



**Ustanove, politika in glasba
v Sloveniji in Srbiji 1945–1963**



Univerza v Ljubljani
**FILOZOFSKA
FAKULTETA**

Urednika

Tatjana Marković &
Leon Stefanija



**Institucije, politika i muzika
u Srbiji i Sloveniji 1945–1963.**

**Ustanove, politika in glasba
v Sloveniji in Srbiji 1945–1963**

**Institucije, politika i muzika
u Srbiji i Sloveniji 1945–1963.**

**Urednika
Tatjana Marković & Leon Stefanija**

Ustanove, politika in glasba v Sloveniji in Srbiji 1945–1963 / Institucije, politika i muzika u Srbiji i Sloveniji 1945–1963.

Zbirka: *Glasba na Slovenskem po 1918*

po 1918
Glasba na Slovenskem

Urednika zbornika: Tatjana Marković, Leon Stefanija

Urednika zbirke: Leon Stefanija, Aleš Nagode

Člani uredniškega odbora zbirke: Matjaž Barbo, Katarina Bogunović Hočevar, Igor Grdina, Peter Grum, Darja Koter, Svanibor Pettan, Lidija Podlesnik Tomášiková, Gregor Pompe, Nejc Sukljan, Urša Šivic, Larisa Vrhunc, Jernej Weiss

Recenzenta: Jurij Snoj, Ivana Vesić

Tehnično urednik: Jure Preglau

© **Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, 2015.**

Vse pravice pridržane.

Založila: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani

Izdal: Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani

Za založbo: Branka Kalenić Ramšak, dekanja Filozofske fakultete

Oblikovanje in prelom: Žiga Valetič

Prva izdaja, elektronska izdaja

Ljubljana, 2015

Publikacija je brezplačna

Dostop na spletu: <http://slovenskaglasbenadela.ff.uni-lj.si>

DOI: 10.4312/9789612377908

CIP - Kataložni zapis o publikaciji

Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

78(497.1)«1945/1963»(082)(0.034.2)

351.854(497.1)«1945/1963»(082)(0.034.2)

32:78(497.1)«1945/1963»(082)(0.034.2)

USTANOVE, politika in glasba v Sloveniji in Srbiji 1945-1963 [Elektronski vir] = Institucije, politika i muzika u Srbiji i Sloveniji 1945-1963 / urednika Tatjana Marković & Leon Stefanija. - 1. izd., elektronska. - El. knjiga. - Ljubljana : Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2015. - (Zbirka Glasba na Slovenskem po 1918)

ISBN 978-961-237-790-8 (pdf)

1. Vzp. stv. nasl. 2. Marković, Tatjana

281981184

Kazalo

Spremna beseda/predgovor	7
Katarina Bogunović Hočevar	
1 Slovenska filharmonija v 1950. letih: sledi (družbeno)političnih teženj v delu glasbene ustanove	9
Tatjana Marković	
2 Mapiranje delatnosti beogradske Opere 1945–1961. u jugoslovenskom političkom i kulturnom kontekstu	39
Gregor Pompe	
3 Na obrobju. Delovanje ljubljanske Opere med letoma 1950 in 1960	66
Ivana Ilić	
4 Institucionalni i ideološki aspekti muzičke programacije Radio Beograda 1944–1960.	86
Maja Vasiljević	
5 Od očuvanja bliskosti s “revolucionarnim masama” do predstavljanja SFRJ u svetu: Državni ansambl narodnih igara i pesama Srbije/Ansambl “Kolo” (1948–1955)	137
Tjaša Ribizel	
7 Glasbene objave dnevnega časopisja 1945–1963	157
Milan Milojković	
7 “Slovenija napred, ostali stoj!” Prakse pisanja o savremenoj muzici u Muzičkim novinama (Zagreb, 1946–1948)	165
Vesna Mikić	
8 O UKS-u i DSS-u SKJ/SAKOJ-u (u kontekstu politike) DDD	177
Leon Stefanija	
9 Društvo slovenskih skladateljev do konca 1950. let	200
Avtorji/autori	215
Imensko kazalo	219

Spremna beseda/predgovor

Leta 2007/2008 sva s kolegico Tatjano Marković pri Agenciji za raziskovalno dejavnost vodila projekt z naslovom *Međunacionalne veze u kontekstu aktivnosti jugoslovenskih muzičkih institucija: Srbija i Slovenija 1945–1961 / Mednacionalne vezi v kontekstu dejavnosti jugoslovanskih glasbenih institucij: Srbija in Slovenija v letih 1945–1961*. Skromno odmerjena finančna sredstva za pot in nekajdnevno bivanje na leto so omogočila nekajkratno srečanje med sodelavci Oddelka za muzikologijo in kolegicami iz Fakulteta muzičke umetnosti v Beogradu, zato smo raziskovanje osredotočili na intenziviranje že potekajočih raziskav, ki sva jih imela koordinatorja projekta na delovni mizi. Publikacijo, ki se je iz sodelovanja izvila, sem si sprva lahko le potihem želel. Šestim sodelavcem (po tri iz vsake države) so se kasneje pridružili še trije: poleg Milana Milojkovića in Maje Vasiljević še Tjaša Ribizel.

Kljub naknadnim prispevkom raziskovalcev, ki so obogatili celoto, je analiza glasbenih ustanov tega obdobja praktično na začetku. V tem zvezku smo se dotaknili glasbenega delovanja obeh Oper (Marković in Pompe), Slovenske filharmonije (Bogunović-Hočevar), Zveze skladateljskih društev (Mikić) in Društva slovenskih skladateljev (Stefanija), ljubiteljskih glasbenih društev (Vasiljević), programiranja beograjskega Radia (Ilić) in glasbene publicistike (Ribizel, Milojković). Čeprav so posamezni prispevki izjemni – zlasti Ivana Ilić in Katarina Bogunović Hočevar ponujata odlične, temeljne prispevke za obravnavano problematiko – je že od daleč vidna velika vsebinska vrzel. Ne le, da ni vključena tudi perspektiva drugih nekdanjih jugoslovanskih republik (zlasti hrvaška perspektiva bi bila zelo dobrodošla), temveč so izpuščena celotna področja glasbenega življenja v obeh republikah. Nadalje so izpuščene pomembne teme obdobja, v katerem se je razmahnila zlasti popularna (tudi glasbena) kultura in so se začele oblikovati regionalne in lokalne politične prakse na različnih področjih življenja, tudi umetniškem.

Vendarle, prispevki so toliko vrednejši, ker gre za enega prvih poskusov zbiranja kvalitetnega gradiva za sistematično primerjalno analizo glasbenega življenja, delovanja glasbenikov in ustanov v času velikih, po prvi svetovni vojni za Slovenijo največjih kulturnih sprememb na področju glasbe. Pomembne temeljne analize posameznih opusov in življenjskih okoliščin posameznih glasbenikov ostajajo muzikološki dolg, ki bi ga bilo smiselno poravnati v čim bližji prihodnosti. Obenem ostaja v tem zborniku pomembno odsotno vprašanje kulturne in umetniške emigracije. In zanjo je smiselno reči, da je posamezniku postavljala posebne ne le politične, kulturne in z njimi povezane umetniške izzive, temveč je bilo tudi njeno vsakdanje življenje v mnogočem zahtevnejše od tistega,

ki ga je čas prinesel kasnije. Posebej se zahvaljujem emeritirani profesorici Mariji Bergamo za kritično branje in zlasti komentiranje vrste odlomkov. Ponudila je vredne iztočnice za nadaljnje raziskovanje tu zajete problematike in je pomembno prispevala h končni ureditvi v nadaljevanju objavljenih prispevkov.

Leon Stefanija



Godine 2007/2008. ustanovljena je bilateralna saradnja između Agencije za istraživačku delatnost Republike Slovenije i Ministarstva prosvete nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije. Među prvim projektima podržanim u ovom programu bio je i jedan naslovljen *Međunacionalne veze u kontekstu aktivnosti jugoslovenskih muzičkih institucija: Srbija i Slovenija 1945–1961 / Mednacionalne vezi u kontekstu dejavnosti jugoslovanskih glasbenih institucij: Srbija in Slovenija v letih 1945–1961*, rezultat saradnje muzikološkinja i muzikologa sa Univerziteta Ljubljana i Univerziteta umetnosti u Beogradu. Pored vanr. prof. dr Tatjane Marković (Katedra za muzikologiju, Beograd) i prof. dr Leona Stefanija (Odsek za muzikologiju, Ljubljana), koji su vodili projekat, bili su uključeni i saradnici iz obe zemlje: doc. dr Katarina Bogunović-Hočevar i vanr. prof. dr Gregor Pompe (oboje sa Odseka za muzikologiju, Ljubljana), kao i Ivana Ilić (Katedra za muzičku teoriju, Beograd) i prof. dr Vesna Mikić (Katedra za muzikologiju, Beograd), kojima su se potom svojim priložima za ovu publikaciju pridružili i Milan Milojković (Akademija umetnosti, Novi Sad), Maja Vasiljević (Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu) i dr Tjaša Ribizel.

Cilj projekta je bio da se prouče i u jugoslovenskoj političkoj sredini kontekstualizuju aktivnosti muzičkih institucija poput opere u oba glavna grada (Marković, Pompe), Slovenske filharmonije (Bogunović-Hočevar), Saveza kompozitora Jugoslavije (Mikić), Društva slovenskih skladateljev (Stefanija), beogradskog Radija (Ilić), dnevnih novina (Ribizel) i časopisa *Muzičke novine* (Milojković), kao i folklornog ansambla „Kolo“ iz Beograda (Vasiljević), između 1945. i 1961. godine.

Dakle, ova publikacija je rezultat prvog bilateralnog muzikološkog projekta Republike Srbije i Republike Slovenije. Autori studija delimično osvetljavaju kulturni i umetnički život u Socijalističkoj Federativnoj Republici Jugoslaviji tokom jedne i po decenije neposredno posle Drugog svetskog rata iz ugla Slovenije i Srbije. Istaživanja će biti nastavljena kako u pravcu započetog proučavanja rada muzičkih institucija u dve zemlje, tako i u pravcu uključivanja institucija iz drugih jugoslovenskih republika i, nadamo se, takodje publikovana.

Tatjana Marković

1 Slovenska filharmonija v 1950. letih: sledi (družbeno)političnih teženj v delu glasbene ustanove

Izhodiščno vprašanje, ki si ga zastavlja pričujoča razprava, je vprašanje vpliva povojne družbenopolitične ureditve na delovanje Slovenske filharmonije (SF), ustanovljene po drugi svetovni vojni. Premislek o vplivu povojne politične ideologije na delo umetniške oz. glasbene inštitucije terja podrobnejše poznavanje in razumevanje delovanja SF tako na ravni samostojnega zavoda, kot tudi inštitucije vpete v slovenski glasbeni poustvarjalni prostor. Pričujoča razprava obravnava delovanje SF v času vodenja prvih dveh upraviteljev, Marjana Kozine in Lucijana Marije Škerjanca. Gre za obdobje, ko naj bi se povojni pritiski politične ideologije najmočneje manifestirali v vseh segmentih družbenega življenja, posledično tudi na delovanju umetniških ustanov.

V prvih letih delovanja SF ni kazala izoblikovanih umetnostnih in organizacijskih smernic. Ideja kolektivizma, ki je zaznamovala prva leta delovanja zavoda, je bila posledica kulturne politike nove države. SF je tako svoje primarno poslanstvo prilagodila novim družbenopolitičnim pričakovanjem. Prvi upravitelj, Marjan Kozina, je krmaril med pričakovanim in hotenim, drugi, Lucijan Marija Škerjanc, pa je imel odločujočo vlogo pri oblikovanju programskih smernic inštitucije. V času Škerjančevega delovanja v vlogi upravitelja, ko je vodstvo iskalo strategije programske politike, so se vzporedno odpirala vprašanja vpliva, interesov in razprtij med stanovskimi društvi in SF. Načenjala so tako organizacijska vprašanja zavoda kot njegove programske politike. Tako je bila na pobudo Društva glasbenih umetnikov Slovenije dosežena odcepitev Koncertne poslovalnice od SF, Društvo slovenskih skladateljev pa je želelo vplivati na program oziroma delež slovenskih del, ki naj bi jih SF vključevala v svoje sporede. Poleg stanovskih razprtij so na delovanje zavoda močno vplivale tudi tedanje družbenopolitične razmere: SF se je soočala s finančnimi težavami, z reorganizacijo zavoda in posledično z vprašanjem programske politike, ki v dotedanji obliki ni bila več sprejemljiva. Ob zaključku sezone 1953/54 se je Škerjanc znašel v točki preizpraševanja in iskanja drugačne (nove) programske politike zavoda.

Tako se izkaže, da so bili povojni vplivi (družbeno)politične ideologije na delo SF zanemarljivi v primerjavi s stanovskimi pričakovanji in interesi, ki so odmevali v ozadju njenega delovanja.

Ključne besede: Slovenska filharmonija, Kozina, Škerjanc, Koncertna poslovalnica, Društvo slovenskih skladateljev

The Slovenian Philharmonic in the 1950s: Traces of (socio)political tendencies in the work of a music institution

The question that serves as the point of departure for the present discussion is that of the influence of the post-war (socio)political order on the operation of the Slovenian Philharmonic, which was established after the World War II.. Reflection on the influence of the post-war political ideology on the work of an arts or music institution demands a more detailed knowledge and understanding of the operation of the Slovenian Philharmonic both as an independent institution and as an institution embedded in the Slovenian music performance scene. The present discussion deals with the operation of the Slovenian Philharmonic in the period when it was led by its first two directors, Marjan Kozina and Lucijan Marija Škerjanc. This is the period when the post-war pressures of the political ideology are thought to have had the strongest impact on all segments of social life, and consequently also on the operation of arts institutions.

In its first years of activity, the Slovenian Philharmonic did not demonstrate any clearly formed artistic or organisational guidelines. This period was marked by the idea of collectivism, which was a consequence of the cultural politics of the new state. Thus the Slovenian Philharmonic adapted its primary mission to the new sociopolitical expectations. The first director, Marjan Kozina, navigated a path between expectations and volition, while the second, Lucijan Marija Škerjanc, had a decisive role in forming the programming guidelines of the institution. During Škerjanc's tenure as director, when the leadership was seeking a programming policy strategy, questions arose regarding the influence and interests of peer societies, and regarding disputes between them and the Slovenian Philharmonic. Thus the institution engaged with both organisational questions and the establishment of its programming policy. On the initiative of the Slovenian Musicians' Society, the Concert Agency was separated from the Slovenian Philharmonic, while the Society of Slovene Composers sought to influence the programme and the proportion of Slovenian works included in concerts. In addition to the peer disputes, the operation of the institution was strongly influenced by the sociopolitical conditions of the time: the Slovenian Philharmonic was faced with financial difficulties, with the reorganisation of the institution, and consequently with the question of the programming policy, which was no longer acceptable in its previous form. At the end of the 1953/1954 season, Lucijan Marija Škerjanc found himself in the position of reflecting on and seeking a different (new) programming policy for the institution.

It therefore appears that the post-war influences of (socio)political ideology on the work of the Slovenian Philharmonic were negligible in comparison with the peer expectations and interests that played out in the background of its operation.

Keywords: Slovenian Philharmonic, Marjan Kozina, Lucijan Marija Škerjanc, Concert Bureau, Society of Slovene Composers

Izhodiščno vprašanje, ki si ga zastavlja pričujoča razprava, je vprašanje vpliva povojne (družbeno)politične ureditve na delovanje Slovenske filharmonije (v nadaljnji obravnavi: SF), ustanovljene po drugi svetovni vojni. Kulturna politika Slovenije po drugi svetovni vojni je bila osrednja tema raziskav Aleša Gabriča, ki kulturno politiko obravnava v širšem in v ožjem pomenu besede. Medtem ko s prvo zaobjema organiziranje, financiranje in nadziranje šolske, prosvetne in kulturne politike, pa z drugo opredeljuje znanost in umetnost. Gabrič se glasbenikov, glasbenih inštitucij in z njimi povezanih vprašanj dotika le sporadično, vendar nikakor ne zanemarljivo.¹

Premislek o vplivu povojne politične ideologije na delo umetniške oz. glasbene inštitucije terja podrobnejše poznavanje in razumevanje delovanja SF tako na ravni samostojnega zavoda, kot tudi inštitucije, vpete v slovenski glasbeni poustvarjalni prostor. Pričujoča razprava obravnava delovanje SF v času vodenja prvih dveh upraviteljev, Marjana Kozine in Lucijana Marije Škerjanca.² Gre za obdobje, ko naj bi se povojni pritiski politične ideologije najmočnejše manifestirali v vseh segmentih družbenega življenja, posledično tudi na delovanju umetniški ustanov.

Ob sestavljanju popolnejše podobe kulturne politike SF in iskanju morebitnih zunanjih (ideoloških) vplivov na njeno delovanje so bili poleg koncertnih sporedov upoštevani dokumenti arhiva SF, Arhiva Slovenije, Zgodovinskega arhiva Ljubljana, dnevno časopisje ter razprave revijalnega tiska takratnega časa.

Ustanovitev SF bi veljalo opazovati v širšem družbenozgodovinskem kontekstu:

- 1) po drugi svetovni vojni so bile v Sloveniji ustanovljene številne kulturne ustanove,³ zato se zdi, da je bilo dejanje ustanovitve SF le vprašanje časa;

¹ S področja umetnosti obravnava Gabrič predvsem vplive družbenopolitičnih pritiskov na literarne ustvarjalne kroge. Cf. Gabrič, 1991.

² Delovanje SF po drugi svetovni vojni obravnava tudi prispevek Aleša Nagodeta (Nagode, 2004).

³ Leta 1945 so bili ustanovljeni Zavod za zaščito in znanstveno preučevanje kulturnih spomenikov, Akademija za igralsko umetnost, Akademija za upodabljalno umetnost, Državni arhiv Slovenije. Tiste ustanove, ki so bile že iz predvojne časa (muzeji, Narodno gledališče, Radio Ljubljana), je vlada preoblikovala v ustanove osrednjega državnega in nacionalnega pomena, kar je pomenilo tudi redni dotok finančnih sredstev.

- 2) ustanovitev je bila seveda posledica hotenj glasbenikov (Marjan Kozina, Vlado Golob, Matej Hubad) in pripravljenosti politične volje (podpredsednik zvezne vlade Edvard Kardelj);
- 3) ustanovitev SF je pomenila institucionalizacijo nečesa, kar je že prej obstajalo v slovenskem glasbenem prostoru, le pod drugimi imeni in v drugačnih organizacijskih oblikah;⁴
- 4) SF ni bila edina tovrstna ustanova v tedanji Jugoslaviji, ki si je pridobila institucionalni značaj. Po njej sta bili ustanovljeni še Beograjska in Zagrebška filharmonija.⁵

Opazovanje dela te inštitucije je smiselno glede na mandate upraviteljev, ki so z vodenjem ustanove izrisovali njeno programsko politiko, ta pa je bila v večji ali manjši soodvisnosti z družbenopolitičnimi težnjami takratnega časa. Vprašanja, ki se ob tem porajajo so: koliko so posamezni upravitelji kot formalno odgovorni nosilci programske politike inštitucije podrejali zahteve stroke lastnim ideološkim vzgibom? Ali so ideološka prepričanja posameznikov sploh vplivala na vodenje programske politike? Ali so bili upravitelji pod morebitnimi pritiski in pričakovanji nadrejene politične volje in koliko je bila ta sploh prisotna v delu SF?

Kozinov čas vodenja Slovenske filharmonije

Ob obdobju Kozinovega vodenja SF, trajajočega od 1. januarja 1948 do izteka sezone 1950, ne vemo veliko. Ker so zabrisane sledi o obstoju dokumentacije zavračajo, se programska politika izrisuje le preko koncertnih sporedov in časopisnih člankov. Kdo je odločal o programih, Kozina ali hišni dirigenti (Jakov Cipci, Samo Hubad, Bogo Leskovic in zborovodja Rado Simoniti) ali vsi skupaj, ni jasno.

Je pa že takoj po ustanovitvi Vlado Golob, tajnik SF, urednik na Radiu in eden od pobudnikov ustanovitve SF, objavil članek *Nekaj besed k ustanovitvi Slovenske filharmonije*, v katerem je utemeljeval obstoj SF z njenimi zgodovinskimi predhodnicami, izpostavil pa je tudi njeno novo nalogo.⁶ Ta je izhajala iz ideje, da mora biti glasba dostopna najširšim družbenim množicam:

4 Pred drugo svetovno vojno je delovanje Ljubljanske filharmonije, Radijskega orkestra in Tržaške filharmonije skušalo zapolniti vrzel na področju slovenske simfonične poudarjalnosti.

5 Institucionalizacija je zagotovila določeno finančno varnost in možnost vnaprejšnjega načrtovanja, s tem pa tudi izvajanja začrtane programske politike in potencialni razcvet glasbene kulture.

6 Vlado Golob, "Nekaj besed k ustanovitvi Slovenske filharmonije", *Ljudska pravica*, 11. 1. 1948. Podobno dikcijo lahko zasledimo tudi v časopisnem članku Valensa Voduška "O pomenu in nalogah Slovenske filharmonije", *Slovenski poročevalec*, 18. 1. 1948.

Pomembnost ustanovitve Slovenske filharmonije kot državne ustanove nam stopi tembolj jasno pred oči, če se zavedamo razlike med našo filharmonijo in med filharmonijami drugod po svetu, razen v Sovjetski zvezi. Filharmonije po kapitalističnem svetu so zelo ozkega pomena, saj so namenjene in služijo samo tenki plasti tkzv. "gornjih deset-tisočev" in to le po glavnih mestih. Naša Slovenska filharmonija pa bo služila vsemu našemu ljudstvu, saj bo težišče njenega dela ležalo tako na dvigu umetniške ravni kakor na prirejanju kulturno umetniških prireditvev po industrijskih krajih, po združnih domovih in po vseh krajih naše republike.⁷

V Golobovih besedah je močno poudarjena ideja kolektivizma oziroma prepričanje, da je glasba namenjena vsem ljudskim množicam. Ta je bila po vsej verjetnosti tudi močno gonilo in tehten argument pri ustanavljanju inštitucije, ki ga politična volja ni smela spregledati. Da je ideja kolektivizma prežemala programsko politiko Kozinovega obdobja, lahko opazujemo na dveh ravneh in sicer v namenu, ki so ga koncerti izpolnjevali, in v vsebini koncertnih sporedov.⁸

Koncerte, ki jih je SF prirejala od ustanovitve do septembra 1948 (tako z orkestrom kot z zborom), bi glede na namen (funkcijo) lahko razdelili v tri kategorije:

- 1) koncerti, ki so potekali v dvorani SF oziroma v Unionski dvorani,
- 2) gostovanja po različnih krajih Slovenije ter krajih nekdanje Jugoslavije in
- 3) koncerti za različne priložnosti, prireditve in podobno.

sezona	skupno število koncertov v sezoni	koncerti v SF/ Unionski dvorani	gostovanja	koncerti (prireditve) za druge priložnosti
januar – september 1948	52	21	15	16
september 1948 / avgust 1949	79	25	39	15
september 1949 / avgust 1950	51	26	13 (pretežno zbor)	12

⁷ Idem.

⁸ Analiza koncertnih sporedov temelji na zbranih in urejenih sporedih, ki sta jih v monografski publikaciji o Slovenski filharmoniji objavila Primož Kuret in Mateja Kralj. Cf. Kuret/Kralj, 1991.

Iz tabele je razvidno, da je število gostovanj in priložnostnih koncertov lahko preseglo število koncertov v koncertni dvorani. Namen, ki so ga simfonični koncerti izpolnjevali nedvomno uresničuje idejo kolektivizma, saj so bili koncerti za druge priložnosti (za pionirje, proslave, vojaški koncerti) in gostovanja po različnih krajih Slovenije usmerjeni v zadovoljevanje kulturnih potreb širših družbenih slojev in s tem v ustvarjanje socialistične kulture. Ali se je program koncertov sploh razlikoval glede na namen simfoničnega koncerta bo razvidno v nadaljevanju. Že površni pogled na prvo "sezono" oziroma obdobje od ustanovitve do septembra istega leta kaže, da je v večini koncertov zastopano najmanj eno, velikokrat tudi več del slovanskih⁹ skladateljev. Spodnja tabela kaže, da je od 52 koncertov samo 6 takih, ki so bili brez dela slovenskega, jugoslovanskega ali slovanskega skladatelja.¹⁰

Od januarja do septembra leta 1948 je bilo 52 koncertov:

dela slovenskih skladateljev	26 koncertov (izključno slovenska dela na štirih koncertih)
dela slovanskih skladateljev	39 koncertov
dela jugoslovanskih skladateljev	14 koncertov (od tega 12 krat Gotovčevo <i>Kolo</i>)
število koncertov brez slovenskih, jugoslovanskih in slovanskih skladateljev	6 koncertov

Med slovanskimi deli so najpogostejša imena koncertnih sporedov Peter Iljič Čajkovski, Antonin Dvořák in Bedřih Smetana, obenem imena železnega koncertnega repertoarja. Dela teh skladateljev se v omenjenem obdobju nekajkrat ponovijo in sicer tako, da so včasih na sporedu skupaj z deli železnega koncertnega repertoarja (Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven), včasih pa z deli slovenskih ali jugoslovanskih avtorjev.

Da je bila ideja kolektivizma blizu programski politiki SF, potrjuje tudi ugotovitev, da so bili koncerti, ki jim danes želimo pripisati različne funkcije, v resnici le izvedbe istega programa na različnih lokacijah. Tako je bila denimo *Simfonija št. 5 P. I. Čajkovskega* na sporedu v dvorani SF, nato ob proslavi 30.

⁹ Izraz slovansko združuje v tem poimenovanju dela slovenskih, jugoslovanskih in ostalih slovanskih ustvarjalcev.

¹⁰ V *Ljudski pravici* je bil 29. 7. 1948 objavljen članek z naslovom "Delo Slovenske filharmonije v Ljubljani v prvem polletju njenega obstoja", v katerem izvemo, da je bilo v omenjenem obdobju izvedenih 561 glasbenih del, od tega 437 domačih in slovanskih ter 124 klasičnih del in "druge literature tujih komponistov". Čeprav avtor članka ni podpisan, lahko domnevamo, da ga je napisal nekdo, ki je dobro poznal delo inštitucije.

obletnice Rdeče armade ter na gostovanju orkestra na Bledu. Podobno je bilo tudi z drugimi deli.

Če odštejemo slovenske in jugoslovanske skladatelje, sestavljajo prevladujoči delež repertoarja skladbe slovanskih ustvarjalcev. Zdi se, da se programska politika giblje med hotenim in razpoložljivim, prilagaja se možnostim in priložnostim ter brez vnapij predvidene programske zasnove kolobari s sporedi.

Če pa gostovanja in proslave postavimo v kategorijo koncertov, ki opravljajo svojo nalogo tudi v funkciji nove družbene ideologije (glasba je dostopna vsem množicam in prav tako je spremljevalka številnih političnih "kulturnih" prireditev), vidimo, da po številčnosti in obsegu zajemajo večji del delovanja te ustanove.

Slovenska glasbena dela tvorijo poleg železnega (poudarjeno slovanskega) repertoarja opazen delež na koncertnih sporedih SF. V prvi in drugi sezoni opazimo precejšnje število slovenskih skladateljev. Ob tem se poraja misel, da je bilo zaradi pomanjkanja slovenske simfonične produkcije domala vse dobrodošlo, še posebej tista dela, ki so z deklarativnimi naslovi podčrtovala novega družbenega duha. Kot je v nadaljevanju razvidno iz tabele, so po številčnosti izvedenih del v prvih dveh sezonah izstopali Blaž Arnič, Matija Bravničar, Marjan Kozina, Anton Lajovic, Marijan Lipovšek, Slavko Osterc in Lucijan Marija Škerjanc. Nekatera od teh skladateljskih imen so se na področju simfonične ustvarjalnosti uveljavila že v 1930. in v začetku 1940. let. V obeh sezonah pa po številu ponovitev nedvomno izstopa Kozinova *Bela Krajina*, kar dopušča številne pomisleke, ki pa niso predmet omenjene razprave.

V sezoni 1948/1949 se je izoblikovala serija simfoničnih koncertov, ki bi jih lahko glede na njihovo označevanje (označeni so z rimsko številko) in funkcijo opredelili za redne ali abonmajske koncerte. Potekali so v eni od obeh koncertnih dvoran. Deset tovrstnih koncertov se je enakomerno zvrstilo od oktobra 1948 do maja 1949. Skladbe, ki so v tabeli prikazane odebeljeno, pa so bile izvedene v okviru teh koncertov.¹¹

¹¹ Številka v oklepaju ob naslovu skladbe v tabeli označuje število ponovitev. Navedbe naslovov skladb izhajajo iz seznama koncertnih sporedov ki sta jih v monografski publikaciji o Slovenski filharmoniji objavila Primož Kuret in Mateja Kralj. Cf. Kuret / Kralj, 1991.

skladatelj	januar – oktober 1948	oktober 1948 – oktober 1949 (brez zborovskih del)
Emil Adamič		Tri turkestantske ljubezenske pesmi
Blaž Arnič	<i>Duma</i> (2) <i>Ples čarovnic</i> <i>Partizanske bolnice</i>	<i>Ples čarovnic</i> Gozdovi pojejo (2) <i>Pesem planin</i> (2)
Bernard Filip	<i>Rapsodično kolo</i> Scherzo za godalni orkester <i>Barkarola</i> za violino in orkester	<i>Rapsodično kolo</i> (5)
Matija Bravničar	<i>Tolminska profana</i> in <i>Tolminska sakralna</i> <i>Slovenska plesna burleska</i> (2) <i>Kurent</i> (2) <i>Hej brigade, fantazija</i>	<i>Slovenska plesna burleska</i> (3) <i>Kurent</i> <i>Hlapec Jernej</i> <i>Kralj Matjaž</i>
Zvonimir Ciglič	<i>Prva simfonija</i> , 1. in 2. stavek	
Anton Foerster		<i>Gorenjski slavček</i> , opera, III. prizor: arija Franje
Benjamin Ipavec		Serenada , za godalni orkester (2) <i>Ciganka Marija</i> , za alt in orkester (4)
Marjan Kozina	<i>Padlim</i> (2) <i>Bela Krajina</i> (13) <i>Ilova gora</i> <i>S Titovimi brigadirji</i> (2)	<i>Bela Krajina</i> (17) <i>Ilova gora</i> (2)
Davorin Jenko	<i>Potera</i> , uvertura	
Anton Lajovic	<i>Pesem jeseni</i> <i>Capriccio</i>	<i>Pesem jeseni</i> (2) Caprice (2) <i>Mesec v izbi</i> , za alt in orkester (3) <i>Bujni vetri v polju</i> , za alt in orkester (3) <i>Pet pesmi</i> , za tenor in orkester
Bogo Leskovic	<i>Simfonija v enem stavku</i> <i>Domovina</i>	<i>Partita</i> , suite (2)
Marijan Lipovšek	<i>Sonatni stavek</i> , za godalni orkester (3) <i>Simfonija</i> , 1. stavek (2) <i>Gore v snegu in ledu</i>	Sonatni stavek za godalni orkester (2)
Vladimir Lovec		<i>Simfonietta</i> za godalni orkester

skladatelj	januar – oktober 1948	oktober 1948 – oktober 1949 (brez zborovskih del)
Slavko Osterc	<i>Suita</i> , za simfonični orkester (3) Klasična uvertura	<i>Suita za orkester: Religioso</i> Klasična uvertura
Viktor Parma	<i>Pozdrav Gorenjski</i>	<i>Ksenija</i> , opera: intermezzo
Karol Pahor	<i>Pastorale</i> , za simfonični orkester	<i>Mrtvaški ples</i> , za godalni orkester
Stanko Premrl	<i>Scherzo</i>	
Pavel Šivic	<i>Razstava v Trbovljah</i>	
Lucijan Marija Škerjanc	<i>Fantazija</i> , za klavir in orkester <i>Notturmo</i>	<i>Notturmo</i> (6) <i>Mařenka</i> <i>Sonetni venec</i> (2) <i>Druga simfonija</i> <i>Koncert za klavir in orkester</i> <i>Vizija</i> , za alt in orkester (3)
Danilo Švara	<i>Vse za otroke</i>	
Matija Tomc	<i>Variacije</i> , za godalni orkester	
Ubald Vrabec	<i>Udar na udar</i>	
Demetrij Žebre	<i>Svobodi naproti</i>	

Čas začetka delovanja SF je bil obenem čas, ko se je že postavljena nova družbena ureditev zgledovala po sovjetskem modelu družbene ureditve. Na jugoslovanskih tleh so bila ob pomoči propagandnega stroja prevedena najpomembnejša teoretska dela sovjetskih politikov (Gabrič, 1998: 137–139). V kulturni politiki v širšem pomenu besede je to pomenilo povzdigovanje tistih del, ki so imela propagandno poudarjeno politično in družbeno vsebino, prav tako pa je bil močan delež sovjetske umetnosti. Če odštejemo dela slovenskih in jugoslovanskih skladateljev na sporedih SF, ugotovimo, da je bilo v Kozinovem času vodenja zavoda le eno delo oz. le en koncert posvečen sovjetski umetnosti. 12. in 13. aprila 1948 je bil izveden oratorij Marjana Viktoroviča Kovala (Kovaleva) *Jemeljan Pugačov*.¹² Izključno eno delo pa je premalo, da bi lahko govorili o deležu in vplivu sovjetske umetnosti na programsko politiko SF. Okoliščine, ki so pripeljale do izvedbe tega oratorija danes niso znane.

¹² Oratorij je Marjan Viktorovič Koval napisal leta 1938. Jemeljan Ivanovič Pugačov (1742–1775) je bil vodja kmečke vstaje v času cesarice Katarine II. Pristaše zoper nepriljubljeno vladavino cesarice je našel med rudarji in delavci ruskih manufaktur.

Informbirojevski spor med Jugoslavijo in Sovjetsko zvezo leta 1948, ki je znanomoval tudi kulturno politiko takratnega časa, na delo SF ni vplival, saj je ta takrat še brez izoblikovanih programskih smernic šele pričenjala s svojim delom. Vodstvo SF se ni preveč oziralo na politične odločitve, ki so partijskim celicam narekovala prevzemanje kontrole nad posamezno institucijo, temveč je krmililo med možnostmi, stroko in lastnim razumevanjem dela institucije. To potrjuje tudi poročilo o sestanku osnovne partijske organizacije v SF leta 1950, v katerem izvemo:

Pri debati o potrebi prevzema vodilne vloge v ustanovi so navzoči ugotovili, da celica nima vpliva na sestavo programa, ker ni nihče od sestavljalcev komunist in ti gledajo na komuniste kot na strokovno manj vredne, ker da se zaradi sestankov itd. ne morejo dovolj izobraziti. Sicer pa celica niti ni poskušala prevzeti te naloge.¹³

Izvemo tudi, da si partijska organizacija skuša pridobiti ustrezno avtoriteto tako, da bi ustanovila

kolektiv glasbenikov – komunistov ki bo prediskutiral vsak koncert zlasti s strokovnega stališča, nakar bo objavil svojo kritiko. S tem bodo obenem skušali odpraviti laične kritike, ki se zadnji čas pojavljajo v našem tisku [...] Največje težave ima Filharmonija po izjavah članov [partije] z raznimi prvaki, ki se ne zmenijo ne za partijsko ne za sindikalno organizacijo, ampak se obračajo direktno na posamezne funkcionarje CK KPS [Centralnega komiteja Komunistične partije Slovenije] in jih tudi večkrat nepravilno obveščajo. Dogovorili smo se, da bo v bodoče v takih primerih sekretar celice v imenu celice opozoril dotičnega funkcionarja na stvarno stanje, kar bo tudi vplivalo na dvig avtoritete celice.¹⁴

Iz pričujočega poročila je razvidno, da se je partija zavedala svoje (strokovne) nemoči. Ob tem se vsiljuje domneva, da v prvih dveh letih delovanja SF politična ideologija ni imela vpliva na programsko politiko institucije. Ker naj bi sporna vprašanja vodstvo zavoda neposredno urejalo s političnim vrhom, se zdi, da je bil ta bodisi zavodu naklonjen bodisi ni povsem poznal in spremljal umetniškega delovanja SF.

V nadaljevanju si pogledajmo, katerim nadrejenim državnim organom je SF formalno odgovarjala za svoje delo. SF nadrejeni organ je bilo Ministrstvo, ki se je v začetku petdesetih let reorganiziralo in tudi preimenovalo:

13 Zgodovinski arhiv Ljubljana, LJU 684, Mestni komite Zveze komunistov Slovenije, Ljubljana 1945–1954, "Poročilo o sestanku osnovne partijske organizacije v Filharmoniji dne 10. 1. 1950", a. e. 1–16, 1.

14 Idem.

Ministrstvo za prosveto, do septembra 1949 - združuje področje šolstva, kulture, znanosti in prosvete)	Jože Potrč, minister (Potrč je član komisije za agitacijo in propagando pri Centralnem komiteju Komunistične partije Slovenije) - Potrč (verjetno na Kardeljevo pobudo) predlaga vladi ustanovitev Slovenske filharmonije
Ministrstvo za znanost in kulturo, do aprila 1951 - znotraj ministrstva se leta 1951 oblikujejo Sveti (Svet za glasbo)	Jože Potrč, minister (do 1950) Boris Zihlerl, ¹⁴ minister (od 1950)
Svet za prosveto in kulturo, 1951–1963	Boris Zihlerl, minister (do 1953)



predsedstvo, sekretariat, izvršni komite ali politbiro¹⁵
(ta se je v različnih obdobjih imenoval različno); izvoli ga:



Centralni komite KPS/ZKS
- decembra 1950 formira Agitprop komisija pri CK KPJ pet podkomisij; ena od teh je bila podkomisija za kulturno-umetnostna in ljudsko-prosvetna vprašanja (vodja Lev Modic); naloga komisije pa je, da "daje občo smer, pogloblja in tolmači linijo Partije"

Pregled zapisnikov Politbiroja Centralnega komiteja Komunistične partije Slovenije/Zveze komunistov Slovenije 1945–1954 kaže, da se je komisija (na seji politbiroja 20. 11. 1952) ubadala predvsem s "problemom" radia (Drnovšek, 2000: 321).

Za razliko od drugih kulturno-umetniških inštitucij je imel Radio poleg Univerze, fakultet in Slovenske akademije znanosti in umetnosti, bistven vpliv na ustvarjanje javnega mnenja. Vendar pa tudi v najvišjih političnih krogih kot je bil politbiro, glasbeni program radia ni bil deležen obravnav, prav tako ne SF.

¹⁵ Zihlerl je do 1950 v Beogradu kot član agitpropa Centralnega komiteja Komunistične partije Jugoslavije.

¹⁶ Ožje telo Centralnega komiteja, marsikdaj so ga označevali kot Centralni komite.

Zapisniki razkrivajo, da je bilo za partijo pomembnejše kulturno-prosvetno kot pa kulturno-umetniško delo.

Da oblasti še leta 1951 niso imele najboljšega nadzora nad kulturno-umetniškimi ustanovami razkrije "Osnutek letnega poročila" kulturno-prosvetne grupe Centralnega komiteja Zveze komunistov Slovenije:

Kader, ki dela na teh ustanovah in je na naši nomenklaturi, je z naše strani najmanj obdelan. Mi sicer imamo nad njim pregled, kar pa ne zadošča niti za nomenklaturo, niti za evidenco. Delo na tem področju nam je bilo še bolj otežkočeno, kot pri znanstvenih kadrih. [...] Po konferenci, ki smo jo imeli dne 1. 4. 1950 na KU CK KPJ smo pristopili k realizaciji nekaterih nasvetov, tako n.pr. ustvariti si solidno evidenco kulturno-umetniškega kadra (kartoteka), poleg tega izdelati temeljite analize posameznih ustanov (Slovenskega narodnega gledališča, akademij, Filharmonije itd.), strokovno politične ocene, evidenco nad učecim se kadrom ali šolanje tega kadra itd. Uspeli nismo, ker resor teh stvari ni izdelal kljub temu, da je smatral takšno sistematično delo za potrebno in da sam vsega tega nima.¹⁷

Komisija za agitacijo in propagando Centralnega komiteja Zveze komunistov Slovenije je na svoji 4. seji, 24. januarja 1951, sklenila, da se pri Ministrstvu za znanost in kulturo osnujejo Sveti, ki naj bi prevzeli skrb ("v razvoju usmerjanja kulturnega življenja") za področja umetnosti (književnost, gledališče in film, glasba, likovna umetnost) ter za visoke šole in znanstvene ustanove.¹⁸ Svet za posamezno področje bi moral biti sestavljen na osnovi dveh principov in sicer bodisi, da bi bili člani imenovani iz vrst strokovnjakov (umetnikov) bodisi iz vrst vodilnih funkcionarjev (rektorjev, dekanov, direktorjev), pri čemer bi bilo potrebno upoštevati oba principa.

Škerjančev mandat: zasuk k umetnosti

Leta 1950, ko je Agitprop skušal vzpostaviti vsaj formalni nadzor nad kulturno-umetniškimi inštitucijami, je vodenje SF prevzel Lucijan Marija Škerjanc. Medtem ko ni povsem jasno, kdo je sestavljal umetniški svet inštitucije v času Kozinovega vodenja, pa teh dilem v Škerjančevem mandatu ni. Prvi umetniški svet zavoda so poleg upravnika sestavljali: Valens Vodušek, Marjan Kozina in Marjan

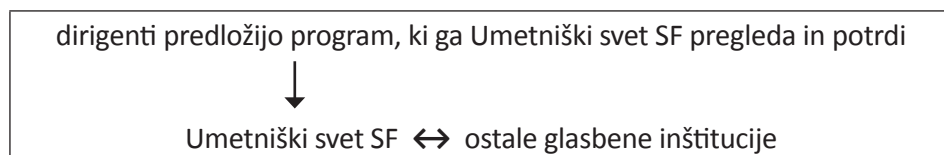
17 Arhiv republike Slovenije, AS 1589/III, Centralni komite Zveze komunistov Slovenije, Osnutek letnega poročila z dne 3. 1. 1951, a. e. 378–522, 16.

