Zvuk* br. 49-50, Beograd: Savez kompozitora Jugoslavije, str. 494.

19 Kalafatović J. (1988) *Tribina muzičkog stvaralaštva Jugoslavije (1963–1988)*, Opatija: Mozaik, str. 10.

20 Marinković, M. Nove internacionalne perspektive jugoslovenske umetničke muzičke scene (Muzički bijenale Zagreb i Jugoslavenska muzička tribina), u: *Književnost i umetnost u Jugoslaviji: (dis)kontinuiteti*, priredili Simić, Z., Knežević, A., Bukumira, J. i Zelenović, A. S. (2018), Beograd: Klub 128, (u štampi).

либерализација југословенске политике, отпочета још 1948. године. Но, упркос томе што су оснивачи загребачког фестивала од Пољака преузели проверено успешну „[...] formulu retorike zbližavanja Istoka i Zapada [...]“²¹,²¹ посреди је једна контрадикторност у следу догађаја. Наиме, иако је Југославија са соцреализмом „раскрстила“ још 1948, а Пољска тај пут започела тек након Стаљинове смрти (1953), занимљиво је уочити како се *window on ideas*, најпре догађа у Варшави. С друге стране, баш као и у Пољској, и у Југославији су цензуре и даље имале своје јаке одјеке. Загребачки бијенале парадигматичан је пример, будући да се неколико дана пред сам почетак овог фестивала, у централним комитетима расправљало о његовом потенцијалном обустављању, тврдећи да се „[...] koncepcijom istok-zapad u Jugoslaviju unosi marazam i dekadencija buržoaskog zapadnog društva, što bi negativno moglo uticati na razvoj socijalističke kulture“.²² Упркос томе, у Загребу су се све чешће истицала и награђивала остварења савремене модерне књижевности, кинематографије, приказивала дела апстрактне уметности, те оснивали значајни кружоци, Егзат 51, Горгоне, Нове тенденције, док је од музичких група значајно издвојити ансамбл Загребачки солисти, основан 1954. године.²³

Компаративном анализом програмских стратегија првог Бијенала и прве Варшавске јесени, можемо констатовати да је пољски фестивал уистину сматран парадигмом по којој се моделовао и први интернационални фестивал савремене музике у Југославији, а критичари су увиђали готово идентичне доприносе ових фестивала. Наиме, на првом месту увек се истицала конфронтација Истока и Запада, остваривање контаката, потврда Југославије као либералне средине, упућеност у актуелне музичке тенденције у свету, те афирмација домаћег музичког стваралаштва. Будући да је Варшавска јесен (према речима Петра Селема) својом програмском концепцијом која је подразумевала, најпре остваривање везе са претходним модернизмом, постала „водич“ Музичком бијеналу Загреб,²⁴ није тешко установити сличне

21 Milin, M. Muzički bijenale Zagreb i srpska muzička scena: jugoslovenski period, in: *Music Cultures in Sounds, Words and Images: Essays in honor of Zdravko Blažeković*, eds. Baldassare, A. and Marković, T. (2018) Wien: Hollitzer Verlag, p. 360.

22 Kelemen, M. Muzički biennale Zagreb, zašto?, u: *Muzički biennale Zagreb, Međunarodni festival suvremene glazbe 1961–2011*, priredila Krpan, E. (2011), Zagreb: Hrvatsko društvo skladatelja, str. 10.

23 Markulin, L. (2005) Utemeljenje Muzičkog biennala u Zagrebu, *Arti Musices* br. 36/1, Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, str. 67.

24 Jakelski, L. M. (2009) *The Changing Seasons of the Warsaw Autumn: Contemporary Music in Poland, 1960–1990*, Berkeley: University of California,

потешкоће репертоарских политика међу овим фестивалима. Како наводи Милко Келемен, на загребачком Бијеналу би се изводила „[...] glazba iz svih krajeva svijeta, bez razlike, uz uvijet da je napredna po tendenciji i kvalitetna po umjetničkom dometu”.²⁵ Дакле, уколико су организатори замислили Бијенале као интернационални фестивал савремене музике, овако постављени Келеменови критеријуми програмске селекције остају прилично упитни, а делују још неодређеније него критеријуми на Варшавској јесени. Тако су нека дела домаћих аутора, (попут *Четрдесет прве* Миховила Логара, *Кориолана* Стјепана Шулека, *Ладинске вјештице* Натка Девчића), доспела на Бијенале из чисто практичних разлога, јер су се већ налазила на репертоарима Сарајевске, односно Хрватске опере,²⁶ те су критеријуми појма савременог потпуно стављени по страни.