18 Arhiv republike Slovenije, AS 1589/III, Centralni komite Zveze komunistov Slovenije, Zapisnik 4. seje Komisije za agitacijo in propagando z dne 24. 1. 1951, a. e. 372, 30.

Lipovšek. V času Kozinovega vodenja je programska politika zavoda postavila simfonične koncerte (1948/1949), ki so imeli lastnosti abonmajskih koncertov. Ti so predstavljali osnovo ob kateri je novi umetniški svet gradil organizacijsko in programsko politiko ustanove. Ob začetku mandata je Škerjanc izpostavil naslednje smernice SF:

- 1) zavod si prizadeva k popolni samostojnosti orkestra, saj je bilo dotlej delovanje orkestra odvisno od glasbenikov iz opere;
- 2) ker je za abonmajski koncert potrebnih le osem vaj in približno en teden za izvedbo, mora orkester postaviti dva koncerta mesečno;
- 3 iz naštudiranih programov se sestavljajo programi za ljudske in študentske koncerte, za radio oddaje in snemanja;
- 4) za programe snemanja mora dati odslej USSF [Umetniški svet Slovenske filharmonije] svoj pristanek”.¹⁹

V prvem letu Škerjančevega mandata lahko iz zapisnikov Umetniškega sveta SF razberemo naslednji način priprave koncertnih sporedov: dirigenti predložijo okvirni program abonmajskih koncertov, ki ga umetniški svet potrdi, dopolni ali spremeni, le redkokdaj zavrne. Vsak od dirigentov lahko pripravi več programov, med temi pa umetniški svet izbere primerne. Datume abonmajskih koncertov določa umetniški svet nekje do dva meseca vnaprej, pri čemer pogosto pride do popravkov v programu, največkrat zaradi gostujočih umetnikov. Sprotno je tudi določanje datumov gostovanj, za katere dirigenti prav tako predložijo program, medtem ko spored za proslave določa umetniški svet. Z ostalimi glasbenimi inštitucijami komunicira Umetniški svet SF.



Iz zapisnikov je razvidno, da Škerjanc kot upravnik zavoda (vsaj na formalni ravni) ni odločal sam o vodenju SF.

¹⁹ Arhiv Slovenske filharmonije, Mapa Zapisniki 1950/1951, Zapisnik Umetniškega sveta SF z dne 20. 12. 1950.

Ob koncu sezone 1950/1951 se je Umetniški svet SF prvič z anketami obrnil na publiko.²⁰ Kakšen je bil dejanski odziv publike, ne vemo. Je pa iz zapisnikov umetniškega sveta mogoče razbrati, da naj bi bila pričakovanja publike v precejšnji meri izpolnjena.²¹ Da so politične oblasti s svojimi odločitvami vendarle vznemirjale delo SF v prvem letu Škerjančevega delovanja, beremo v zapisniku Pete seje komisije za agitacijo in propagando pri Centralnem komiteju Komunistične partije Slovenije, kjer je zapisano: "Izvrši naj se pregled stalnih orkestrrov. Ima naj ga Opera in Radio (dajeta koncerte tudi za javnost), SF pa sestavi orkester, ki ni stalen, od koncerta do koncerta."²² Umetniški svet SF je na sklep agitpropa poslal protestni memorandum. Ali je prav napisani memorandum vplival na to, da se sklep agitpropa ni izvršil, ne vemo. Se pa iz poznejših zapisnikov razkriva, da je bil Marjan Kozina tisti, ki se je o kočljivih zadevah glede Filharmonije pogovarjal z "vodilni političnimi faktorji".²³

Oblasti so se torej ukvarjale z reorganizacijo in ne vsebinsko same ustanove. Podobnih pomislov s strani oblasti v petdesetih letih ne zasledimo več. Se pa znotraj zavoda začenjajo odpirati nova vprašanja in polemike glede programske politike SF, ki bodo odzvanjali v javnosti in tudi v samem političnem vrhu.

Doslej je bilo povedano, da so za programsko politiko SF skrbeli dirigenti in Umetniški svet zavoda, ki je bil dirigentom nadrejen. Poleg teh je imela zelo pomembno vlogo Koncertna poslovalnica. Ta je še pred vojno delovala v okviru Glasbene matice, leta 1946 je delo nadaljevala pri Akademiji za glasbo v Ljubljani, z ustanovitvijo SF pa jo je Ministrstvo za prosveto Ljudske republike Slovenije (LRS) pripojilo SF kot Poslovalnico za kulturno-umetniške prireditve. Nova Koncertna poslovalnica je opravljala funkcijo koncertne agencije, ki je ponujala slovenske in medrepubliške umetnike SF in ostalim glasbenim ustanovam, prav tako pa je prirejala koncerte po Sloveniji. Njej nadrejeno telo je bila Jugoslovanska koncertna poslovalnica (Jugokonzert), ki je kot centralna agencija edina lahko sodelovala s tujimi glasbenimi agencijami po Evropi in svetu ter medrepubliškim agencijam ponujala

20 Anketna vprašanja, ki jih je umetniški svet posredoval poslušalcem na enem od zadnjih koncertov v sezoni: 1) Kako ste bili zadovoljni s koncertnim abonmajem 1950/1951? 2) Kakšne predloge in pobude imate za sestavo sporedov v seziji 1951/1952? 3) Ali se javite za koncertni abonma v seziji 1951/1952? Cf. Arhiv Slovenske filharmonije, Mapa Zapisniki 1950/1951, Zapisnik seje Umetniškega sveta SF z dne 30. 4. 1951

21 Arhiv Slovenske filharmonije, Mapa Zapisniki 1950/1951, Zapisnik Umetniškega sveta in dirigentov SF z dne 13. 7. 1951.

22 Arhiv republike Slovenije, AS 1589/III, Centralni komite Zveze komunistov Slovenije, Zapisnik 5. seje Komisije za agitacijo in propagando pri CK KPS z dne 24. 2. 1951, a. e. 728–823, 30.

23 Arhiv Slovenske filharmonije, Mapa Zapisniki 1950/1951, Zapisnik Umetniškega sveta SF z dne 30. 4. 1951.

tuje umetnike.²⁴ Jugokonzert je bil edina "pooblaščen" glasbena agencija v državi, ki je jugoslovanske glasbenike (poustvarjalce) lahko "prodajala" tujim agencijam.

V začetku Škerjančevega mandata so, tako kot v Kozinovem času, prevladovali slovenski interpreti. Po informbirojevskem sporu, ko se je Jugoslavija začela previdno in počasi odpirati zahodnemu svetu, zasledimo tudi na glasbenem področju postopno večanje števila tujih umetnikov.²⁵ Tako domači kot tuji izvajalci so postopno vplivali na podobo koncertnih sporedov zavoda.²⁶

Pregled sporedov za sezono 1951/1952 kaže, da je orkester SF gostoval po Sloveniji le trikrat (Celje, Trst in Piran), kar je bilo občutno manj, kot kadarkoli prej. Če odštejemo proslave in priložnostne koncerte se je Umetniški svet osredotočil predvsem na simfonične koncerte v Ljubljani, ki so bili kategorizirani bodisi kot abonmajski, izredni ali pa simfonični koncerti.

Pokazali smo, da so se sporedi oblikovali kot posledica interakcije več dejavnikov. Programska politika inštitucije se je nagibala k formalni organiziranosti koncertov (na redne in izredne simfonične koncerte), ki jim je Umetniški svet SF pripisoval vedno večji pomen. Vzporedno s temi so potekala še gostovanja, proslave in podobno. Programi so bili sestavljeni iz del železnega repertoarja ter slovenskih in jugoslovanskih skladb. Na železni repertoar so v veliki meri vplivali dirigenti in Koncertna poslovalnica, glede izbire sodobnih slovenskih del pa je bil vsaj formalno odgovoren Umetniški svet SF.

V prvem letu Škerjančevega mandata je Umetniški svet zavoda razpisal poziv skladateljem za prijavo del, ki bi se potegovala za izvedbo v koncertni sezoni 1951/1952.²⁷ Umetniški svet je s tem uvedel selekcijo pri izvedbi domačih del,

24 Dolgoletni vodja slovenske Koncertne poslovalnice Karel Mahkota je na sestanku koncertnih poslovalnic v Zagrebu leta 1951 izrazil potrebo po kakovostnih tujih umetnikih. Cf. Arhiv Slovenske filharmonije, Poročilo o sestanku koncertnih poslovalnic Beograda, Zagreba in Ljubljane ter zastopnikov glavnega odbora Društva glasbenih umetnikov Jugoslavije z dne 7. 7. 1951. Zapisnik srečanja nam razkriva, da je bila slovenska Koncertna poslovalnica v večji meri odvisna od izbire in odločitev Umetniškega sveta SF, saj je bila prav Filharmonija največji odjemalec ponudbe Jugokonzerta. Po Mahkotovi smrti, avgusta 1951, je odločitve in dogovore z Jugokonzertom po vsej verjetnosti prevzel Umetniški svet SF. V istem zapisniku je Karel Mahkota izpostavil tudi problem, da beograjska koncertna poslovalnica služi preveč na račun republiških poslovalnic.

25 V sezoni 1950/1951 sta bila med tujimi izvajalci/solisti zastopana le francoski violončelist Pierre Fournier in britanski pianist Edgar Kendall Taylor.

26 Koncertni sporedi so bili odvisni tudi od repertoarja, ki so ga imeli pripravljenega solisti. Čeprav je Jugokonzert skušal tuje umetnike izbirati glede na kakovost, je bil zaradi omejenih financ velikokrat prisiljen na kompromise.

27 "Izdelati poziv skladateljem za prijavo del, ki jih želijo imeti izvedene v seziji 1951/52 do 15. 4. DSS in javno." Arhiv Slovenske filharmonije, Mapa Zapisniki 1950/1951, Zapisnik Umetniškega sveta SF z dne 13. 3. 1951.

ki dotlej vsaj na formalni ravni ni obstajala. Na sestanku med Umetniškim svetom in dirigenti SF ter predstavnikom Društva slovenskih skladateljev (Matijem Bravničarjem) je bil sprejet dogovor o izboru novih slovenskih del, ki naj bi se uvrstila v program naslednje sezone. Komisijo so sestavljali Umetniški svet (Valens Vodušek, Marjan Kozina, Marjan Lipovšek in Lucijan Marija Škerjanc) in dirigenti Filharmonije (Jakov Cipci, Bogo Leskovic in Samo Hubad), predstavnik orkestra (Ali Dermelj), predstavniki Društva slovenskih skladateljev (Matija Bravničar, Danilo Švara, Ciril Cvetko, Radovan Gobec) in predstavnik Radia Slovenija (Uroš Krek in Marjan Vodopivec).

Sestava komisij:

	13. 8. 1951 (9 članov / 10 glasov)	19. 9. 1951 (9 članov / 10 glasov)	6. 10. 1951 (5 članov / 6 glasov)
	komisija 1	komisija 2	komisija 3
USSF	Vodušek, Kozina, Škerjanc	Vodušek, Lipovšek	Vodušek
DSS	Švara, Cvetko	Gobec	Bravničar
Dirigenti	Cipci, Leskovic, Hubad	Cipci, Leskovic, Hubad	Cipci, Hubad
Orkester	Dermelj	Dermelj	
Radio		Krek, Vodopivec	Krek

Seznam prijavljenih in sprejetih del:

avtor	delo	komisija	odločitev komisije	1951/52
Zvonimir Ciglič	<i>Prva simfonija</i>	2	da ("sprejme se priložnostno v program")	*
Uroš Krek	<i>Simfonietta</i>	2	da ("sprejme se v redni program SF")	izredni koncert
Aleksander Lajovic	<i>Adagio</i>	2	ne	
Bogo Leskovic	<i>De profundis</i>	2	da ("sprejme se v redni program SF")	
Stanko Prek	<i>Simfonija v cis-mollu</i>	1	ne	*

avtor	delo	komisija	odločitev komisije	1951/52
Primož Ramovš	<i>Divertimento za godala</i>	2	da ("za redne koncerte ne pride v poštev")	*
	<i>Scherzo</i>	1	da ("primerna za priložnostni program")	
Pavel Šivic	<i>Medjimurska rapsodija: Kolo</i>	1	da ("se sprejme z omejitvijo")	izredni koncert
	<i>Divertimento za klavir in orkester</i>	2	da ("priložnostno")	
Lucijan M. Škerjanc	<i>Simfonija št. 4</i>	1	da ("se sprejme v program rednih koncertov")	abonma
Danilo Švara	<i>Simfonija št. 1</i>	1	ne	
Matija Tomc	Variacije na pesem <i>Od kneza Marka</i>	1	ne	
Ubald Vrabec	<i>Le vkup uboga gmajna</i>	2	ne	
Demetrij Žebre	<i>Concertino za klavir in orkester</i>	3	da	izredni koncert

* Ta dela so bila izvedena na Simfoničnem koncertu novih del sodobnih slovenskih skladateljev, 25. aprila in 6. maja 1952, v veliki dvorani SF.²⁸

Na treh srečanjih so komisije ocenile štirinajst novih slovenskih del. Čeprav so v program pogojno sprejele devet skladb, jih v sezoni 1951/1952 najdemo sedem, od tega eno na rednem, tri na izrednih koncertih in tri na simfoničnem koncertu novih del sodobnih slovenskih skladateljev. Tako je "preskus" opravila polovica prijavljenih novitet.

Odločanje komisij je potekalo v obliki razprave, kjer je vsak od članov komisije bolj ali manj uspešno utemeljeval svoje mnenje. Tako se je ob izvedbi Krekove Simfoniette komisija povsem strinjala s Cipicjem, ki je delo komentiral prvi in sicer, da je "po svoji – od današnjih del najbolj strnjene – in dobri instrumentaciji primerna za javne nastope."²⁹ Bolj polemični komentarji so bili ob

²⁸ Zanimivo je, da so na tem koncertu izvedli Prekovo Simfonijo, čeprav je bila s strani komisije ocenjena negativno ("Formalno in vsebinsko še ni tematika dozorela za večjo simfonično obliko").

²⁹ Arhiv SF, Zapisniki komisije za ocenjevanje del, ki so bila predložena za izvedbo v sezoni 1951/1952 z datumi 13. 8. 1951, 19. 9. 1951 in 6. 10. 1951.

umetniško šibkejših delih. Tako se je ob komentiranju Vrabčevega dela *Le vkup uboga gmajna* odprla vrsta dilem kot denimo, ali podpirati umetniško vprašljiva dela, zato ker je skladba "dokument tržaške borbe".³⁰ Krekov komentar, da je "takšnih skladb v Radio Slovenija na kupe", je podprl Škerjanc z opozorilom, da "diletantizem ne sme prodreti".³¹

Zapisniki komisij za izbiro slovenskih del so dragocen dokument inštitucije in časa. So izraz želje po strokovnosti, prav tako pa kažejo na to, da se Umetniški svet SF po vsej verjetnosti ni želel spustiti sam v konfrontacijo s slovensko glasbeno ustvarjalnostjo oz. z Društvom slovenskih skladateljev.

Že v okviru ocenjevanja slovenskih del, se je iz komisije želel distancirati predstavnik Društva slovenskih skladateljev Radovan Gobec, ki je dejal, da "DSS [Društvo slovenskih skladateljev] ne more glasovati, ker so mu vsi člani enako ljubi in da je določitev skladb interna zadeva SF".³² V času ocenjevanja skladb je v Slovenskem poročevalcu izšel članek Matije Bravničarja "Programska politika Slovenske filharmonije", v katerem avtor načenja problem deleža slovenskih glasbenih del na simfoničnih programih SF.

DSS je ponovno predlagalo vodstvu SF, da v sporede svojih rednih koncertov uvrsti vsaj tretjino slovenskih skladb, kajti nihče ni bolj poklican, da posreduje slovensko simfonično glasbo kakor ravno SF. Za svetovno glasbeno literaturo imamo nešteto drugih posredovalcev, radio in gramofonske plošče, z vseh delov sveta, ki nam v odlični reprodukciji, kakršne sami še ne zmoremo, posredujejo umetnine velikih mojstrov, medtem ko nam slovenskih simfoničnih skladb ne podaja nihče razen SF. Resici na ljubo je treba pripomniti, da se je spored SF v pretekli sezoni zelo približal potrebi naše glasbene kulture. [...] V letošnjem sporedu SF je od osmih rednih koncertov pet brez slovenske skladbe. V njih je zastopanih 12 skladb nemških skladateljev, 3 slovenske, 3 ruske, 4 francoske, 1 ciklus češkega skladatelja, 1 angleška in 1 skladba italijanskega skladatelja: srbskega ali hrvaškega skladatelja sploh ni v sporedu (Bravničar, 1951).

Bravničarjev članek je bil prva javna ocenitev dela SF v treh letih in pol njene obstoja. Vprašanje je, ali ga je v resnici spodbudila programska shema nove sezone ali pa komisija za izbiro slovenskih skladb. Glede na to, da je članek izšel

30 Idem.

31 Idem.

32 Arhiv Slovenske filharmonije, Mapa Zapisniki sej Umetniški svet Slovenske filharmonije 1951/1952, Zapisniki komisije za ocenjevanje del, 19. 9. 1951.

še preden je komisija zaključila s svojim delom, lahko beremo Bravničarjev javni apel kot glas DSS, ki kot predsednik društva skuša zaščititi stanovske kolege.

Analiza koncertnih sporedov kaže, da je število slovenskih del v sezoni, o kateri razpravlja Bravničar, primerljivo s sezono poprej. Res pa je, da je število novitet manjše glede na število koncertov. Tisto, kar mogoče zbuja pozornost je številnost Škerjančevih del na obeh abonmajskih koncertih. Vendar pa se ob primerjavi s prejšnjimi sezonami niti ne zdi več tako nenavadno. Pomenljiv je tudi podatek, da so bila od slovenskih skladateljev na sporedih Zagrebške filharmonije prav Škerjančeva dela največkrat izvajana (Detoni, 1997).

Tabela, ki sledi, prikazuje zastopanost slovenskih del na abonmajskih koncertih v štirih sezonah. Obdobje zajema drugo leto Kozinovega vodenja in prva tri Škerjančevega. Bravničarjev očitek se zdi upravičen v toliko, če opazujemo število slovenskih del na abonmajskih koncertih.

Bravničarjevo kritiko je Umetniški svet SF po dikciji odgovora sodeč sprejel dobronamerno. To je bila obenem tudi možnost, da je Umetniški svet javnosti pojasnil in argumentiral način svojega dela. Drugače je bilo v polemiki s Švaro, ki je ob koncu sezone 1951/1952 na veliko bolj osebni ravni napadel programsko politiko SF. Švarov napad je bil mogoče posledica dela komisije za izbiro slovenskih del, katere član je bil sprva tudi on sam. Švara je bil eden od kandidatov skladateljev, katerega delo je komisija zavrnila z utemeljitvijo, da je skladba "po fakturi sicer neoporečna, vsebinsko pa nudi premalo, da bi prišla v poštev za izvedbo".³³ V kolikšni meri je bila komisija v resnici strokovna in Švara žrtev strokovnosti te komisije, niti ni toliko pomembno, kot je pomembno to, da so polemike prisilile Umetniški svet SF k javnemu pojasnjevanju svojega dela.

Čeprav se zdi, da polemike razgaljajo le programsko politiko inštitucije, se neke v ozadju skrivajo nesoglasja med skladatelji. Ta je poznal tudi politični vrh, kar razkriva zapisnik komisije za agitacijo in propagando pri Centralnem komiteju ("med skladatelji so hudi spori"),³⁴ vendar jim ni pripisoval večjega pomena. Koliko so polemike odzvanjale v programski politiki sezone 1952/1953, kaže tabela, iz katere je razvidno, da so bila skoraj vsa domača dela postavljena v redne abonmajске koncerte. Ti so si sčasoma pridobili status osrednjih koncertov SF.

33 Arhiv Slovenske filharmonije, Zapisniki komisije za ocenjevanje del, ki so bila predložena za izvedo v sezoni 1951/1952 z datumi 13. 8. 1951, 19. 9. 1951 in 6. 10. 1951.

34 Arhiv republike Slovenije, AS 1589/III, Centralni komite Zveze komunistov Slovenije, Zapisnik druge redne seje Agitprop komisije pri CK KPS z dne 20. 12. 1950, a. e. 730, 30.

Zastopanstvo slovenskih del na abonmajskih koncertih v štirih sezonah						
	1949/1950 (50 koncertov) 10 rednih simfoničnih koncertov	1950/1951 (52 koncertov) 8 rednih koncertov	1951/1952 (48 koncertov) 8 abonmajskih / 9 izrednih koncertov	1952/1953 (51 koncertov) 12 abonmajskih / 8 izrednih koncertov		
			Abonma	Izredni	Abonma	Izredni
Blaž Arnič		<i>Uvertura h komični operi,</i> op. 11		<i>Ples čarovnic</i>	Simfonija št. 8, <i>Na domači grudi*</i>	<i>Koncert za</i> <i>violino in</i> <i>orkester*</i>
Matija Bravničar		<i>Simfonija št. 1*</i>		<i>Kurent</i>	<i>Simfonija št. 2*</i> <i>Belokranjska rapsodija</i>	
Zvonimir Ciglič					<i>Obrežje plesalk*</i>	
Uroš Krek	<i>Koncert za</i> <i>violino in</i> <i>orkester</i>			<i>Sinfonietta*</i>		
Anton Lajovic		<i>Pesem jeseni</i>				
Bogo Leskovic		<i>Simfonija v enem stavku</i>				
Marijan Lipovšek	<i>Simfonija, 4. st.</i>	<i>Domovina, simfonična</i> <i>pesnitev*</i> <i>Druga suita, za godalni</i> <i>orkester*</i>	<i>Simfonija</i>		<i>Druga suita za godala</i>	
Slavko Osterc			<i>Suita za orkester</i>			
Stanko Premrl				<i>Tema z</i> <i>variacijami</i>		

Zastopnost slovenskih del na abonmajskih koncertih v štirih sezonah						
Uroš Prevoršek	<i>Pietà, za tenor solo, zbor in orkester</i>					
Primož Ramovš					Sinfonietta*	
Pavel Šivic					<i>Dve narodni (Medjimurska rapsodija; Kolo)</i>	
Lucijan Marija Škerjanc	<i>Concertino za klavir in godala</i> <i>Allegro de concert</i> za violončelo in orkester	<i>Gazele, 7 orkesterskih pesnitev</i>	<i>Simfonija št. 4, za godalni orkester*</i> <i>Fantazija za klavir in orkester</i>	<i>Koncert za violino in orkester</i> <i>Dramatična uvertura</i>	<i>Osem skladb za godala</i> <i>Suita v starem slogu za godalni kvartet in godalni orkester</i>	
Danijel Škerl					<i>Serenada za godala*</i>	
Danilo Švara					<i>Simfonija št. 3</i>	
Demetrij Žebre				<i>Concertino za klavir in orkester</i>		

* prva izvedba

V novi sezoni 1952/1953 je bila SF deležna velikih sprememb oziroma udarcev, na katere so vplivala družbenopolitična dogajanja takratnega časa:

1) Zaradi varčevalnih ukrepov je ministrstvo oz. Svet za prosveto in kulturo marca 1952 ukinil financiranje Umetniškega sveta SF. Ta je deloval še do konca sezone 1951/1952, nato ga je uprava zavoda razpustila. "V smislu direktiv za štednjo je predsednik Sveta za prosveto in kulturo LRS tov. Zihlerl odločil, da se delo sedanjega Umetniškega sveta ne bo več mesečno honoriralo. Lahko pa ustanova nagradi člane umetniškega sveta za dejansko opravljeno delo. O novih pogojih obvestite, prosimo, prizadete."³⁵

2) Leta 1952 je SF izgubila Koncertno poslovalnico, pri čemer je oblast imela posredovalno vlogo. Filharmonija si je z upravo, sindikati, partijsko organizacijo in zastopniki zbora zelo prizadevala, da bi Koncertno poslovalnico obdržala.³⁶ Pobuda za odcepitev je prišla s strani Društva glasbenih umetnikov Slovenije,³⁷ ker naj bi se interesi Filharmonije in Društva glasbenih umetnikov glede Poslovalnice križali.³⁸ Društvo glasbenih umetnikov je Filharmoniji očitalo, da naj bi bilo koncertno življenje v sezoni 1951/1952 močno prizadeto, saj naj bi SF gledala predvsem na svoj interes, premalo pa naj bi skrbela za koncertno življenje po Sloveniji.³⁹

Dopis Društva glasbenih umetnikov Svetu za prosveto in kulturo razkriva, da je Koncertna poslovalnica delovala kot "odsek Filharmonije brez ločenega knjigovodstva, brez soodločanja Društva glasbenih umetnikov Slovenije in v

35 Arhiv republike Slovenije, AS 249, Svet za prosveto in kulturo 1952, Dopis Sveta za prosveto in kulturo Upravi Slovenske filharmonije z dne 18. 3. 1952, del. št. 1139–1606, 37.

36 Arhiv republike Slovenije, AS 249, Svet za prosveto in kulturo 1952, Pismo upravnika Filharmonije Pavlu Šivicu z dne 8. 3. 1952, del. št. 1139–1606, 37.

37 Tedanji predsednik Društva glasbenih umetnikov Slovenije je bil Karlo Rupel, podpredsednik pa Pavle Šivic. Cf. Arhiv republike Slovenije, AS 249, Svet za prosveto in kulturo 1952, Dopis Društva glasbenih umetnikov Slovenije Svetu za prosveto in kulturo LRS, Odboru za umetnost z dne 19. 3. 1952, del. št. 1349, 37.

38 Društvo glasbenih umetnikov Slovenije je bilo eden od pomembnih "partnerjev" Koncertne poslovalnice. Zato ne preseneča dejstvo, da je prav to leta 1952 sprožilo pri LRS pobudo za odcepitev poslovalnice od SF in zagovarjalo njeno pripojitev Društvu glasbenih umetnikov Slovenije. Očitki, da je SF vodila poslovalnico "iz vidika svojih lastnih koristi in potreb" in zanemarjala koncertno življenje po Sloveniji, solistične koncerte v Ljubljani in medrepubliško izmenjavo umetnikov, so prerasli v razpravo, ki se je odvijala na ravni ministrstva oz. takratnega Sveta za prosveto in kulturo. Cf. Arhiv republike Slovenije, AS 249, Svet za prosveto in kulturo 1952, Dopis Društva glasbenih umetnikov Slovenije LRS, Odboru za umetnost, z dne 19. 3. 1952, del. št. 1349, 37. Društvo glasbenih umetnikov se je ob tem sklicevalo na ureditev koncertnih poslovalnic po drugih republikah, ki so bile pod okriljem republiških društev glasbenih umetnikov. Ob podpori Saveza muzičkih umetnika Jugoslavije je Društvo glasbenih umetnikov dokončno tudi doseglo, da je Koncertna poslovalnica v Ljubljani postala samostojna predračunska ustanova Sveta za prosveto in kulturo LRS. Cf. Arhiv republike Slovenije, AS 249, Svet za prosveto in kulturo 1952, Dopis Društva glasbenih umetnikov Svetu za prosveto in kulturo LRS z dne 9. 7. 1952, del. št. 1139–1606, 37.

39 Arhiv republike Slovenije, AS 249, Svet za prosveto in kulturo 1952, Dopis Društva glasbenih umetnikov Slovenije Svetu za prosveto in kulturo LRS, odboru za umetnost, z dne 19. 3. 1952, del. št. 1349, 37.

njem organiziranih glasbenikov in brez pravilnika".⁴⁰ Kompromis za izpust Poslovalnice iz okrilja SF je bilo verjetno zagotovilo, da bo upravnik SF postal član umetniškega vodstva Koncertne poslovalnice, in na ta način zagovarjal interese zavoda ter izvajal usklajevanja med SF in Poslovalnico.⁴¹

3) Z odločbo vlade Ljudske Republike Slovenije januarja 1953 je bila SF spremenjena v predračunsko ustanovo s samostojnim financiranjem. To je pomenilo, da je bila s strani države financirana do sedemdeset odstotkov, ostala sredstva pa si je morala pridobiti sama. Čeprav je bil zavod že leta 1952 soočen z varčevalnimi ukrepi vlade, ne vemo povsem, katere od številnih ukrepov je Filharmonij uspelo uresničiti.⁴²

4) Januarja 1953 je prišlo do spremembe v družbeni in politični ureditvi, ko je začela veljati samouprava na prosvetnem, kulturnem in socialnem področju. Ker se je povojni sistem racionarne preskrbe in vezne trgovine umaknil prostemu obtoku denarja, je začel denar za potrošnika dobivati večjo vrednost. S tem se je zmanjšala verjetnost, da bi povprečen potrošnik zapravljal denar za koncerte (Golob, 1952).

SF je od ustanovitve do vključno s sezono 1951/1952 imela polno zasedene koncerte. V sezoni 1952/1953 pa se je začela soočati s perečim vprašanjem števila obiskovalcev. Varčevalni ukrepi vlade in upad števila obiskovalcev sta konec sezone 1952/1953 zavod pripeljali na rob preživetja.

Nova družbenopolitična dogajanja in programska politika Slovenske filharmonije

S spremembo družbenopolitične ureditve je vodenje Slovenske filharmonije prevzel Upravni odbor, ki se je prvič sestel šele junija 1953.⁴³ Izvoljen je bil po

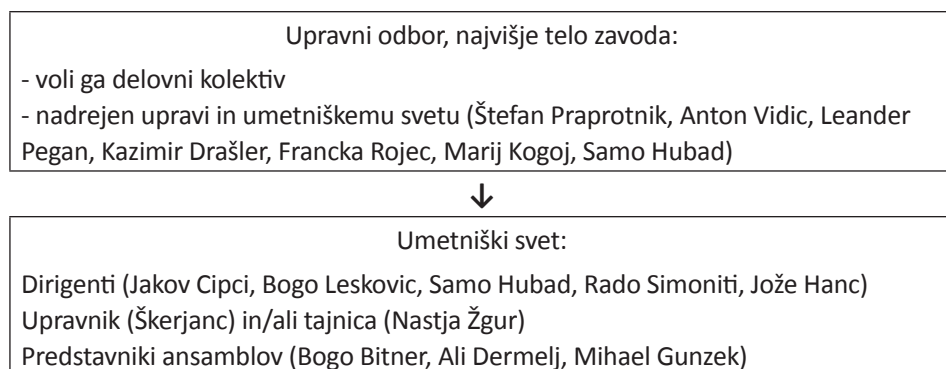
40 Arhiv republike Slovenije, AS 249, Svet za prosveto in kulturo 1952, Dopis Društva glasbenih umetnikov Slovenije Svetu za prosveto in kulturo LRS, odboru za umetnost, z dne 27. 3. 1952, del. št. 1349, 37.

41 V dopisu Sveta za prosveto in kulturo LRS Društvu glasbenih umetnikov Slovenije beremo, da naj umetniško vodstvo koncertne poslovalnice prevzame odbor v sestavi: dva člana Društva glasbenih umetnikov Slovenije, en član Društva slovenskih skladateljev, en član Slovenske filharmonije, en član direkcije Radia Ljubljana in en član Zveze društev Svoboda LRS. Arhiv republike Slovenije, AS 249, Svet za prosveto in kulturo 1952, Dopisu Sveta za prosveto in kulturo LRS Društvu glasbenih umetnikov Slovenije z dne 5. 8. 1952, del. št. 1349/9-32, 37. Maja 1952 je bil dosežen sporazum: Koncertna poslovalnica je postala proračunska ustanova Sveta za prosveto in kulturo Ljudske Republike Slovenije.

42 Na dopisu, ki ga je podpisal predsednik Sveta za prosveto in kulturo Lev Modic, je bil eden od varčevalnih ukrepov tudi reduciranje zbora na 20 članov ter ukinitvev industrijskih bonov vsem članom zbora. Arhiv republike Slovenije, AS 249, Svet za prosveto in kulturo 1952, Dopis Sveta za prosveto in kulturo upravniku Lucijanu M. Škerjancu z dne 22. 4. 1952, del. št. 881–2000, 48.

43 Arhiv Slovenske filharmonije, Mapa *Zapisniki Upravnega odbora in Umetniškega sveta SF 1953/1954*, Zapisnik 1. seje filharmoničnega sveta z dne 3. 6. 1953.

principu samoupravljanja s strani delovnega kolektiva: skupščina Filharmonije je izvolila Upravni odbor, ta pa je bil nadrejeno telo Umetniškemu svetu in upravi zavoda. Upravni odbor je bil tisto telo, ki je sprejemalo in potrjevalo predloge Umetniškega sveta.



Po razpustitvi Umetniškega sveta SF ob koncu sezone 1951/1952 so skrb za programe prevzeli dirigenti. Ob reorganizaciji zavoda je bil novi Umetniški svet sestavljen iz dirigentov, upravnika in enega predstavnika vsakega od obeh ansamblov (kolektiva). Reorganizacija je sovpadala s finančno krizo in dolgovi, ki so močno bremenili delovanje SF.

Prve posledice družbenopolitičnih sprememb zasledimo v sezoni 1953/1954, ko se nekoliko zmanjša število abonmajskih koncertov, občutno manjše pa je število vseh koncertov SF. Zavod je opustil številna gostovanja, zanemaril je arhiv, ni si več mogel privoščiti nakupa novitet.⁴⁴

1951/1952	1952/1953	1953/1954
48 koncertov	51 koncertov	35 koncertov
8 abonmajskih / 9 izrednih	12 abonmajskih / 8 izrednih	11 abonmajskih / 7 izrednih



odpovedi delovnih razmerji dirigentom

⁴⁴ Arhiv Slovenske filharmonije, Mapa *Zapisniki Upravnega odbora in Umetniškega sveta SF 1953/1954*, Poročilo komisije Upravnega odbora za pregled finančnega stanja Slovenske filharmonije z dne 8. 9. 1953.

Finančne stiske SF si je tedanje ministrstvo oz. Gospodarski oddelek Sveta za prosveto in kulturo razlagal na način, da je bila SF v krizah zato, "ker razprtije med zborom in orkestrom še niso prenehale, čeprav urejajo svoje nezdrave medsebojne odnose že nekaj let", "ker imajo kar 3 dirigente [Cipci, Hubad, Leskovic]" in "ker imajo še vedno 7 transferistov / italj. strokovnjakov".⁴⁵ Nezainteresiranost ministrstva za delo SF se kaže tudi v zanemarjanju podatka, da je SF prejela manjši proračunski znesek za delo obeh ansamblov kot ostale filharmonije v Federativni Ljudski Republiki Jugoslaviji, ki "razpolagajo z večjo subvencijo, čeprav vzdržujejo samo orkestre".⁴⁶ Novi "delovni pogoji" vsaj navzven niso vplivali na vsebinsko koncertnih sporedov.

Navznoter, v sami organizaciji hiše, pa je problem pomanjkanja financ načel tudi vprašanje statusa dirigentov. Upravni odbor je 18. 2. 1954 sklenil, da bo delovna razmerja z dirigenti prekinil in jih začel najemati pogodbeno, za vsako umetniško storitev posebej.⁴⁷ Upravni odbor je bil mnenja, da bi zavod na ta način precej prihranil, obenem pa bi se z angažmajem drugih dirigentov krepila kakovost dela ansamblov. Ker je Upravni odbor odpovedi sklenil še preden so bila pravila Slovenske filharmonije kot finančno samostojnega zavoda potrjena, odpovedi dirigentom niso bile veljavne.⁴⁸

Nova družbena ureditev je nekdanji organizacijski in hierarhični ustroj zavoda postavila v situacijo, kjer je bila stroka (umetniški svet) formalno podrejena kolektivni odločitvi. Iz zapisnikov ni razvidno, da bi Upravni odbor želel posegati v delo Umetniškega sveta, najdemo pa podatke, kjer zastopniki Upravnega odbora "korigirajo" manjše odločitve Umetniškega sveta. Na skupnih sestankih Upravnega odbora in Umetniškega sveta je bilo navadno tako, da je upravnik razlagal in zagovarjal odločitve Umetniškega sveta, ki jih je Upravni odbor nato sprejel.

Delo samoupravnih svetov v kulturnih inštitucijah (tudi filharmoničnega) je javno okrcal Marjan Lipovšek, ko je dejal, da kulturne ustanove

niso nikakve tovarne, ki svojo robo prodajajo po sistemu povpraševanja na trgu. Neprimerni sveti imajo lahko v teh ustanovah kaj klavrnih učinek, ker reakcija publike v moralnem smislu nikoli ni taka, kakor

45 Arhiv republike Slovenije, AS 249, Svet za prosveto in kulturo 1953, Analiza finančnega stanja SF Gospodarskega oddelka Sveta za prosveto in kulturo z dne 19. 9. 1953, del. št. 1801–2800, 68.

46 Arhiv Slovenske filharmonije, Mapa *Zapisniki Upravnega odbora in Umetniškega sveta SF 1953/1954*, Poročilo komisije Upravnega odbora za pregled finančnega stanja Slovenske Filharmonije z dne 8. 9. 1953.

47 Arhiv Slovenske filharmonije, Mapa *Zapisniki Upravnega odbora in Umetniškega sveta SF 1953/1954*, Zapisnik 17. seje Upravnega odbora z dne 18. 2. 1954.

48 Arhiv Slovenske filharmonije, Mapa *Zapisniki Upravnega odbora in Umetniškega sveta SF 1953/1954*, Zapisnik 20. seje Upravnega odbora z dne 30. 3. 1954.

je v poslovanju z materialnimi predmeti. Ravno nasprotno je: vedno bodo publiki ugajali kompromisni programi – ne samo kompromisni glede modernih smeri temveč tudi kompromisni po notranji vrednosti in tehtnosti [...] Če pa sedé v vodstvu ustanov ljudje, ki bi komaj opravili šolske izpite iz svoje stroke in jim manjka vsa potrebna razgledanost, ustanove ne morejo imeti dobrega vodstva (Lipovšek, 1954).

Omenjeno hierarhijo je na vsebinski (in ne na formalni) ravni Škerjanc kmalu prilagodil zahtevam stroke. Konec sezone 1953/1954 je na seji Umetniškega sveta Filharmonije nastopil s predlogi, ki niso dopuščali kompromisov: menil je, da večji delež sporeda morajo sestavljati dela železnega repertoarja; postavil je določbe glede trajanja koncerta ter časovnega razmerja med železnim repertoarjem in "ostalim programom" (60:20); organizacijsko je koncerte fiksiral v tri abonmaje, ki so bili med seboj enakovredni; izbiro slovenskih del je povsem prepustil dirigentom.⁴⁹ Svojo "novo" programsko politiko je Škerjanc v dnevnem časopisju nekajkrat predstavil in pojasnil, obenem pa je javnost tudi nagovarjal.

Svojo odločitev je utemeljeval s tem, da je interes za abonma v zadnji sezoni padel. Kot razlog za to pa je navedel nesmotrno sestavljene sporede, ki so bili velikokrat predolgi, ter "eksperimentiranje z nepreizkušeni učinki, ki so čisto odbijali dober del poslušalstva, ki se ne more kar brez druge podlage živeti v novodobne smeri" (Škerjanc, 1954). Kritika je bila usmerjena predvsem na domačo ustvarjalnost, ki jo je Škerjanc prvič v času vodenja Filharmonije okrcal.

Zdi se, kot da se je ob koncu sezone 1954 Škerjanc znašel na točki, v kateri se je začel intenzivno preizpraševati: kam in tako naprej v umetniškem vodenju ustanove? Škerjanc je rešitev našel v preverjenem modelu koncertnih sporedov evropskih simfoničnih orkestrrov, ki so večji del programske politike gradili ob železnem repertoarju, z leto vnaprej določenimi koncertnimi sporedi. Ker je bila Škerjancu programska in organizacijska vizija dela Filharmonije povsem jasna, je bil verjetno pripravljen tudi na javno konfrontacijo, ki pa se ni zgodila.

Umetniški svet zavoda je v novi programske politiki domačo ustvarjalnost obravnaval mačehovsko. Še nikoli dotlej ni bilo tako malo slovenskih del na abonmajskih koncertih kot v sezoni 1954/1955. Kot je razvidno iz spodnje tabele, so bila slovenska dela izvajana le na dveh od petnajstih koncertov.

49 Arhiv Slovenske filharmonije, Mapa *Zapisniki Upravnega odbora in Umetniškega sveta SF 1953/1954*, Zapisnik 2. seje Umetniškega sveta Slovenske filharmonije z dne 1. 6. 1954.