Међутим, оно што је Бијенале од самог почетка чинило супериорнијим у односу на Варшавску јесен, јесте чињеница да је југословенски фестивал (поред „неадекватних” остварења домаћих аутора), од самог почетка укључивао дела последње генерације авангардиста (електроакустичка остварења Кагела /Maurício Kagel/ и Штокхаузена, *Transición I*, односно *Kontakte*, те дела Кејџа, Булеза, Шефера, Мадерне /Bruno Maderna/, Лигетија /György Ligeti/). Будући да је у оваквој западноевропској авангардној конкуренцији било неминовно да композиције домаћих аутора остану у сенци, сасвим је оправдано што се вредносни критеријуми загребачког Бијенала нису односили на уметничко-стваралачки учинак, већ искључиво на аспекте демократизације и либерализације музичке културе у Југославији, која је уз помоћ овог фестивала почела да се интензивира. Такође, важно је указати на почетке конкретних југословенско-пољских музичких веза посредством ових фестивала, Бијенала и Варшавске јесени, с обзиром на то да пољски композитори (са већ формираном властитом авангардом), остварују учешће на првом Бијеналу (1961), а југословенска критика оценила их је изузетно позитивно. Чини се да је долазак Пољске школе на први Бијенале био индикативан, како за афирмацију пољских, тако и за афирмацију југословенских композитора, будући да југословенски „музички походи” на Варшаву почињу исте године у јесен, изведбом композици-

р. 81.

25 Markulin, L. нав. дело, стр. 67.

26 Милин, М. (1998) *Традиционално и ново у српској музици после Другог светског рата: (1945–1965)*, Београд: Музиколошки институт САНУ, стр. 70.

је *Mouvements cosmiques* Крешимира Фрибеца, од стране Краковске филхармоније.²⁷

Закључна разматрања

Бројни су примери који сведоче апсолутну свесност тадашњих композитора и музиколога у вези са естетичким „мањкавостима” прве Варшавске јесени и првог Музичког бијенала Загреб. Наиме, Витолд Лутославски је изразио дубоко разочарање поводом варшавског репертоара, изјавивши да „[...] овај фестивал ни на који начин није репрезентовао Штокхаузена, Булеза и Нона... Авангардни правац [наводи Лутославски] једноставно је мало представљен”.²⁸ Након завршетка првог загребачког фестивала, Рајко Максимовић нагласио је да су на Бијеналу „[p]ојмови *savremena i muzika* tretirani [...] dosta широко, јер смо на концертима чули под *savremenim* Ravela, Debussya, затим раног Schönberga и Weberna”.²⁹ Надаље, Александар Обрадовић питао се следеће: „[K]ada се даје увид у стварање домаћих композитора, да ли треба изводити оно што сви наши композитори пишу, дакле и старији и млади [...] или се одредити само за композиције које подражавају најновija струјања из авангардистичких свetsких музичких центара”.³⁰ Близак оваквом гледишту био је и Иво Петрић, који је оштро осудио политику првог Бијенала, наводећи да смо чули „[...] превише slabih и neinteresantnih dela, како у погледу sadržaja, тако и у погледу изражајних композиционих sredstava [...]”.³¹

Међутим, упркос „конфузном” репертоару (који је био резултат недовољно дефинисаних критеријума савремене музике од стране организатора), ови фестивали су (самом могућношћу извођења дела и источних и западних композитора) остварили суштинске иницијалне идеје: дефинитивни отклон од соцреалистичке доктрине, упознавање публике са новинама, те „крчење” пута ка либерализацији музичког

27 Током 60-их година репертоар Варшавске јесени биваће интензивно употпуњиван делима композитора из Југославије, а неки југословенски аутори доживљавају чак и светске премијере својих авангардних остварења на Варшавској јесени 60-их година: Љубица Марић – *Ostinato super tema oktoixa*, Крешимир Фрибец – *Rythme reprise*, Дубравко Детони – *Графика II*, Рубен Радица – *Raean*, Иво Петрић – *Croquis sonores*, Примож Рамовш – *Enneafonia* и Милан Стибиљ – *Impressions*.

28 Bylander, С. нав. дело, стр. 395.

29 Maksimović, R. (1961) Trijumf poljske muzičke avangarde/Prvi muzički biennale u Zagrebu – Pogledi i utisci, *Zvuk*, нав. дело, стр. 492.

30 Obradović, A. (1961) Nerešen problem domaćeg stvaralaštva/Prvi muzički biennale u Zagrebu – Pogledi i utisci, *Zvuk*, нав. дело, стр. 498.

31 Petrić, I. (1961) Za osnivanje nacionalnog festivala jugoslavenske muzike/Prvi muzički biennale u Zagrebu – Pogledi i utisci, *Zvuk*, нав. дело, стр. 498.

репертоара, па и домаће музичке културе у целини. Друштвено-политичка улога у превазилажењу културно-политичких подела у периоду Хладног рата, коју су ови фестивали одиграли, толико је наглашена, да се потешкоће почетничке репертоарске политике у литератури најчешће изостављају. С друге стране, оно по чему су се у првој години ови фестивали разликовали, управо је естетичко-музички фактор, односно, чињеница да је, у односу на прву Варшавску јесен, први Бијенале успео да публици представи савремена дела актуелних послератних авангардиста. Но, разлог томе поново можемо тражити у политичким констелацијама, будући да је од одржавања прве Варшавске јесени до утемељења Бијенала ипак прошло додатних пет година „одмрзавања” односа Истока и Запада, али и у специфичности југословенске политике несврстаних, која ће се и озваничити само неколико месеци након првог Бијенала. Варшавска јесен и Музички бијенале Загреб, с једне стране, парадигматични су примери деистатизације уметности и културе, те се могу тумачити као видови најранијих покушаја преласка Пољске и Југославије са државног на парламентарни модел културне политике. Како овај модел културне политике имплицира трансфер одговорности са владе на стручно тело са сопственом аутономијом одлучивања,³² Удружење пољских композитора и Хрватско друштво складатеља били су кључни играчи у том процесу. Међутим, иако замишљени као вид деистатизације музичке културе, ови фестивали су, парадоксално, наставили да на изванредан начин служе политичкој партији, која је врло интенционално спонзорисала овакве манифестације, промовишући себе као либералну власт. Још једна важна карактеристика организационих стратегија фестивала била је интернационализам, који је подразумевао инкорпорирање домаће културе и музике у западноевропски контекст. С тим у вези, географски посматрано, Варшава и Загреб уистину припадају западним обронцима некадашњег комунистичког дела Европе, те можда није случајно што се најпре у овим градовима јавила потреба за музичко-културалним сучељавањима.

ЛИТЕРАТУРА:

Bylander, C. (1989) *The Warsaw Autumn. International Festival of Contemporary Music 1956–1961: Its Goals, Structures, Programs, And People*, Columbus: The Ohio State University Press.

32 Ђукић, В. (2010) *Држава и култура. Студије савремене културне политике*, Београд: Институт за позориште, филм, радио и телевизију ФДУ, стр. 104.

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

Jakelski, L. (2015), Pushing Boundaries: Mobility at the Warsaw Autumn International Festival of Contemporary Music, *East European Politics and Societies and Cultures*, No. 29/1, Newyork: SAGE Publications, pp. 189-211.

Jakelski, L. M. (2009) *The Changing Seasons of the Warsaw Autumn: Contemporary Music in Poland, 1960-1990*, Berkeley: University of California.

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

Kelemen, M. Muzički biennale Zagreb, zašto?, u: *Muzički biennale Zagreb, Međunarodni festival suvremene glazbe 1961/2011*, priredila Krpan, E. (2011), Zagreb: Hrvatsko društvo skladatelja, str. 9-12.

Maksimović, R. (1961) Trijumf poljske muzičke avangarde/Prvi muzički biennale u Zagrebu – Pogledi i utisci, *Zvuk*, br. 49-50, Beograd: Savez kompozitora Jugoslavije, str. 492-493.