	1953/1954		1954/1955	1955/1956	1956/1957
	11 abonmajskih (1 zborovski) 7 izrednih		18 abonmajskih (3 zborovski)	16 abonmajskih (1 zborovski)	18 abonmajskih (3 za zbor in orkester)
	abonma	izredni			
dela slovenskih skladateljev	4 (od 10)	2 (od 7)	2 (od 15 simfoničnih)	9 (od 15 simfoničnih)	9 (od 18)
dela jugoslovanskih skladateljev	3 (od 10)	1 (od 7)	3 (od 15 simfoničnih)	1 (vokalno-inštrumentalni)	1 (od 18)
število koncertov brez slovenskih in jugoslovanskih skladateljev	4 (od 10)	4 (od 7)	12 (od 15 simfoničnih)	5 (od 15 simfoničnih)	10 (od 18)

Ob vprašanju deleža slovenskih del na koncertnih sporedih SF se vsiljuje dilema: zavod, ki je bil ustanovljen zato, da bi poustvarjal domačo tvornost, je le-to povsem zanemaril. Ali je to ironija v zgodovini glasbene ustanove ali pa njen nov začetek? Škerjančeva "nova" programska politika, ki je poudarjala na izvajalski ravni tuja imena in povsem nov pristop k programski politiki, je bila v resnici nova predvsem na formalni ravni oziroma v načinu sistematične organiziranosti koncertov. Ti so bili urejeni znotraj treh abonmajev, vsi ostali koncerti pa so bili abonmajem podrejeni. Mačehovski odnos Umetniškega sveta SF do domače produkcije, ki je bil reakcija na vprašanje selekcije glasbenih del, na razprtije med skladatelji in verjetno tudi reakcija na pritiske, ki so prihajali s strani Društva slovenskih skladateljev, je bil le začasni ukrep. Že naslednja sezona kaže, da so bila slovenska dela uvrščena v program tako kot pred reorganizacijo programske politike:

1953/1954 (35 koncertov) 11 abonmajskih koncertov (1 za zbor) in 7 izrednih koncertov slovenska dela na 17 simfoničnih koncertih			1954/1955 3 abonmaji: rdeči, rumeni, zeleni; 18 koncertov (3 za zbor) slovenska dela na 15 simfoničnih koncertih	
	abonma	izredni		
Matija Bravničar		<i>Simfonična antiteza</i>	Primož Ramovš	<i>Sinfonietta</i>
Anton Lajovic	<i>Psalm 41 in 42</i>		Lucijan Marija Škerjanc	<i>Osem skladb, za godalni orkester</i>
Bogo Leskovic	<i>Partita, h-moll</i>		1955/1956 3 abonmaji: 5 za rdeči, 6 za rumeni, 5 za zeleni; skupaj 16 koncertov (1 za zbor, 2 za zbor in orkester) slovenska dela na 15 simfoničnih koncertih	
Marijan Lipovšek	<i>Domovina</i>		Matija Bravničar	<i>Plesne metamorfoze</i>
Janez Matičič	<i>Simfonija št. 1*</i>		Zvonimir Ciglič	<i>Obrežje plesalk</i>
Karol Pahor		<i>Istrijanka, suita*</i>	Jurij Gregorc	<i>Sinfonietta</i>
			Uroš Krek	<i>Simfonieta</i>
			Marijan Lipovšek	<i>Toccata quasi aperture</i>
			Janez Matičič	<i>Suita, za godala*</i>
			Karol Pahor	<i>Tri koncertne etude*</i>
			Lucijan Marija Škerjanc	<i>Prizori iz Turčije, Koncert za klavir in orkester</i>
			Danilo Švara	<i>Vizija, kantata</i>

* krstna izvedba

Ob tej dediščini, ki jo je postavil Škerjanc, je gradil tudi Marjan Lipovšek. Lipovšek je korak naprej storil k večjem deležu glasbenih del 20. stoletja ter v nekatere abonmaje vpeljal vsebinske smernice.

In ko skušamo odgovoriti na vprašanja o vplivu politične ideologije ter političnih oblasti na delo SF, ugotavljamo, da je SF precej samostojno krmilila lastno kulturno politiko. Ta je bila predvsem odvisna od strokovnih kompetenc, ideološke naravnosti upravnikov oz. umetniškega sveta zavoda ter organizacijskih in finančnih razmer. Pritiski s strani Komunistične partije Slovenije in njej podrejenih struktur so bili zanemarljivi v primerjavi s pričakovanji, ki jih je imelo Društvo slovenskih skladateljev v delu Filharmonije. Društvo slovenskih skladateljev, ki si je obetalo, da bo SF, kot osrednja glasbena inštitucija v Sloveniji, postala "forum" za izvedbo večine novih del slovenskih skladateljev, je posredno postalo regulativ programski politiki Filharmonije. Programsko politiko je Umetniški svet javnosti utemeljeval (tudi oglaševal) ter bil na ta način prisiljen poiskati ravnovesje med umetniško vizijo, organizacijskimi in finančnimi zmožnostmi ter različnimi pričakovanji tako strokovne kot širše družbene javnosti. Zdi se, da mu je vprašanje družbene odgovornosti predstavljalo zahtevo in ne izbiro.

Literatura⁵⁰

- Bravničar, Matija. "Programska politika Slovenske filharmonije", *Slovenski poročevalec*, 16. 9. 1951: 5.
- Detoni, Dubravko (ur.). *Zagrebačka filharmonija 1871.–1996. Uz stodvadesetpetu obljetnicu Zagrebačke filharmonije*. Zagreb: Zagrebačka filharmonija, 1997.
- Drnovšek, Darinka (ur.). *Zapisniki politbiroja CK KPS/ZKS 1945–1954*. Ljubljana: Arhivsko društvo Slovenije (Viri 15), 2000.
- Gabrič, Aleš. *Slovenska agitpropovska kulturna politika: 1945–1952*. Ljubljana: Mladika, 1991.
- Gabrič, Aleš. "Sprememba kulturnopolitične usmeritve po informbirojevskem sporu", v: *Prispevki za novejšo zgodovino*, 38 (1998) 1–2: 137–150.
- Golob, Vlado. "Slovenska Filharmonija pred novimi nalogami", *Naši razgledi*, 5. 4. 1952.
- Kuret, Primož / Kralj, Mateja. "Sporedi koncertov 1862–2001", v: *Slovenska filharmonija=Academia philharmonicorum: 1701–2001*. Ljubljana: Slovenska filharmonija/Slovenian Philharmonic, 2001: 345–621.

⁵⁰ Arhivsko gradivo je navedeno pod črto ob vsakokratni navedbi.

Lipovšek, Marjan Lipovšek. "Refleks in pretekle glasbene sezone", *Naši razgledi*, 17. 7. 1954: 17.

Nagode, Aleš. "Slovenska filharmonija v prvem desetletju po 2. svetovni vojni", v: *300 let / years Academia philharmonicorum Labacensium: 1701–2001*, Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Založba ZRC, 2004, 281–238.

Škerjanc, Lucijan Marija. "Nove smernice v koncertnih nastopih Slovenske filharmonije", *Ljubljanski dnevnik*, 25. 9. 1954.

Tatjana Marković

2 Mapiranje delatnosti beogradske Opere 1945–1961. u jugoslovenskom političkom i kulturnom kontekstu

U tekstu se razmatra takozvano ‘zlatno doba’ beogradske Opere u Narodnom pozorištu, drugim rečima period rada Oskara Danona. Sagledava se rad Opere od obnove rada 1945. do 1961. godine. Kao direktor i jedan od dirigenata Opere, Danon je sticao iskustvo posle završetka Drugog svetskog rata u zemlji i inostranstvu, tokom brojnih nastupa u svojstvu gostujućeg dirigenta na svetskim operskim scenama i susreta sa vodećim kompozitorima i muzičarima. U skladu sa tim je formirana repertoarska politika Opere, te su nastupi jugoslovenskog operskog ansambla postigla izuzetno zapažene uspehe, najveće u istoriji ove institucije.

Ključne reči: SFR Jugoslavija, Beogradska Opera, Oskar Danon, repertoar

Mapping activities of Belgrade Opera 1945–1961 in Yugoslav political and cultural context

The paper considers so-called “golden age” of the Belgrade Opera in the National Theatre, that is, the period of work of Oskar Danon. Activities of the Opera House is analysed from 1945 until 1961. As a director and one of the conductors in the Opera, Danon acquired his experience in the country and abroad during the numerous performances as a guest conductor at the world opera stages and the encounters with leading composers and musicians. The repertory policy, formed in accordance to the world opera houses as well as performances of the Yugoslav opera ensemble, got an exceptionally great success, the biggest in the history of the institution.

Key words: SFR Yugoslavia, Belgrade Opera, Oskar Danon, repertoire

Posle Drugog svetskog rata vodeću političku ulogu dobio je proletarijat, koji je započeo sa profilisanjem nove ekonomske i kulturne politike. Ovaj zadatak je bio veoma zahtevan, s obzirom na to da je Jugoslavija 1945. bila ne samo ruinirana, osiromašena i jedna od najnerazvijenijih evropskih zemalja, već su

i njeni delovi bili u ekonomskom i kulturnom pogledu veoma neujednačeni. Prema podacima međusavezničke Reparacione komisije održane u Parizu 21. decembra 1945, Jugoslavija je iz rata izašla sa 10% stanovnika manje (među njima je bilo 40,000 osoba sa visokim obrazovanjem), sa 40% razorene industrije, 50% uništenih pruga, 35% uništenih brodova, 223 urušena rudnika, opustošenim školama i bibliotekama, sa preko tri miliona ljudi bez doma, sa 1,5 milijardi štete u kulturnim dobrima. Izgorela je Narodna biblioteka u Beogradu sa gotovo 1400 uništenih originalnih rukopisa, opustošeni arhivi i odneta dragocena gradja, zatim muzeji i univerziteti, kao i brojne crkve, džamije, manastiri i kulturni spomenici. U pozorištima u Beogradu, Novom Sadu, Nišu, Skoplju i drugim mestima, uništene su garderobe i scenografije, dok su u Radio Beogradu i Radio Skoplju uništene desetine hiljada muzičkih snimaka, a nestale su i mnogobrojne umetničke zbirke (Čopič i Tomc, 1998). Gotovo 85% stanovnika je živelo na selu i bavilo se poljoprivredom – dakle, industrija je bila potpuno nerazvijena, posebno u istočnim delovima zemlje, koji su mnogo više stradali u ratu. Dok je u Sloveniji bilo preko 90% pisмениh, u pojedinim oblastima Bosne i Hercegovine i Kosova bilo je isto toliko nepisмениh.

U godinama koje su neposredno sledile za Drugim svetskim ratom, tačnije 1945–1952, kulturni život i umetničko stvaralaštvo su, po prvi put u istoriji Jugoslavije, bili pod direktnim i potpunim uticajem Vlade, odnosno partijskog rukovodstva zemlje. Diktatura Politbiroa, tačnije Centralnog komiteta Komunističke partije Jugoslavije odnosila se na oblasti kulture, umetničkog stvaralaštva i obrazovanja. Štaviše, definisan je vrlo jasan zahtev Agitpropa (Komitet za agitaciju i propagandu umetničkog stvaralaštva) umetnicima, koji se isticao kao instrukcija za njihov rad u cilju “razvijanja kulturnog stvaralaštva u duhu marksizma-lenjinizma” u skladu sa programom Partije (Dimić, 1988: 30). Neophodno je bilo poštovati moto “socijalistički sadržaj u nacionalnoj formi” i prihvatljiva su bila samo umetnička dela, koja su nastala uz poštovanje pomenutog zahteva. Ciljevi kulturne politike u prvim godinama posle Drugog svetskog rata odnosili su se na:

- 1) raising the level of general culture and thereby the societies’ level of civilization;
- 2) the accessibility of culture to the greatest mass of people;
- 3) the strengthening of social and political consciousness, that is the indoctrination of the masses with the new social system (Čopič i Tomc, 1998: 35).

Od samog formiranja Demokratske Federativne Jugoslavije još tokom rata (1943), osnovano je Povereništvo za prosvetu, kojem su namenjena pitanja

vezana za prosvetu, kulturu i umetnost zemlje. Ovo telo je preimenovano u Ministarstvo prosvete 1945. godine, a potom u Komitet za kulturu i umetnost 1946.¹ Predsedništvo Komiteta za kulturu i umetnost okupljalo je značajna imena jugoslovenske književnosti, pozorišta, muzike i novinarstva, poput Meše Selimovića, Ive Andrića, Bojana Stupice, Oskara Danona, kao i Radovana Zogovića, uz predsednika Predsedništva, Vladislava Ribnikara. Dakle, sva pravna, zakonska, programska, materijalna, organizaciona pitanja u vezi sa jugoslovenskom kulturom i umetnošću rešavana su na sastancima Predsedništva, koje je bilo i telo centralne vlasti nad republičkim ministarstvima prosvete. Zanimljivo je napomenuti da je školstvo u umetničkim školama, posebno muzičko školstvo, znatno zapostavljeno tokom medjuratnog perioda, bilo obuhvaćeno programom rada Komiteta. Pored toga, vodilo se računa i o kontaktima sa inostranstvom, u ovom slučaju o gostovanjima pojedinačnih umetnika i muzičkih ansambala.²

Stroga centralizacija na polju kulture i umetnosti rezultirala je veoma ambicioznim petogodišnjim planovima, koji su projektovale ideje Komunističke partije u svim oblastima života. Prvi petogodišnji plan je donet 1947. godine i, između ostalog, uključivao je izgradnju Državne opere. Čitav ovaj plan je, međutim, doživeo potpuni neuspeh kako zbog nedovoljno čvrste organizacije u njegovom ostvarivanju, nedostatka odgovarajućeg stručnog kadra, tako i zbog političkog raskida sa Sovjetskim Savezom, posle kojeg su usledile ekonomske sankcije i Jugoslaviji je uskraćena pomoć zemalja iz sovjetskog političkog kruga. Pored mnogih posledica, do danas je ostao neostvaren plan o izgradnji Opere u Beogradu.

U skladu sa centralizacijom Demokratske Federativne Jugoslavije, odnosno Federativne Narodne Republike Jugoslavije (1946), beogradske ustanove su znatno favorizovane, te je i beogradskoj Operi u mnogim prilikama davana prednost u organizovanju turneja u inostranstvo. Oskar Danon je ovakvu odluku višestruko opravdao svetskom afirmacijom prestoničke Opere. Usmernje u radu Narodnog pozorišta, uključujući Operu i Balet, bilo je u skladu sa savremenim političkim stremljenjima. Danon je bio među intelektualcima, koji su, zahvaljujući svom obrazovanju i praćenju evropskih kulturnih tendencija tokom boravka van zemlje, imali veoma jasan stav o radu državnih kulturnih institucija, izvan uskih partijskih okvira, što je bilo prezentovano posebno stavovima Radovana Zogovića.

1 Detaljnije o komitetima kao organima vlasti i njihovim nadležnostima, cf. Korać, 1981.

2 Arhiv Jugoslavije, fond *Majstorske radionice 1946–1948*, AJ-314-12-48. O arhivskoj gradnji vezanoj za Komitet za kulturu i umetnost u Jugoslaviji u godinama koje su neposredno sledile za Drugim svetskim ratom, vidi: Ivan Hofman, "Komitet za kulturu i umetnost pri Vladi FNRJ (Ustanova i njena arhvska gradnja)", *Arhiv. Časopis Arhiva Jugoslavije* 2 (2001), 2, 42–48.

Političko razmimoilaženje sa Sovjetskim Savezom je, razumljivo, tokom godina koje su sledile, doprinelo da se i dotadašnji odnosi predstave u drugačijem svetlu. Tako je Josip Broz naglasio da su sovjetski predstavnici pokazali uvredljiv nedostatak znanja o jugoslovenskoj kulturi, istoriji i načinu života. Zanimljivo je da se, u tom kontekstu, pominje upravo jugoslovenska opera:

In contrast with the most responsible Soviet representatives a tone of disparagement towards the Yugoslavs as a people was noticeable, disparagement of our culture, complete ignorance of our history and our way of life. For instance, Zhdanov once asked Djilas whether opera existed in Yugoslavia. There were twelve opera houses in Yugoslavia, and Yugoslav composers, Lisinski for instance, had been writing operas more than a century ago. It was not merely a matter of belittling our culture, our language, and our press in words, but also in deeds. The Soviet representatives in Yugoslavia proposed that we should include as many Russian songs in our radio programmes as possible. Had we accepted their suggestion there would have been two or three times as many Russian songs as Yugoslav. They also asked us to increase the number of Russian plays in our theatres. We have always esteemed Gogol, Ostrovsky, Gorki, but we refused to flood our theatres with third-rate modern Soviet plays (Dedijer, 1953, 275; cf. McCauley, 2008: 139).

Uprkos ovom dramatičnom političkom razlazu, usmerenje jugoslovenske kulturne politike nije, bilo bez uticaja sovjetske tokom sledećih godina. Međutim, nova spoljnopolitička orijentacija zemlje je omogućila pojavu neo-avangardne umetnosti, koja je trajala od 1951. do 1973. godine:

The neo-avantgarde in Tito's Yugoslavia happened between 1951 and 1973. It began as a continuation of the prewar modernistic and avant-garde practice on the margins of the dominant socialist culture in the country (Josif Klek) or abroad (Vane Bor, Radovan Ivšić). This includes the work of writers (Stanislav Vinaver, Ljubiša Jocić, Oskar Davičo) who aimed at reinstating modernism in the process of overcoming socialist realism. The authentic avant-garde of the 1950s was born as a gesture of defiance against social realism and bourgeois modernism by projecting the eventual space of the art experiment and overstepping the traditional media boundaries of art disciplines (Šuvaković, 2003: 27).

Beogradska opera i Oskar Danon

The Belgrade Opera (1920), well known for its Slavic repertoire, was at the forefront of European opera productions during the tenure of Oskar Danon (*b.* 1913) as its artistic director (1945–60).

(Randel, 2003: 771)

Rad beogradske Opere posle Drugog svetskog rata započeo je obnovom same zgrade Narodnog pozorišta, tehničke opreme, scenografije i kostimografije, kao i okupljanjem osoblja i umetničkog ansambla. Ovaj zadatak poveren je osvedočenom članu Komunističke partije Jugoslavije i članu potonjeg Komiteta za kulturu i umetnost, Oskaru Danonu već pred završetak rata: “bez ikakvih priprema, još u partizanskoj uniformi, dobio sam zadatak, u novembru 1944, da u Beogradu postavim operu kao instituciju. U okolini Beograda još je besnio rat” (Danon, 2005: 27).

Rad beogradske Opere tokom prve dve decenije posle Drugog svetskog rata bio je nesumnjivo obeležen delatnošću i idejama Oskara Danona.

Danon je već bio poznat kao partizanski borac, ali i po svojim izrazito popularnim revolucionarnim pesmama:

The process of turning Partisan legacy into a new Yugoslav folklore followed the beginning of local anti-fascist struggle in 1941 almost immediately. Oskar Danon, author of the best-known revolutionary songs, was one of the principal composers in charge of creating songs that spoke Partisan experiences (Mišina, 2013: 31).

Od trenutka kada je dobio zadatak da obnovi rad Opere, Danon se, sa najvećim entuzijazmom, posvetio ne samo ustanovljenju rada ove institucije, već i njenom profilisanju u



*Ilustracija 1.
Oskar Danon (1913–2009),
Muzej pozorišne umetnosti
Srbije, Zbirka fotografija*

evropskim i svetskim okvirima, kao i sopstvenom usavršavanju.³ Zahvaljujući tome, beogradska Opera se, sa njim na čelu, izgradila u prepoznatljivi ansambl ne samo u zemlji, već u širem, pre svega zapadnoevropskom kontekstu, beležeći najveća priznanja i izuzetne međunarodne uspehe, najznačajnije u istoriji institucije.

Već u medjuranom periodu, Oskar Danon je bio član sarajevske avangardne grupe Collegium Artisticum, koja se zalagala sa savremenu umetnost:

Sarajevo avant-guard group Collegium Artisticum (ca. 1938) was composed mainly of young Jewish intellectuals: the musician Oskar Danon, the architect Yechiel Finci, and the dance choreographer Ana Rajs. This group published a manifesto in October 1939, stating that their main goal was to elevate the culture of their city and to actively participate in raising the consciousness of its people, regardless of their national and religious affiliation. To achieve this, Collegium Artisticum combined contemporary art forms in the framework of an avant-garde, socially aware, synthetic theater, which tried to unify all these forms of art with life. The group also organized theater performances, art exhibitions, and concerts with accompanying explanations and lectures in various fields of art (Israeli, 2013: 164).

Oskar Danon je došao u Beograd u svojoj trideset drugoj godini sa kratkim iskustvom horskog i orkestarskog dirigenta, organizatora izvođenja scenskih dela, autora manjeg broja kompozicija i prihvatio izazov ponudjenog mesta direktora ugledne institucije kakva je beogradska Opera. Naime, na zasedanju Velike antifašističke narodnooslobodilačke skupštine Srbije, održane 9–12. novembra 1944. u Beogradu, donesena je odluka o imenovanju uprave Narodnog pozorišta, te je Milan Predić nastavio svoju dužnost upravnika ove institucije, a major Narodnooslobodilačke vojske i član Pozorišta narodnog oslobođenja, Oskar Danon, zauzeo mesto direktora beogradske Opere. Na ovom položaju je ostao gotovo dve decenije i ostvario najveće uspehe u istoriji Opere i Baleta Narodnog pozorišta u Beogradu. Reč je o nesvakidašnjoj karijeri umetnika, koji se “sa entuzijazmom prihvatio dirigentske palice bez prethodnog praktičnog poznavanja umetnosti operskog dirigenta. Njegova dotadašnja veza sa operom

3 Posle boravka u Pragu (1933–1939), gde je studirao na Državnom muzičkom konzervatorijumu i na Filozofskom fakultetu Karlovog univerziteta i stekao titulu doktora nauka iz oblasti muzikologije, zainteresovanost za studiranje muzičkih dela, kao i za aktivno učešće u muzičkom životu, Danon je pokazao po povratku u svoje rodno Sarajevo, a zatim i tokom ratnih godina. Tako je, na primer, osnovao studentski hor u Pragu, kojim je dirigovao, potom bio statista u operi u ovom gradu, kao i dirigent amaterskog orkestra u Sarajevu i angažovan tokom rata u Kazalištu narodnog oslobođenja. Detaljnije o Danonovoj biografiji cf.: Marković, s.a.

svodila se na korepetitorski rad sa pevačima Praške opere”.⁴ Očigledno je da su neumorni rad, usavršavanje, muzikološko iskustvo, studiranje operskih dela i kreiranje novih koncepcija u izvodjačkoj praksi, uz neumorno praćenje savremenih svetskih operskih i pozorišnih doprinosa, donelo veoma zapažene rezultate. Danonova aktivnost, međutim, nije bila fokusirana isključivo na rad u Narodnom pozorištu – bio je takodje predsednik Beogradske filharmonije, zatim član umetničkog saveta Simfonijskog orkestra Narodne Republike Srbije (1945–1951), jedan od osnivača (1945), potpredsednik (1948–1950) i član uprave (1950–1952) Udruženja kompozitora Srbije, potom, član uprave (1950–1951), potpredsednik (1949–1950) i predsednik (1955–1957) Udruženja muzičkih umetnika Srbije, kao i generalni sekretar Saveza kompozitora Jugoslavije (1950–1953). Činjenica da je Oskar Danon, kao i Mihailo Vukdragović, Milenko Živković i Krešimir Baranović, bio istaknut kulturni poslenik u muzičkom životu Beograda i Srbije i da je, kao što je navedeno, bio na čelu brojnih muzičkih institucija, izazvala je i veoma negativne reakcije, čak i sudski proces. Naime, u uglednom nedeljniku NIN objavljen je 1951. godine tekst Dušana Dragovića, u kojem se aktivnost i uticaj četvorice muzičara/kompozitora osudjuju kao monopol:

Odavno se u muzičkim krugovima Beograda govori s negodovanjem o svemoći četvorice muzičara bez čije saglasnosti nije moguće skoro ništa uraditi na planu našeg muzičkog života. [...] Dakle, svojim položajima (i vezama) oni iscrpljuju sva mesta odakle se može dirigovati srpskim muzičkim životom. [...] Ovaj četvorigao odlučuje sve, pa i ko će od naših muzičara otići u inostranstvo. Trebalo bi se već jednom pitati kako ovi ljudi s lakožom proturaju svoja dela i svoje ljude preko opere, radija i simfonijskog orkestra (Dragović, 1951).

Istovremeno sa izgradjivanjem repertoara beogradske Opere i Baleta i njihovim sve intenzivnijim gostovanjima u inostranstvu, kao i ličnim angažmanima u svojstvu operskog i orkestarskog dirigenta ansambala u čitavom svetu, Oskar Danon se sve manje posvećivao društvenim funkcijama, da bi kasnije napustio i samu funkciju direktora Opere. Do 1959. bio je direktor, a potom do 1963. godine dirigent Opere.

U skladu sa sopstvenim, kao i partijskim načelima, Danon je nastojao da pruži svoj doprinos edukaciji muzičke publike. Ova nastojanja su se ogledala i u organizovanju koncertnog i operskog života u prvim posleratnim godinama. Danon

4 (Pejović, 1986: 32.) Ovo potvrđuje i sam Danon u svojim memoarima, rečima da je u njegovom umetničkom razvoju “veliku ulogu [je] odigrao period rada u Beogradskoj operi. Do tada, nikada u životu nisam dirigovao operu, niti sam znao kako se rukovodi jednom tako složenom ustanovom” (Danon, 2005: 22).



*Ilustracija 2.
Članovi beogradske
Opere sa predse-
dnikom Republike,
Josipom Brozom
Titom, prilikom 100.
izvođenja Verdijeve
opere La traviata u
Narodnom pozorištu
u Beogradu 1968.
godine, Muzej pozori-
šne umetnosti Srbije,
Zbirka fotografija*

je, naime, “učestvovao kao inspirator, organizator i saradnik u koncertima po fabrikama, bolnicama, preduzećima, odmaralištima i univerzitetima, smatrajući da je ovaj način najpogodniji za približavanje muzike slojevima koji je manje poznaju” (Pejović, 1986: 30). Sledstveno tome, repertoar muzičkih institucija je u velikoj meri bio zasnovan na delima inspirisanim folklorom, uz javna predavanja u cilju pružanja informacija o delima koja se izvode i njihovim autorima.

Rad beogradske Opere i njena uloga u muzičkom i šire kulturnom životu Jugoslavije sagledavana je i kroz prizmu (anti)semitizma u literaturi, s obzirom na činjenicu da je Oskar Danon bio Jevrejin, kao i mnogi drugi kulturni poslenici.⁵ Tako Ivo Banac u svojoj studiji o sukobu Tita sa Staljinom navodi citat:

The art of the Tito era ‘was directed by such enemies of the Yugoslav people as Oskar Davičo, Oto Bihalji-Merin, Eli Finci, Oskar Danon, Aleksandar Vučo, Vilko Vinterhalter [and] Branko Ćopić – the willing servant of Tito (Cekić, 1954: 4, cf. Banac, 1988: 177),

uz objašnjenje da su Vučo i Ćopić bili Srbi, a većina ostalih Jevreji.

⁵ Kako navodi Gordiejew, Danon je povremeno bio u kontaktu sa jevrejskom zajednicom u Sarajevu: “certain prominent individuals who had chosen to remain outside of the community (Jewish community – prim. aut.) occasionally had contact with the community. For example, the famous Jewish conductor and director of the Peoples’ Liberation Theater, Oskar Danon, performed at special events such as the anniversary celebration hosted by the Sarajevi Jewish community in 1966” (Gordiejew, 1999: 62).

Obnova rada Opere Narodnog pozorišta u Beogradu

Obnova rada Narodnog pozorišta bila je veoma mukotrpan i dugotrajan proces, s obzirom na to da je trebalo obnoviti samu zgradu pozorišta, znatno oštećenu tokom bombardovanja grada aprila 1941,⁶ zatim obezbediti izvodjače i ponovo oformiti čitave ansamble, pribaviti instrumente, dekor, kostime. Danon je bio angažovan na svim ovim poljima, te je čak imao zadatak da lično obezbedi dve harfe za operski orkestar iz Beča. Reči samog Danona o radu u Narodnom pozorištu u tom periodu, veoma su ilustrativne:

Uslovi rada bili su neopisivo teški. Zgrada je bila potpuno devastirana, nedostajala su prozorska stakla, grijanje nije radilo, vode je tokom dana više puta nestajalo, kostimski i dekorski fundus je bio potpuno uništen, klaviri upropašćeni a muzičke instrumenta koji su bili vlasništvo pozorišta – četiri kontrabasa, tri trombona, jedna tuba, jedan bas klarinet, četiri roga, jedna engliš horna, dvije harfe i cijeli sastav udaraljki – odnijeli su odmah poslije završetka borbi, a u prisustvu Nikole Popovića i jednog partizanskog majora iz Komande grada, sovjetski vojnici. Ostavili su nam pedantno ispisan revers uz obećanje da će sve biti vraćeno za dva-tri dana. Odnosno – nikad vraćeno! (...) Upravnik Predić je bio i u Vrhovnom štabu NOV i POJ, a primio ga je i general sovjetske armije. Obećano mu je da će se instrumenti pronaći, a ako se slučajno ne pronadju, da će Opera dobiti nove iz Moskve (Danon, 2005: 46).⁷

Usled nedostatka sopstvenih instrumenata, članovi operskog orkestra su koristili instrumente pozajmljene od Radija, kao i od vojnog orkestra, koje je bilo potrebno svakodnevno iznova pozajmljivati. Štaviše, bilo je neophodno raditi u ne sasvim prilagodjenom prostoru zgrade Narodnog pozorišta, po mnogim kriterijumima prevaziđenog arhitektonskog koncepta posle gotovo dva stoleća od osnivanja institucije. Tokom prvih posleratnih godina, predstave su se održavale ne samo u zgradi Narodnog pozorišta, već i u prostoru Manježa, što je omogućilo organizovanje većeg broja predstava. Međutim, već od 1947. godine predstave sva tri ansambla, Drame, Opere i Baleta Narodnog pozorišta, održavala su se samo na sceni glavne zgrade, a u zgradi Manježa je bilo

⁶ Tokom bombardovanja Beograda 6, 7, 8, 11. i 12. aprila 1941. godine, izgoreo je čitav muzički arhiv Narodnog pozorišta, uključujući sve partiture opera, kao i pozorišni klaviri. Nedostatak notnog materijala je rešavan iznajmljivanjem partitura od izdavačke kuće *Albini* iz Zagreba na godinu dana po visokoj ceni, a u slučaju da zagrebački izdavač nije posedovao potrebni notni materijal, bilo ga je moguće dobiti od Bečke opere. U pojedinim situacijama su operske partiture otkupljivane od privatnih lica. Cf. Majdanac, 2010: 64.

⁷ Instrumenti nikada nisu vraćeni beogradskoj Operi.

osnovano novo, Jugoslovensko dramsko pozorište. Razumljivo je da je ograničen prostor predstavljao još jednu teškoću u celokupnoj organizaciji rada prestoničkog pozorišta.

Proces obnove rada Narodnog pozorišta praćen je političkim progonima umetnika, koji su bili (delimično) aktivni u Operi tokom ratnih godina.⁸ Pojedine od njih angažovao je direktor Opere, Stevan Hristić, postavljen na ovu dužnost 1943. godine, štaviše i potpisnik Apela za srpski narod.⁹ Istovremeno, angažovani su dotadašnji zarobljenici, nemački vokalni umetnici.

Glumački, pevački i igrački sastav Narodnog pozorišta oformljen je prvenstveno uz pomoć članova Kazališta narodnog oslobođenja (Tomašek, 1982). Reč je o pozorišnom ansamblu, odnosno grupi prevashodno zagrebačkih umetnika, koji su 1942. istupili iz Hrvatskog narodnog kazališta, institucije koja je tokom Drugog svetskog rata radila u okviru tadašnje nacističke Nezavisne države Hrvatske. Prema odluci Vrhovnog štaba Narodnooslobodilačke vojske Jugoslavije, ovaj ansambl je dobio ime Kazalište narodnog oslobođenja i, do novembra 1944. godine, delovao u okviru partizanskog Narodnooslobodilačkog pokreta. Sledstveno tome, članovi ove institucije su održavali predstave po oslobođenim teritorijama, putujući izmedju Hrvatske i Bosne, da bi svoj put završili u Beogradu, posle oko 900 održanih predstava.¹⁰ Članovi ansambla, prevashodno glumci iz Hrvatske, kao i ostalih jugoslovenskih oblasti, organizovali su i kurseve glume i izdavali časopis *Naše kazalište* (publikovana su ukupno tri broja). Po povratku u Beograd, oni su veoma mnogo pomogli

⁸ Potresna svedočanstva o pritvoru, kažnjavanju prinudnim radom i streljanju brojnih umetnika. O muzičkom životu u Beogradu, uključujući i rad Opere, cf. Neimarević, "Muzički život tokom Drugog svetskog rata", u: Šuvaković, 2012: 165–180.

⁹ Apel srpskom narodu je dokument iz pera Velibora Jonića, ministra prosvete i vera u vladi Milana Nedića, kojim se srpski narod poziva na borbu protiv komunista i podršku okupatorskoj nemačkoj nacističkoj vojsci. Dokument je, zajedno sa imenima 411 potpisnika, medju kojima su bili i izvesni kompozitori i muzičari, objavljen u avgustu 1941. Njihove brojne kolege, kao i mnogi naučnici, književnici i drugi odbili su da potpišu ovaj apel. Činjenica da Stevan Hristić nije snosio nikakve posledice zbog činjenice da je bio direktor Opere od maja 1943. do oktobra 1944, odnosno do samog oslobođenja, istovremeno i rektor Muzičke akademije – štaviše, podatak o njegovom angažmanu u Operi tokom okupacije je izbrisan iz zvanične biografije kompozitora – svedoči da pomenuta hapšenja, prinudni rad i streljanja umetnika nisu bili u skladu sa dosledno sprovedenom politikom, u mnogim slučajevima su bila nepravедna i neopravdana. Vidi tekst Apela srpskom narodu i imena potpisnika u *Novo vreme*, 13. avgust 1941.

"Samo iz Narodnog pozorišta pritvoreno je 150 lica. Na oglasnoj tabli našla se lista s njihovim imenima, uz napomenu da su isključeni iz Narodnog pozorišta zbog saradnje sa okupatorom. Prvo im je sledovao prinudni rad. Bilo je to – kako kaže Miomir Denić – vreme poniženja. (Majdanac, 2010: 259). Napominjem da je pitanje "saradnje sa okupatorom" sasvim drugačije rešavano u drugim jugoslovenskim oblastima, te je, na primer, Lovro von Matačić poslat u Skopje 1948. O različitoj politici vodjenoj u Srbiji i Hrvatskoj, kao i predlogu Radovana Zogovića da se svi pritvoreni glumci i vokalni solisti iz Beograda streljaju, čemu se usprotivio Milovan Djilas, cf. intervju Feliksa Pašića sa glumicom Olgom Spiridonović, *Scena* (1988) 1.

¹⁰ Pored toga, deo glumačkog ansambla Kazališta narodnog oslobođenja je nastupao i u Italiji, organizujući turneju sa predstavama za partizanske ranjenike, koji su se lečili u savezničkim vojnim bolnicama.

bili su angažovani Jovan Popović (1944–1945), takodje Velibor Gligorić (1945–1947) i Milan Djoković (1947–1960). Dugogodišnji direktor Opere Narodnog pozorišta, zaslužan ne samo za formiranje i obnovu rada operskog ansambla, već i za nepogrešivo formiranje repertoara u skladu sa mogućnostima vokalnih solistkinja i solista, kao i velike evropske uspehe beogradske Opere, bio je Oskar Danon (1944–1959). Posle njegovog odlaska sa ove dužnosti, do početka mandata sledećeg direktora Opere, Milana Sablića 1962. godine, na mesto vršilaca dužnosti direktora bili su postavljeni Branko Pivnički i Branko Bekić.

Saradnici

Oskar Danon je saradjivao sa mnogim kolegama dirigentima, kompozitorima, vokalnim i instrumentalnim izvodjačima, scenografima, kostimografima, rediteljima, a za pojedine se posebno založio da budu angažovani, što nije bio jednostavan zadatak s obzirom na pokušaje pojedinih pripadnika partije, Agitpropa, pa i članova kabineta predsednika da utiču na kadrovsku politiku i u Operi. Tako se Krešimir Baranović, na Danonovu inicijativu, pridružio beogradskom ansamblu posle složenih partijskih pregovora. Neobično poštujući njegov rad, Danon se posebno založio kod jednog od visokih partijskih i državnih funkcionera, Rodoljuba Čolakovića, da se Baranović pozove da napusti mesto direktora Opere u Bratislavi i da se angažuje u Operi beogradskog Narodnog pozorišta. Pri tome je bilo neophodno i da sa eventualnim premeštajem budu saglasni zagrebački politički krugovi, kao i intendant Hrvatskog narodnog kazališta, Ivo Tijardović. Nakon pregovora i ispunjenja odredjenih uslova, Baranović se zaista priključio kolektivu beogradske Opere i bio jedan od uspešnih dirigenata, koji je i kao kompozitor doprineo obogaćenju repertoara ove institucije. Kasnije je Baranovićev student, još jedan veoma uspešan dirigent i reditelj, Dušan Miladinović, postepeno preuzimao izvodjenje dela Baranovićevog repertoara.

Svoj dirigentski rad u Operi nastavio je i kompozitor Predrag Milošević, pre nego što je preuzeo istu dužnost u novosadskom Srpskom narodnom pozorištu. Za dirigovanje baletskim predstavama specijalizovao se Angel Šurev. Među Danonovim saradnicima bili su i korepetitori (Zdenko Marasović), scenografi i kostimografi (Vladimir Zagorudnjuk, Miomir Denić, Stanislav Beložanski, na primer), dramaturzi (Branko Dragutinović) i reditelji (Josip Kulundžić), koji su takodje doprineli prodoru beogradske Opere na evropsku i američku scenu. Pravac rada, kao i repertoar beogradske Opere i Baleta, Danon je ostvarivao u saradnji sa direktorima Narodnog pozorišta. Među direktorima, posebno je cenio Milana Bogdanovića, zaslužnog za uspešno vođenje čitave institucije sa sva tri ansambla.

Medju vokalnim solistima, Oskar Danon se posebno pohvalno izražavao o Bahriji Nuri-Hadžić i Lazaru Jovanoviću.¹¹ Upravo je Danon, izmedju ostalih, bio zaslužan za povratak slavne umetnice na scenu beogradske Opere početkom 1950-ih godina. Bahrija Nuri-Hadžić je opravdala svoju reputaciju nastupima u operama Mozarta (*Le nozze di Figaro* [*Figarova žen'dla*], *Don Giovanni*), Verdija (*Il Trovatore*, *La Traviata*, *Don Carlos*, *Un ballo in maschera* [*Bal pod maskama*], *Aida*), Puccinija (*Manon Lescaut*), Offenbacha (*Les Contes d'Hoffmann* [*Hofmanove priče*] i Giordana (*André Chénier*). On je takodje dao svoj doprinos evropskoj karijeri Biserke Cvejić, kao i Radmile Bakočević.

Danon je održavao redovne kontakte sa brojnim muzičkim stvaraocima, ohrabrujući ih u komponovanju operskih i baletskih dela. Ponekad se, međjutim, saradnja nije odvijala u prijatnom tonu, te je, na primer, Petar Konjović izrazio burno negodovanje prilikom predloga dirigenta da se opera *Koštana* izvodi sa izvesnim skraćenjima, uzrokovanom nezainteresovanošću publike za ovo, nesumnjivo značajno, opersko delo.

Medju evropskim kompozitorima, sa kojima je Oskar Danon bio u prilici da se upozna i razgovara o različitim umetničkim pitanjima, bili su Darius Milhaud, Sergej Prokof'ev, Dmitrij Šostakovič, Carl Orff i mnogi drugi. Prema svedočenju samog direktora beogradske Opere, ovi kontakti su bili dragoceni i za njegov sopstveni umetnički rad i razmišljanja o delima koje je proučavao i izvodio.

Repertoarska politika beogradske Opere

Od osnivanja opere 1920. godine do 1945. održano je preko stotinu šezdeset operskih i baletskih premijera:

Izveden je standardni repertoar, poneka Wagnerova muzička drama, dela klasične i savremene literature. Insistiralo se na italijanskim operama, a pažnja je posvećivana i jugoslovenskom scenskom stvaralaštvu. U domete bi se mogla ubrojiti izvodjenja ostvarenja kao što su *Žar-ptica* (1928), *Knez Igor* (1929), *Saloma* (1931) i još nekih opera čije su premijere održane posle 1938. godine. [...] Do 1963. godine, do kada je Danon bio angažovanu beogradskoj Operi, izvedeno je 110 premijernih ostvarenja. Ovaj kvantitet ne bi morao da obavezuje da je uspeh podrazumevao izuzetnu prilježnost i veliki rad svih članova (Pejović, 1986: 33, 34).

¹¹ Brojni članovi operskog ansambla, uključujući i Danona, izrazili su žaljenje zbog odluke prvaka beogradske Opere, dramskog tenora Lazara Jovanović da emigrira iz zemlje tokom posleratnog gostovanja u Izraelu. Zabeleženo je da je reč o velikom gubitku za ovu instituciju, koji se odrazio na kvalitet izvodjenja brojnih operskih dela, kao i na sam izbor repertoara.



Илустрација 4.

Prva operска predstava u obnovljenoj Operi Narodnog pozorišta, Evgenij Ožegin P. I. Čajkovskog, Beograd, 17. februar 1945, Muzej pozorišne umetnosti Srbije, Zbirka plakata

Operi, da je kulturna politika novih vlasti značila radikalni raskid sa politikom Milana Nedića i njegovih saradnika. Naime, za vreme Drugog svetskog rata, insistiralo se na izvodjenju operских i baletskih ostvarenja prvenstveno nemačkih muzičkih stvaralaca, uz potpuno isključenje dela slovenskih, prvenstveno ruskih, kompozitora sa operског repertoara.