Marinković, M. Nove internacionalne perspektive jugoslavenske umetničke muzičke scene (Muzički bijenale Zagreb i Jugoslavenska muzička tribina), u: *Književnost i umetnost u Jugoslaviji: (dis)kontinuiteti*, priredili Simić, Z., Knežević, A., Bukumira, J. i Zelenović, A. S. (2018), Beograd: Klub 128, (u štampi).

Marković, P. J. (2007) *Trajnost i promena. Društvena istorija socijalističke i postsocijalističke svakodnevnice u Jugoslaviji i Srbiji*, Beograd: Službeni glasnik.

Markulin, L. (2005) Utemeljenje Muzičkog biennala u Zagrebu, *Arti Musices* br. 36/1, Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, str. 63-91.

Milin, M. Muzički bijenale Zagreb i srpska muzička scena: jugoslovenski period, in: *Music Cultures in Sounds, Words and Images: Essays in honor of Zdravko Blažeković*, eds. Baldassare, A. and Marković, T. (2018) Wien: Hollitzer Verlag, pp. 359-383.

Милин, М. (1998) *Традиционално и ново у српској музици после Другог светског рата: (1945-1965)*, Београд: Музиколошки институт САНУ.

Milošević, P. (1961) Današnjici – Današnja melodija/Prvi muzički biennale u Zagrebu – Pogledi i utisci, *Zvuk*, br. 49-50, Beograd: Savez kompozitora Jugoslavije, str. 493-495.

Obradović, A. (1961) Nerešen problem domaćeg stvaralaštva/Prvi muzički biennale u Zagrebu – Pogledi i utisci, *Zvuk*, br. 49-50, Beograd: Savez kompozitora Jugoslavije, str. 497-498.

Petrić, I. (1961) Za osnivanje nacionalnog festivala jugoslavenske muzike/Prvi muzički biennale u Zagrebu – Pogledi i utisci, *Zvuk*, br. 49-50, Beograd: Savez kompozitora Jugoslavije, str. 498-499.

Sokulski, M. (2014) Poljska kultura 1948.-1956. Perspektiva jugoslavenskog veleposlanstva u Poljskoj kao izraz legitimizacije vlastitog režima, *Historijski zbornik* br. LXVII/2, Zagreb: Društvo za hrvatsku povjesnicu, str. 345-360.

Stanevičiūtė, R. (2017) Reception of the Warsaw Autumn Festival in Lithuania: Cultural Discourse and Political Context, *Musicology Today*, No. 14, Warsaw: Institute of Musicology, University of Warsaw and Union of Polish Composers, pp. 75-90.

Tompkins, D. G. (2013) *Composing the Party Line Music and Politics in Early Cold War Poland and East Germany*, West Lafayette: Purdue University Press.

Miloš Marinković

Serbian Academy of Science and Arts, Musicology Institute, Belgrade

MUSIC FESTIVALS AS A REFLECTION OF CULTURAL POLICY DURING THE COLD WAR

FROM WARSAW AUTUMN TO ZAGREB MUSIC BIENNALE

Abstract

This paper examines the influence of political changes on the cultural life in Poland and Yugoslavia from the 1950s to the early 1960s. After a period of socialist realism (as the main art orientation), the tendency toward liberalization of culture started in both countries. In the domain of organizing musical life, such tendencies reflected in establishing of international festivals of contemporary music. The Warsaw Autumn (1956) and the Zagreb Music Biennale (1961) were places where composers from both sides of the Iron Curtain have presented their works. Analogies between these festivals are evident, given the fact that the Polish festival was founded five years earlier and served as a model for establishment of the Zagreb Music Biennale. First of all, the Warsaw Autumn and the Zagreb Music Biennale have shown similar problems in regard to the music repertoire. In addition, the similarities between these festivals are recognized based on the main objectives of both festivals organizers which implied aspiration for incorporation of Polish and Yugoslav music culture into the contemporary tendencies of Western Europe. It was a crucial strategy of the Warsaw Autumn, as well as of the Zagreb Music Biennale, whose purposes were about contributing to the liberalization of both Polish and Yugoslav culture. Therefore, this study has found that these festivals, although perceived as a departure from political ideologization of music, continued to promote modified political aims referring to presentation of Poland and Yugoslavia as liberal countries.

Key words: *Poland, Yugoslavia, liberalization, music festivals, Warsaw Autumn, Zagreb Music Biennale*