Repertoar beogradske Opere tokom gotovo dve decenije posle Drugog svetског rata obuhvatao je širok dijapazon operских ostvarenja, komponovanih od osamnaestog do dvadesetog veka. Beogradski ansambl ih je izvodio kako u zemlji, tako i na scenama širom Evrope, od Rima, Firence i Pariza do Beča, Berlina, Edinburga, Varšave i u drugim gradovima. Zapaženi su rezultati ne samo solista i dirigenta, već i reditelja, scenografa i kostimografa. Veoma je značajno istaknuti da je veoma istaknuto mesto davano operским i baletskim delima jugoslovenskih muzičkih stvaralaca poput Stanojla Rajičića, Mihovila Logara, Dušana Radića, posebno Krešimira Baranovića, Petra Konjovića i Stevana Hristića. Na taj način, ostvarenja jugoslovenskih kompozitora bila su u ovom periodu

Kako je zabeležio jedan od najznačajnijih jugoslovenskih operских kritičara, Branko Dragutinović, od prvog izvodjenja jednog operског dela koje je označilo ponovni početak rada beogradske Opere, bilo je očigledno da je reč o početku jednog novog doba:

Kada se u subotu digla zavesa prve operске predstave u oslobođenom Beogradu i zazvučali početni akordi nama tako prisnog *Onjegina*, mi smo instinktivno osetili da u aktivnosti Beogradske opere počinje nova epoha, koja će slobodarskim duhom, atmosferom pune čovečnosti, iskrenim naporima radnog kolektiva i stalnom brigom za negovanje srpskih, jugoslovenskih i slovenskih muzičkih vrednosti, zbrisati košmar okupacije koji je tri i po godine kobno lebdeo nad zgradom kod Spomenika (*Politika*, 21.2.1945).

Očigledno je, dakle, od same prve operске premijere u obnovljenoj

prisutna na beogradskom operskom repertoaru u podjednako meri kao u periodu između dva svetska rata. Kako je ocenila Roksanda Pejović, “izbor dela posle 1945. je veće umetničke vrednosti u odnosu na medjuratni period” (Pejović, 1986: 36).

“Zlatno doba” beogradske Opere i Baleta bilo je nesumnjivo rezultat znalački izabranog repertoara, za šta je zaslužan prvenstveno Oskar Danon. Uvidom u izvođena dela tokom dvadesetak godina posle Drugog svetskog rata, posebno od 1954. godine, očigledno je da je koncepcija repertoara bila vrlo pažljivo osmišljena: nisu izvođena kanonska dela evropskog operskog repertoara, jer beogradski operski i baletski ansambl, koji je radio u sasvim drugačijim uslovima u poredjenju sa pariskim ili bečkim, na primer, u većini slučajeva ne bi mogao da dostigne kvalitet izvođenja poput onog u evropskim centrima. Pored toga, dela jugoslovenskih autora nisu promovisana u inostranstvu ukoliko prvo nisu sa uspehom izvedena u zemlji, u centrima kao što su Beograd, Zagreb i Ljubljana, a reč je o manjem broju baletskih i operskih ostvarenja. Medjutim, u određenim slučajevima, opere koje nisu nailazile na topao prijem kod beogradske publike, bile su primane sa oduševljenjem širom Evrope. Danon je, dakle, odlično poznao mogućnosti beogradskog ansambla i uspeo da ih uskladi sa očigledno dobrim uvidom u evropski muzički život. Tako su na repertoaru beogradskog operskog ansambla bile kako slovenske, pre svega opere ruskih kompozitora, tako i zapadnoevropske opere osamnaestog stoleća ili savremene, ali i romantičarske koje su se u Evropi retko izvodile. Pored toga, veoma uspešnim se pokazala Danonova odluka da se Bizetova Simfonija u C-duru postavi kao balet.

Tako su, pored opera *Don Quichotte* (*Don Kihot*) Julesa Masseneta, *Faust* Charlesa Gounoda, *The Consul* (*Konzul*) Giana Carla Menottija, preovladavale opere i baleti slovenskih muzičkih stvaralaca: *Evgenij Onegin* Čajkovskog, *Knjaz’ Igor’* Borodina, *Boris Godunov* Musorgskog, *Prodaná nevěsta* Smetane i druga.

Najduže su na repertoaru bile opere *Knjaz’ Igor’* Aleksandra Borodina, izvođene tokom sedam sezona, zatim Musorgskove *Boris Godunov* i *Hovanščina*, šest godina prisutne na repertoaru beogradske Opere, kao i Massenetova opera *Don Quichotte*, izvođena tokom pet godina. Baleti su bili još popularniji, sudeći po podacima o tome da su dela *Licitarsko srce* Krešimira Baranovića i *Ohridska legenda* Stevana Hristića bila po deset godina na repertoaru, a pomenuti balet na muziku Bizetove Simfonije in C čitavih devet godina. Sudeći po broju izvođenja pojedinačnih dela, čini se da su se posebno izdvojila *Licitarsko srce* Krešimira Baranovića (osamnaest izvođenja), *Knjaz’ Igor’* Borodina (dvanaest izvođenja), *Don Quichotte* Masseneta (jedanaest izvođenja), te Hristićeva *Ohridska legenda* i *Ljubov’ k trjom apel’sinam* (*Zaljubljen u tri narandže*) Sergeja Prokof’eva.

Obnova rada beogradske Opere se odvijala u veoma teškim uslovima, ali je, uprkos tome, bila obeležena velikim entuzijazmom, otelotvorenim u čak dvadeset četiri premijere tokom prve dve sezone. Jedna trećina, tačnije sedam njih, izvedena je pod dirigentskom palicom Oskara Danona. Izvestan broj operских dela, koja su tada bila postavljena na scenu, zadržala su se na repertoaru i kasnije. Tako su, na primer, scenska dela izvedena 1945 (*Prodaná nevěsta*, *Pagliacci* [*Pa-jaci*], *La bohème* [*Boemi*]), 1946 (*Knjaz' Igor'*), 1947 (*La traviata*, *Ohridska legenda*) ili 1948. godine (*Boris Godunov*), ostala deo repertoara tokom čitavog perioda o kojem je reč.

Razlozi za postavljanje jednog dela na repertoar su mogli biti različiti – od kvaliteta samog dela, preko datih uslova u odnosu na mogućnosti izvodjačkog ansambla, pedagoški, planirana gostovanja, značajni datumi, kao i politički. Iz pedagoških razloga je postavljena Beethovenova opera *Fidelio*, na primer, ali nije naišla na uspeh kod publike, te se nije održala na repertoaru. Opera *Carmen* (*Karmen*) je uključena u repertoar pošto je beogradska Opera dobila poziv za gostovanje u Ljubljani. Politički razlozi su bili svakako odredjeni ideologijom socijalističkog realizma:

U to vrijeme nismo pridavali značaj napadu Ždanova na kompozitore Šostakoviča, Prokofjeva, Hačaturijana i druge – i dalje smo izvodili njihovu muziku. Ali ubrzo se i kod nas u svim umjetničkim glasilima kampanjski forsirao socijalistički realizam u umjetnosti. Ovaj pojam nikome nije bio jasan, ali je, nažalost, djelovao da se mnoga vrijedna umjetnička djela anatemišu i proglase liberalno-gradjanskim, dekadentnim izrazom antisocijalističke i elitističke ideologije (Danon, 2005: 135).¹²

Iz tog razloga su se propagirala dela koja bi, prvenstveno zahvaljujući prepoznatljivom folklornom scensko-muzičkom koloritu, bila veoma pogodna za komunikaciju sa širim krugom slušalaca i gledalaca. Upravo dva takva scenska dela – balet *Ohridska legenda* Stevana Hristića i balet *Ero s onog svijeta* Jakova Gotovca, prikazana 1947. i 1949. godine – bila su prihvaćena kao najznačajnija ostvarenja jugoslovenske umetnosti i izvodila su se kao centralni deo repertoara kako u Beogradu, tako i u drugim kulturnim centrima zemlje, sa nesmanjenom popularnošću tokom više decenija. Time su se uvrstila u grupu onih ostvarenja, kojima je delimično ispunjena težnja za sintetičkim jugoslovenskim identitetom, poznatim iz perioda Kraljevine Jugoslavije. Razumljivo, scenska dela

12 Danon je očigledno prevideo činjenicu da je i sam učestvovao u profilisanju socijalističkog realizma u muzici kao jedan od njegovih glavnih ideologa.

su bila posebno pogodna za pomenutu svrhu, s obzirom na specifičnost samog audio-vizuelnog medija, koji obuhvata tekst, muziku, scenografiju, kostimografiju. Zanimljivo je da je i ovog puta upravo Oskar Danon, kojem je Hristić već početkom 1945. godine pokazao skice za balet *Ohridska legenda*, nastojao da uveri kompozitora da što pre završi delo da bi ga on sam izveo. Organizovao je tom prilikom i angažovanje istaknute umetnice Margarete Froman iz Hrvatskog narodnog kazališta kao koreografa. Pored toga, prvo jugoslovensko/srpsko opersko delo postavljeno na beogradsku scenu u prvim posleratnim godinama, bila je opera *Suton* Stevana Hristića.

Medjutim, usled apsurdnih političkih tumačenja umetnosti, uspehu baleta *Ohridska legenda*, prethodila je mogućnost zabrane premijere, na inicijativu Umetničke komisije Agitpropa Centralnog komiteta. Za to se posebno zalagao jedan od članova ovog tela, Radovan Zogović, koji je svoje stavove obrazložio i u tekstu "O kritici i o beogradskom Baletu":

U beogradskom Baletu misle da se može sačuvati potpuni kontinuitet rada i shvatanja iz '41. Ljudi nemaju osećanja odgovornosti prema svom novom gledaocu i državnoj ustanovi u kojoj rade. (...) Spremajući ovakav program, beogradski je Balet ipak računao na neku publiku, na određene gledaoce. Na koje gledaoce? Koja publika kod nas danas može da primi ovakav formalistički klasicizam, i uz to još – ova-ko jeftin, šaren, pun trivijalnih efekata i otrcanih trikova. [...] Zadatak je da vaspitava narod u duhu novih ljudskih odnosa, radnog i patriotskog heroizma, istinskog humanizma i ljubavi prema slobodi, lepoti, domovini i životu (Zogović, 1947: 170).

Nesumnjivo, publika o kojoj je govorio Zogović je očigledno imala drugačije mišljenje, te oduševljeno prihvatila Hristićev balet. Štaviše, *Ohridska legenda* je dobila status zaista reprezentativnog dela i izvodjena je i kao deo svečanih prijemata stranih državnika i delegacija. Medjutim, kada je balet izveden ispred Narodne skupštine povodom proslave 1. maja, "rezultati ovog eksperimenta su bili poražavajući" (Doknić, 1963: 85).

Govoreći o prvim koracima obnovljene beogradske Opere posle Drugog svet-skog rata na različitim poljima, svakako je vredna pomena premijera prvog dela jednog savremenog muzičkog stvaraoca aktuelne tematike u Beogradu, Menottijev *The Consul*. U libretu je, naime, problematizovan i optužen autokrat-ski režim.



Илустрација 5.

Premijera Menottijeve opere The Consul u Narodnom pozorištu, Beograd, 16. mart 1953, Muzej pozorišne umetnosti Srbije, Zbirka plakata

žava težnje “progresivne klase” i oslobodilačke borbe umesto druge mogućnosti, otelotvorene u reakcionarnoj lažnoj sentimentalnosti i banalnosti buržoaske klase (cf. Danon, 1948).¹³ Nasuprot često naturalističkoj i nemelodičnoj savremenoj buržoaskoj muzici istakako je kao ideal “naprednu” muziku socijalističkog realizma – melodičnu, preporučljivo vokalnu (horsku), po mogućnosti inspirisanu folklornim napevima “veličanstveno jednostavnu” (Danon, 1948: 15). Pri tome je osudio stvaralaštvo Schoenberga, Stravinskog, Messiaena, kao i jazz muziku. Kongres je okončan rezolucijom, koja je trebalo da ukaže na dominantni stav među delegatima. Dakle, definisane su strategije za prevazilaženje krize:

- 1) If composers [...] manage to dispense with extreme subjective tendencies in their music and instead express the higher progressive ideals of the popular masses.

13 Pored Danonovog predavanja, u ovom broju časopisa *Muzika*, štampani su i drugi prilozi sa Drugog međunarodnog kongresa kompozitora i muzičkih kritičara iz Praga, 1948.

- 2) If composers in their works pay closer attention to the national culture of their country and defend it against cosmopolitanism, because true internationalism in music stems from the development of diverse national characteristics.
- 3) If composers turn their attention to musical forms which permit a grasp of these points (above all, vocal music, oratorios, cantatas, choirs, etc.).
- 4) If composers and musicologists work practically and actively towards the liquidation of musical alphabetism and for the musical education of the masses.¹⁴

Izvesni autori smatraju da je kompromis sa partijskom kulturnom politikom bio neminovan korak za uspešnu karijeru mnogih tadašnjih umetnika:

In 1947, the Soviet government sent a representative collection of Russian paintings for exhibit in Belgrade. Many painters felt they were humiliated to have to see and praise the examples of 'Socialist realism' which has been prominent in Russia for years. They felt that this type of art would lead to the negation of all arts and to the ruination of free and creative work. But the Yugoslav artists have to live. Their standard of living depends on their loyalty to the regime and on their adherence to the party and the arbiters of music and the arts: Oskar Danon for music, Radovan Zogović for literature, A[u]gustinčić for sculpture, Vučo (sic) for motion pictures. They are well paid and with other devoted political friends are rewarded by high artistic prizes which are distributed among them every year. Those artists who have not succumbed to pressure have to live in poverty, pursuing an heroic internal struggle against the curse of "Socialist realism" (Korbel, 1951: 144).

U svetlu izrečenog mišljenja i posle uvida u Danonove stavove iz 1948. godine, pre nego što je usledio politički razlaz sa Sovjetskim Savezom, postavlja se pitanje da li je on sam kao kompozitor i dirigent i, ako jeste – uolikoj meri, poštovao zadata pravila. Pri tome svakako treba imati u vidu i veliku promenu u spoljnopoličkoj orijentaciji Jugoslavije posle pomenutog razlaza. Dakle, može se reći da je Danon-kompozitor sledio razmatrane partijske preporuke, ali ne sasvim dosledno i kao dirigent i direktor Opere, što je zapravo bilo njegovo najznačajnije i najuspešnije polje rada.

14 "La crise de la musique: Le manifeste de Prague—Les réactions des musiciens français", *Les lettres françaises* 228 (7 October 1948), 6, cf. Caroll, 2003: 39.

Gostovanja

“Zlatno doba” beogradske Opere obeleženo je kako brojnim premijerama, ustanovljavanjem repertoara, profilisanjem specifičnosti beogradskog ansambla, kao i gostovanjima u inostranstvu. Turneje beogradske Opere i Baleta su se tokom vremena, zahvaljujući zapaženim uspesima i sve češćim pozivima za nastupe, razgranale do te mere da je čitav ansambl u periodu od 1957. do 1962. godine imao dvostruke sezone. Drugim rečima, tokom poslednjih godina rada Oskara Danona na dužnosti direktora Opere, pored uobičajene sezone u Narodnom pozorištu u Beogradu, organizovana je još po jedna sezona u inostranstvu u vidu turneja u najčešće više gradova (najčešće od četiri do sedam).

Štaviše, repertoar koji se izvodio tokom ovih dvostrukih sezona, nije bio identičan u zemlji i inostranstvu. Tako se, uzmimo za primer, van zemlje uglavnom nisu izvodila dela jugoslovenskih kompozitora, uz izvesne izuzetke, potom dela koja su činila standardni deo programa evropskih pozorišnih, odnosno operских kuća, niti opere Richarda Wagnera. Naglasak je bio stavljen na ona ostvarenja evropskih autora, koja su se retko izvodila ili uopšte nisu, posebno na ostvarenja slovenskih kompozitora. Medju njima je bila, na primer, francuska opera *Don Quicchote* Julesa Masseneta.

Spisak gradova, u kojima su gostovali ansambli Opere i Baleta do 1963. godine, zaista je impresivan (cf. Jovanović, 2010):

godina	zemlja, grad	opera
1954.	Švajcarska (Bazel, Ciri, Ženeva)	M. P. Musorgskij: <i>Boris Godunov</i> (concert performance)
1955.	SR Nemačka (Vizbaden)	M. P. Musorgskij: <i>Boris Godunov</i> J. Gotovac: <i>Ero s onog svijeta</i> A. P. Borodin: <i>Knjaz' Igor'</i>
1956.	Francuska (Pariz)	M. P. Musorgskij: <i>Hovanščina</i> A. P. Borodin: <i>Knjaz' Igor'</i>
	SR Nemačka (Vizbaden)	M. P. Musorgskij: <i>Hovanščina</i> A. Borodin: <i>Knjaz' Igor'</i>
1957.	Francuska (Pariz)	J. Massenet: <i>Don Quichotte</i>
	SR Nemačka (Vizbaden)	M. P. Musorgskij: <i>Boris Godunov</i> J. Massenet: <i>Don Quichotte</i>
	Italija (Firenca)	L. Janáček: <i>Káťa Kabanova</i>

godina	zemlja, grad	opera
1958.	SR Nemačka (Vizbaden)	L. Janáček: <i>Káťa Kabanova</i> A. P. Borodin: <i>Knjaz' Igor'</i>
	Švajcarska (Lozana)	M. P. Musorgskij: <i>Boris Godunov</i> A. P. Borodin: <i>Knjaz' Igor'</i> J. Massenet: <i>Don Quichotte</i>
1959.	Italija (Venecija)	A. P. Borodin: <i>Knjaz' Igor'</i>
	SR Nemačka (Vizbaden)	C. Gouno: <i>Faust</i> S. S. Prokof'ev: <i>Ljubov' k trem apel'sinam</i> M. P. Musorgskij: <i>Boris Godunov</i>
	Švajcarska (Lozana)	A. P. Borodin: <i>Knjaz' Igor'</i> C. Gounod: <i>Faust</i>
	Francuska (Pariz)	C. Gounod: <i>Faust</i> L. Janáček: <i>Káťa Kabanova</i> N. Hercigonja: <i>Gorski vijenac</i>
1960.	Italija (Venecija)	M. P. Musorgskij: <i>Hovanščina</i>
	SR Nemačka (Vizbaden)	P. I. Čajkovskij: <i>Evgenij Onegin</i> S. S. Prokof'ev: <i>Ljubov' k trem apel'sinam</i>
	Švajcarska (Lozana)	M. P. Musorgskij: <i>Boris Godunov</i> P. I. Čajkovskij: <i>Evgenij Onegin</i> M. P. Musorgskij: <i>Hovanščina</i>
	Poljska (Varšava)	G. C. Menotti: <i>The Consul</i> J. Massenet: <i>Don Quichotte</i> P. Konjović: <i>Koštana</i> S. S. Prokof'ev: <i>Ljubov' k trem apel'sinam</i>

godina	zemlja, grad	opera
1961.	Italija (Venecija)	P. I. Čajkovskij: <i>Evgenij Onegin</i>
	Egipat (Kairo)	A. P. Borodin: <i>Knjaz' Igor'</i> J. Massenet: <i>Don Quichotte</i>
	Švajcarska (Lozana)	A. P. Borodin: <i>Knjaz' Igor'</i> P. I. Čajkovskij: <i>Pikovaja dama</i> S. S. Prokof'ev: <i>Ljubov' k trem apel'sinam</i>
	SR Nemačka (Vizbaden)	S. S. Prokof'ev: <i>Igrok</i> J. Massenet: <i>Don Quichotte</i> A. P. Borodin: <i>Knjaz' Igor'</i>
	Italija (Torino, Milano)	A. P. Borodin: <i>Knjaz' Igor'</i> J. Massenet: <i>Don Quichotte</i>
	Egipat (Kairo, Aleksandrija)	P. I. Čajkovskij: <i>Evgenij Onegin</i> J. Massenet: <i>Don Quichotte</i>
1962.	SR Nemačka (Vizbaden)	B. Smetana: <i>Prodaná nevěsta</i> M. P. Musorgskij: <i>Boris Godunov</i>
	Velika Britanija (Edinburg)	A. P. Borodin: <i>Knjaz' Igor'</i> S. S. Prokof'ev: <i>Ljubov' k trem apel'sinam</i> J. Massenet: <i>Don Quichotte</i> M. P. Musorgskij: <i>Hovanščina</i> S. Prokof'ev: <i>Igrok</i>
	Egipat (Kairo)	M. P. Musorgskij: <i>Boris Godunov</i> B. Smetana: <i>Prodaná nevěsta</i>

Pored gostovanja u pomenutim međunarodnim muzičkim centrima, Dannon je organizovao i turneje po jugoslovenskim autorima. Prva od njih, 1950. godine, obuhvatila je nastupe u Zagrebu, Ljubljani, Rijeci, Opatiji i Puli, a asnambl beogradske Opere je tom prilikom izvodio Borodinovu operu *Knjaz' Igor'* i Prokof'ievljeva balet *Romeo i Džul'etta*. Pored toga, izvedena je Menottijeva opera *Consul* 1953. u Zagrebu, kao i Hercigonjim *Gorski vijenac* 1961. u Ljubljani.

Recepcija: kritika i istoriografija

Nastupi beogradske Opere su bili veoma zapaženi, o čemu svedoče kritike iz dnevne štampe. Tome su doprineli i LP snimci opera (Jovanović, 1999):

opera, dirigent, mesto	LP
M. Musorgskij: <i>Boris Godunov</i> , dir. Krešimir Baranović, Beograd	DECCA (London), 1954.
A. Borodin: <i>Knjaz' Igor'</i> , dir. Oskar Danon, Beograd	DECCA, 1955.*
M. Musorgskij: <i>Hovanščina</i> , dir. Krešimir Baranović, Beograd	DECCA, 1955.*
P. Čajkovskij: <i>Evgenij Onegin</i> , dir. Oskar Danon, Beograd	DECCA, 1955.*
P. I. Čajkovskij: <i>Pikovaja dama</i> , dir. Krešimir Baranović, Beograd	DECCA, 1955.
N. Rimskij-Korsakov: <i>Sneguročka</i> , dir. Krešimir Baranović, Beograd	DECCA, 1955.
M. Glinka: <i>Ivan Susanin</i> , dir. Oskar Danon, Beograd	DECCA, 1955.
M. Glinka: <i>Žizn' za carâ (Ivan Susanin)</i> , dir. Igor Markevič, Beograd	PATÉ MARCONI (Paris), 1957.
S. Prokof'ev: <i>Vojna i mir</i> , dir. Bogdan Babić, Beograd	METRO GOLDWIN MEYER (New York), 1958.

Jedan od primera izuzetno pozitivne recepcije izvođenja beogradske Opere bio je nastup ansambla na otvaranju manifestacije Teatar nacija 1957. u Parizu, koji je štaviše tada prvi put bio otvorenom jednom operom, a reč je o Masenetovom scenskom delu *Don Quichotte*. Francuski dramski pisac angažovan kao generalni sekretar International Theatre Institute (1949–1957), André Jossset, kao i kritičar René Jouglet, tom su prilikom izrazili svoje oduševljenje u dužoj kritici objavljenju u dnevnom listu *Politika*:

Vaskrsnuti *Don Kihot*. Beograd je pokazao prstom Parizu na jedno francusko bogatstvo za koje Pariz nije znao. Pozvana da otvori Pozorište nacija u Parizu – međunarodni pozorišni događaj od prvenstvenog značaja – beogradska Opera, kako je to sada svima poznato, odnela je veličanstvenu pobjedu. I to pobjedu koja će doneti, ja se nadam, veliku pomoć jednoj orijentaciji modernog dramskog i

operskog pokreta, kako u Jugoslaviji, tako i u Francuskoj i drugde. Koliko bi čovek želeo da ono što se dogodilo povodom trijumfnog vaskrsavanja *Don Kihota* u Parizu, posluži kao primer, a može biti i kao vodič drugim pokušajima istog poštenja i iste ubedljive snage kada bude bilo reči o bogaćenju međunarodne umetničke baštine, ispravljajući izvesne sudove koji su učinili da je toliko nepriznatih, toliko prezrenih, toliko zaboravljenih!

[...] Odakle je proizišlo čudo? Iz trostrukog uspeha: uspeha dirigenta, uspeha reditelja i uspeha pevača. Ali je ranije postojala i smelost izbora. Kako! Iz čitavog jednog ogromnog i sjajanog repertoara, klasičnog i modernog, odabrano je baš delo već odavno smatrano za prilično osrednje, a, sem toga, umrljano operama *Manon* i *Verter*, a to će reći lakom muzikom? Smelost je mogla da se pretvori u drskost.

[...] Ali, kakav je to bio drhtaj koji se dizao iz orkestra, mešajući se sa onim drugim koji je uzletao iz glasova, pesama? Kakav je to bio spoj zvukova i boja, svetlosti i senke, veoma životvorni u melanholiki, radosti, poeziji jedne ljudske povesti, dirljive kao iskreno prijateljstvo, značajne kao povest svih vremena: stari prijatelji, sve skitnice koje je pobedio svet onakav kakav je često, ali i pobednici uprkos svoje (sic) usamljenosti, jer su nas osvajali kroz svoj poraz.

Izgled dvorane bio je sjajan. Osvojena, pobedjena, ponesena, ona je aplaudirala. Koliko podizanja zavese! Koliko uzvika! Jedna nepravda bila je izgladjena: prezreni samrtinik podigao se sa ležaja na koji je bio prikovan. Beograd je pokazivao prstom Parizu na jedno francusko bogatstvo kako Pariz nije znao. I Pariz je zahvaljivao.

[...] Upravo je zasluga Oskara Danona, Mladena Sablića, što su pošli pravo ljudskom sadržaju, što su ga odabrali, odbranili, što su ga uzneli: to je zasluga Čangalovića, Korošca, Biserke Cvejić, svih njihovih drugova, što su ga na najlepší način izrazili, vodjeni pre svega humanom inspiracijom (*Politika*, 21. april 1957).¹⁵

Godine 1959. Danon se, na sopstveni zahtev, povukao sa mesta direktora beogradske Opere da bi mogao da odgovori brojnim pozivima da bude gost-dirigent, te postao dirigent po pozivu i umetnički savetnik u beogradskoj operskoj kući (do 1963). Tada je na mesto direktora postavljen vokalni solista

¹⁵ Nasuprot tome, kako navodi Danon u svojim memoarima, jugoslovenski državni i diplomatski predstavnici u inostranstvu uglavnom nisu pokazali interesovanje da prisustvuju nastupima prestoničke Opere, cf. Danon, 2005: 96.

Branko Pivnički, a ubrzo zatim je i novinar Gojko Miletić zamenio Milana Bogdanovića na mestu direktora Narodnog pozorišta, te su uspešne turneje i gostovanja na čelu sa Oskarom Danonom bivali sve redji.

Brojne izuzetno pozitivne kritike pratile su većinu nastupa jugoslovenske prestoničke Opere tokom prvih posleratnih decenija, kako u zemlji, tako i van nje, što se podudara sa delatnošću Oskara Danona i njegovim aktivnostima u ovoj instituciji. Na osnovu mapiranja rada Opere Narodnog pozorišta u Beogradu, očigledno je da je postignut uspeh ne samo u obnavljanju aktivnosti svih odeljenja nacionalnog teatra u najtežim istorijskim uslovima u njegovoj istoriji, već i da je, još uvek neprevaziđeno “zlatno doba”, ostvareno i u posleratnim godinama u višestruko složenom političkom, kulturnom i umetničkom kontekstu, što će biti predmet daljih istraživanja.

Literatura¹⁶

- Banac, Ivo. *With Stalin Against Tito: Cominformist Splits in Yugoslav Communism*. Ithaca: Cornell University Press, 1988.
- Caroll, Mark. *Music and Ideology in Cold War Europe*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2003.
- Cekić, S. “Izrodjavanje književnosti i umetnosti pod režimom beogradskih vlastodržaca”, *Za socijalističku Jugoslaviju*, 7. juli 1954: 4.
- Čopič, Vesna i Tomc, Gregor. *European programme of national cultural policy reviews. Cultural policy in Slovenia*. Strassbourg: Council for Cultural Co-operation, 1998.
- Danon, Oskar. “Uloga muzike u savremenom društvu”. *Muzika*, 1 (1948): 5–16.
- Danon, Oskar. *Ritmovi nemira*, zabilježila Svjetlana Hribar. Sarajevo: NIK Ra-bic, 2005.
- Dedijer, Vladimir. *Tito speaks*. London: Wiedenfeld and Nicolson, 1953.
- Dimić, Ljubodrag. *Agitprop kultura. Agitpropovska faza kulturne politike u Srbiji 1945-1952*. Beograd: Rad, 1988.
- Djurić, Dubravka i Šuvaković, Miško (ur.). *Impossible histories. Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918–1991*. Cambridge, MA: MIT, 2003.
- Doknić, Branka. *Kulturna politika Jugoslavije 1946–1963*. Beograd: Službeni glasnik, 1963.

¹⁶ Drugi prilozi i arhivska građa navedeni su u glavnom tekstu.

- Dragović, Dušan. "Za demokratizaciju našeg umetničkog života. Muzički četvorougao koji liči na monopol". *NIN*, 2. septembar 1951.
- Gordiejew, Paul Benjamin. *Voices of Yugoslav Jewry*. Albany: State University of New York Press, 1999.
- Hofman, Ivan. "Komitet za kulturu i umetnost pri Vladi FNRJ (Ustanova i njena arhvska gradja)". *Arhiv. Časopis Arhiva Jugoslavije*, 2 (2001): 42–48.
- Israeli, Raphael. *The Death Camps of Croatia: Visions and Revisions, 1941–1945*. New Brunswick, New Jersey: Transaction Publisher, 2013.
- Jovanović, Vladimir. *Opera Narodnog pozorišta u Beogradu. Inostrana gostovanja u XX veku*. Beograd: Altera, 2010.
- Jovanović, Vladimir. "Pregled gramofonskih ploča opera koje je beogradska Opera snimila za inostrane diskografske kompanije od 1954. do 1969. godine / List of records of opera recordings by the Belgrade Opera for foreign record houses 1954–1969". *Evropska svedočanstva o beogradskoj Operi. Gostovanja od 1939. do 1969. godine / European testimonies on the Belgrade Opera. Tours 1939–1969*. Beograd: Foto Futura, 1999: 667–671.
- Korać, Ljubiša. *Organizacija federacije u socijalističkoj Jugoslaviji 1943–1978*. Zagreb: Globus, 1981.
- Korbel, Josef. *Tito's Communism*. Denver: University of Denver Press, 1951.
- Majdanac, BORO. *Pozorište u okupiranoj Srbiji. Kulturna politika u Srbiji 1941–1944*. Beograd: Udruženje dramskih umetnika Srbije, Altera, 2010.
- Marković, Olga. *Oskar Danon. Katalog izložbe, novembar – decembar 1988. povodom 50-godišnjice umetničkog rada i 75-godišnjice života*. Beograd: Muzej pozorišne umetnosti SR Srbije, s.a. [1988].
- Mišina, Dalibor. *Shake, rattle and roll: Yugoslav rock music and the poetics of social critique*. Surrey, Burlington: Ashgate Publishing Company, 2013.
- McCauley, Martin. *Stalin and Stalinism*, rev. 3. izd. Harlow: Edinburgh Education, 2008.
- Pejović, Roksanda. *Oskar Danon*. Beograd: Univerzitet umetnosti, 1986.
- Randel, Don Michael (ur.). *The Harvard Dictionary of Music*, 4. izd. Cambridge, MA.: Harvard University Press, 2003.
- Šuvaković, Miško. "Impossible Histories"; w: Djurić i Šuvaković, 2003: 2–35.
- Šuvaković, Miško (ur.). *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek, II: Realizmi i modernizmi oko hladnog rata*. Beograd: Orion Art, 2012.
- Tomašek, Andrija (ur.). *Muzika i muzičari u NOB. Zbornik sećanja*. Beograd: Futura, 1982.

Zogović, Radovan. "O kritici i o beogradskom Baletu", u: Zogović, 1947: 169 i dalje.

Zogović, Radovan. *Na poprištu. Književni i politički članci, književne kritike, polemike, marginalije*. Beograd: Kultura, 1947.

Gregor Pompe

3 Na obrobju. Delovanje ljubljanske Opere med letoma 1950 in 1960

Osnovni poudarek je namenjen vprašanju, kako je spremenjena politična in družbena ureditev v 1950-tih in 1960-tih letih odmevala v delovanju ljubljanske Opere. Pregled dokumentacije ne izkazuje, da bi politika in posledično ideologija izkazala večji interes za delovanje opere in se na ideološki ravni (izbor sporedov) ni v znatnejši meri vmešavala v delovanje institucije. Toda do določenih sprememb je vendarle prišlo: še posebej se je zmanjšalo število predstav v operi, kar gre povezovati z nižanim proračunom, ki ga je Operi namenila država. Na ta način se je posredno oslabilo delovanje Opere in njena družbena vloga, kar je mogoče čutiti tudi danes.

Ključne besede: slovenska opera, socialistični realizem, totalitarnost

On the Edge. Functioning of the National Opera in Ljubljana between 1950 and 1960

The main dilemmas stem from the question, how the new political and social order echoed in the 1950s and the 1960s in the functioning of Ljubljana Opera house. The documentation does not give any hint that leaders of the state and consequently their ideology showed special interest for the Opera – the politics did not interfere ideologically (the repertoire of the Opera). Nevertheless it is possible to discern clear changes in functioning of the Opera: there was a significant drop in number of the shows given what should be brought in connection with the lowered budget of the Opera. In that way the state marginalized the Opera and its social functions, what can be felt even today.

Keywords: Slovenian opera, social realism, totalitarianism

Leta 1998 je Muzej novejšje zgodovine v Ljubljani organiziral Razstavo "Temna stran meseca", ki ji je sledila tudi knjižna publikacija s podnaslovom *Kratka zgodovina totalitarizma v Sloveniji* (Jančar, 1998). Članki in gradivo, zbrano v tej publikaciji, skoraj ne dopuščajo dvoma, da je bila Slovenija v času od konca druge

svetovne vojne pa vse do osamosvojitve del totalitarne države, ukrojene bolj ali manj po sovjetskem zgledu, pri čemer je vprašanje "moči" in "stopnje" totalitarnosti v primerjavi s Sovjetsko zvezo in drugimi državami vzhodnega bloka gotovo zelo pomembno, ne pa tudi osrednje.

Kot je to pokazal že zgodnji teoretik totalitarizma Carl Joachim Friedrich (Friedrich, 1956) in kot je mogoče razbrati iz etimologije besede same, zadeva totalitarna ureditev vsa polja človeškega življenja, tudi vprašanja umetnosti in med njimi glasbe. Ob zgoraj omenjeni razstavi je tekst o vplivu totalitarizma na glasbeno umetnost na Slovenskem pripravil muzikolog Ivan Klemenčič (Klemenčič 1998), čigar raziskava ostaja poleg prispevka Leona Stefanije (Stefanija, 2004) osrednji slovenski muzikološki tekst na temo vprašanja totalitarističnega pritiska na avtonomijo glasbene estetike in delovanje posameznih glasbenih ustanov. Klemenčič je v svojih spoznanjih zelo jasen, saj odkriva velik in škodljiv vpliv komunističnega totalitarizma na glasbeno umetnost. Tako naj bi bila za ta čas v prvi vrsti značilna "opustitev avtonomnih estetik in razvojna diskontinuiteta slovenske glasbe" (Klemenčič, 1998: 327). Klemenčič sledi totalitarizmu najprej odkriva neposredno na ravni skladateljskih opusov, nato pa opozarja še na posredne pritiske na glasbene ustanove, ki da so bile "pod stalnim ideološkim nadzorom in vključene v novo komunistično oziroma pozneje poimenovano socialistično družbo" (Klemenčič, 1998: 328).

Klemenčičevemu tekstu bi bilo mogoče očitati pomanjkanje stvarnih dejstev in dokumentiranega gradiva, vendar se je odsotnosti jasnih dokazov verjetno zavedal tudi sam, saj je mogoče tudi v njegovem tekstu odkriti ščepec ambivalenosti. Klemenčič namreč ugotavlja, da "kljub zapovedanosti socrealističnega realizma, model te materialistično utemeljene in ideološko pogojene umetnosti ni bil jasno predstavljen" (Klemenčič, 1998: 325). Takšno razpetost – med izpostavljanjem moči totalitarizma ter prevlado doktrine socialističnega realizma na eni strani in odsotnostjo dokazov in verodostojnih pričevanj na drugi – je mogoče nato razbrati tudi iz drugih prispevkov, ki so obravnavali problem vdora ideologije v polje glasbene umetniške avtonomnosti. Tako Matjaž Barbo v svojem pregledu glasbe na radijskih valovih v prvem desetletju po drugi svetovni vojni ugotavlja, da je spored postal "nenormalen" šele po vojni (celo v primerjavi s časom italijanske okupacije), hkrati pa priznava, da se "že v prvih letih uveljavi poleg običajnih politično obarvanih nastopov radijskega in filharmoničnega orkestra [...] tudi vedno izraziteje avtonomno koncertno življenje povprečnega simfoničnega orkestra s programom, ki je podoben simfoničnim orkestralnim programom tudi drugod" (Barbo, 2004: 252–253). Še bolj odkrito razkriva podoben paradoks Aleš Nagode, ki opozarja, da je Slovenska filharmonija "za zunanjščino parol in uklanjanja vsiljenim vzorcem vedenja [...]"

živela kot varuhinja meščanske glasbene tradicije svojih predhodnic" (Nagode, 2004: 237) ali še drugače: povojni "nastanek" Slovenske filharmonije je na eni strani zapoznili rezultat teženj slovenskega meščanstva, ki pa se je lahko urešničil prav v času proletarske revolucije, katere cilj naj bi bil med drugim "izbrisati vse sledove meščanske kulture" (Ibid.: 231).

Bolj natančno označuje takšno ambivalentno razpetost med zapovedmi ideologije in dejansko kulturno prakso Leon Stefanija, ki med obojim odkriva jasen razkorak. Ob svoji analizi gradiva iz arhiva Društva slovenskih skladateljev izpostavlja zanimivo ideološko "enačbo", ki naj bi veljala za slovensko kulturo v petdesetih: "Ne prepovedujemo, toda dovoljeno je samo to, kar nam ne škodi." (Stefanija, 2004: 145). Paradoksalno Stefanija zato izpostavlja, da bi bilo potrebno socrealizem v slovenski glasbi iskati v "neobstoječem" (torej v tistih umetniških praksah, ki vodilnim kulturnim ideologom niso bile "simpatične") ter v stapljanju elementov iz umetnostne in popularno-glasbene kulture. Zelo podobno vzpostavlja razmerje med pritiskom in prakso tudi Lojze Lebič, ki je prepričan, da

[m]ed ideologijo in glasbo ni bilo kakega premišljenega razmerja, v glasbenih krogih (na srečo) ni bilo izrazitejšega ideologa. [...] Tudi zato je lahko bil v času, ko so potekale ostre polemike za slovenske likovne impresioniste ali proti njim, Lucijan Marija Škerjanc, impresionist svetobolnega izraza, vodilna glasbena avtoriteta (Lebič, 1993: 111).

Zdi se, da je slovenska glasba "živela v razmeroma mirnem sožitju s preteklo povojno oblastjo" (Ibid.: 112) oziroma da sta se estetska konservativnost (ta je bila značilna za vodilne povojne skladatelje Lucijana Marijo Škerjanca, Blaža Arničja in Marjana Kozino) in "doktrina socialističnega realizma [...] praktično molče znašli v trdni zakonski zvezi" (Pompe, 2009: 249). Lebič ponuja tudi razlago, zakaj ideološki pritiski v glasbi niso bili tako močni in izraziti – ideologija naj bi bila v glasbi težje določljiva kot v besedi ali podobi (Lebič, 1993: 114). V tem je prav gotovo nekaj resnice: glasba ostaja semantično bistveno manj fiksirana, prava semantizacija se na glasbeni tok "lepi" šele s "sekundarno semantizacijo" (Karbusický, 1986: 63), zaradi česar postajajo ideološka sporočila manj razvidna. Zdi se, da se je povojna oblast zavedala te zmanjšane označevalne moči glasbe in ji zato tudi ni namenjala pretirane pozornosti.

Namen pričujočega prispevka pa je pregledati vdore ideologije na področje opere – posvetil se bom delovanju Opere in baleta Slovenskega narodnega gledališča iz Ljubljane –, zato gornji premislek ne velja več v celoti. Opera je namreč vendarle uprizoritvena umetnost – označevanje ne poteka le prek glasbe, temveč tudi prek odrskih "gest" in besedila (libreto), ki sta semantično bolj

oprijemljiva. Prav možnost ožje povezave med opero in ideologijo pa je v desetletjih po drugi svetovni vojni v evropskih državah vodila celo v krizo opere: prva povojna generacija skladateljev je namreč v predvojni "operi kulturi" ugledala prav tisti družbeni humus, iz katerega sta izrasli obe totalitaristični ideologiji. Opera kot meščanska ali v svojih začetkih celo aristokratska umetnost *par excellence* je bila po kataklizmi druge svetovne vojne "sumljiva" celo v zahodnem svetu, zato postaja tembolj zanimivo, kako jo je sprejela nova slovenska komunistična oblast.

Zdi se, da jo je le-ta sprva želela jasno umestiti v svoj ideološko-propagandni aparat, kar je mogoče razbrati iz sporeda prve povojne operne sezone in tudi iz gledališkega lista za prvo premiero. Ni namreč mogoče prezreti, da je bila v repertoarnem pogledu sezona 1945–1946 zasnovana poudarjeno slovansko. Izvedli so *Sneguročko* N. Rimski-Korsakova, Borodinovo epsko opero *Knâz' Igor'* (Knez Igor), Smetanovi operi *Prodaná nevěsta* (Prodana nevesta) in *Hubička* (Poljub), Dvořákov *Rusalka* in Blodkov *V studni* (Vodnjak), ki ima v zgodovini slovenske operne poustvarjalnosti posebno mesto¹ ter "domače" opere Kozirov *Ekvinokcij* in priljubljeno delo *Ero s onoga svijeta* (Ero z onega sveta) Jakova Gotovca. Slovanska dela so nadalje določala tudi baletno sezono – plesali so na Dvořákov *Slovanské tance* (Slovanski plesi), izvedli pa so še Škrjančevo *Mařenko* in baleta Frana Lhotke Kalinskega *Luk* (Lok) ter *Čert na vsi/Djavo u selu* (Vrag na vasi). Neslovanske so bile tako le tri predstave: večni Rossinijev *Il barbiere di Siviglia* (Seviljski brivec), Puccinijeva opera *Madama Butterfly* in Offenbachove *Les Contes d'Hoffmann* (Hoffmannove pripovedke). Tako je povsem odpadel nemški repertoar (tudi Mozart), predklasicistična opera in sodobna glasbeno-gledališka produkcija. Očitne želje po ideološki osrediščenosti delovanja opere pa ne izkazuje le repertoar – nenavaden poseg je opaziti tudi v gledališkem listu k prvi predstavi, k Borodinovemu *Knezu Igorju*. Na prvi notranji strani je namreč objavljena slika maršala Josipa Broza Tita, nato pa sledita dva jasna programska teksta,² polna značilnih povojnih parol, pri čemer je posebej zanimivo, kako sta pisca v ozko zvezo postavljala osvoboditev od okupatorja s "proletarsko osvoboditvijo". Tako Mirko Polič, prvi povojni direktor ljubljanske Opere, piše: "Najdrznejše sanje so se uresničile: ne samo, da je naš človek postal nepreklicni in nesporni gospodar svoje lastnine, ampak se kot enakovreden sooblikovalec bodočnosti človeštva vključuje brez zadržkov in pogojev v veliki zbor Slovanstva – oblikovalca in tvorca boljše bodočnosti sveta."³ Poličev tekst je seveda mogoče

1 Gre za sploh prvo uprizorjeno opero, ki jo je pripravilo Dramatično društvo pod vodstvom dirigenta Frana Gerbiča leta 1889.

2 Poleg direktorja Poliča je objavljen še tekst opernega režiserja in medvojnega interniranca Emila Freliha, ki v izrazito bojevniskem duhu poziva: "V boj in na delo!", *Gledališki list SNG Opera in balet Ljubljana*, št. 1, 1945–1946, 3.

3 *Gledališki list SNG Opera in balet Ljubljana*, 1, 1945–1946, 2.

interpretirati in postaviti v precej jasno razvidno zvezo z izbranim sporedom: izbrani "šopek" oper predstavlja cvetober Slovanstva, ki bo kazalo "pravo" smer v prihodnost. Poliča zanese celo tako daleč – ali pa ga je moralo zanesti – da citira definicijo sovjetskega proletkulta iz leta 1919:⁴ "Glasba mora biti neločljiv del proletarske kulture, ker je najčistejši izraz notranjega duhovnega življenja, najmočnejše sredstvo za organizacijo in čutenje volje množic, velika sila v preoblikovanju človeka!" (Čepič, 1995: 3) Zelo jasno je torej izpostavljena želja, da bi se prek kulture oz. umetnosti vplivalo na človeške množice in v tem lahko zelo jasno odčitamo željo po izrabljanju opere v politično-propagandne namene.

Toda prva operna sezona, ukrojena po slovanskih "tonih", in pa gledališki list z maršalovo sliko (slednjo gre najbrž razumeti v povezavi z likom opernega junaka kneza Igorja, velikega vodje in moralnega zmagovalca) in dvema izrazito politično obremenjenima tekstoma ostajata skorajda popolni izjemi v nadaljnjem delovanju ljubljanskega opernega gledališča. V gledaliških listih ni več zaslediti "izletov" v propagandistično-politične vode – vsi teksti se ukvarjajo izključno z muzikološko-dramaturškimi problemi izvajanj predstav –, že sezona 1946–1947 pa je prinesla bolj uravnotežen repertoar: nadaljevala se je sicer ruska rdeča nit z Glinkovim *Ivanom Susaninom*, ki je zopet ponujal možnosti za politične interpretacije, tudi Poličeva opera *Mati Jugovičev* sugerira na širši jugoslovanski nacionalni kontekst,⁵ vendar pa takih podtonov ne nosi izvedena Švarova opera *Veronika Deseniška*, še manj pa stalnici iz železnega repertoarja *Pikovaâ dama* (Pikova dama) in *La Bohème*, zanimiv pa je tudi izbor za baletno predstavo, ki je poleg *Jeu de cartes* (Igra kart) Stravinskega vključevala še *Die Geschöpfe des Prometheus* (Prometejeva bitja) – vsaj posredno se je tako prek Beethovna (naslednje leto je sledila izvedba njegovega *Fidelia*) na odre "vrnila" tudi nemška umetnost. Če je možno nagibanje k ruskemu repertoarju še v obrisih odčitati tudi iz časa Hubadovega vodenja Opere (1948–1951) – v sezoni 1948–1949 izvedejo kar dve operi M. Musorgskega *Soročinskaâ ârmarka* (Soročinski sejem) in *Boris Godunov* – pa takšna geopolitična pobarvanost popolnoma izgine s sezono 1951/1952, ko direktorske vaje prevzame Valens Vodušek.

Za Voduškovo (1951–1955) in nato tudi Švarovo obdobje (1956–1958)⁶ je bilo značilno nacionalno in slogovno uravnoteženje repertoarja ljubljanske Opere,

4 Šlo je za sovjetsko gibanje, aktivno med letoma 1917 in 1925, katerega "naloga" je vzpostavitev "prave" proletarske kulture, očiščene meščanskih ali buržuaznih primesi. Prav po zgledu proletkulta je Komunistična partija Jugoslavije vzpostavila močan agitacijsko-propagandi aparat oz. agitprop. Cf. Čepič, 1995: 98–101.

5 Na to opozarja v svojem prispevku "Ob krstni predstavi nove slovenske opere" Smiljan Samec, "Poličeva 'Mati Jugovičev' [...] ni zamišljena kot ljudska opera, temveč kot jugoslovanska nacionalna, velika opera." Cf. *Gledališki list*, SNG v Ljubljani, Opera (1950–1951) 6, 153–156.

6 Vmesno leto je Opera v vajeih opernega dramaturga Smiljana Samca, ki pa zgolj opravlja funkcijo nekakšnega "vršilca dolžnosti". Cf. Neubauer, 1998: 64–68.

kakršno je prevladovalo že v času “zlate dobe” (Loparnik, 2000) slovenske opere v letih Poličevega predvojnega ravnateljstva (1925–1939). Tako je bila vsako leto praviloma izvedena ena slovenska opera, enkrat letno se je ansambel preizkusil tudi s kakšnim sodobnejšim delom ali opero iz “težjega” nemškega repertoarja, ruske opere pa so bile popolnoma uravnotežene s francoskimi, medtem ko je vse bolj jasno “zmagoval” italijanski belcantistični in veristični repertoar. Seveda se Voduškov izbori ne morejo kosati s predvojnimi Poličevimi: skorajda popolnoma umanjka stik s sodobno svetovno operno ustvarjalnostjo,⁷ kar gre sicer deloma povezovati tudi s siceršnjo splošno krizo opere, plaho pa je tudi spogledovanje s težjim nemškim repertoarjem (Richard Wagner, Richard Strauss) – v 1950.-ih letih je od Wagnerjevih del izveden le *Der fliegende Holländer* (Večni mornar), Richard Strauss pa je zastopan z operama *Der Rosenkavalier* (Kavalir z rožo) in *Ariadne auf Naxos* (Ariadna na Naxosu), zato se velja vprašati, zakaj nista bila na sporedu *Saloma* in *Elektra*.

Toda odgovori na takšna vprašanja očitno niso enostavni. To kaže pregled tistih redkih sodobnejših del, ki jih je ljubljanska Opera izvedla v 1950.-ih letih. Med te lahko uvrstimo Sutermeisterovo opero *Romeo und Julia* (Romeo in Julija; sezona 1951–1952), Brittnovo obdelavo *The Beggar's Opera* (Beraška opera; sezona 1952–1953), Egkovo delo *Der Revisor* (Revizor; sezona 1959–1960), dva baleta avstrijskega skladatelja Gottfrieda von Einema (sezoni 1956–1957 in 1959–1960), Menottijevo opero *Amelia al ballo* (Amelija gre na ples: sezona 1959–1960) in Martinůjevo *The Marriage* (Ženitev; sezona 1955–1956). Analiza izvedb sodobnejših oper po sezonah nam pokaže, da večje število aktualnejših predstav sovpada z začetkom ravnateljstva Demetrija Žebreta (1958–1968) – prva Žebretova sezona je bila kar preveč enostransko “italijansko” poobarvana, zaradi česar si je mogoče predstavljati, da je Žebre verjetno deloma prevzel še Švarov načrt, že naslednje leto pa je sledila prava eksplozija sodobnega: v sezoni 1959/60 je ljubljanska opera tako izvedla Janáčkovo opero *Z mrtvého domu* (Iz mrtvega doma), Egkovega *Revizorja*, *Obručenie v monastyre* (Zaroko v samostanu) Sergeja Prokofjeva, Menottijevo *Amalijo*, balet *Prinzesin Turandot* Gottfrieda von Einema, s Purcellovim delom *Dido and Aeneas* (Dido

7 Samo leto po svetovni premieri Ljubljana že gleda Křenekovo opero *Jonny spielt auf* (Jonny svira; sezona 1928–1929), operni oratorij *Oedipus Rex* Stravinskega (prav tako sezona 1928–1929) in Šostakovičovo opero *Katerina Izmailova* (Katarina Izmajlova; sezona 1935–1936), z dveletno zamudo se uprizarja Respighijeva opera *La Fiamma* (Plamen; sezona 1936–1937), tri leta po svoji premieri občinstvo spozna Delannoyevo deloma že po Honeggerjevih zgledih ukrojeno opero *Le fou de la Dame* (Damski lovec), štiri leta pa ločijo svetovno in ljubljansko premiero Weillovega dela *Der Zar lässt sich photographieren* (Car se da fotografirati), medtem ko je bila opera *Car Kaloán* (Car Kalojan; sezona 1936–1937) bolgarskega skladatelja Panča Vladigerova izvedena istega leta, kot je bila krstna izvedba. Ob bok tem delom pa gre postaviti tudi nova slovenska dela, saj sta tako Kogoj s svojimi *Črnimi maskami* (sezona 1928–1929) kot tudi Bravničar s *Pohujšanjem v dolini Šentflorjanski* ustvarila slogovno sodobni in aktualni deli.

in Enej) pa je bila zastopana tudi starejša operna ustvarjalnost. Nenavadni Žebretov sodobni "tempo" se je ohranil tudi v naslednji sezoni, ko so bili na sporedu Boris Vladimirovič Asafjev, Maurice Ravel, Francis Poulenc, Boris Blacher in Wagnerjev *Lohengrin*, nato pa se je bil očitno tudi novi direktor prisiljen uklo-
niti željam občinstva.⁸

Seveda v nobenem izmed zgoraj naštetih primerov ne moremo govoriti o radikalno sodobnem glasbenem jeziku ali inovativni operni dramaturgiji – tako Sutermeister kot tudi Egk, von Einem, Martinů ali Menotti niso bili zavezani modernističnemu izrazu, temveč so se izkazali kot varuhi tradicionalnega izročila globoko v drugo polovico 20. stoletja. Vendar še bolj bode v oči izbira Sutermeistera, Egka in von Einema v luči politične korektnosti: prav pri vseh omenjenih skladateljih se je namreč po vojni izpostavil njihov nejasen odnos do nacističnega režima. Sutermeister je leta 1940 prejel prestižno naročilo iz Dresdenske državne opere (Levi, 2009), kjer je bila pod dirigentskim vodstvom Karla Böhma – tudi ta je bil večkrat obtožen simpatiziranja z nacistično stranko – izvedena prav opera *Romeo in Julija*, ki se je svojo oddaljenostjo od realnosti aktualnega življenja skladala s propagandistično vizijo Josepha Goebbelsa. Podobno ni imel nacistični režim težav tudi z glasbo Wernerja Egka, ki je bil do leta 1941 direktor Berlinske državne opere, skupaj s svojim učiteljem Carlom Orffom je prejel naročilo za glasbo za olimpijske igre v Berlinu, medtem ko se je Hitler celo navduševal nad krstno izvedbo njegove opere *Peer Gynt* leta 1938 (McCredie, 2009), zato niti ni čudno, da se je skladatelj po vojni znašel v primežu denacifikacijskega procesa. Posebej kontroverzna osebnost pa je bil Gottfried von Einem, ki je bil po eni strani deležen brutalnega gestapovskega zasliševanja in celo zopora, hkrati pa je vendarle praktično ves čas nacionalsocialistične vladavine deloval kot asistent dirigenta Heinza Tietjena, sicer umetniškega vodje Bayreuthskega festivala,⁹ tudi njegov balet *Prinzessin Turandot* (Princesa Turandot) je bil izveden v Državni operi v Dresdnu, sredi vojne ga izvajajo Berlinski filharmoniki, nato pa je leta 1944 tudi obtožen, ker naj bi v svoja dela vključeval jazzovske elemente, po vojni pa so ga mnogi povezovali celo s komunističnim gibanjem, saj je podprl Bertolta Brechta, ko si je le-ta prizadeval, da bi dobil avstrijski potni list, zadnjo politično kontroverzo pa je von Einem sprožil še v osemdesetih letih z delom *Jesu Hochzeit* (Jezusova poroka), saj je z epizodo erotičnega srečanja med Jezusom in personificirano Smrtjo razburil katoliško javnost (Levi, 2009). Iz vsega povedanega sledi, da je bil izbor sodobnih

8 Na to navajajo zapisniki iz sestankov sveta Opere, kjer se je razpravljalo o problemu obiska. Slednji je torej narekoval izbiro repertoarja, medtem ko nikjer ni jasno govora o kakšni "pravi" politični programski izbiri. Zapisnike hranijo v Slovenskem gledališkem muzeju.

9 Ta je bil seveda nacistična utrdba, kar dokazujejo redni Hitlerjevi obiski Wagnerjevega "svetišča" in njegovo tesno osebno poznanstvo z Winifred Wagner, skladateljevo snaho.

skladatelj za novo komunistično državo, ki se je jasno postavila na zavezniško, protinacistično stran, milo rečeno nenavaden: izbrani skladatelji in njihova dela so bila problematizirana celo v Nemčiji. Seveda v tem ne gre ugledati kakšne politične sabotaže – Demetrij Žebre je verjetno izbral skladbe v skladu s svojim osebnim estetskim okusom, pri čemer zgornje politične problematike, povezane s Sutermeistrom in Egkom, sploh ni poznal, kar pa je najbrž veljalo tudi za birokratske nadzornike delovanja ljubljanske Opere. Tak odnos pa že jasno razkriva prvo značilnost razmerja med ideologijo in operno prakso: bolj kot jasn ideološki diktat sta ga usmerjali obojestranska ignoranca in nevednost. Intendanti gledališča res niso posegali po modernističnih delih, vendar bi v izbranem repertoarju težko iskali opere, katerih uvrstitev na deske bi upravičevala zgolj njihovo ideološka tendenca. Pa tudi v odsotnosti sodobnega bi težko iskali povsem jasn ideološki pritisk – primeri izbranih sodobnejših oper nas vendarle prepričujejo, da izbora ni vodil tehten ideološki premislek, temveč v političnem pogledu prej precej “zgrešene” odločitve.

Tudi kritike niso problematizirale sporeda v luči njegove ideološke primernosti. Nekaj posameznih vprašanj so sprožila predvsem omenjena “sodobnejša” dela. Tako je nekaj nelagodja razbrati iz Ajlčevega kritičnega zapisa ob izvedbi Sutermeistera.¹⁰ Zdi se namreč, da je Rafael Ajlec v operi prepoznal “reakcionarno politično jedro”, ki se v bistvu ne sklada s politično doktrino, ki naj bi jo nosila socrealistična umetnost nove komunistične države, vendar Ajlec na ta “idealistični” element samo opozarja, ne jemlje pa ga kot izhodišče za negativno kritiko. Bolj izrazito odklonilna je bila kritika ob izvedbi Brittnove priredbe Gayove *The Beggars Opera* (*Beraške opere*), pri čemer je svoje morala dodati tudi sodobnejša brechtovsko-potujevalna inscenacija, saj je iz Šivičeve kritike moč razbrati, da je bila pomembna aktivna vloga namenjena komentarjem zbora, tok naj bi trgali številni medklici, scenski delavci pa so kar na odprti sceni premikali kulise (Šivic, 1953: 5). Takšen pristop je nekatere očitno močno zmotil, saj v nepodpisani kritiki v *Tribuni* beremo:

Brittnova 'Beraška opera' predvsem ni opera. Če je, potem bi se morala imenovati komajda prostaška, ne pa beraška. To je iluzija opere. Če je to poskus nečesa 'novega', potem danes ne more postati vzor: kot poskus bo ostalo to delo neuspelo in neokusno.¹¹

10 Ajlec piše, da se Sutermeisterova opera “v okusu približuje tistim sodobnim nazorom, ki jih izpoveduje v najčistejši obliki idealistična filozofija eksistencializma. V resnici bi bilo čudno, če ta okus, ti nazori – za katere sicer vemo, da imajo reakcionarno politično jedro, ki se tako močno odražajo v sodobni zapadni literaturi, zapadni filmski umetnosti itd., ne bi vtisnil svojega pečata tudi v zapadni glasbi in operni ustvarjalnosti. Zato je v prvi moderni operi, ki jo gledamo po petnajstih letih, vsebinska sestavina pesimizma in okus za presiljena doživetja, kar je oboje v nji, gotovo pomembna in je vredno nanjo opozoriti.” Ajlec, 1952: 14.

11 “Ljubljanska predstava 'Beraške opere’”, *Tribuna*, 2. 4. 1953: 9.

Kritika je bila torej zelo pozorna ob sodobnejših predstavah, saj je očitno vladal izrazito odklonilen odnos do inovativnega in modernističnega. To nenazadnje dokazuje tudi Prevorškov kritični zapis ob izvedbi Menottijeve *Amalije*: "Pri pogostem naglaševanju Menottijevega epigonstva in eklekticizma se mora človek nehotе nasmehniti nad 'originalnostjo' velikega dela moderne umetnosti, ki tolikokrat temelji na neznanju in nesposobnosti" (Prevoršek, 1960: 6). Prevoršek se zelo jasno postavi proti inovativnosti, ki jo cinično enači z "originalnostjo", zato se mu zdijo kritike Menottijevega dela, ki gotovo ne prinaša nobenih novih glasbeno-dramaturških rešitev, neupravičene. Takšen kritikov odnos pa seveda zelo jasno izpostavlja odnos javnosti do aktualnega modernizma, ki so ga očitno odklanjali.¹² Pa tudi sicer je bil Prevoršek, kar se tiče repertoarnih izbir, izrazito konservativno naravnan in prav iz njegovih zapisov bi lahko zaznali celo nekaj tendencioznosti. To še posebej velja za njegove misli, zapisane ob oceni premiere Straussove *Ariadne auf Naxos*, za katero se zdi, da je v marsičem zakoličila tudi naše današnje dojemanje operne ustvarjalnosti Wagnerja in Richarda Straussa:¹³

Mislim, da bi se dalo oporekati repertoarni politiki naše Opere, kar se izbire Straussove opere 'Ariadna' tiče. Ne verjamem, da je bilo nujno v tem kratkem razdobju postaviti na naš oder še eno Straussovo opero, tembolj ker je ta po duhu avstrijski, dunajski skladatelj nam Slovencem tuj in s kulturno-političnega stališča več ali manj nepotreben. Če dodam, da trka takoj za Straussom na vrata našega gledališča še Wagner, se mi zdi, da bi naše gledališče s svojo repertoarno 'politiko obeh Richardov' lahko mirno duše postavili kam drugam (Prevoršek, 1958: 11).

Simptomatično je že, da Prevoršek Richarda Straussa razume kot izrecno avstrijsko-dunajskega skladatelja, zaradi česar gre domnevati, da je bil kritik predvsem pod vtisom *Kavalirja z rožo*, ki ga je lahko gledal v Ljubljani v sezoni 1954–1955 (*Ariadna* je izvedena tri sezone kasneje, kar se zdi kritiku "kratko razdobje"), zato še toliko bolj čudi, da se v istem košu s Straussom znajde potem tudi Wagner. Prevoršek niti ne zapiše tehtnejših glasbeno-dramaturških razlogov, po katerih bi se zdelo izvajanje glasbe obeh nespornih opernih mojstrov v umetniškem pogledu zgrešeno, temveč se zateče k sintagmi "kulturno-politični": najbrž je glasba obeh "kulturno" neprimerna, ker sta takorekoč "okupatorska"

12 Zanimivo je, da Prevoršek govori izrecno o "sodobni umetnosti" in ne o glasbi, saj upravičeno domnevamo – takšno "pravico" nam na primer daje poznavanja repertoarja orkestra Slovenske filharmonije (cf. Nagode) – da takšne glasbe v tistem času pri nas sploh niso poznali.

13 V intervjuju z Lovrencom Arničem, takratnim državnim sekretarjem na Ministrstvo za kulturo, lahko beremo, "da je ta wagnerjanski mit, ki ne pomeni le glasbe, temveč tudi filozofsko tematiko, slovenski duši tuj in da z vso to germansko mitologijo ne vemo prav natančno, kaj bi počeli in kaj naj bi za nas lahko pomenila." (Jelenc / Matanovič, 2008: 8, 6.) Zanimivo je, da Arnič podobno kot Prevoršek govori o "tujosti".

avtorja (nemško-”avstrijska”), manj jasen pa je dostavek o politični nekorektnosti “obeh Richardov” (Prevoršek govori o “tujosti” in ne navaja Hitlerjeve zlorabe Wagnerja in diktatorjevih zvez z Bayreuthom ali Straussove vloge v Tretjem rajhu). Pa vendar se zdi, da Prevorškov pogled na glasbo Straussa in Wagnerja ni bil osamljen – po sezoni 1957–1958, torej sezoni “obeh Richardov”, postanejo izvedbe njunih del na ljubljanskih opernih deskah popolna izjema.¹⁴

Odsotnost jasnih argumentov ob ocenjevanju sodobnejših del ali del z nemškega repertoarja pa kaže, da so bile takšne programske odločitve bolj povezane z osebnim okusom in dojemanjem vodilnih opernih delavcev in kritikov, kot s kakšno premišljeno politično-propagandno strategijo. Res pa je, da se je osebne preference očitno dalo povezovati s “kulturno-politično” situacijo, jih na ta način posredno uveljavljati in tudi zlorabljati. Takšno sliko nam daje zunanja podoba delovanja opere – repertoar, gledališki listi in kritike predstav, v katerih ni zaslediti kontinuirano razvitih in predstavljenih kritičnih kriterijev,¹⁵ ki bi jih nedvoumno lahko povezali z ideološko doktrino. Pa tudi zapisniki sej vodstva Opere ali sveta SNG Ljubljana izkazujejo, da so bili direktni politično-ideološki pritisk precej redki.

V tem pogledu je najbolj jasno zabeležen poizkus, da bi Opera ob “tržaški krizi” leta 1953 spremenjeni politični situaciji primerno prikrojila svoj repertoar, čemur se je direktor Vodušek več ali manj elegantno izognil (repertoarja niso spreminjali, pred predstavami pa so igrali himno in recitali slovensko poezijo).¹⁶ Očitno so politične “karakteristike” igrale pomembno vlogo pri zaposlovanju, kar kažeta primera pevskih solistov Simeona Carja, Rudolfa Franccla ter baletne zboristke Brede Hanžič. Iz zapisnikov izvemo, da je bil Car postavljen v nizki plačilni razred zaradi povojne obsodbe,¹⁷ ob nastavitvi Hanžičeve so se odprle polemike, zakaj naj bi bila odpuščena iz mariborskega ansambla in pri tem se je izkazalo, da naj bi še pred vojno “kardinalu dajala podatke o politični pripadnosti članov gledališča”,¹⁸ tenoristični prvak Franccl pa je zapustil

14 Od tega časa dalje, je ljubljanska opera izvedla samo še *Lohengrina* (1960–1961), *Salomo* (1964–1965), *Der fliegende Hollander* (Večnega mornarja) (1983–1984) in *Ariadno auf Naxos* (1993–1994), pripravili pa so tudi baletno predstavo *Siegfriedova idila* (1985–1986), vendar je bila glasba posneta vnaprej.

15 Vse kritike za izbrano obdobje zbrane hrani Slovenski gledališki muzej.

16 V zapisniku seje vodstva Opere beremo: “Pri tovarišu direktorju sta se oglasila dva tovariša iz Mestnega komiteja. Zanimala sta se za to, če bi mi lahko spremenili repertoar v duhu nastale situacije v zvezi s Trstom. Ker ni mogoče spreminjati repertoarja, se predlaga, da pred vsako predstavo orkester odigra 'Hej Slovani' in da nekdo prečita odlomek iz Župančičevih del, Kosovela, Grudna, Gregorčiča itd.” (Zapisnik seje vodstva Opere, 13. 10. 1953)

17 Cf. Zapisnik seje vodstva Opere, 13. 10. 1952

18 Zapisnik seje vodstva Opere, 22. 6. 1953. Izkazalo se je, da so bile insinuacije prehude. Stric Hanžičeve je bil kanonik, kar je nekatere vodilo, da so jo klevetali, sodišče pa je v resnici nikoli ni spoznalo za krivo. Zaradi težkih razmer v mariborskem kolektivu je zato sama dala odpoved.

Ljubljano in odšel v Beograd zaradi negativnih polemik, ki jih je sprožil njegov nastop na koncertu v cerkvi ob proslavi, namenjeni prvenstveno cerkvenemu skladatelju Hugolinu Sattnerju, kar naj bi ga uvrščalo "med podpornike reakcionarnega dela duhovščine",¹⁹ povojne streznitve pa je bila s prisilnim delom na kočevskem deležna tudi pevska primadona Valerija Heybalova. Politiko se je skušalo tudi sicer hitro vmešavati v primeru osebnih sporov. Tako so leta 1954 v Operi angažirali v tujini daleč najbolj uveljavljenega jugoslovanskega dirigenta Lovra Matačića,²⁰ zaradi česar je prihajalo do pretresov med do tega trenutka delujočim dirigentskim kadrom. Iz zapisnikov je razbrati, da Matačić ni bil nobenemu izmed dirigentov preveč simpatičen, ker so se očitno bali konkurence, najbolj vihrava pa je bila gotovo poteza Danila Švare, ki mu je bilo po prihodu Matačića ponujeno "zgolj" honorarno sodelovanje. Užaljeni Švara se je namreč pritožil pri takrat vodilnih slovenskih politikih (Mihi Marinku, Borisu Kraigherju in Borisu Zihlerlu).²¹ Takšnih kratkih stikov je bilo najbrž še veliko več, prav gotovo pa niso bili značilni samo za umetniške ustanove, temveč za celotno povojno javno življenje.

Če je mogoče zaključiti, da so bili direktni posegi, kot to pričajo dosegljivi viri,²² v delovanje Opere med letoma 1950 in 1960 zelo redki in po svoji moči praktično nepomembni, pa je potrebno veliko bolj skrbno obravnavati indirektna posega, ki niso bili vezani neposredno na programsko politiko, vendar pa so odločilno vplivali na družbeno pozicijo Opere kot ustanove in kot umetniške zvrsti. V tem pogledu je zanimivo, da je Samo Hubad že ob koncu svojega mandata (1948-1951) opozoril na nujnost večje operne dvorane²³ – je bila prenovljena šele leta 2011 in vendar tudi prenovljena stavba ne bo dosegla povprečnih standardov. Hubadovega poziva kulturni upravljalci očitno niso slišali ali vzeli resno. Še več, zapisniki sej vodstva Opere nam izdajajo, da

19 C. N., 1952. To je sicer takratni vršilec dolžnosti ravnatelja Smiljan Samec v istem intervjuju tudi odločno označil za neresnico, saj naj bi bil Franci med vojno "aktivist".

20 Seveda pri tem ni nepomembno, da je bil Matačić tudi politično sporen, saj je sodeloval s hrvaško NDH-jevsko vlado in je bil leto dni po koncu vojne tudi zaprt.

21 Zapisniki sej razkrivajo, da je bil Švara nasploh konfliktna osebnost in da je svojo moč moral črpati tudi iz političnih virov. To kažejo nenavadne seje, na katerih se je odločalo, ali je njegova opera *Slovo od mladosti* primerna za izvedbo (skoraj vsi so podali negativno mnenje, Vodušek, ki ni bil v dobrih odnosih s Švaro, pa se je nato vendarle odločil in uvrstil opero na repertoar). Spori so dosegli višek v času Švarovega direktorovanja (1956-1958), ki se je končalo z zelo ostro peticijo Hinka Leskovška, Smiljana Samca, Sama Hubada in Boga Leskovica, zaradi katere je bil Švara primoran k odstopu. Kljub očitno precej naporni osebnosti pa je treba priznati, da je bil Švara tisti, ki si je najbolj odločno prizadeval za sodobnejši operni repertoar. Tako je predlagal izvedbo Bergovega *Wozzecka*, kar je Vodušek na seji vodstva Opere zavrnil, češ da to delo na zahodu sicer uspeva, pri nas pa da bi težko prodrlo (seja vodstva Opere, 13. 3. 1953), in tudi Straussovo *Elektra* (seja vodstva Opere, 18. 4. 1953).

22 Potrebno bi bilo raziskati še dokumente, ki bi razkrivali delo raznih političnih komitejev, ki so spremljali delo Opere.

23 Cf. intervju, objavljen v *Slovenskem poročevalcu* 23. 9. 1951, avtor pogovora je Janko Traven.

se je z letoma 1954 za Opero kot ustanovo pričelo precej težko življenje. Tega leta se je sprožila ideja o tem, da bi bile tudi umetniške ustanove upravljane po samoupravnih logiki (Lesar, 1954), hkrati pa naj bi skrb za Opero iz republiških rok prešla na mestne. Temu sta ugovarjala tako upravnik Slovenske filharmonije, Lucijan Marija Škerjanc, kot tudi ravnatelj Opere Valens Vodušek, saj sta bila prepričana, da o usodi in delovanju umetniških ustanov ne more odločati "zbor proizvajalcev", temveč zgolj stroka (Lesar, 1954), čemur je sledil oster, precej politikantski odgovor ljubljanskega mestnega odbora.²⁴ Kompromis, ki je bil posledica tega spora, je bil za Opero precej klavrn – skrb nad njenim delovanjem ni prešla v mestne roke, toda očitno je bil proračun ustanove bistveno okleščen. Vodušek je tako ostale člane vodstva ustanove pomladi leta 1954 opozoril, da je proračun Opere znižan za pet milijonov dinarjev, kar je morala biti precej znatna vsota, če vemo, da je na primer scenografija za eno samo predstav stala en milijon dinarjev. Vodušek se je na vse pretege boril proti temu, saj je odgovornim zabrusil, da

so posegli v kulturno politiko in umetniški napredek naše Opere. Jaz se s tem ne strinjam in sem tudi izjavil, da nam v tem slučaju ne preostane drugega, kot da odpustimo balet, polovico zbora, tretjino solistov in da se priglasimo za provincialno gledališče.²⁵

Le mesec dni kasneje je sledil incident, ko so zboristke v predstavi nastopile nenašminkane, ker naj ne bi dobile dodatka za masko,²⁶ kar le še dodatno kaže na finančno krizo, ob začetku sezone pa je ravnatelj že opozoril, da bodo ob novem proračunu morali znižati število predstav, vključevati več ponovitev,²⁷ hkrati pa je poudaril, da Opera vse težje plačuje honorarne sodelavce (velik del orkestra je bil popolnjen s člani Slovenske filharmonije), zaradi nizkih plač pa najboljši solisti vse več odhajajo v tujino.²⁸ Ob vsem tem je najbolj zanimivo, da so ti finančni in s tem tudi globlji umetniški posegi v Opero sovpadali prav z največjimi umetniškimi uspehi opernega ansambla, še posebej s predstavo *L'amour des trois oranges* (Zaljubljen v tri oranže), ki so jo z uspehom posneli za založbo Philips, nato pa z njo še gostovali na Holandskem festivalu, v pariški Operi, v Benetkah in v Passau.

24 "Stališče mestnega ljudskega odbora k razpravi o proračunih SNG in Slovenske filharmonije", Anonim., 1954.

25 Zapisnik seje vodstva Opere, 12. 3. 1954.

26 Cf. "Ženski operni zbor v Ljubljani protestiral na predstavi 'Trubadurja'", *Delo*, 24. 4. 1954. O incidentu so razpravljali tudi na seji vodstva Opere (21. 4. 1954), kjer so se pojavili celo namigi, naj bi bila ta "sabotaža" nekako v povezavi s praznovanjem velike noči.

27 "Prostor, prostor, znova prostor", v: *Ljubljanski dnevnik*, 15. 10. 1954.

28 "Končano je zasedanje Sveta za prosveto in kulturo LRS", *Ljudska pravica*, 16. 10. 1954.

Če torej iz sporedov Opere v petdesetih letih nismo mogli razbrati direktnih političnih posegov, pa so indirektni posegi v obliki finančnega odtegotovanja vendarle povsem jasno razvidni – drastično je namreč padlo število premiernih predstav na sezono. V Poličevem predvojnem obdobju je bilo letno pripravljenih od štirinajst do petnajst novih predstav, zanimivo je, da je bila prvo leto vojne, v času italijanske okupacije, dosežena celo rekordna številka sedemnajst premier (šest oper je bilo italijanskih), ki pa je v zadnjem letu vojne vihre (1944–1945) vendarle upadla na zgolj štiri nove predstave (dve operi sta nemški). Zaradi težkih vojnih razmer bi zato upravičeno pričakovali, da bo težko situacijo izkazovala tudi prva povojna premiera, vendar pa so v sezoni 1945–1946 izvedli kar petnajst premier, kar bi pomenilo, da je Mirko Polič Opero ponovno želel umestiti v stare tirnice. Toda že v naslednji sezoni število premier drastično upade: Ljubljanska Opera je pripravila samo šest novih predstav. V sezoni 1950–1951 je na sporedu celo samo pet novih predstav, sicer pa je številka v petdesetih letih nihala med šestimi in osmimi premierami na leto. Direktna sprememba v številu premier po očitno prelomnem letu 1954 sicer ni opaziti, se je pa s prihodom Žebreta s sezono 1958–1959 število premier ustalilo pri številki šest, kar pomeni, da so v Ljubljanski Operi v šestdesetih letih izvedli samo tretjino toliko oper, ko so jih bili sposobni uprizoriti v kočljivi vojni sezoni 1941–1942.

Prav v taki statusni oslabitvi lahko najjasneje razberemo vplive nove oblasti, ki je bila sicer precej dvolična. Tako so na primer časniki evforično poročali o Titovih obiskih Ljubljanske Opere,²⁹ ki je slovela kot najboljša v Jugoslaviji, vendar pa je oblast umetniško ustanovo vseeno finančno podhranila, s čimer je jasno pokazala, da opere ne šteje med svoje prioritete, da je v njej najbrž ugledala nadaljevalko predvojnega "sumljivega" meščanskega življa. Četudi bi težko govorili o direktnem opernem diktatu socialističnega realizma – sintagmo zasledimo v sejah vodstva Opere le enkrat samkrat, pa še takrat jo režiser Ciril Debevec uporablja precej nejasno³⁰ – pa je Opera postopoma izgubljala svojo moč in pozicijo v družbi. To jasno kaže tudi obisk, ki je svoje nižišče dosegel ob napovedani premieri *Hovanščine* leta 1955, ko so prodali le štiriindvajset kart (Novšak, 1955).

29 Maršal pri izboru oper, ki si jih je ogledal ob svojih obiskih Ljubljane, sicer ni bil najbolj izbirčen. Iz časnikov lahko izvemo, da si ji ogledal vsaj *Traviato*, *Barbiere di Siviglia* (*Seviljskega brivca*) in *Wertherja* (zadnjo predstavo je dirigiral Matačić, kar je šlo razumeti tudi kot nekakšno rehabilitacijo dirigenta od njegovih medvojnih zablod, cf. "Predsednik republike maršal Tito v Ljubljani", *Ljubljanski dnevnik*, 2. 8. 1953).

30 Ob kritičnem pretresanju premiere spevoigre *Entführung aus dem Serail* (Bega iz Seraja) se je Ciril Debevec dotaknil tudi vprašanja socialističnega realizma: "Zdi se mi, da je socialistični realizem pri nas napačno pojmovan in z arhitekturo podprt, premalo pa je režijske fantazije. Zatrpali smo oder, napravili si velike stroške, premalo se posvetili muziki in zato igralec ne naraste do tistih dimenzij, da bi ga poslušalci odnesli iz gledališča domov." Zapisnik seje vodstva Opere, 7. 11. 1952.

Zares pravo predstavo, kakšne dolgoročne posledice je pustila takšna indirektna slabitev Opere pa nam lahko pokaže kvalitativna (v smislu raznolikosti in programske uravnoveženosti) in kvantitativna primerjava sporedov ljubljanske Opere v desetletju pred vojno (1930–1940), torej v času Poličevega vodenja Opere, v obravnavanem obdobju med letoma 1950 in 1960 ter v desetletju po slovenski osamosvojitvi in demokratizaciji (1990–2000), kar kaže spodnja tabela.

Tabela 1. Pregled repertoarja v izbranih desetletjih pred vojno (1930–1940), po njej (1950–1960) in po demokratizaciji (1990–2000); odebeljeno so označene za izbrani čas sodobnejše opere in domača dela (pred letom 1990 slovenska in jugoslovanska)

1930/31	1931/32	1932/33	1933/34	1934/35
Borodin, <i>Knâz' Igor'</i> J. Strauss, <i>Der lustige Krieg</i> (opereta) Verdi, <i>La forza del destino</i> Audran, <i>La Mascatto</i> Massenet, <i>Werther</i> Pratella, <i>La ninna nanna della bambola</i> (otroška opera) Šafranek-Kavič, <i>Figurine</i> (balet) Charpentier, <i>Louise</i> Rimski-Korsakov, <i>Sneguročka</i> Šivic, Oj, ta prešmentana lju-bezen (opereta) Wagner, Der fliegende Holländer Halevy, <i>La juive</i> Beethoven, <i>Fidelio</i> Kálmán, <i>Das Veilchen vom Montmartre</i> (opereta)	Novák, <i>Laterna Abraham</i> , <i>Viktória</i> (opereta) Delannoy, <i>Damski lovec</i> Weill, Der Zar lässt sich photographieren Konjović, Koštana Lehar, <i>Das Land des Lächelns</i> (opereta) Bizet, <i>Carmen</i> Rossini, <i>Il barbiere di Siviglia</i> Osterc, Medea, Maska rdeče smrti, Dandin v vicah Offenbach, <i>Robinson Crusoe</i> (opereta) Puccini, <i>Turandot</i> Dvořák, <i>Rusalka</i> Tijardović, Mala Florami (opereta) Smetana, <i>Prodaná nevěsta</i>	Mahowski, <i>Hlapec Jernej</i> Auber, <i>Fra diavolo</i> Gregorc, Erika (opereta) Massenet, <i>Manon</i> Hatze, <i>Adel i Mara</i> Benatzky, <i>Im weißen Rößl</i> (opereta) D'Albert, <i>Tiefland</i> Puccini, <i>Madama Butterfly</i> Gotovac, Morana Bayer, <i>Punčka</i> (balet) Šantel, Blejski zvon (opereta) Schubert, <i>Pri treh mladenkah</i> Saint-Saëns, <i>Samson et Dalila</i> Giordano, <i>Andrea Chénier</i> Wagner, Parsifal Flotow, <i>Martha</i> Ellis/Myers, <i>Jim und Jill</i> (opereta)	Čajkovski, <i>Pikova dama</i> Moniuszko, <i>Halka</i> Čerepnin, <i>01–01, Začarani ptič</i> (balet) Abraham, <i>Die Blume von Hawaii</i> , <i>Ball im Savoy</i> (opereta) Verdi, <i>Traviata</i> Bravničar, Stoji, stoji Ljubljanca (opereta) Rossini, <i>Guillaume Tell</i> , Bizet, <i>Carmen</i> Smetana, <i>Libuše</i> Janáček, <i>Káťa Kabanová</i>	Beneš, <i>Der heilige Antonius</i> (opereta) Musorgski, <i>Hovanščina</i> Offenbach, <i>Les contes d'Hoffmann</i> Thomas, <i>Mignon</i> Stolz, <i>Der verlorene Walzer</i> (opereta) Nedbal, <i>Z pohádky do pohádky</i> (balet) Wolf-Ferrari, <i>I quattro rusteghi</i> Odak, Dorica pleše Strauss J. in J., <i>Zdaj vam eno zai-gram</i> (opereta) Zandonai, <i>Francesca da Rimini</i> Suppe, <i>Boccaccio</i> (opereta) Koczalski, Zemruda de Falla, <i>La vida breve</i> Stravinski, <i>Pétrouchka</i> (balet) Gounod, <i>Faust</i>
M. Polič				

1935/36	1936/37	1937/38	1938/39	1939/40
Rossini, <i>La cenerentola</i> Hervé, <i>Mam'zelle Nitouche</i> (opereta) Verdi, <i>Aida</i> Wagner-Régeny, <i>Der Günstling</i> (opereta) Strauss, Salome Millöcker, <i>Das verwunschene Schloss</i> (opereta) Šostakovič, Katarina Izmailova Weinberger, <i>Apropó, co dělá Andula?</i> (opereta) Strauss, Der Rosenkavalier Raha, <i>Pesem lju-bezni</i> (opereta) Donizetti, <i>Lucia di Lammermoor</i> Verdi, <i>Otello</i> Lehar, <i>Die lustige Witwe</i> (opereta)	Beneš, <i>Auf der grünen Wiese</i> (opereta) Rossini, <i>Il barbiere di Siviglia</i> Grün, <i>Dvojno knjigovodstvo</i> (opereta) Savin, Matija Gubec Verdi, <i>Il ballo in maschera</i> Karel, <i>Smrt kmotřička</i> (opereta) Puccini, <i>La bohème</i> Mascagni, <i>Cavalleria rusticana</i> Leoncavallo, <i>Il pagliacci</i> Musorgski, <i>Hovanščina</i> Beneš, <i>Navihanka</i> (opereta) Rimski-Korsakov, <i>Šeherezada</i> (balet) Schumann, <i>Metuljčki</i> (balet) Gotovac, Ero z onega sveta Respighi, Plamen Jankovec, <i>Veseli studenček</i> (opereta) Vladigerov, Car Kalojan	Parma, Amaconke (opereta) Kienzl, <i>Der Evangelimann</i> Donizetti, <i>Linda di Chamounix</i> Foerster, Gorenjski slavček Dobeic, <i>Ančka</i> (opereta) Puccini, <i>Tosca</i> Golovin/ Leskovic, Halteja (opereta) Šturm, Človek-beseda-barva (balet) Mozart, <i>Don Giovanni</i> Dvořák, <i>Jakobín</i> Verdi, <i>Rigoletto</i> Grün, <i>Madame Sans Gêne</i> Verdi, <i>Il trovatore</i> Puccini, <i>Manon Lescaut</i> Ponchielli, <i>Gioconda</i>	Jones, <i>Geisha</i> (opereta) Musorgski, <i>Boris Godunov</i> Gloz, <i>Na sinjem Jadranu</i> (opereta) Donizetti, <i>L'elisir d'amore</i> Smetana, <i>Hubička</i> Massenet, <i>Don Quichotte</i> Abraham, <i>Roxy und ihr Wunderteam</i> (opereta) Čajkovski, <i>Iolanta</i> Puccini, <i>Gianni Schicchi</i> Lehar, <i>Frasquita</i> (opereta) Wagner, Lohengrin Kálmán, <i>Ein Herbstmanöver</i> (opereta) Massenet, <i>Werther</i> Wolf-Ferrari, <i>I quattro rusteghi</i> Jiranek, <i>Vse za šalo</i> (opereta) Verdi, <i>Falstaff</i>	Goldmark, <i>Die Königin von Saba</i> Lehár, <i>A pacsirta</i> (opereta) Massenet, <i>Le jongleur de Notre-Dame</i> Mozart, <i>Le nozze di Figaro</i> Foerster, Gorenjski slavček D'Albert, <i>Tiefland</i> Dvořák, <i>Rusalka</i> Štritof, Lumpacius Vagabundus (opereta) Lhotka, Luk (balet) Čajkovski, <i>Hrestač</i> (balet) Cilea, <i>Adriana Lecouvreur</i> Donizetti, <i>Lucia di Lammermoor</i> Dusik, <i>Modrá ruža</i> (opereta) Švara, Kleopatra Čajkovski, <i>Jevgenij Onegin</i> Bizet, <i>Carmen</i>
M. Polič				V. Ukmar

1950/51	1951/52	1952/53	1953/54	1954/55
Mascagni, <i>Cavalleria rusticana</i> Leoncavallo, <i>Il pagliacci</i> Polič, Deseti brat Lhotka, Srednjeveška ljubezen (balet) Charpentier, <i>Louise</i>	Verdi, <i>Falstaff</i> Puccini, <i>La Bohème</i> D'Albert, <i>Tiefeland</i> Giordano, <i>Andrea Chénier</i> Lhotka, Vrag na vasi (balet) Sutermeister, Romeo und Julie	Mozart, <i>Die Entführung aus dem Serail</i> Dvořák, <i>Rusalka</i> Britten, The Beggar's Opera Puccini, <i>Madama Butterfly</i> Verdi, <i>Rigoletto</i> Délibes, <i>Coppelia</i> (balet) Foerster, Gorenjski slavček Gounod, <i>Faust</i>	Massenet, <i>Werther</i> Rossini, <i>Il barbiere di Siviglia</i> Gluck, <i>Iphigénie en Tauride</i> Schmitt/ Prokofjev/ Saint-Saëns/ Kogan-Semenov (balet) Švara, Slovo od mladosti Prokofjev, <i>L'Amour des trois oranges</i> Hristić, Ohridska legenda (balet)	Verdi, <i>Il ballo in maschera</i> Donizetti, <i>Lucia di Lammermoor</i> Strauss, Der Rosenkavalier Couperin/ Strauss, <i>Verklungte Feste</i> (balet) Stravinski, <i>Renard</i> (balet) Mozart, <i>Don Giovanni</i> Smetana, <i>Prodaná nevěsta</i> Wolf-Ferrari, <i>I quattro rusteghi</i> Musorgski, <i>Hovanščina</i>
S. Hubad	V. Vodušek			

1955/56	1956/57	1957/58	1958/59	1959/60
Massenet, <i>Manon</i> Mozart, <i>Le nozze di Figaro</i> Martinu, The Marriage Puccini, <i>Gianni Schicchi</i> Švara, Kleopatra Puccini, <i>Tosca</i> Händel, <i>Ljubezen in pravda</i> (balet) Ukmar, Lepa Vida (balet)	Čajkovski, <i>Labodje jezero</i> (balet) Offenbach, <i>Les contes d'Hoffmann</i> Verdi, <i>Otello</i> Donizetti, <i>L'elisir d'amore</i> Dvořák, <i>Rusalka</i> Janáček, <i>Jenůfa</i> Respighi/ Chopin / von Einem (balet) Bravničar, Hlapec Jernej in njegova pravica	Giordano, <i>Andrea Chénier</i> Kogoj, Črne maske Strauss, Ariadne auf Naxos Wagner, Der fliegende Holländer Kozina/ Adamič (balet) Verdi, <i>Aida</i>	Donizetti, <i>Don Pasquale</i> Mascagni, <i>Cavalleria rusticana</i> Leoncavallo, <i>Il pagliacci</i> Puccini, <i>La Bohème</i> Čajkovski, <i>Jevgenij Onjegin</i> Prokofjev, <i>Pepelka</i> (balet) Verdi, <i>Il ballo in maschera</i>	Janáček, Z mrtvého domu Egk, Revisor von Einem, Prinzessin Turandot (balet) Prokofjev, <i>Obruchenije v monastire</i> Purcell, <i>Dido and Aeneas</i> Menotti, Amelia al ballo
S. Samec	D. Švara		D. Žebre	

1990/91	1991/92	1992/93	1993/94	1994/95
Donizetti, <i>Lucia di Lammermoor</i> Orff, <i>Carmina burana</i> Čajkovski, <i>Labodje jezero</i> (balet) Verdi, <i>Aida</i> Mozart, <i>Così fan tutte</i> Dvořák, <i>Iz novega sveta</i> (balet)	Verdi, <i>Il trovatore</i> <i>A-dues</i> (balet) Strauss, <i>Der Fledermaus</i> (opereta) Adam, <i>Giselle</i> Offenbach, <i>Les contes d'Hoffmann</i> Ukmar/ Tartini/ Arnič, Baletni triptih (balet)	Golob, Krpanova kobila Cipci, Sneguljčica (balet) Verdi, <i>Don Carlos</i> Bartók, <i>A csodálatos mardarin</i> (balet) Ščedrin, <i>Carmen</i> (balet) Verdi, <i>Rekviem</i> Puccini, <i>Il trittico</i>	Verdi, <i>Falstaff</i> Čajkovski, <i>Hrestač</i> (balet) Strauss, Ariadne aus Naxos Golob, Matiček se ženi (balet) Gregorc, Perpetuum (balet) Čajkovski, <i>Pikovaja dama</i>	Minkus, <i>Don Kihot</i> (balet) Wolf-Ferrari, <i>I quattro rusteghi</i> (balet) Puccini, <i>Turandot</i> baletni večer Donizetti, <i>L'elisir d'amore</i> Janáček, <i>Jenůfa</i>
K. Ukmar	?	?	?	D. Božič

1995/96	1996/97	1997/98	1998/99	1999/2000
Menotti, <i>The Consul</i> Adam, <i>Giselle</i> (balet) Massenet, <i>Manon</i> Mendelssohn, <i>Sen kresne noči</i> (balet) D'Albert, <i>Die toten Augen</i> Šivic, Cortesova vrnitev	Ščedrin, <i>Ana Karenina</i> (balet) Beethoven, <i>Fidelio</i> Foerster, Gorenjski slavček Gershwin (balet) Puccini, <i>La Bohème</i> Debussy, <i>Pelleas et Melisande</i> Strauss, <i>Der Zigeunerbaron</i> (opereta)	Meyerbeer, <i>Les Huguenots</i> Délibes, <i>Coppelia</i> (balet) Božič, Lizistrata 75 Prokofjev, <i>Romeo in Julija</i> (balet) Verdi, <i>Il ballo in maschera</i> Stravinski, <i>Oedipus Rex</i> Orff, <i>Trinjo di Afrodite</i>	Smetana, <i>Prodaná nevěsta</i> Druga slovenska baletna simfonija (balet) Kozina, <i>Ekvinokcij</i> Cimarosa, <i>Il matrimonio segreto</i> Čajkovski, <i>Trnuljčica</i> (balet) Humperdinck, <i>Hänsel und Gretel</i> Rimski-Korsakov, <i>Nesmrtni Kaščeji</i> Stravinski, <i>Ognjena ptica</i> (balet)	Puccini, <i>Madama Butterfly</i> Mozart, <i>La notte di Figaro</i> Stolze, <i>Ukročena trmoglavka</i> (balet) Golob, Medeja Glinka, <i>Ivan Susanin</i> baletni večer
D. Božič		B. Smrekar		

V Poličevem obdobju so letno uprizorili štirinajst do petnajst predstav, od tega devet do enajst opernih. Repertoar je bil izrazito uravnovežen, saj je bila na sezono vsaj ena premiera slovenskega dela, ena premiera jugoslovanskega dela in izvedba vsaj enega dela, ki je bilo sodobnejše oz. je sodilo v "težji" nemški repertoar (Wagner, Richard Strauss). Seveda je bilo Poličevo poslovanje v marsičem tudi pragmatično – bolj drzne programske poteze je uravnovežil z večjim številom operetnih predstav, ki so polnile operno blagajno. Rezultat take premišljene operne politike je bilo zavidljivo število krstnih izvedb sodobnih oper, ki so v Ljubljano prihajale le z nekajletnim zamikom, izvedbe obsežnih Wagnerjevih oper (*Der fliegende Holländer*, *Tannhäuser*, *Die Walküre*, *Lohengrin*,

Parsifal), ki nato iz slovenskih opernih desk praktično izginejo, in povečana aktivnost slovenskih opernih skladateljev, ali kot zaključuje Loparnik v svojem orisu "Poličeve dobe";

facit Poličevih štirinajstih sezon je bil 206 uprizorjenih del. Ljubljana jih je prvič videla 137. Na odru je zaživelo 48 domačih opusov in skoraj polovico (22, 19 slovenskih) so jih krstili (Loparnik, 2000: 222).

V 1950-tih drastično upade število predstav, saj letno pripravijo samo še šest do osem premier. Iz repertoarja popolnoma izginejo operete, v čemer lahko ugledamo prilagoditev novi politično-družbeni situaciji, repertoar pa vendarle ostaja dovolj uravnotežen. V njem namreč ni mogoče zaslediti sledi političnih posegov, saj se izvajajo dela iz železnega repertorja, bolj plahi pa so povojni direktorji pri izbiri nemških in sodobnejših del. Slednja namreč ne sodijo med inovativnejša in ne dosegajo udarnosti premier novih del iz Poličevega obdobja, praktično v vseh primerih gre za izrazito tradicionalno naravnana dela.

Toda zares nenavaden se zdi šele vpogled v delovanje ljubljanske Opere v desetletju po 1990. Letno je Opera v tem času pripravila samo še po šest novih predstav, pri čemer se izvajajo praktično le dela iz najbolj okostenelega železnega repertoarja, na katerem gre prvo mesto belcantistični in veristični operi. O Wagnerju ni več ne duha ne sluha, prav tako o kakšni sodobnejši operi (tudi ne o tistih "tradicionalističnega tipa", kakršen je bil značilen za petdeseta leta, "ignoranco" doživljata tako na primer tudi Benjamin Britten in Dmitrij Šostakovič), ohranjanja se sicer želja po eni slovenski predstavi letno, vendar se redko izvajajo nova dela, napoln ironično pa je, da se zdijo edina "pridobitev" demokratizacije vnovične izvedbe operet. Kako daleč je pripeljalo odtegotvanje aktualnosti in umetniško tehtnejših predstav, je med drugim pokazala izvedba Janáčkove opere *Jenůfa*, ki očitno za slovensko občinstvo že sodi med manj zanimiva, morda celo "sodobnejša" dela, saj sta si jo v sezoni 1994–1995 na le treh ponovitvah ogledala zgolj 902 poslušalca,³¹ pa čeprav je nosilna pevka za svojo kreacijo prejela celo nagrado Prešernovega sklada, kar naj bi govorilo o visoki estetski vrednosti uprizoritve.

Današnje stanje v slovenski operi je tako mogoče razumeti kot nasledek in posledico povojne operne politike. Na njeno delovanje v tem času sicer ni bilo direktnih političnih pritiskov, v programu pa tudi ni mogoče iskati poudarjenih sledi socialističnega realizma. Še najbolj razvidna repertoarna posledica nove oblasti se kaže v odsotnosti sodobnih del, toda sodobnejša dela v petdesetih letih kažejo, da so njihovo izbiro vodile osebne preference ravnateljev ali tudi dirigentov Opere, ne pa jasn politični premislek. Opera oblasti ni bila preveč

31 Slovenski gledališki letopis 1994–1995, ur. Štefan Vevar (Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej, 1996), 215.

zanimiva, saj le-ta očitno ni znala prepoznati njenega propagandističnega potenciala. Opera ni bila škodljiva, niti ni imela ideoloških potencialov, zato je postopoma zdrknila v družbeno obskurnost, kar se je najbolj kazalo na ravni financiranja. Ob zmanjšanem proračunu je namreč število premier upadlo skoraj za dve tretjini, zaradi številnih odhodov v bolj plačano tujino pa je vse bolj oslabljen postajal tudi operni ansambel, zaradi česar si Opera ni bila več sposobna priboriti vidnejšega mesta znotraj slovenskega kulturnega prostora. Takšna postopna slabitev pozicije Opere kot ustanove in umetniške zvrsti se je v času po slovenski osamosvojitvi samo še stopnjevala in enega končnih rezultatov je mogoče ugledati tudi v sezoni 2009/2010 ljubljanske Opere, ko le-ta v času prenavljanje stavbe ni zmogla pripraviti več niti ene same samostojne premiere. Politika opere v petdesetih ni izkoriščala kot svoj ideološki poligon, niti ni nanjo direktno pritiskala, jo je pa potisnila na obrobje, kjer tiči še danes.

Literatura

- Ajlec, Rafael. "Romeo in Julija", v: *Ljudska pravica*, 27. 10. 1952: 14.
- Anonim., *Ljubljanski dnevnik*, 23. 3. 1954.
- Barbo, Matjaž. "Socrealistična glasba na radijskih posnetkih in programih orkestrrov v prvem desetletju po vojni na Slovenskem", v: Klemenčič, Ivan (ur.), *300 let Academia Philharmonicorum Labacensium*. Ljubljana: Muzikološki inštitut ZRC SAZ, 2004): 245–253.
- C.N. "Razgovor o novi operni sezoni", v: *Ljubljanski dnevnik*, 1. 10. 1952.
- Čepič, Zdenko et al.. *Gljučne značilnosti slovenske politike v letih 1929–1955*. Ljubljana: Inštitut za novejšo zgodovino, 1995.
- Friedrich, Carl Joachim Friedrich. *Totalitarian dictatorship and autocracy*. Cambridge: Harvard University Press, 1956.
- Jančar, Drago (ur.). *Temna stran meseca*. Ljubljana: Nova revija, 1998.
- Jelenc, Nataša Elvira / Matanovič, Aljoša. "Pogovor z Lovrencem Arničem". *Bilten Društva Richard Wagner Ljubljana*, (2008): 8, 6.
- Karbusický, Vladimír. *Grundriß der musikalischen Semantik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1986.
- Klemenčič, Ivan. "Glasba in totalitarna država na Slovenskem", v: Jančar 1998: 321–333.
- Lebič, Lojze. "Glasovi časov I", v: *Naši zbori*, 45/1-2(1993).
- Lesar, Ivan . "Novi predlogi za upravljanje gledališč", v: *Kulturni dnevnik*, 10. 2. 1954.
- Levi, Erik. "Sutermeister, Heinrich", v: Laura Macy (ur.), *Grove Music Online*. Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com.nukweb.nuk.uni-lj.si/subscriber/article/grove/music/27157> (dostop 21. 9. 2009).

- Loparnik, Borut. "Poličeva doba slovenske opere: ozadja in meje", v: Snoj, Jurij in Frelih, Darja (ur.), *Zbornik ob jubileju Jožeta Sivca*. Ljubljana: Slovensko muzikološko društvo in Založba ZRC, ZRC SAZU, 2000: 205–224.
- D. McCredie, Andrew. "Egk, Werner", v: Laura Macy (ur.), *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com.nukweb.nuk.uni-lj.si/subscriber/article/grove/music/08615> (dostop 21. 9. 2009).
- Nagode, Aleš. "Slovenska filharmonija v prvem desetletju po 2. svetovni vojni", v: Klemenčič, Ivan (ur.) *300 let Academia Philharmonicorum Labacensium*. Ljubljana: Muzikološki inštitut ZRC SAZ, 2004: 231–238.
- Neubauer, Henrik. "Slovensko narodno gledališče Ljubljana", v: *Enciklopedija Slovenije*, zv. 12. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1998: 64–68.
- Novšak, France. "Odpovedana premiera", v: *Ljudska pravica*, 22. 10. 1955.
- Pompe, Gregor. "'Nove perspektive' v slovenski glasbi po letu 1945", v: Roger Sutherland, *Nove glasbene perspektive*. Ljubljana: LUD Šerpa in Slovensko muzikološko društvo, 2009: 247–262.
- Prevoršek, Uroš. "Richard Strauss v ljubljanski Operi", v: *Poročevalec*, 18. 1. 1958.
- Prevoršek, Uroš. "Purcell in Menotti", v: *Delo*, 21. 6. 1960: 6.
- Stefanija, Leon. "Totalitarnost režima in glasba", v: Krstulović, Cigoj, Nataša / Faganel, Tomaž / Kokole, Metoda (ur.). *Muzikološke razprave: in memoriam Danilo Pokorn*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2004: 135–146.
- Šivic, Pavel. "Britten, 'Beraška opera'", v: *Slovenski poročevalec*, 17. 3. 1953.
- Vevar, Štefan (ur.). *Slovenski gledališki letopis 1994–1995*. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej, 1996.

4 Institucionalni i ideološki aspekti muzičke programacije Radio Beograda 1944–1960.¹

Celokupna delatnost Radio Beograda u razdoblju od 1944. do 1960. godine oblikovana je pod uticajem i u međusobnom preseku nekoliko faktora koji se smeštaju u rasponu od najopštijih državnih i društveno-ekonomsko-privrednih do užih institucionalno-organizacionih. Uz poseban fokus na pitanja ideološke uloge radija u društvu i institucionalno pozicioniranje Radio Beograda u medijskoj konstelaciji u zemlji, u ovom radu istražujem muzički program Radio Beograda kroz četiri perioda: 1) u svojevrsnom predzakonskom i predstatusnom razdoblju (1944–1946/47), tj. od obnove rada ove kuće kao ratne stanice do stavljanja radio-difuzije u vlasništvo države i, posledično, ustanovljavanja Radio Beograda za stanicu opštedržavnog značaja; 2) u periodu u kome je Radio Beograd bio u položaju državnog privrednog preduzeća i pod neposrednom i potpunom upravom Komiteta za radio-difuziju Vlade Federativne Narodne Republike Jugoslavije (1946/47–1949/50); 3) u procesu postepenog podružtvljavanja radio-difuzije (1949/50–1952/53), kada su postepeno ukidane savezne nadležnosti i centralizovana koordinacija jugoslovenskih radio-stanica i dovršen

1 Razdoblje na koje se ova studija odnosi drugačije je od vremenskog okvira naznačenog u naslovu publikacije čiji je ona sastavni deo zbog specifičnosti istorijata i razvoja radio-difuzije u Jugoslaviji te, posledično, i samog Radio Beograda. Donja granica je pomerena na 1944. godinu, kada je emitovan prvi radio-signal iz obnovljene radio-stanice u oslobođenom Beogradu. Godina 1961. u razvoju radio-difuzije u Jugoslaviji nije relevantna. Prelomnim tačkama tokom (ili krajem) šeste i početkom sedme decenije mogu se smatrati različiti događaji: 1) pokretanje (1956) i/ili ustaljivanje (1959) jedinstvenog Jugoslovenskog radio-programa, čime je Radio Beograd postao deo zajedničkog jugoslovenskog radijskog prostora i na takav način paralelno obavljao dve funkcije: jednu nacionalnu, i drugu međunacionalnu; 2) osnivanje Televizije Beograd (1958), čime je – uz delatnost Televizije Ljubljana, osnovane iste godine, i Televizije Zagreb, utemeljene 1956. godine – bitno promenjena medijska konstelacija u FNRJ te time i status i značaj radija u njoj; 3) zvanično uvođenje samoupravljanja u radio-stanice Zakonom o štampi i drugim vidovima informacija (1960), što je imalo značajne efekte na upravljanje Radio Beogradom; 4) donošenje Ustava (1963), čime su novo društveno uređenje zemlje te, posledično, i organizacija svih državnih i republičkih institucija i sistema upravljanja u njima, regulisani na najvišem zakonskom nivou. U prilogu 1 dat je uporedni pregled zbivanja na polju zakonskog regulisanja radio-difuzije u celokupnom vremenskom rasponu koji su opisani događaji zahvatili. Međutim, gornja granica ovog istraživanja pomerena je na 1960. godinu, jer se to ukazalo kao najpogodnije iz dva razloga: omogućilo je da se gotovo u potpunosti ‘pokrije’ vremenski raspon kome je bio posvećen sam projekt, kao i da se mapira (za relevantne zaključke bila bi potrebna komparativna studija koja bi obuhvatila mnogo pozniji datum od 1960. godine) nov radijski prostor u koji je Radio Beograd 1956. godine stupio zajedno sa drugim republičkim radio-kućama. To, ipak, istovremeno znači da razmatranje dubljih efekata ne samo te nove radijske (i medijske) konstelacije u Jugoslaviji, već i novog zakonskog ustrojstva i institucionalne transformacije jugoslovenskih radio-stanica, ostaje otvoreno za dalja istraživanja.

proces podružtvljavanja radio-difuzije, a Radio Beograd postao republička radio-stanica, i 4) u godinama od zakonskog uvođenja načela društvenog upravljanja u radio-difuziju do zakonskog utemeljenja radničkog samoupravljanja i transformacije radio-stanica u radne organizacije (1952/53–1960), odnosno u početnim godinama novodefinisane medijske konstelacije republičkih radio-stanica i novouspostavljene saradnje između njih.

Ključne reči: Radio Beograd, kulturna ideologija, socijalizam i muzika u Srbiji

Institutional and ideological aspects in programming of the Radio Belgrade 1944–1960

The entire activity of the Radio Belgrade during the period between 1944 and 1960 was developed under the influence and as a result of the mutual intersection of several factors ranging from the general state and social-economic to more specific institutional and organizational ones. With a special focus on aspects of the ideological role of the radio in the society and institutional positioning of the Radio Belgrade within the media constellation in the country, in this study I explore the Radio Belgrade music programme over four periods: 1) before the status and the activities of the Radio Belgrade were legally defined, i.e. from the restoration of its work during World War II until it was proclaimed government property and, accordingly, established as a radio station of a general state importance (1944–1946/47); 2) during the years when Radio Belgrade operated as a state enterprise and was directly and completely governed by the Broadcasting Committee of the federal government (1946/47–1949/50); 3) within the process of gradual transformation of the broadcasting field from the government into public property, when the state jurisdiction over and centralized coordination of Yugoslav radio stations was diminished in favor of the public ownership of the broadcasting field, and the Radio Belgrade became a Republic radio station (1949/50–1952/53), and 4) during the years from the legal introduction of the public management into the broadcasting field until the legal establishing of workers' self-management and the transformation of radio stations into workers' organizations, i.e. in the initial years of the newly defined media constellation of the Republic radio stations and newly established cooperation between them (1952/53–1960).

Keywords: Radio Belgrade, cultural ideology, socialism and music in Serbia

Celokupna delatnost Radio Beograda u razdoblju od 1944. do 1960. godine oblikovana je pod uticajem nekoliko faktora, od najopštijih državnih i društveno-ekonomsko-privrednih do užih institucionalno-organizacionih. Najpre, u pomenutom periodu i neposredno posle njega državno uređenje zemlje transformisano je od Demokratske Federativne Jugoslavije (1945), preko Federativne Narodne Republike Jugoslavije (u daljem tekstu FNRJ, 1946), do Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije (1963). Zatim, društveno-ekonomski sistem je preobražen od centralizovanog državnog aparata i institucija koje su u potpunosti bile stavljene pod državnu kontrolu (Ustav iz 1946. godine), preko postepenog smanjivanja uloge države početkom 1950-ih godina i začetka procesa podruštvljavanja institucija države (izmene Ustavnog zakona iz 1953. godine), do uvođenja radničkog samoupravljanja u njih najvišim državnim aktom (Ustav iz 1963). Najzad, navedene promene bile su u znatnom stepenu povezane sa preusmeravanjima spoljnopolitičkog kursa zemlje od tesne saradnje sa socijalističkim blokom zemalja predvođenih Sovjetskim Savezom, preko naglašene distance Jugoslavije od Kominforma posle rezolucija iz juna 1948. i novembra 1949. godine, potom u pravcu širokog otvaranja zemlje prema inostranstvu – procesa koji je posle pomirenja sa Sovjetskim Savezom (u daljem tekstu SSSR) 1953. godine uključio i socijalističke zemlje Istočne Evrope – do pristupanja Jugoslavije Pokretu nesvrstanih (1961).

Pomenuti procesi reflektovali su se na profilisanje svih državnih nadležnosti, te tako i radio-difuzije. Moglo bi se čak reći da je radio-difuzija bila i svojevrsno privilegovano polje vlasti, jer u tom periodu – ili barem do pojave televizije u Jugoslaviji 1956. godine – sam radio kao medij bio je najmasovnije i najprodornije sredstvo ideološkog, kulturalnog, vaspitnog i edukativnog, manje ili više posredovanog, uticaja države na građanstvo.

U tom pogledu, pozicija Radio Beograda bila je jedinstvena. Budući da je bio lociran u prestonici zemlje, Radio Beograd je u razmatranom periodu, posle svojevrsnog predstatusnog razdoblja (1944–1946/47), najpre dobio status opštedržavne radio-stanice (1946/47), da bi potom postao republička radio-stanica (1951). Promena statusa Radio Beograda predstavljala je posledicu kako prethodno opisanih opštih kretanja na unutrašnjem i spoljnom političkom planu, tako i posebnih različitih međusobnih uodnošavanja konstitutivnih federalnih jedinica i specifičnih potreba svake pojedinačno. Zakonska osnova svih tih transformacija najpre je uticala na izmene u načinu upravljanja Radio Beogradom, hijerarhiji rukovođenja ovom institucijom i izvorima njenog finansiranja, potom na relacije beogradske radio-stanice prema drugim republičkim i lokalnim medijskim kućama, zatim na profilisanje vrste i opsega saradnje među njima te, najzad, i na veoma razgranatu delatnost Radio

Beograda. Na muzičkoj ravni, ta delatnost je obuhvatala programsku politiku i produkciju (javni koncertni i interni /za potrebe snimanja muzike/ studijski rad ansambala radio-stanice).²

U zavisnosti od vizure iz koje se sagledava rad Radio Beograda od 1944. do 1960. godine – zakonsko-statusne, programske, tehničke – moguće je načiniti nekoliko međusobno različitih periodizacija u razvoju ove ustanove posle 1944. godine. Ako se za kriterijum uspostavi ustavno-zakonska regulativa, onda se razvoj Radio Beograda u prvim posleratnim godinama – kao, uostalom, i razvoj svih jugoslovenskih radio-, a od 1956. godine i televizijskih stanica – može sagledati kroz dve faze, “u svetlu ustavnih zahvata koji karakterišu čitav posleratni period” (Maričić, 1994: 28): prva faza obuhvata sve propise i pravna akta doneta na osnovu Ustava od 31. januara 1946, a druga faza sve propise i pravna akta doneta na osnovu Ustavnog zakona od 13. januara 1953. godine. Ustav od 7. aprila 1963. godine označava početak treće razvojne faze jugoslovenske radio-televizije. Međutim, donjom granicom navedene periodizacije izostavljeno je razdoblje od novembra 1944. godine, kada je pokrenuta radio-stanica u oslobođenoj prestonici,³ do 17. aprila 1946. godine, kada je doneta Uredba o organizaciji radio-difuzne službe, kao prvi zakonski akt kojim je regulisana radio-difuzija u FNRJ. Očekivano, Uredba je doneta tek nakon što su se stekli legitimni ustavni okviri za zakonodavnu funkciju Narodne skupštine. Ipak, čini se da i svojevrsno “prelazno” razdoblje – neposredno posle oslobođenja Beograda i pre zvanične zakonske regulacije radio-difuzije, kada je zakonodavnu vlast u Jugoslaviji imalo Antifašističko veće narodnog oslobođenja Jugoslavije (u daljem tekstu AVNOJ), a od 7. marta 1945. godine i privremena Vlada, te i Narodna Skupština Demokratske Federativne Jugoslavije – treba uzeti u obzir. To je, uostalom, učinjeno i u trenutno najobimnijoj i najsveobuhvatnijoj studiji posvećenoj istoriji zakonodavstva o radio-difuziji u Jugoslaviji (Pustišek, 1987: 147–177).⁴

2 U studiji ću ukazati na osobenosti muzičkog programa radija, sa prevashodnim naglaskom na umetničku muziku, dok ću produkcijsku aktivnost razmatrati isključivo u funkciji teme rada budući da su umetnički muzički ansambli Radio Beograda imali svoje specifične razvojne putanje koje su već bile predmet istraživanja (cf. Simić Mitrović, 1988). S obzirom na činjenicu da programi štampani u radijskim časopisima, koji predstavljaju osnovni izvor materijala za ovu studiju, često nisu bili sprovedeni u praksi, te da ne postoje gotovo nikakvi podaci o tim izmenama, sve zaključke koji se u nastavku teksta odnose na programsku analizu treba primiti sa izvesnom rezervom.

3 U dostupnoj literaturi naišla sam na dva datuma koja se smatraju zvaničnim početkom rada obnovljene beogradske radio-stanice: 9. novembar (cf. *Радио Београд: илустровани часопис са редовним програмом радио-станице на средњим и кратким таласима*, 1 1945/1: 9) i 10. novembar (cf. Булатовић, 1979: 40. i Simić Mitrović, 1988: 54).

4 U Pustišekovoj studiji ratne godine se ne obrađuju kao zaseban period u razvoju radio-difuzije, verovatno stoga što za rad stanica u ratnim uslovima “prirodno, nije bilo nekih zakonskih propisa” (Pustišek, 1987: 147). Jedino telo koje je u ratnim i neposrednim poratnim godinama imalo unekoliko nadređenu poziciju u odnosu na jugoslovenske radio-stanice bio je TANJUG, osnovan 5. novembra 1943. godine sa zadatkom da “štampu, radio stanice i druge ustanove i lica snabdeva vestima i novinskim materijalima iz zemlje i inostranstva i da obaveštava inostranstvo o važnijim događajima u Jugoslaviji” (Pustišek, 1987: 148).

Periodizacija bazirana na razvoju programa Radio Beograda od kraja Drugog svetskog rata do početka šezdesetih godina 20. veka obuhvata tri faze (Булатовић, 1979: 40–43): od 1944. do “uglavnom” 1949. godine – period obeležen prvenstveno ratnim zadacima i konsolidacijom snaga na svim poljima radijskog delovanja, potom od 1948. do 1955. godine – razdoblje u kojem dolazi do zahteva za proširenjem funkcija radija te, posledično, i za kvantitativnim (težnja ka celodnevnom programu i širenje kadrovskih potencijala) i kvalitativnim (obučavanje kadrova, stvaranje osnova govornog i muzičkog programa, utemeljenje i diferencijacija informativnih, kulturnih /muzičkih, literarnih, dramskih/, obrazovnih i drugih emisija, institucionalizacija umetničkih ansambala) sazrevanjem radija, i, najzad, od 1955. do 1965. godine – što je “nova faza savremenog, modernog radija, koji i po svojim svojstvima i kompleksnim funkcijama postaje potpuni radio našeg vremena” (Булатовић, 1979: 41).

Tehnički razvoj Radio Beograda od kraja Drugog svetskog rata do početka šezdesetih godina 20. veka obuhvata dve faze. Prva faza (1944–1948/49) predstavlja period “grčevitog ponovnog rađanja Radio Beograda” (Жижић, 1979: 59). Izgradnja novog studija, dobijanje novih radnih prostorija u kojima se Radio Beograd nalazi i danas, nabavka savremene opreme i puštanje u rad predajnika od 150kW na početku druge faze (1948/49–1965) predstavljaju “anticipaciju daljeg osavremenjavanja i procvata ove ustanove u tehničkom [...] domenu” (Жижић, 1979: 59). Uprkos tim dobrim razvojnim izgledima, Radio Beograd je do kraja šeste decenije imao dosta poteškoća u obezbeđenju jačine svog signala zbog ometanja koja su dolazila najpre od istočnonemačke vojne radio-stanice RIAS, a potom i od Radio Sevilje. Taj problem u potpunosti je rešen puštanjem u pogon predajnika od 2000 kW na samom kraju 1965. godine, čime počinje treća posleratna etapa tehničkog razvoja ove ustanove.

Sledstveno prethodno rečenom, muzičku programaciju Radio Beograda moguće je podjednako utemeljeno razmatrati kroz nekoliko različitih razdoblja u zavisnosti od težišta istraživačkog fokusa, odnosno od toga koja vrsta međuzavisnosti između muzičkog programa ove medijske kuće i njenih ‘spoljašnjih’ uticaja se postavlja u prvi plan. U ovom radu odlučila sam se za periodizaciju kojom se spajaju dve perspektive. S jedne strane, to je zakonska regulativa kojom su formalizovane promene u društvenom uređenju zemlje, jer se, u skladu sa tim kretanjima, menjala celokupna radio-difuzna situacija u zemlji, status Radio Beograda, način rukovođenja njime, kao i programska orijentacija ove medijske kuće. S druge strane, to su različiti načini zakonskog ili dobrovoljnog organizovanja saradnje između jugoslovenskih radio-stanica. Periodizacija koju ću slediti obuhvata:

- 1) muzičku programaciju Radio Beograda u svojevrsnom predzakonskom i predstatusnom razdoblju (1944–1946/47) od obnove rada ove kuće kao ratne stanice do stavljanja radio-difuzije u vlasništvo države i, posledično, ustanovljavanja Radio Beograda za stanicu opštedržavnog značaja;
- 2) muzičku programaciju Radio Beograda u položaju državnog privrednog preduzeća koje deluje pod neposrednom i potpunom upravom Komiteta za radio-difuziju Vlade FNRJ (1946/47–1949/50), tela koje je regulisalo i koordiniralo rad svih jugoslovenskih radio-stanica;
- 3) muzičku programaciju Radio Beograda tokom transformacije stanice iz državnog privrednog preduzeća u privrednu ustanovu sa samostalnim finansiranjem u procesu postepenog područjavanja radio-difuzije (1949/50–1952/53): od postepenog ukidanja saveznih nadležnosti i gubljenja centralizovane koordinacije jugoslovenskih radio-stanica, preko osnivanja Radio Jugoslavije i promene statusa Radio Beograda iz opštedržavnog u republički do dovršetka procesa područjavanja radio-difuzije i osnivanja dobrovoljnog Udruženja jugoslovenskih radio-stanica – Jugoslovenska radio-difuzija;
- 4) muzičku programaciju Radio Beograda od zakonskog uvođenja načela društvenog upravljanja u radio-difuziju do zakonskog utemeljenja radničkog samoupravljanja i transformacije radio-stanica u radne organizacije (1952/53–1960), odnosno u početnim godinama novodefinisane medijske konstelacije republičkih radio-stanica i novouspostavljene saradnje između njih.

Prvi period: 1944-1946/7.

Od obnove svoga rada u novembru 1944. godine do donošenja prvog zakonskog akta u vezi sa radio-difuzijom 17. aprila 1946. godine, Radio Beograd je, poput drugih stanica u zemlji, delovao u zakonski nedefinisanim prostorima.⁵ Uprkos tome, "osnove novog položaja i uloge radija u oslobođenom društvu bile su stvorene i neposredno proisticale iz revolucionarne borbe. Od prvog dana njegove nove delatnosti bili su jasni ciljevi, društveni zadaci i metodi na kojima je Radio Beograd zasnovan" (Булатовић, 1979: 40). U kratkoj noti, štamapanoj u prvom broju glasila Radio Beograda, naglašeno je da datum obnove rada Radio Beograda predstavlja i datum stavljanja ove stanice "u istinsku službu naroda,

⁵ Izuzev beogradske, još dvanaest jugoslovenskih radio-stanica obnovilo je svoj rad pre zvaničnog završetka Drugog svetskog rata. Od oktobra 1944. to su učinile stanice u Dubrovniku, Beogradu, Cetinju i Skoplju, a tokom 1945. godine i stanice u Prištini, Prizrenu, Sarajevu, Osijeku, Splitu, Ljubljani, Zagrebu, Mariboru i Ajdovščini.

što dotle nikada nije bila" (*Радио Београд: илустровани часопис...*, 1945/1: 9). Drugim rečima, radio kao medij više nije bio – kako se tada smatralo – isključivo u službi buržoaske klase, već je postao dostupan i obraćao se najširim narodnim masama.

Budući da zemlja još uvek nije bila u celosti oslobođena, rad Radio Beograda se u početku odvijao prvenstveno pod uticajem ratnih zadataka. "Praktično, od 10. novembra 1944. godine do 15. maja 1945. godine Radio Beograd je u službi pobede nad okupatorom u našoj zemlji i pobede antihitlerovske koalicije" (Дадих, 1979: 81). Saglasno tome, jedan od ciljeva radija u pomenutom periodu bio je "pravilno" obavestiti o stanju u Jugoslaviji, te su se uglavnom emitovale vesti, i to na brojnim jezicima: najpre na slovenačkom, engleskom, te i na albanskom jeziku, a potom na kratkim talasima i na ruskom, engleskom, francuskom i bugarskom jeziku (cf. Марковић, 1945: 2–3).

Premda se osoblje Radio Beograda suočavalo sa velikim tehničkim poteškoćama, ono je nastojalo da, uporedo i ravnopravno sa informativnim, u programu stanice zastupi i druge sadržaje: kulturne, obrazovne i zabavne. Značajnu ulogu u postavljanju programskih koncepcija i delovanja na radiju imalo je "povezivanje sa tradicijama naprednih elemenata u razvoju radija i sa nizom izvanrednih radnika iz predratnog perioda" (Булатовић, 1979: 40–41). U tom cilju, oko Radio Beograda se veoma brzo okupio veliki broj stvaralaca, novinara, umetnika i naučnika.

Formiranje Muzičkog odeljenja Radio Beograda posle oslobođenja teklo je postepeno. Prvi muzičar koji je posle rata počeo da radi u Radio Beogradu bio je pijanista Andreja Preger. Nedugo zatim, formirano je rukovodstvo i osoblje Muzičkog odeljenja: za načelnika je postavljen Mihailo Vukdragović koji je na toj funkciji ostao do 1948. godine, Andreja Preger je preuzeo dužnost sekretara sa obavezom da planira i izrađuje dnevni program emisija, za program ozbiljne muzike bio je zadužen Milan Ristić, za emisije zabavne i lake muzike Milorad Marjanović, narodna muzika poverena je Miodragu Vasiljeviću, a za šefa Diskoteke i odgovornog za emisije kamernе muzike postavljen je Vladimir Slatin. Tokom 1945. godine osoblju Muzičkog odeljenja pridružili su se Đorđe Karaklajić, Aleksej Butakov, i muzički saradnici Vukašin Jevtić i Herta Horovic. Vremenom su obnovljeni – tokom rata ugašeni – ansambli Radio Beograda (Simfonijski orkestar [1944–1951. i od 1954], Radio hor [1944], Mali radio-orkestar, Zabavni kvintet i Tamburaški orkestar) i osnovani pojedini novi (Dečji hor, kvartet Komarov sa klavirskom pratnjom, Narodni orkestar i Ciganski narodni orkestar), što je predstavljalo neophodan uslov za realizaciju i potonji razvoj muzičkog programa. Jer, mada se od samog početka počelo sa nabavkom novih ploča, obnova radijskog diskografskog fonda – koji je po oslobođenju sadržao svega stotinak

ploča – bila je dugotrajan proces (cf. Атанацковић, 2000: 236). U takvim uslovi-
ma, muzički program bio je oslonjen na ‘živi’ zvuk i praktično nemoguć bez sop-
stvene muzičke produkcije beogradske radio-stanice. Razumljivo, prvi meseci
protekli su u konsolidaciji Simfonijskog orkestra i Hora (dirigent Milan Bajšan-
ski), veoma postepenom osvajanju standardnog repertoara i, prevashodno or-
kestarskom, diferenciranju zabavnog (pod upravom Fjodora Selinskog, ređe Ži-
vojina Zdravkovića i Andreje Pregera) od ozbiljnog (dirigenti Mihailo Vukdrago-
vić, Oskar Danon, Ljubica Marić, Milan Ristić, Andreja Preger i povremeno ino-
strani gosti) programa (cf. Simić Mitrović, 1988: 54–61).

Smatra se da je problematika govornog dela programa u prvim mesecima rada
Radio Beograda bila “uspešnije i brže rešena od muzičkog dela”, jer je sam mu-
zički program bio mnogo kompleksniji i zahtevniji i nije se mogao razraditi tako
brzo kao govorni (M[арковић], 1947: 1). Prema istom svedočenju, u prvo vre-
me muzika je predstavljala dopunu i ilustraciju govornih emisija, na kojima je
u ratnim godinama ležalo težište radijskog programa. Iako je bilo muzičkih iz-
vođenja, partizanske pesme, dela sovjetskih muzičara kao i pesme naroda SSSR
“bila su dovoljna da odgovore željama slušalaca” (M[арковић], 1947: 1).

U skladu sa prethodno citiranim shvatanjem o fundamentalnom preokre-
tu u shvatanju svrhe i uloge radija u novom društvenom poretku, oblikovan
je i muzički segment radijskog programa. O tome je detaljno pisao sam Mi-
hailo Vukdragović: “Pravilno iskorišćena, muzika može da postane najnepo-
sredniji vaspitni činilac duhovnog uzdizanja pojedinca i kolektiva. Bilo da je
u pitanju vokalna, bilo instrumentalna muzika, ona svojim elementima rit-
ma, melodije i harmonije ima onu snagu sugestivnosti koju govorena reč ni-
kada ne može postići” (Вукдраговић, 1945a: 10).⁶ Model za profilisanje mu-
zičkog programa radio-stanica Vukdragović je prepoznao u programu radio-
stanica u Sovjetskom Savezu, gde je muzika “u potpunosti ostvarila osnovni
zadatak potpunog služenja širokim slojevima radnih masa” (Вукдраговић,
1945a: 10). Uzevši za vrednosni kriterijum mogućnost muzike da obavi pro-
pisani zadatak, Vukdragović je zaključio da osnovni uslovi dobre muzičko-
programske politike na radiju leže u konsekventnom negovanju dveju naj-
važnijih komponenata muzičkog programa: kvalitetu dela i kvalitetu izvođe-
nja. Osim muzičkog programa u celini, predmet pažnje radijskih poslenika
bile su i pojedinačne emisije, njihov sadržaj, koncepcija i unutrašnja dinami-
ka (cf. Шпилер, 1947: 7–8).

U praktičnoj radijskoj realizaciji, navedene programske premise najpre su

⁶ Srodan pristup ulozi radija u društvu imale su i druge radio-stanice u zemlji. Na primer, u istom, prvom broju časopisa *Радио Београд* istaknuto je da “zagrebačka radio stanica nastoji da uskladi svoj program sa željama i potrebama najširih narodnih masa, starajući se da bude informativan i vaspitan” (Anonim, 1945: 15).

podrazumevale potpunu prevagu borbenih i partizanskih pesama, najčešće onih koje su u ratnom periodu napisali kompozitori-učesnici Narodnooslobodilačke borbe (Oskar Danon, Miroslav Špiler, Natko Devčić, Karol Pahor, Andreja Preger). Ove pesme su se ubrzano zapisivale, aranžirale za razne ansamble i pripremale za izvođenje na radiju, u čemu je sarađivao ogroman broj jugoslovenskih stvaralaca. Značaj koji je na Radio Beogradu pridavan ovom muzičkom repertoaru vidljiv je i u radijskom časopisu: na njegovoj poleđini štampane su jednoglasne 'partiture' partizanskih narodnih pesama ili pesama nastalih u NOB-u, često uz odgovarajuću ikonografiju. Gotovo podjednako su bile zastupljene masovne pesme nastale povodom radnih akcija ili posvećene pojedinim državnim institucijama i proslavama. Radio Beograd im je ne samo davao znatan prostor svog programa, već je i raspisivanjem konkursa podsticao kompozitore i književnike da ih stvaraju. Važno mesto u revolucionarnoj programskoj sferi zauzimale su i kompozicije inspirisane NOB-om, komponovane u osvit oslobođenja (na primer, *Put u pobedu* Mihaila Vukdragovića) ili u prvim posleratnim godinama (na primer, *Partizanska rapsodija* Jovana Bandura, *Vezilja slobode* Mihaila Vukdragovića).

Potom, znatan deo muzičkog programa činila je narodna muzika svih jugoslovenskih naroda i narodnosti. U vezi sa tim segmentom muzičkog programa odvijala se dugotrajna polemika na temu kako bi trebalo da izgledaju obrade narodnih melodija. Novo radijsko rukovodstvo zalagalo se da se iz programa izbace kafanske interpretacije muzičkog folklornog nasleđa (pre svega srpskog, makedonskog i bosanskog porekla [cf. Vukdragović, 1947: 1]), kao odraz – kako je smatrano – buržoaske dekadencije međuratnog perioda, te da se da prednost sistematskom prikupljanju narodnih melodija, kao i njihovoj profesionalnoj kompozitorskoj obradi po uzoru na Mokranjčeve (cf. Вукдраговић, 1945b: 4–5; Вукдраговић, 1947: 1–2). Pomenutoj aktivnosti takođe su se pridružili svi jugoslovenski stvaraoci. Vremenom je ovom sadržaju i u samom časopisu posvećena veća pažnja: od broja 8 iz decembra 1945. godine Radio Beograd "postupno prelazi na orkestriranje narodne emisije", kako je zapisano na poleđini časopisa, i započinje štampanje narodnih pesama jugoslovenskih naroda u orkestraciji Miodraga Vasiljevića. Ova praksa negovana je do broja 17 iz 1946. godine.

Pored jugoslovenskog folklora, Radio Beograd je gotovo podjednako često emitovao i muziku sovjetskih naroda ili, pod posebnom najavom, ruske i ukrajinske pesme, kao i pesme balkanskih naroda. U projektu izgradnje bliskih umetničkih veza između jugoslovenskih i slovenskih naroda bili su uključeni i izvođački ansambli Radio Beograda. U tom cilju radila je koncertna poslovnica, otvorena u okviru beogradske radio-stanice. Pod rukovodstvom Evgenija Žukova, nekadašnjeg direktora Jugokoncerta, ona je pripremala opsežni program javnih priredbi u sezoni 1945–1946. godine. Program je obuhvatio predstavljanje

domaćih, kao i gostovanje stranih ansambala i solista, “u okviru kulturne saradnje sa bratskim slovenskim zemljama, u prvom redu sa Sovjetskim Savezom, kao i sa ostalim inostranstvom”, kako je navedeno u kratkoj objavi u časopisu. U tom cilju potpisan je i sporazum o “najtešnjoj i planskoj saradnji sofijske radio-stanice i Radio Beograda”. Na osnovu sporazuma realizovano je gostovanje bugarskih folklornih grupa i nekoliko solista Radio Sofije, a planirano je da 25 jugoslovenskih izvođača narodnih pesama poseti Sofiju i druge gradove.

Zatim, redovno mesto na programu Radio Beograda imala je i umetnička muzika kako domaćih, tako i inostranih – prevashodno slovenskih – stvaralaca. Termini posvećeni jugoslovenskoj muzici isprva nisu bili česti: u sezoni 1945–1946, bila su to najčešće dva termina u dvonedeljnom periodu,⁷ te ne iznenađuju pozivi muzičkih poslenika za češće emitovanje domaće muzike na radiju (cf. Бутаков, 1946: 15). Ovaj segment programa bio je gotovo isključivo zasnovan na srpskoj, hrvatskoj i slovenačkoj muzici, što je neretko bilo isticano i u najavi pojedinačnih emisija. S obzirom na žanrovsku profilisanost jugoslovenske muzike, razumljivo je što je uglavnom bila emitovana horska muzika i solo pesme, i to savremenih stvaralaca. Bilo je, međutim, mesta i za instrumentalnu muziku (“Violinska muzika savremenih srpskih kompozitora”, 28. 3. 1946; “Kompozicije jugoslovenskih kompozitora izvodi Nada Jevđeničević, violina”, 29. 4. 1946; “Koncert orkestarske muzike srpskih kompozitora”, 21. 12. 1945), za premijere novonastalih dela (Milan Ristić: Sonata za violu i klavir, 9. 10. 1945; Sonata za violinu i klavir, 28. 3. 1946), kao i za emisije u celosti posvećene pojedinim kompozitorima (“Kompoziciono veče Marjana Kozine”, 11. 1. 1946). Povremeno je davana i muzika pisana za jugoslovenske filmove. Emisije u kojima se mogla čuti muzika jugoslovenskih stvaralaca bile su pretežno bazirane na studijskim izvođenjima ansambala (Simfonijskog orkestra pod upravom Mihaila Vukdragovića, Radio hora pod upravom Svetolika Paščana) i sopstvenih ili spoljnih muzičkih saradnika Radio Beograda (Alekseja Butakova, Milana Ristića, Andreje Pregera, Žarka Cvejića, Nikole Cvejića, Anite Mezetove, Katarine Jovanović, Nade Jevđeničević, Divne Radić, Zdenka Marasovića, Mirka Dornera, na primer). Ponekad su bili angažovani i umetnici iz drugih centara: Kozina kao dirigent na koncertu svojih dela, violinista Karlo Rupel, prvakinja Zagrebačke opere Zinka Kunc, zagrebački vokalni umetnik Lav Vrbanić i drugi.

Najzad, izuzev navedenih muzičkih sadržaja, Radio Beograd je emitovao i klasičnu muziku slovenske, u prvim posleratnim sezonama posve retko neke druge evropske ili američke muzičke tradicije. U tom segmentu programa prednjačila je muzika ruskih kompozitora XIX veka, kao i izvođenja sovjetskih umetnika.

⁷ Druga polovina aprila meseca 1946. godine, kada je emitovano čak sedam termina jugoslovenske muzike, može se smatrati izuzetkom u tom smislu.

Fascinacija ovim repertoarom i kako stvaralačkom, tako i izvođačkom tradicijom vidljiva je ne samo u radijskom programu, već i na stranicama časopisa, u kojem su redovno objavljivani tekstovi o sovjetskim – u jednom periodu i bugarskim, ređe i drugim slovenskim – muzičarima, muzičkoj istoriji, školstvu i istoriji.

Drugi period: 1946/47–1949/50.

Radio-difuzija u državnoj svojini i pod državnom upravom: osnivanje Komiteta za radio-difuznu službu Vlade FNRJ

Donošenje Ustava 31. januara 1946. godine omogućilo je zakonsko regulisanje brojnih državnih i društveno-ekonomskih oblasti u FNRJ, te tako i radio-difuzije. Na temeljnim ustavnim premisama, federativnom uređenju države i društveno-ekonomskom uređenju na bazi opštenarodne imovine, kao i po ugledu na sovjetska iskustva i rešenja na polju radio-difuzije, zasnovana su sva potonja zakonska akta u vezi ovom oblašću. Kako se “u ono vreme lutalo na koji način organizovati radio-difuznu službu u zemlji” (Pustišek, 1987: 154), promene zakonske regulative u vezi sa radio-difuzijom bile su u prvim godinama veoma česte (Prilog 1).

Već samim Ustavom radio je proglašen za opštenarodnu imovinu, tj. za imovinu koja pripada državi i u nadležnosti je federacije. Uredbom o organizaciji radio-difuzne službe od 17. 4. 1946. godine precizirani su priroda i status radio-difuzije u zemlji. Uprkos federativnom uređenju zemlje, Uredba je imala izrazito etatistički karakter, iskazan već u prvom članu ovog dokumenta. U njemu se navodi da “celokupno pravo vlasništva i korišćenja svih emisionih radio-postrojenja na teritoriji Federativne Narodne Republike Jugoslavije pripada državi”.

Potpuna kontrola države nad radio-difuznom delatnošću ostvarivana je putem Glavne radio-direkcije FNRJ, osnovane članom 2 Uredbe. U domenu Direkcije bili su organizaciono-tehničko-finansijski, programski (usklađivanje i pružanje osnovnih smernica za profilisanje programa radio-stanica) i razvojni (plan raspodele radio-aparata i kontrola sprovođenja toga plana) aspekti radio-difuzije u zemlji. Zakonodavac je Uredbom predvideo i mogućnost osnivanja republičkih radio-direkcija, sa zadatkom da rukovode radom radio-stanica na teritorijama republika i da usklađuju njihovu delatnost. Međutim, rukovodioce republičkih radio-direkcija i upravnike radio-stanica postavljao je predsednik Vlade FNRJ, na predlog predsednika vlade narodnih republika. Uredbom je bilo predviđeno naknadno donošenje odluke o opštedržavnom značaju pojedinih radio-stanica koje bi, kao takve, u celosti bile pod kontrolom Glavne radio-direkcije. Ta odluka doneta je tek u januaru naredne godine.

Uredba o organizaciji radio-difuzne službe bila je na snazi svega dva meseca. Po

uzoru na sovjetske modele državne uprave, uveden je komitetski način upravljanja.⁸ Tako je 17. 6. 1946. godine doneta Uredba o osnivanju Komiteta za radio-difuznu službu Vlade FNRJ i Komiteta za kinematografiju Vlade FNRJ, čime je prestalo važenje prethodne Uredbe. Delatnost Komiteta za radio-difuziju bila je regulisana Uredbom o organizaciji Komiteta za radio-difuznu službu i organizaciji radio-difuzije donetom 30. 1. 1947. godine.⁹ Ovim aktom u potpunosti je zadržan etastički karakter radio-difuzije u FNRJ, ali je federativno uređenje države više uzeto u obzir. Tako je novom Uredbom ustanovljena razlika između stanica opštredržavnog i republičkog značaja. Status stanice opštredržavnog značaja dobio je Radio Beograd,¹⁰ dok su stanice u glavnim gradovima drugih federalnih jedinica ustanovljene kao stanice republičkog značaja. S obzirom na to da prema ovom propisu jedino Srbija nije imala svoju republičku radio-stanicu, predviđeno je da se takva stanica osnuje “u skorije vreme”, što se dogodilo tek 1949. godine. I opštredržavne i republičke radio-stanice definisane su kao državna privredna preduzeća.¹¹ U Uredbi je eksplicitno navedeno da republičkim radio-stanicama rukovodi odgovarajući republički organ, što znači da je mogućnost osnivanja republičkih organa koji bi upravljali radio-difuzijom, predviđena Uredbom iz aprila 1946, sada postala zakonska obaveza.

Prema Uredbi o organizaciji Komiteta za radio-difuznu službu i organizaciji radio-difuzije, nadležnosti Komiteta odvijale su se posredstvom četiri službe (opštu, programsku, tehničku i za radio-industriju) i podrazumevale su:

- 1) izradu opšteg plana radiofikacije na celoj teritoriji Federativne Narodne Republike Jugoslavije u okviru opštredržavnog privrednog plana i kontrola nad njegovim izvršenjem;
- 2) donošenje opštih načela i smernica u oblasti radio-difuzije;

8 Na osnovu Opšte uredbe o komitetima Vlade FNRJ donete u aprilu 1946. godine, komiteti su definisani kao “organi za određivanje opštih načela i smernica za rukovodstvo narodnih republika u određenim granama državne uprave, kao i za usklađivanje i pomaganje rada odgovarajućih ministarstava narodnih republika i za neposredno rukovođenje ustanovama i preduzećima opštredržavnog značaja” (Pustišek, 1987: 154).

9 S obzirom na činjenicu da je Uredba o organizaciji Komiteta za radio-difuznu službu i organizaciji radio-difuzije doneta tek 30. januara 1947. godine, može se pretpostaviti da je u periodu od juna 1946. do 30. januara 1947. godine Komitet radio prema načelima ukinute Uredbe iz aprila 1946. godine (Pustišek, 1987: 154).

10 Opštredržavni značaj Radio Beograda spominje se i ranije, u izveštaju o sastanku Komiteta za radio-difuziju Vlade FNRJ objavljenom u broju 30 časopisa *Радио Београд*, za novembar 1946. godine. Logično je pretpostaviti da je Uredba, doneta svega tri meseca kasnije, samo ozvaničila procese koji su se odigrali u međuvremenu (cf. Anonim, 1946: 5–6).

11 U skladu sa tim, na radio-stanice su primenjivani propisi Osnovnog zakona o državnim privrednim preduzećima. To je značilo da su radio-stanice bile pod administrativnim operativnim rukovodstvom određenog državnog organa koji je donosio pravila rada, izrađivao planove, davao smernice razvoja, pratio poslovanje, postavljao i menjao direktora. Zakon je direktoru davao gotovo bezgranična ovlašćenja, podložna jedino kontroli administrativno-operativnog rukovodioca preduzeća. Svemoć direktora mogla je, ali ne obavezno, biti stavljena pod savetodavnu kontrolu stručnog saveta.

- 3) upravljanje radio stanicama opštredržavnog značaja;
- 4) izradu opšteg plana izgradnje i plana proizvodnje radio-industrije opštredržavnog značaja u saradnji sa Ministarstvom industrije FNRJ i kontrola sprovođenja ovih planova;
- 5) upravljanje radio industrijom opštredržavnog značaja koju mu je Vlada FNRJ dala na upravljanje;
- 6) predlaganje tehničkih uslova i standarda za radio-difuzna postrojenja, ukazivanje tehničke pomoći;
- 7) staranje oko stvaranja i uzdizanja stručnih kadrova za radio-difuziju i izdavanje stručne literature;
- 8) održavanje veza sa inostranstvom po pitanjima radio-difuzije i učestvovanje u sklapanju međunarodnih konvencija iz oblasti radio-difuzije;
- 9) saradnju sa Ministarstvom pošta u pogledu službe veza i pod drugim tehničkim pitanjima (cf. Pustišek, 1987: 155).

Delatnost Komiteta za radio-difuznu službu – te time i svojstva radio-difuzije u čitavoj zemlji – bliže je regulisalo još nekoliko propisa i dokumenata proisteklih iz želje Komiteta da “pod svojim okriljem razvija sve delatnosti vezane za radio-difuziju, to jest i radio-industriju, naučno-istraživački rad iz oblasti radio tehnike i školovanje kadrova” (Pustišek, 1987: 156).¹² Na takav način omogućeno je da gotovo celokupno poslovanje radio-stanica bude detaljno regulisano saveznim zakonskim propisima, “jer su one bile državna budžetska preduzeća, čiji je tehnički, finansijski i kadrovski razvoj bio pod neposrednim rukovodstvom ili nadzorom Komiteta za radio-difuznu službu” (Pustišek, 1987: 157).

Ocene rada Komiteta date ubrzo posle njegovog ukidanja ukazuju na to da je ovo telo uspelo da ostvari nekoliko svojih osnovnih zadataka, pre svega time što je obezbedilo izgradnju jugoslovenskih glavnih radio-stanica i udarilo temelje radio-industriji (cf. Anonim, 1952f: 1). Vremenska distanca u proceni rezultata delovanja Komiteta donela je unekoliko suzdržanija, čak i latentno kritički ‘obojena’, mišljenja. Tako, prihvatljivo je stanovište da je “Komitet ispoljio zavidnu inicijativu, s dobrom procenom za optimalan razvoj radio-difuzije: radio-industrija kao sopstvena tehnička baza, Centralni radio-institut za usavršavanje naučnog pristupa i Radio-tehnikum za

12 Bili su to: Rešenje o oslobađanju Komiteta od plaćanja carine i ostalih dažbina na radio-materijal koji se uvozi iz inostranstva (decembar 1946), Uredba o osnivanju Glavne direkcije radio-industrije Komiteta za radio-difuznu službu (april 1947), Pravilnik o osnivanju Centralnog radio-instituta (mart 1948) i Uredba o osnivanju i delokrugu rada Radio-tehnikuma (septembar 1948).

pripremu tehnički obučениh kadrova koji bi poprilično zaostalu radio-difuziju u zemlji mogli da održe i postepeno unaprede” (Maričić, 1994: 30). Ali, potpuno je zasnovan i pomalo oprezno intonirani zaključak da se “može [...] reći da su to veoma široke nadležnosti” (Pustišek, 1987: 155). Jer, republičke radio-stanice su “jedine u programskom pogledu, uz opšte smernice Komiteta i u toj oblasti, imale određenu samostalnost, uz odgovornost administrativno-operativnom rukovodstvu određenog organa predsedništva narodne republike” (Pustišek: 1987: 157).¹³ Budući da je na osnovu člana 14 Uredbe o organizaciji Komiteta za radio-difuznu službu Vlade FNRJ proisteklo da je Radio Beograd po statusu stanica opštedržavnog značaja, ova stanica stavljena je pod direktnu upravu Komiteta.¹⁴

Programske smernice Komiteta za radio-difuznu službu Vlade FNRJ

Komitet za radio-difuznu službu Vlade FNRJ delovao je od 17. 6. 1946. do 25. 7. 1950. godine.¹⁵ U tom periodu, saglasno prethodno navedenim nadležnostima, Komitet je “svoje glavne napore usmerio u pravcu izgrađivanja tehničke i materijalne baze za razvitak [...] radija [...]. Sve to je zahtevalo da Komitet prenese svoje težište na privrednu problematiku i da svoju organizaciju podesi tako, da bi se lakše ispunjavali privredni zadaci” (Anonim, 1949: 17–18).

Međutim, ovo telo nije zapostavilo programski delokrug svog rada i uticaja koji je na beogradsku stanicu vršilo neposredno, a na republičke radio-stanice posredno, jer su one razvijale svoj program “pod opštim rukovodstvom i uz pomoć Komiteta” (Anonim, 1946: 5). Komitet je savetovao plansku izgradnju programa radio-stanica, ali sa svešću o uslovima i zadacima razvitka svake narodne republike.¹⁶ Kako je istakao Veljko Korać, pomoćnik predsednika Komiteta, programi jugoslovenskih radio-stanica u celini obuhvatali su “široko i raznovrsno područje

13 Kao što će pokazati događanja na polju radio-difuzije u FNRJ na samom početku pedesetih godina 20. veka, prevlađaće upravo težnja za naglašenijim republičkim profilom radio-stanica. Ta težnja bila je praćena raznolikim zakonskim rešenjima. Više reći o tome biće u narednom poglavlju studije.

14 Kao stanica opštedržavnog značaja, Radio Beograd je bio finansiran na dva načina: od radio-pretplata sa cele teritorije Srbije, osim manjeg dela koji je bio namenjen regionalnim radio-stanicama, kao i od određenog procenta pretplate iz svih republika FNRJ.

15 Informacije o radu i Komiteta dostupne su putem povremenih napisa u štampi i preko publikacije *Radio. Časopis Komiteta za radio-difuziju Vlade FNRJ*, koji je publikovan u periodu od oktobra 1948. do februara 1950. godine.

16 To je bio jedan od najvažnijih zaključaka sa konferencije ovog tela sa rukovodiocima jugoslovenskih radio-stanica. Premda su na tom sastanku “postavljene osnovne linije u programu, podvučena potreba međusobnih izmena programa i sličnog”, i “određen odnos republikanskih radio-stanica prema Radio Beogradu”, u izveštaju sa konferencije nisu konkretizovani navedeni planovi i težnje (Anonim, 1946: 5–6).

ideološke kulturne i umetničke delatnosti, koja je izvanredno važna za vaspitavanje najširih masa naroda”, što je – sa svoje strane – smatrano osnovnim zadatkom radija (Korać, 1948: 9, 11). O ideološkoj osnovi tog cilja svedoče sledeće Koraćeve reči: “Veliki broj trudbenika po gradovima i po selima tek sada prvi put preko radija doznaje za mnoge naučne, kulturne i umetničke tekovine, koje je buržoazija stare Jugoslavije kriminalno sakrivala od naroda, u nastojanju da najširi slojevi naroda ostanu neprosvećeni i neobrazovani” (Korać, 1948: 11). Stoga je celokupan program radio stanica postao “područje na kome se povelu uporna borba protiv ostataka prošlosti, protiv ideološkog uticaja buržoazije, protiv dekadentne umetnosti i kulture, a za marksističko-lenjinističku osnovu kulture, za novu, socijalističku kulturu” (Korać, 1948: 13–14). U programu jugoslovenskih radio-stanica “postepeno se sve više učvršćivala idejnost i principijelnost. Program je odražavao sve zadatke koji su se postavljali u pojedinim etapama državnog, društvenog, političkog i kulturno-umetničkog života i razvitka” (Korać, 1948: 14).¹⁷ Važna etapa tog razvitka nastupila je nakon promene spoljnopolitičkog kursa FNRJ inicirane rezolucijama Informbiroa iz juna 1948. i novembra 1949. godine i, posledično, zahlađenjem odnosa sa SSSR-om. Tada su za četiri osnovna zadatka jugoslovenskih radio-stanica postavljeni: borba za izgradnju socijalizma, mobilizacija radnih masa za izgradnju socijalizma sopstvenim snagama, širenje u narod znanja, kulture i umetnosti, kao i popularisanje i svakodnevno objašnjavanje spoljne politike (Anonim, 1950b: 1–7).

Kulturni sadržaji na radiju imali su poseban značaj, jer je Petogodišnjim planom bila predviđena likvidacija kulturne zaostalosti u zemlji, te je radio u tom cilju imao važnu ulogu. Komitet za radio-difuznu službu Vlade FNRJ radio je na postavljenom cilju praktično od samog početka svog postojanja. Stoga je početkom 1947. godine pri Komitetu formiran Muzički savet, kao prvo kolektivno telo koje se u zemlji bavilo isključivo problemima razvoja i unapređenja muzičkog programa radio-stanica. Zadatak Muzičkog saveta bio je “da pomogne jugoslovenskim radio-stanicama, a naročito Radio Beogradu kao saveznoj stanici, na stvaranju i uzdizanju muzičkog programa” (Коцић и Миљковић, 1979: 113–114). Članovi Saveta bili su Oskar Danon, Nikola Hercigonja, Mihailo Vukdragović, Miodrag Vasiljević, Mihovil Logar, Stanojlo Rajičić i Miroslav Špiler. Osnovne smernice Saveta nisu se odnosile na trajanje i vreme emitovanja muzičkih emisija, već na strukturiranje i sadržaj tih emisija. Jer, trebalo je da muzičke emisije ne budu prenosioci samo muzičkih sadržaja, nego i ideoloških poruka slušaocima. U skladu s tim, Savet je doneo sledeće zaključke:

17 Uprkos tome što citirani izvor datira iz oktobra 1948, smatramo da se može prihvatiti pretpostavka da je Komitet od samog svog osnivanja delovao u skladu sa navedenim ideološkim premisama. Sličnu pretpostavku primenila sam i prilikom pozivanja na izvore o radu Komiteta i u nastavku izlaganja, osim kada je reč o radijskom plasiranju spoljnopolitičkih ciljeva zemlje. Jasno je da se oni oblikuju tek posle rezolucija Informbiroa.

- 1) Da bi se kvalitativno poboljšao muzički program na našim radio-stanicama i one doprinele razvitku naše nacionalne muzičke kulture, potrebno je popularisati dela naših kompozitora i umetnika, snimati muzička dela iz naših naroda na folije, magnetofonske trake i gramofonske ploče. Potrebno je takođe u saradnji sa Komitetom za kulturu i umetnost izvršiti pregled i izbor muzičkih dela iz repertoara naših radio-stanica.
- 2) Radio-stanice su dužne da posvete pažnju vaspitnim muzičkim emisijama koje će doprineti da muzika postane pristupačna najširim narodnim slojevima.
- 3) Radio-stanice treba da izrade plan muzičkog repertoara i da slušaocima redovno upoznaju sa najboljim delima kompozitora i umetnika. Treba jednom zauvek skinuti sa programa kafansku i dekadentnu muziku koja štetno utiče na kulturni razvitak naroda.
- 4) Radio-stanice su dužne da uz pomoć administrativno-operativnih rukovodstava ideološki izgrađuju muzičke kadrove (Коцић и Миљковић, 1979: 114) .

Premda je, dakle, Komitet radio na postavljenim ciljevima od samog početka svog postojanja, izveštaj (Anonim, 1949: 1–21) sa savetovanja direktora radio-stanica održanog u julu 1949. godine u organizaciji Komiteta svedoči o tome koliko je bilo teško postići zadate ciljeve u kulturnom segmentu programa. Naime, Prvoslav Vasiljević, tadašnji direktor Radio Beograda, ukazao je na to da literarni i muzički program jugoslovenskih radio-stanica uopšte “ima još uvek ozbiljnih nedostataka. U literarnom programu još nije dovoljno zaoštrena borba protiv bezidejnosti, površnosti i nekulturnosti. Literarne emisije, pored toga, ne deluju u dovoljnoj meri kao mobilizator za kulturno uzdizanje i kulturno prosvetčivanje najširih narodnih masa. Slična je situacija i sa muzičkim programom. On još uvek služi donekle za to, da ispuni vreme u programu naših radio stanica, još uvek predstavlja neku vrstu dodatka govornim emisijama, ili u najbolju ruku služi za razonodu. Formalistička, dekadentna i kafanska muzika još uvek zauzimaju izvestan procenat u programima naših radio stanica” (Anonim, 1949: 2). Vasiljević je ukazao i na to da sam program nije dovoljno uravnotežen, što se odnosilo na “manje-više stabilan odnos između muzičkih i govornih emisija”; drugim rečima, na precizan, uravnotežen i koliko-toliko stalan odnos umetničke i folklorne muzike (Anonim, 1949: 4). Postojeću skalu između govornih i muzičkih emisija na programima jugoslovenskih radio-stanica od 28–42% govornog naspram 72–58% muzičkog programa on je smatrao veoma širokom i preporučio da je treba stabilizovati “negde između 30–35% govornog i 70–65% muzičkog programa” (Anonim, 1949: 4).

Pozicioniranje muzičkog programa Radio Beograda u odnosu na programsku smernicu Komiteta za radio-difuznu službu Vlade FNRJ

Premda je potekla od direktora Radio Beograda, rekli bismo da se kritika citirana u prethodnom segmentu studije nije prevashodno odnosila na ovu instituciju (cf. Korać, 1949: 3). Jer, program Radio Beograda razvijao se u pravcu koji je Vasiljević naznačio. Tako je udeo informativnih sadržaja, koji su dominirali neposredno po obnovi rada beogradske radio-stanice, postepeno smanjivan, a govorni program u celini povlačio se u korist muzičkog. U 1946. godini, na primer, muzički program dobio je prevagu nad govornim, te je bilo "izgleda da će dostići odnos 65–35, kao u drugim radio-stanicama" (M[arković], 1947: 1). Nedeljna šema programa krajem 1947. godine (Prilog 2) svedoči o tome da je naznačeni cilj bio dostignut.

Muzički program je bio u posebnom fokusu rukovodstva Radio Beograda i predstavljao je "najveću brigu" čelnika stanice i sadržaj "na čijem se razrađivanju najviše radi" (M[arković], 1947: 1). Briga o muzičkom programu Radio Beograda bila je usmerena kako na rad ansambala i saradnika radio-stanice, tako i na njenu programsku politiku. Simfonijski orkestar je sve jasnije dvojako profilisao svoje nastupe pred mikrofonom. Programi klasične muzike 1947. godine "već u potpunosti ispunjavaju sve evropske standarde, uključujući i specijalne, tematski oblikovane programe" (Simić Mitrović, 1988: 65) nacionalne ili slovenske provenijencije, a zabeležene su i 'neobičnije' večeri na kojima su, na primer, gosti-dirigenti iz Velike Britanije Alan Buš i Klarens Rejbold predstavili savremenu muziku svoga naroda. Nekadašnji "Zabavni koncerti" Velikog radio-orkestra pod upravom Fjodora Selinskog su "prilično evoluirali: dobili su naziv 'Popularni koncert Simfonijskog orkestra Radio Beograda' i programski su počeli da se postepeno odvajaju od 'salonskog' repertoara. Sada se na ovim koncertima sve češće izvode popularna dela proverene umetničke vrednosti, najčešće kompozitora-romantičara" (Simić Mitrović, 1988: 64). Ova aktivnost Simfonijskog orkestra, kao i težnja za formiranjem stalnih ansambala za zabavnu muziku, dobija poseban značaj s obzirom na činjenicu da je fond popularne i zabavne muzike u Diskoteci Radio Beograda bio izuzetno siromašan (cf. M[arković], 1947: 1).

Posle prave "horske ofanzive" 1946. godine (cf. Simić Mitrović, 1988: 62), naredne godine hor je "postavljen na nove organizacione osnove" (Anonim, 1947: 7). Nastupao je (do jeseni 1947. pod upravom Milana Bajšanskog, a potom Svetolika Paščana) u dve emisije nedeljno, kao i na raznim javnim priredbama, sa repertoarom koji je obuhvatao opsežne kantate (Arama Il'ića

Hačaturâna, Mihovila Logara), najznačajnija dela kompozitora svih slovenskih naroda, narodne pesme u raznovrsnim harmonizacijama i obradama, pri čemu je velika pažnja posvećivana pesmama iz NOB-a, kao i novoj sovjetskoj muzici. Povremeno su izvođeni programi kojima je prikazivan istorijski razvoj horske muzike pojedinih naroda.

U samom muzičkom programu Radio Beograda uočavamo nekoliko tendencija. Iz vizure profilisanosti samih muzičkih emisija, primećuje se da se “velika [...] pažnja obraćala iznalaženju novih oblika prezentacije muzike na radio-programu. U muzičkim emisijama sve više se neguje proširena najava i komentari” (Коцић и Миљковић, 1979: 114).

Sa stanovišta žanrovske strukturiranosti programa, primećuje se da u periodu 1945–1950. godine dolazi do uravnoteženja repertoara borbenih, masovnih i partizanskih pesama, s jedne, i preostalog dela programa, s druge strane: revolucionarni muzički sadržaji jesu zastupljeni, ali više ne dominiraju kao u razdoblju neposredno posle oslobođenja. Potom, folklorna muzika jugoslovenskih naroda i dalje je imala znatan udeo u programu, što će sve do početka 1950-ih ostati obeležje programa Radio Beograda. Pomenuti žanr i dalje je izazivao mnogo rasprava i diskusija. Pitanje ovog repertoara bilo je, čak, postavljeno i kao “pitanje ugleda naše zemlje i naroda” (М[арковић], 1947: 2).¹⁸ Zatim, iz vremena neposredno posle rata veoma prominentna slovenska, umetnička ili folklorna, osnova isprva nije bila mejnana.¹⁹ Međutim, važan i očigledan zaokret na tom polju dogodio se posle rezolucija Informbiroa, kada je čitava zemlja zauzela drugačiji spoljnopolitički kurs. Od tog trenutka iz muzičkog programa postepeno nestaju programi orijentisani ka slovenskoj, pre svega sovjetskoj, kako umetničkoj, tako i folklornoj muzici. Oni se oprezno i u znatno manjem obimu ponovo emituju od početka 1950-ih. godine. Najzad, u muzičkom programu bio je naglašeniji, sada ozvaničen, opštedržavni značaj Radio Beograda. Od sezone 1946–1947. godine zastupljenost jugoslovenskog, prvenstveno srpsko-slovenačko-hrvatskog, repertoara umetničke muzike postajala je sve veća: na programu se svakodnevno moglo čuti po neko delo jugoslovenskih umetnika. Od 3. 1. 1947. to je rezultiralo pokretanjem redovne emisije “Iz stvaranja savremenih jugoslovenskih kompozitora”.²⁰

18 Cf. Вукдраговић, 1947; Kostić, 1948; Živković, 1949; Špiler, 1949.

19 U prilog tome svedoči i činjenica da je, na primer, od br. 35 časopis *Радио Београд* započeo sa štampanjem ruskih rodoljubivih umetničkih pesama.

20 Ista orijentacija vidljiva je i u hronici umetničkih dešavanja: pozorišna hronika neretko je obuhvatala izveštaje sa jugoslovenskih scena. Na primer, u broju 37 iz 1947. godine dat je pregled dešavanja na scenama u Srbiji, Banja Luci, Zagrebu, Osijeku, Dubrovniku, Rijeci i Cetinju. Izuzev toga, od broja 37 u časopisu je objavljivao pregled najvažnijih emisija Radio Zagreba, što otvara pitanje zašto nisu bile obuhvaćene emisije

S obzirom na državni status Radio Beograda, posebno je u tom smislu značajna jugoslovenska nit muzičkog programa ove stanice. Jer, ako se svakodnevno višekratno emitovanje jugoslovenskog muzičkog programa u svim muzičkim žanrovima krajem novembra 1947. može pripisati pripremama za proslavu Dana republike i samom obeležavanju ovog praznika, onda programi za dane nakon 29. novembra svedoče o tome da je domaća muzika – premda mnogo više narodna, nego umetnička – postala neizostavni i svakodnevni sadržaj muzičkog programa Radio Beograda: u terminima posvećenim jugoslovenskoj muzici u okviru kojih je bilo autorskih večeri, putem emitovanja pojedinačnih dela jugoslovenskih autora bez tematskih odrednica ili stavljanjem jugoslovenske muzike u savremeni evropski, pre svega slovenski, stvaralački kontekst. Presentacija ovih programa uglavnom je bila poverena ansamblima Radio Beograda. Međutim, povremeno, zahvaljujući magnetofonskim snimcima i, ređe, putem gostovanja uživo pred mikrofonom, mogle su se čuti i interpretacije umetnika iz Zagreba i Ljubljane. Najčešće su to bili folklorni ansambli (Ženski hor Radio Ljubljane, Narodni kvintet Radio Ljubljane, Hor i Orkestar Narodne družine Radio Zagreba), ali i ansambli i umetnici više posvećeni umetničkoj muzici (solisti, Hor i Orkestar Ljubljanske opere pod upravom Mirka Polića ili Danila Švare, Simfonijski orkestar Radio Ljubljane pod upravom Jakova Cipcija, Dragica Martinis – članica Zagrebačke opere, Lucijan Marija Škerjanc, Božidar Kunc i drugi).

Uprkos naglašenijoj jugoslovenskoj (opštedržavnoj) orijentaciji u muzičkom programu Radio Beograda tokom 1947. godine, smatralo se da ova kuća u periodu koji je usledio nije uspela da u celini na adekvatan način programski opravda svoj opštedržavni status. U vreme održavanja prethodno pomenute konferencije (juli 1949) preovladao je stav da Radio Beograd po sadržini svojih emisija uopšte “još uvek [...] nije u dovoljnoj meri savezna radio-stanica, tako da ponekad ima karakter republičke radio stanice Srbije” (Anonim, 1949: 9). Dušan Kostić, pomoćnik direktora Radio Beograda, naznačio je da se to naročito oseća u pojedinim emisijama, među koje je ubrojao i emisije literarnog i kulturnog programa:

Literarne emisije ne obuhvataju čitav naš kulturni život, odnosno obuhvataju ga površno. Osim toga, u njima se govori pretežno o književnom i pozorišnom životu, dok o muzičkom životu, na primer, u kulturnoj hronici Radio Beograda nije bilo ni reči tokom čitavog jednog perioda, iako je kod nas muzički život i te kako intenzivan (Anonim,

drugih republičkih stanica.

1949: 9–10).

U samom muzičkom programu Kostić je video izvesne uspehe, ali i nedostatke u koje je ubrojao: česta odstupanja od planiranih programa, oscilacije i ekstreme u pogledu žanrovskog izbora emitovane muzike, nepostojanje ravnoteže između nacionalnog i internacionalnog programa, kao i to da se ni kroz muzičke emisije “ne oseća dovoljno savezni karakter stanice”. Kostić je imao zamerke i u pogledu muzičko-vaspitne uloge radija, jer su komentari koji su emitovani uz pojedine emisije “prema opštoj oceni [...] bili često pisani suviše nepopularno. Iako je cilj ovih komentara da upoznaju široku publiku sa tekovinama muzičke kulture, oni su bili ponekad konfuzni, komplikovani, a dešava se da su nenaučni i netačni. Ponekad je komentar morao da bude skraćen na najnužniju meru, iako je trebalo da bude znatno širi i duži”. Kostić je smatrao da je kvalitet lake muzike “uopšte vrlo slab” i založio se da “iz lake muzike stranog porekla budu izbačeni oni tekstovi na stranim jezicima koji nisu u skladu sa opštom linijom našeg programa i sa našom socijalističkom kulturom”. Njegova kritika nije zaobišla ni narodnu muziku, gde je uočio problem “nedovoljnog kadra pevača i malog repertoara”, kao i nepostojanje dovoljne saradnje sa ostalim radio stanicama na planu obogaćivanja narodne muzike repertoarom iz Makedonije, Slovenije, Hrvatske.

Repertoar Radio Beograda iz perioda u kojem je održana konferencija Komiteta za radio-difuziju Vlade FNRJ sa rukovodiocima jugoslovenskih radio-stanica uistinu svedoči o ispravnosti ovih zapažanja. Jer, iako se na početku delovanja Radio Beograda kao stanice saveznog značaja mogao uočiti porast termina posvećenih jugoslovenskoj muzici, njihova žanrovska strukturiranost i odnos prema preostalom delu programa nisu dostigli adekvatan nivo. Kako će se pokazati u narednom razdoblju, jugoslovenska orijentacija Radio Beograda počće da jača, premda na bitno drugačijim političkim, institucionalnim i rukovodećim osnovama.

Treći period: 1949/50–1952/53.

Od državne ka društvenoj upravi na polju radio-difuzije: ukidanje centralizovane koordinacije radio-difuznog prostora

Posle rezolucija Informbiroa i zahlađenja jugoslovenskih odnosa sa Sovjetskim Savezom i drugim zemljama Istočne Evrope, došlo je do temeljnog preispitivanja puteva budućeg razvoja države i društva. U takvoj klimi započeta je borba Komunističke partije Jugoslavije protiv državne svojine i za izgradnju socijalističkih društvenih odnosa. Zakonske novine koje su usledile bile su usmerene “u pravcu deetatzacije, administrativne decentralizacije i traženja puteva za veću socijalističku demokratiju, pre svega kroz veću samoupravu” (Pustišek, 1987: 159). Ovaj proces je isprva zahvatio privredne organizacije, ali i radiostanice. S jedne strane, radilo se na završetku procesa profilisanja međusobno nezavisnih republičkih radio-difuznih ustanova, procesa koji je najavljen još 1947. godine. Stoga je 1949. godine započeto eksperimentalno emitovanje programa Radio Beograda II kao republičke radio-stanice, kako je ranije rečeno. S druge strane, tokom 1949/50. godine ukinute su savezne radio-difuzne institucije (Prilog 1). To je prvo učinjeno sa Glavnom direkcijom radio-industrije Komiteta za radio-difuznu službu (1949), potom su Radio-tehnikum i Centralni radio-institut preneti u nadležnost Vlade Republike Srbije (juni i juli 1950), te je, najzad, ukinut i sam Komitet za radio-difuznu službu Vlade FNRJ (25. 7. 1950). Činom ukidanja Komiteta, nadležnosti u oblasti radio-difuzije i radiofikacije odmah su prenete na Direkciju za informacije Vlade FNRJ.

Nastavak procesa povlačenja države iz oblasti radio-difuzije obuhvatio je Rešenje Vlade FNRJ o prenošenju Radio Beograda I u nadležnost NR Srbije (10. 5. 1951), čime je Radio Beograd postao republička radio-stanica. Nedugo zatim usledilo je i Rešenje o osnivanju radio-stanice Radio Jugoslavija (19. 5. 1951), koja je imala zadatak da emituje emisije za inostranstvo, kulturni, prosvetni i veoma razgranat i raznovrstan muzički program (cf. Plavša, 1953: 7).²¹ Ovo Rešenje “nije predstavljalo samo neophodnu organizacionu meru za jačanje jugoslovenskog programa prema inostranstvu zbog sve žešće informbiroovske kampanje protiv Jugoslavije”, već se njime vršila i dalja “reorganizacija srednjotalsne radio-difuzije” (Pustišek, 1987: 159). Međutim, postoje i mišljenja da je to bio samo “navodni” zadatak Radio Jugoslavije, te da se iza svih ovih procesa kriju izvesne unutrašnje političke nestabilnosti: nevoljnost drugih republika da

21 Osnivanju ove stanice prethodio je Ukaz Prezidijuma Narodne skupštine FNRJ (18. 5. 1951) o prenosu Radio Beograda II iz vlasništva NR Srbije u nadležnost Direkcije za informacije, kao i osnovnih sredstava kratkotalsne radio-stanice izdvojenih iz Radio Beograda I.

finansiraju državne institucije koje su se nalazile u Beogradu, te i činjenica “da je neko insistirao i na *razgraničenju*” (Maričić, 1994: 31). Premda bi se ovi događaji mogli sagledati i na taj način, ipak je relevantan podatak da je, posle ukiđanja Radio Jugoslavije 1954. godine, program za inostranstvo bio emitovan iz Radio Beograda i da je bio finansiran iz cele zemlje, kao i da je od kraja 1956. godine emitovan zajednički program jugoslovenskih radio-stanica, o čemu će kasnije biti više reči.

Sledeći korak u procesu područjavanja radio-difuzije načinjen je donošenjem Rešenja o osnivanju Odbora za radio-difuziju (5. 3. 1952), kojim su prethodno opisana razgraničenja na neki način kompenzovana. U tom dokumentu, nadležnosti na polju radio-difuzije prenete su sa Direkcije za informacije na Savet za nauku i kulturu FNRJ, pri čemu je Odbor delovao kao telo Saveta. Sam Savet za nauku i kulturu činili su predsednik Saveta i predsednici republičkih saveta za nauku i kulturu. Njegovi zadaci bili su da donosi odluke o “pravilnicima, naredbama i drugim opštim propisima za koje je nadležan, kao i o propisima koje predlaže Vladi” (Pustišek, 1987: 160). Odbor za radio-difuziju imao je od osam do petnaest članova koje su činili: po jedan predstavnik republičkih radio-stanica, predstavnik savezne radio-stanice Radio Jugoslavija i druga lica koja imenuje Savet za nauku i kulturu Vlade FNRJ. Odbor je donosio odluke dvotrećinskom većinom, mada se i mišljenje manjine podnosilo Predsedniku Saveta. Zадaci Odbora nisu bili samo savetodavni, već je ovo telo imalo i ovlašćenja da:

- 1) priprema, razrešava i predlaže projekte za izradu radio-difuzne mreže i mreže veza, proučava mogućnosti uspostavljanja televizijske mreže i donosi predloge o tome,
- 2) daje predloge i mišljenja o opštim i privrednim pitanjima radio-difuzije i radiofikacije, kotroliše sprovođenje međunarodnih propisa i obaveza koje je FNRJ prihvatila i daje izveštaje i predloge u vezi s tim,
- 3) daje predloge i mišljenja o održavanju veza i o saradnji sa međunarodnim organizacijama,
- 4) brine o unapređenju izdavačke delatnosti i
- 5) prikuplja i objavljuje stručne i informativne podatke u oblasti radio-difuzije i televizije (cf. Pustišek, 1987: 160).

Još jedan korak ka uvođenju sistema društvenog upravljanja u radio-difuziju usledio je u julu 1952. godine, kada je doneta Uredba o javnim radio-difuznim stanicama i radio-difuziji. Ovom Uredbom radio-stanice definisane su kao privredne ustanove sa samostalnim finansiranjem, što je značilo da su poslovale

samostalno u granicama zakonskih propisa i internih pravila.²² Njihov osnivač mogla je, pre svega, biti Vlada FNRJ, ali ta uloga mogla je pripasti i vladama narodnih republika ili, čak, telima nižih organa upravljanja (sreza ili grada) uz saglasnost republičkog organa koji je, pak, morao da traži mišljenje Odbora za radio-difuziju. Osim što je imao presudnu ulogu u odobravanju pravila poslovanja i u davanju saglasnosti za završni finansijski račun, osnivač je postavljao organ upravljanja i odobravao sistematizaciju radnih mesta. Prema Uredbi, organi upravljanja radio-stanice su direktor, koga postavlja osnivač, i upravni odbor, u koji ulaze: direktor, predstavnici pojedinih društvenih organizacija (pri čemu organizacije bira osnivač) i predstavnici kolektiva (čiji broj određuje osnivač), što predstavlja početak radničkog samoupravljanja. Premda su Uredbom određena zaduženja upravnog odbora, “iznenađuje, međutim, da u toj prvoj Uredbi o radio-difuznim stanicama nema ni pomena o ciljevima i programskim zadacima radio-stanica” (Pustišek, 1987: 162). Osim toga, u Uredbi nije bilo reči ni o saradnji radio-difuznih organizacija u Jugoslaviji, te se došlo do stanovišta da je “najcelishodnije da republičke radio-stanice formiraju dobrovoljno udruženje” (Пустішек, 1979: 264). Tako je u novembru 1952. godine osnovano dobrovoljno Udruženje radio-stanica FNRJ – Jugoslovenska radio-difuzija, što je označilo i novu etapu u delatnosti Radio Beograda.

Radio Beograd je veoma brzo počeo da primenjuje Uredbu. U članku objavljenom na stranicama časopisa *Радио Београд* svega nekoliko dana posle donošenja ovog akta, javnost je obaveštena da se prema Uredbi “već [...] organizuje život u Radio Beogradu na novim osnovama” (Anonim, 1952e: 1). Mesec dana kasnije izvešteno je da je Vlada NR Srbije potvrdila izbor predstavnika Radio Beograda u Upravnom odboru ove kuće, čime je “ispunjena jedna od najznačajnijih odredbi nove Uredbe o javnim radio-stanicama i radio-difuziji, kojom se radio-stanice, u stvari, stavljaju pod društvenu kontrolu u smislu opšte demokratizacije našeg javnog života” (Anonim, 1952g: 1). U samom Radio Beogradu zakonski ‘mešovito’ upravljačko rešenje bilo je smatrano “najpravičnijim” u tadašnjoj etapi razvoja jugoslovenske radio-difuzije (upor. Anonim, 1952f: 1). Budući da upravni odbori radio-stanica nisu imali mogućnosti da ulaze u sve detalje programske politike radio-stanice, u rad pojedinih redakcija, u planove i kvalitet pojedinih vrsta emisija, što se od njih nije ni očekivalo niti im je Uredbom bilo dato kao zaduženje (cf. Anonim, 1952f: 1), Radio Beograd je pribegao formiranju saveta za različite segmente govornog i muzičkog programa (cf. M., 1952: 2), sa ciljem da rad stanice postepeno stavi pod uticaj i kontrolu javnosti.

22 Uredba je doneta posle Zakona o upravljanju privrednim preduzećima od strane radnih kolektiva (1950) i Osnovne uredbe o ustanovama sa samostalnim finansiranjem (1952). Prema drugom dokumentu, ustanove sa samostalnim finansiranjem bile su one koje su mogle u celini ili delimično da pokriju rashode iz sopstvenih prihoda, premda su mogle dobiti i dotacije iz budžeta.

U muzičkom programu delovali su Savet za izradu godišnjeg plana ozbiljne muzike, kao i analogni saveti za žanrove popularne i narodne muzike, žiri za primanje novih muzičkih dela i komisija koja je odlučivala o prijemu novih izvođača u radijske ansamble.

Muzička programacija Radio Beograda: od državnog ka republičkom statusu

Prethodno opisana dešavanja na zakonskom polju nisu, razumljivo je, imala momentalne efekte na radijsku praksu. Tako se, uprkos činjenici da je već od 1949. do jula 1950. godine većina saveznih radio-difuznih tela bila ukinuta, posle savetovanja rukovodilaca jugoslovenskih radio-stanica sa Komitetom za radio-difuznu službu Vlade FNRJ radilo na potenciranju opštedržavnog statusa u programu Radio Beograda. Te promene se jasno uočavaju od polovine 1950. godine, paradoksalno, upravo od vremena kada su savezne nadležnosti u oblasti radio-difuzije bile drastično smanjene.

Naglašenijoj državnoj orijentaciji programa Radio Beograda prethodilo je osnivanje republičke stanice Narodne Republike Srbije, Radio Beograda II. Ona je zvanično otvorena 25. februara 1950. i radila je do aprila 1951. godine. Glavni zadatak u formiranju Radio Beograda II bio je da se program, postavljen na iskustvima savezne radio-stanice, dalje razrađuje i unapređuje, uz brigu o tome “da on treba do kraja da izradi svoju fizionomiju, različitu od drugih stanica i obojenu onim specifičnostima koje su karakteristične za našu Republiku” (Anonim, 1951a: 1), što se naročito odnosilo na govorne emisije.²³ Primetno je da su “još od prvih trenutaka, kroz čitav razvitak programa, izvorna narodna, zabavna i druga popularna muzika davale [...] posebnu boju čitavom programu radio-stanice” (Anonim, 1951a: 1).²⁴

U na takav način dovršenoj konstelaciji republičkih radio-stanica, stekli su se uslovi za značajnije promene u programskoj politici Radio Beograda. One su anticipirane u časopisu ove medijske kuće. Naime, u broju 83, za period 16–31. jula 1950. godine, najavljeno je da će se od tog broja, izuzev programa Radio Beograda, donositi i izvodi iz programa Radio Beograda II i Radio

23 Program Radio Beograda II u celosti je – u časopisu *Радио Београд II* – dostupan za period od 1. decembra 1950. do 30. aprila 1951. godine. Pre decembra 1950. u izvodima je publikovan u časopisu *Радио Београд: недељни програм станица Радио Београда*.

24 Takvo usmerenje programa ne mora, samo po sebi, da se shvati na loš način. Međutim, upadljiva je i – s obzirom na tradiciju srpske umetničke muzike nerazumljiva, a u poređenju, na primer, sa programom zagrebačke radio-stanice, za isti period dostupnim u izvodu u časopisu *Радио Београд*, jednostrana – dominacija tih emisija u odnosu na emisije klasične muzike.

Zagreba. Oglašeno je i da će se, kada i ostale republičke radio-stanice budu obezbedile redovno dostavljanje izvoda iz svog programa, pružiti mogućnost čitaocima časopisa da redovno prate programe većih jugoslovenskih stanica i da slušaju sve najbolje emisije jugoslovenskog radija. Isto tako, obećano je da će, za razliku od dosadašnjeg izdanja, časopis Radio Beograda donositi i kraće članke o pitanjima radija i radio-programa, reportaže o jugoslovenskim radio-stanicama i o pripremanju i izvođenju radio-emisija, beleške i komentare uz program, zanimljivosti iz radio-difuzije u svetu i savremene radiotehnike, humor i ilustracije (cf. Anonim, 1950a: 2). Ove promene bile su uvedene sa ciljem da "ovako uređen, iako skromnih mogućnosti", časopis *Радио Београд* ubuduće "u većoj meri nego do sada, [...] zadovolji potrebe i ukus [...] radio slušalaca" (Anonim, 1950a: 2).

Uistinu, u programu Radio Beograda posle najavljenih promena uočava se sistematičniji pristup obeležjima saveznog karaktera u programu stanice. Opšte-državna programska orijentacija Radio Beograda vidljiva je u emisijama posvećenim istoriji (ciklus Kroz našu zemlju i njenu istoriju), književnosti (ciklus Portreti naših književnika, O našem savremenom književnom stvaralaštvu, Iz jugoslovenske dramske književnosti, Naša savremena proza, Glumci i uloge), te i muzici: primetno je uravnoteženje u zastupljenosti umetničke i folklorne muzike, pokreću se ciklusi emisija o jugoslovenskom muzičkom stvaralaštvu (Portreti naših kompozitora) i izvođaštvu (Naši muzički umetnici pred mikrofonom) koji će, pod tim ili srodnim nazivom, decenijama ostati na programu Radio Beograda.²⁵ U ovim emisijama očiglednu dominaciju imali su umetnici iz tri najveća jugoslovenska centra: Beograda i Zagreba, pre svih, te potom i Ljubljane. Važno je napomenuti da je tom repertoaru pružan širi evropski muzički kontekst, takođe putem tematskih ciklusa emisija (na primer Majstori dirigentske palice, Iz savremenog muzičkog stvaranja, Romansirane sličice iz biografija kompozitora, Vodimo vas kroz dve hiljade godina muzičke istorije, Muzički leksikon, te i ciklusa posvećenih delima Roberta Schumanna i Giuseppea Verdija). Na takav način težilo se proširivanju repertoara u okviru muzičkog programa Radio Beograda i sveukupnoj međusobnoj izbalansiranosti kako različitih muzičkih žanrova, tako i različitih muzičkih epoha. Međutim, uprkos tim nastojanjima, program je i dalje čvrsto počivao na klasično-romantičarskom repertoaru. Izuzev želje da se kvalitet muzičkog programa Radio Beograda obogati tematskim ciklusima, uočljiva je i težnja da se poboljša i prezentacija tih sadržaja. U tu svrhu, za emisije Radio Beograda počinju da pišu svoje komentare Mirka Pavlović, Pavle Ste-

25 Njima je od januara 1951. godine dodat svojevrsni kontrasubjekt u štampanom mediju, u vidu edukativnih priloga Mirke Pavlović pod nazivom "Iz istorije naše muzike". Savezni karakter stanice potenciran je i likovnim rešenjima za korice časopisa *Радио Београд*, na kojima su neretko reprodukovane scene iz svih krajeva Jugoslavije, na primer: "Hvar u podnevnim satima" (6 [1950] 83), "Skakaonica u Planici" 7 [1951], 99).

fanović, Dušan Plavša, Nikola Hercigonja i Stana Đurić-Klajn, što je posebno naglašeno od 1951. godine.

Veoma je zanimljiva činjenica da u časopisu *Радио Београд*, kao glasilu beogradske radio-stanice, ni na kakav način nije preneti informacija o promeni statusa Radio Beograda iz opštredržavnog u republički, kao ni informacija o preuređenju radio-difuznog prostora osnivanjem Radio Jugoslavije. Međutim, u programu Radio Beograda od jula 1951. godine zastupljene su emisije Radio Jugoslavije na stranim jezicima, što je direktna posledica prethodno opisanih događaja. Isto tako, od 26. maja iste godine, svega osam dana posle promene statusa Radio Beograda, ova stanica započela je sa emitovanjem nove emisije posvećene životu i radu starih srpskih kompozitora.²⁶ Izuzimajući navedene primere, ni u jednom segmentu programa Radio Beograda u drugoj polovini 1951. godine – dakle, nakon što je stanica dobila republički status, sve do kraja 1952. godine nisu uočljiva značajnija odstupanja u odnosu na kurs koji je u prethodnom toku studije već opisan. Taj *status quo* može se tumačiti inercijom sistema, s jedne, kao i činjenicom da se zakonsko uspostavljanje nove upravljačke strukture u radio-stanicama, strukture koja je uistinu mogla da odigra konkretniju ulogu u programskom pogledu, odigralo tek polovinom 1952. godine, s druge strane.²⁷

Tako, u štampanoj najavi osnovnih smernica muzičkog programa Radio Beograda u 1952. godini (Anonim, 1951b: 3) rečeno je da će, pored velikog broja redovnih emisija iz oblasti ozbiljne, lake i narodne muzike, Radio Beograd nastaviti da neguje i neke od najuspešnijih programskih tendencija iz 1950. i 1951. godine. To se, najpre, odnosilo na “posebne komentarisane muzičke emisije posvećene stvaranju i životu najvećih muzičara u prošlosti i sadašnjosti ili objašnjenju nekog pitanja iz muzičke istorije, teorije ili izvođačke prakse”, s tim što je Radio Beograd – “u skladu sa pojačanim interesovanjem najširih slojeva za umetnost i kulturna pitanja” – imao nameru da proširi problematiku koju te emisije obuhvataju, “objašnjavajući je slušaocima na popularan način”. Najavljen je i produžetak ciklusa emisija posvećenih najpoznatijim kompozitorima prošlosti, tematskih ciklusa (Vodimo vas kroz dve hiljade godina muzičke istorije, Muzički leksikon), ciklusa posvećenih operskoj muzici, razvoju savremenog

26 Premda ne postoje podaci da je pokretanje ove emisije bilo motivisano promenom statusa Radio Beograda, ono se može tumačiti u tom svetlu.

27 Nekoliko karakterističnih programa iz perioda januar–mart 1952. godine mogu potkrepiti zapažanje o programskom kontinuitetu uprkos statusnom diskontinuitetu Radio Beograda (Prilog 3a–3d). U prilogu 4 pružen je pregled zastupljenosti emisija na prosečnom mesečnom programu Radio Beograda u 1952. godini. Premda je pregled načinjen sa ciljem da se slušaocima predoči i opravda odnos između visine radio-preplate i sadržaja programa, na osnovu njega se može steći utisak o zastupljenosti muzičkih emisija u programskoj shemi beogradske radio-stanice, kao i o međusobnom odnosu muzičkih žanrova.

muzičkog stvaralaštva u zemlji i u svetu, istoriji svetske izvođačke umetnosti, kao i uvođenje posebnog ciklusa o orkestarskim instrumentima. Bile su predviđene i serije emisija u kojima bi se prikazao razvoj simfonijske poeme, sistematska emitovanja velikih vokalno-instrumentalnih formi (kantata, oratorijuma, rekvijema), te i posebno komentarisane emisije posvećene “stvaranju manje poznatih autora”. U takvom programu klasično-romantičarski repertoar je i dalje dominirao, te su se javljali pozivi za osavremenjivanje muzičkog programa Radio Beograda:

Otpor prema dobroj i sadržajnoj muzici, ako ova izlazi iz reda klasičarskih i romantičarskih muzičko-jezičkih obrazaca [...] počiva na još neostvarenoj asimilacionoj sposobnosti mnogih slušalaca za one izražajne obrasce, koji su upravo muzičko-jezička stvar našeg vremena, naše stvarnosti. [...] Naše vreme traži svoj jezik, i u muzici (Стефановић, 1952: 13).²⁸

Radio Beograd je oglosio i da će, kao i do tog trenutka, posvetiti posebnu pažnju stvaralaštvu domaćih kompozitora. Zaista, jugoslovenska (opštedržavna) orijentacija muzičkog programa Radio Beograda bila je i dalje veoma istaknuta uprkos tome što je beogradska radio-stanica imala republički status. To je očigledno kako u svakodnevnoj šemi (u pojedinčanim emisijama i ciklusu Portreti naših kompozitora), tako i, na primer, povodom značajnih praznika: na Radio Beogradu bili su muzički praćeni ne samo državni (Dan republike), već i republički praznici (godišnjice ustanka u pojedinim republikama) i drugi značajni datumi (Dan mladosti), što ni u približnom stepenu nije bio slučaj u programima drugih stanica.²⁹ U časopisu se u to vreme izveštavalo o celokupnoj jugoslovenskoj umetničkoj sceni (cf. Anonim, 1951c: 1), o razvijanju ansambala radio-stanica u Sloveniji i njihovoj međusobnoj saradnji (cf. Anonim, 1952b: 5), kao i o gostovanjima umetnika iz drugih republika u Beogradu i pred mikrofonom Radio Beograda (cf. Anonim, 1952h: 6; “Anonim, 1952d: 15). I razmena snimaka između jugoslovenskih radio-stanica (pre svega Radio Zagreba i Radio Beograda) bila je u ovim godinama veoma opsežna: glavno težište međustanične saradnje jugoslovenskih radio-centara bilo je upravo na međusobnoj razmeni snimaka sa delima domaćih autora u izvođenju domaćih umetnika (upor. Коцић и Миљковић, 1979: 119).

28 Stefanovićeva kritika radio-programa ukazala je i na činjenicu da je muzički program svih jugoslovenskih radio-stanica i dalje karakterisalo “mnogostruko i često ponavljanje istih kompozicija [...] uporedo sa varijacijom nestašicom velikog broja vrlo značajnih autora i značajnih pojedinačnih njihovih tvorevina” (Стефановић, 1952: 13). Provera ove tvrdnje zahtevala bi opsežnu uporednu programsku analizu.

29 O proslavama državnih i republičkih praznika i značajnih datuma u muzičkom programu Radio Beograda pisala sam u studiji (Ilić, 2014).

Tek oko godinu dana nakon što je Radio Beograd dobio status republičke radio-stanice mogu se uočiti težnje za jasnijom republičkom profilisanošću njegovog programa. To je omogućila promena upravljačke strukture u radio-stanicama i samostalnost koju su medijske kuće, posledično, stekle u kreiranju svog programa (cf. M., 1952: 2 i Anonim, 1952f: 1).³⁰ Tako se od jula meseca 1952. godine u časopisu *Радио Београд* objavljuju isključivo izveštaji o radu beogradske stanice, o njenim ansamblima i programskim planovima. Potom, od 10. decembra iste godine Radio Beograd je započeo sa emitovanjem posebnog, Drugog programa, namenjenog slušaocima Beograda i okoline.³¹ Zatim, rezultat razgovora muzičkih redakcija i njihovih stalnih saveta bilo je, po prvi put posle Drugog svetskog rata, emitovanje ciklusa Iz istorije srpske muzike od januara 1953. godine, za koji je tekstove pisala Stana Đurić-Klajn. Bili su pripremani i pregledi istorije hrvatske (Nenad Turkalj) i slovenačke (autor Dragotin Cvetko) istorije muzike. Oni su najavljeni kao ciklusi posvećeni “nacionalnim muzičkim kulturama” pojedinih jugoslovenskih naroda (cf. П[лавша], 1953: 1). Preostali planovi Radio Beograda za 1953. godinu odnosili su se na raznovrsne tematske cikluse: vezane za značajne evropske kompozitore (Richarda Wagnera, Claudea Debussyja, Johannesu Brahmsa, Leoša Janáčka, Charlesa Gounoda, Pëtra Il’iča Čajkovskog i Hectora Berlioza), što ukazuje makar na delimično širenje repertoara za koje se svega pola godine ranije založio Pavle Stefanović (cf. Стефановић, 1952: 13), emisije posvećene velikim interpretatorima i na cikluse pedagoških emisija (umesto Muzičkog leksikona to su bili: Poznajete li osnove muzičke umetnosti, Muzičke zanimljivosti i Muzički razgovori). Isto tako, bio je načinjen i detaljan žanrovski plan operских, симфонијских, камерних и солистичких дела, оперета и филмске музике (cf. П[лавша], 1953: 1–2). Sve navedeno govori u prilog zaključku da je muzički program Radio Beograda od kraja 1952, odnosno početka 1953. godine počeo da prolazi kroz značajne sadržajne promene, koje se vremenski podudaraju kako sa novim zakonskim okvirima radio-difuzne delatnosti, tako i sa novim odnosima i vezama između republičkih radio-stanica.³²

30 Svojevrsna povratna reakcija na ovaj proces trebalo je da potekne pre svega od slušalaca, putem njihove interakcije sa radiom i aktivne uloge u profilisanju programa (Anonim, 1952c: 1).

31 Bilo je planirano da, kada je muzika u pitanju, drugi program prevashodno emituje “emisije lake i narodne muzike i izvestan broj emisija ozbiljne muzike”, a da se govorni deo sastoji “od svakodnevnih emisija ‘Beogradska hronika’, nekoliko emisija za decu i za škole [...], nedeljnog pregleda, predavanja, književnih emisija, sportskih i šahovskih komentara, reklama itd” kao i od “redovnih časova engleskog i francuskog jezika” (Anonim, 1952a: 1). Drugi program je radio do oktobra 1954. godine.

32 “Sličice” iz života muzičkog odeljenja Radio Beograda početkom 1953. godine predstavljene su u prilogu 5.

Četvrti period: 1952/53–1960.

Radio-difuzija od sistema društvenog upravljanja do društvenog samoupravljanja

Sve promene koje sam opisala na početku prethodnog poglavlja – prelazak sa državne na društvenu svojinu, smanjenje uloge države, izvesna decentralizacija i počeci uvođenja radničkog samoupravljanja – odvijale su se ne samo na polju radio-difuzije, već i u celokupnom društvu. Stoga su one iziskivale promenu Ustavnog zakona, što je učinjeno 13. januara 1953. godine. Prema Ustavnom zakonu, sva vlast u FNRJ pripala je radnom narodu koji tu vlast vrši preko svojih predstavnika u narodnim odborima, skupštinama, savetima i drugim samoupravnim telima. Institucije Vlade FNRJ i republičkih vlada zamenjene su izvršnim većima, a ministarstva – sekretarijatima. Sve te promene reflektovale su se i na položaj sredstava informisanja, te su radio-stanice umesto državnih privrednih preduzeća, dobile status samostalnih ustanova. Ustavni zakon doneo je i prenos nadležnosti u oblasti radio-difuzije sa Saveta za nauku i kulturu na Savezno izvršno veće. Kasnijom Uredbom o organizaciji poslovanja Saveznog izvršnog veća (u daljem tekstu SIV) iz 1954. godine, te nadležnosti preuzeo je Odbor za prosvetu, kao jedan od šest odbora ovog državnog organa. Uprkos tome što je Ustavnim zakonom bilo garantovano samoupravljanje radnog naroda u oblasti privrede, kulture i socijalnih službi, samoupravljanja u radio-difuziji još uvek nije bilo, premda su radnici, kako sam naznačila u prethodnom poglavlju, učestvovali u upravljanju tim organizacijama. U Osnovnoj uredbi o ustanovama sa samostalnim finansiranjem, kakve su od 1952. godine već bile radio stanice, zadržan je sistem društvenog upravljanja. Kolektivi radio-stanica nisu, međutim, bili zadovoljni tom Uredbom i predlagali su da se u radio-stanice hitno uvede samoupravljanje (cf. Anonim, 1953a: 3).

Zakon o radio-difuznim stanicama donet je 14. novembra 1955. godine i on predstavlja “do tog doba najpotpuniji zakonski propis u toj oblasti” (Pustišek, 1987: 170). I njime je utvrđeno da je radio-difuzija javna služba i da su radio-difuzne ustanove zasnovane na načelima društvenog upravljanja. Ovim Zakonom su prvi put definisani zadaci radio-difuzne službe koja je trebalo da:

- 1) redovno obaveštava javnost o svim važnijim zbivanjima u društvenom i političkom životu Federativne Narodne Republike Jugoslavije, kao i važnijim događajima u svetu;
- 2) stvara i emituje umetničke, kulturne, naučne, vaspitne i druge programe za zadovoljenje kulturnih potreba građana i interesa javnosti;

- 3) populariše tekovine i dostignuća socijalističkog razvitka Federativne Narodne Republike Jugoslavije;
- 4) sarađuje na ostvarivanju prosvetnih i vaspitnih zadataka ustanova i društvenih organizacija (Pustišek, 1987: 170).

Zakonom je bilo predviđeno obavezno stručno udruženje za sve radio-difuzne stanice u zemlji, koje je trebalo da obezbedi bolju saradnju radio-stanica. Međutim, do toga nije došlo: Jugoslovenska radio-difuzija je do kraja svog postojanja ostala dobrovoljno udruženje uprkos činjenici da je bilo poziva da se – u skladu sa usložnjavanjem radijskog prostora i širenjem delatnosti radija – aktivnost ovog udruženja zakonski uredi (cf. Dimitrovski, 1957: 3). U odnosu na Uredbu o javnim radio-difuznim stanicama i radio-difuziji iz jula 1952. godine, sužena su prava za osnivanje radio-difuznih stanica: sada je to pravo imalo samo Savezno izvršno veće ili, na osnovu njegovog ovlašćenja, republičko izvršno veće.³³ Zakonom je bila promenjena i upravljačka struktura radio-difuznih stanica. Sada su je činili: Savet (imenuje ga osnivač, pri čemu jednu trećinu članova predlaže kolektiv) koji, kao najviši organ upravljanja, donosi pravila stanice, utvrđuje plan emisija i smernice za program i personalnu politiku i rešava brojna finansijska pitanja, Upravni odbor (bira se iz redova zaposlenih) koji daje predloge savetu i stara se o izvršenju zaključaka saveta, i direktor (imenuje ga osnivač) koji kao član saveta, ali ne i njegov predsednik, neposredno rukovodi radom radio-difuzne stanice prema zaključcima Saveta i Upravnog odbora.

Formiranje Sekretarijata za prosvetu i kulturu Saveznog izvršnog veća (1956) umesto Odbora za prosvetu samo je sledilo zakonsko regulisanje sistema državnih organa. Međutim, utemeljenje Saveta za radio-difuziju i televiziju (1958), kao stručnog savetodavnog tela tog Sekretarijata, imalo je, barem nominalno, veći značaj. Jer, članove ovog tela imenovao je SIV iz redova javnih stručnjaka za radio-difuziju i televiziju (koja je u to vreme već postojala u FNRJ), umetnika i drugih javnih ličnosti.³⁴ Savet je razmatrao sve značajnije probleme iz oblasti radio-difuzije i televizije i podnosio svoje predloge saveznim i republičkim

33 Zanimljivo je da je osnivaču dato pravo da prekine emitovanje određenih tačaka programa “ako je njihov sadržaj protivan međunarodnim sporazumima, konvencijama, drugim međunarodnim obavezama FNRJ ili održavanju normalnih odnosa sa drugim zemljama” (Pustišek, 1987: 171).

34 Za prve članove Saveta imenovani su: za predsednika Ivan Šibl, direktor Radio Zagreba, za sekretara Mirko Tepavac, direktor Radio Beograda, a za članove Miloš Čirović, tehnički direktor Radio Beograda, Makso Dakić, načelnik Uprave za radio-saobraćaj SIV-a, Miša Danon, pukovnik JNA, Vuko Dragašević, poslanik u Narodnoj skupštini, Roman Galić, glavni inženjer Radio Zagreba, Trajče Grujević, član Izvršnog veća NR Makedonije, Mujko Kovačević, viši savetnik u Saveznom državnom sekretarijatu za unutrašnje poslove, Danica Kurtović, direktor Radio Sarajeva, Jovan Marinović, sekretar za informacije SIV-a, France Prevorsek, direktor Radio Ljubljane, Zmago Pipan, tehnički savetnik u Institutu za elektrovezu u Ljubljani, Vojin Popović, profesor Elektrotehničkog fakulteta u Beogradu i Dušan Štrbac, direktor Radio-televizije Zagreb.

organima. Međutim, budući da je Udruženje radio-difuznih stanica – Jugoslovenska radio-televizija bilo veoma aktivno, smatra se da Savet “nije imao pravog razloga za postojanje” (Pustišek, 1987: 172). Pokazalo se da se “ista pitanja u skoro istom sastavu ljudi diskutuju i u Savetu i u Upravnom odboru Jugoslovenske radio-televizije, pa je savet sve manje sazivan” (Пустішек, 1979: 266). Savet je formalno ukinut 1966. godine.

Novi vidovi saradnje jugoslovenskih radio-stanica u Udruženju Jugoslovenska radio-difuzija

Udruženje Jugoslovenska radio-difuzija³⁵ osnovano je u trenutku kada je prelazak sa državne na društvenu svojinu bio u procesu formalizacije putem novog Ustavnog zakona, te kada je postalo jasno da će Odbor za radio-difuziju – kao državno telo – postati suvišan (cf. Б., 1952: 2). Jugoslovenske radio-stanice bile su saglasne u mišljenju da tadašnjoj fazi razvitka jugoslovenske radio-difuzije “najbolje odgovara forma udruživanja radio-stanica” (Б., 1952: 2), čime je nedvosmisleno učvršćen kurs podružljavanja radio-difuznog prostora u FNRJ.³⁶ Udruženje je utemeljeno sa prvenstvenim ciljem organizovanja saradnje među radio-stanicama u zemlji na programskoj, tehničkoj i privrednoj ravni, kako bi se zajednički radilo na unapređenju i razvoju jugoslovenske radio-difuzije i televizije (cf. Anonim, 1953b: 2),³⁷ na rešavanju opštih problema radio-difuzije u zemlji, kao i radi zajedničkog istupanja na međunarodnom planu.

Udruženje Jugoslovenska radio-difuzija delovalo je veoma brzo i veoma zapaženo. U prvom broju časopisa *Југословенски радио*,³⁸ publikovanom svega tri meseca posle osnivanja Udruženja, objavljeno je da je Udruženje “već zahvatilo i počelo da rešava, ili čak i rešilo, niz problema – od najsloženijih, opštih i principijelnih, do nekih opštih problema internog poslovanja” pojedinih radio-stanica (Anonim, 1953b: 2).³⁹ Radi efikasnijeg rada u Udruženju su osnovane četi-

35 Posle uvođenja televizije, 1958. godine, udruženje je promenilo ime u Jugoslovenska radio-televizija.

36 Udruženje je brojilo devet članova: šest republičkih, dve pokrajinske i jednu saveznu radio-stanicu. Njegov najviši organ bila je skupština koju je činilo po pet predstavnika svake radio-stanice ponaosob. Upravni odbor, sastavljen od predsednika, potpredsednika i jedanaest članova, vodio je poslove Udruženja između sastanaka skupštine.

37 Premda je prva televizijska stanica u FNRJ počela sa radom 29. novembra 1956. godine u Zagrebu, na pitanjima uvođenja televizije radilo se i razmišljalo mnogo pre tog datuma.

38 Od br. 1 iz 1957. godine ova publikacija je dobila podnaslov *Часопис Југословенске радио-дифузије*. Posle uvođenja televizije, ona je još jednom promenila ime u *Radio-televizija: časopis Jugoslavenske radio-difuzije i televizije*.

39 Časopis *Југословенски радио* može se smatrati jednim od prvih rezultata takvog delovanja Udruženja. Budući da su od druge polovine pedesetih godina u ovoj publikaciji štampani pre svega pregledi programa i najave emisija jugoslovenskih radio-stanica, od početka 1958. godine Jugoslovenska radio-difuzija pokreće

ri stalne komisije: programska, pravno-administrativna, tehnička i materijalno-finansijska.

Najvažniji strateški programski zadatak Udruženja podrazumevao je uvođenje radio- mreže između jugoslovenskih radio-stanica.⁴⁰ Tehničko povezivanje najvećih radio-centara trebalo je da omogući prenos emisija iz jednog studija u drugi i zajednički jugoslovenski radio-program. Na takav način bi se dobio program čije bi segmente stvarale i realizovale sve republičke stanice. Takav program bi potom, “kao jedno od najboljih oruđa kulturnog i svakog drugog zbliženja” jugoslovenskih naroda (Anonim, 1953c: 2), bio u poziciji da se podjednako, ravnopravno i sa cele teritorije obraća svim slušaocima.⁴¹ Jer, s jedne strane, sredinom pedesetih godina, u novoj društvenoj realnosti Jugoslavije prevladalo je stanovište da je bilo “sasvim prirodno što je radio stavljen u službu društvenog i kulturnog razvitka” svake jugoslovenske republike (cf. Anonim, 1953c: 2). Stoga u FNRJ nije – kao u drugim evropskim zemljama – bilo jedinstvenog radio-programa: svaka republička radio-stanica donosila je program “građen na elementima sa svoga tla”, a opšti jugoslovenski karakter tog programa bio je vidljiv “više kroz informativno-politički, nego kroz kulturni i muzički deo” (Anonim, 1953c: 2). Povrh toga, rastao je i broj samostalnih lokalnih radio-stanica. Međutim, s druge strane, opisana fragmentarnost jugoslovenskog radijskog prostora smatrana je štetnom iz više razloga. Najpre, ona je dovela do “apsurdne” situacije da su “radio stanice [...] praktički postale neka vrsta neotuđivog prerogativa nacionalne samostalnosti” svakog od jugoslovenskih naroda ili “dobrog položaja grupacije određene nacionalne manjine” (Божовић, 1954a: 4). Potom, budući da nije bilo tehničkih uslova za prenos, ta rascepanost bila je i veoma skupa: svaka radio-stanica stvarala je program sopstvenim snagama te se produkcija muzičkih dela, na primer, honorisala svaki put kada bi se neko delo izvodilo ili snimalo, a presnimavanje i razmena snimaka više nisu imali “naročito velike razmere” zbog cene magnetofonskih traka i naplate presnimavanja (cf. Божовић, 1954b: 4). Najzad u velikom broju lokalnih stanica pojavljivao se niz uredničkih problema (cf. Виторовић, 1955: 3), a na kulturnoj ravni to je vodilo snižavanju nivoa. Uistinu, nije bilo realno očekivati da se pri svim lokalnim radio-stanicama razviju ansambli i muzička produkcija takvog

list *Radio i TV problemi: stručni mesečnik Jugoslovenske radio-difuzije i televizije* koji je publikovan u svega pet brojeva, od januara do maja iste godine. U mesečniku su razmatrana pitanja i problemi rada na pripremanju, studiji i analizi programa, te i sama tehnika radija i televizije.

40 Preostale aktivnosti Jugoslovenske radio-difuzije (poput konkursa, izdavačke delatnosti) neću komentarisati, jer nisu u direktnoj vezi sa temom rada.

41 Radio Beograd u tom cilju nije uspeo kako zbog samog stepena svog razvoja, tako i zbog političkih i društvenih dešavanja. Ona su išla u pravcu smanjenja uloge države i nisu dozvolila da se, za nekoliko godina u kojima je ova stanica imala opštredržavni status, njen odnos prema republičkim radio-stanicama i njihova međusobna saradnja profilišu do kraja, a još manje ostvare na zadovoljavajući način.

dometa i kvaliteta kakvi su već postojali u glavnim centrima poput Beograda, Zagreba i Ljubljane (cf. Марковић, 1953: 3).

Sledstveno svemu rečenom bilo je mišljenja da treba zaustaviti dalju fragmentizaciju radijskog prostora i radijskog programa, zadržati "strogo centralizovan" razvoj radio-difuzije u Jugoslaviji i omogućiti putem prenosa emitovanje onoga što predstavlja "najveći domet na polju nauke, kulture i umetnosti" putem najviše 5–6 različitih zajedničkih programa (cf. Марковић, 1953: 3; Бркић, 1954: 3). Bilo je i mišljenja da stvaranje jedinstvenih programa nema samo materijalni, već i svojevrsni duhovni efekat, s obzirom na to da se "ne može [...] poricati potreba za opštejugoslovenskim pečatom i duhom i na tako uticajnom polju kao što je radio-difuzija" (В[иторовић], 1955: 3). Deo tog problema prevaziđen je donošenjem Zakona o radio-difuznim stanicama 1955. godine, kojim je lokalnim organima oduzeto pravo osnivanja radio-stanica. Rešenje drugih problema o kojima je bilo reči predstavljalo je direktan rezultat aktivnosti Jugoslovenske radio-difuzije.

Iz materijalnih i tehničkih razloga nije bilo moguće odmah razviti "takvu jugoslovensku radio-mrežu koja bi se prostirala preko čitave [...] teoritorije i bila svuda podjednako slušana, a da ipak svaka republika ima svoje sopstvene emisije, svoj vlastiti program" (Anonim, 1953c: 2). Stoga se do cilja, zajedničkog programa jugoslovenskih radio-stanica, došlo kroz nekoliko koraka. Najpre, bilo je to utemeljenje Jugoslovenskog radio-festivala. Pod imenom "Četiri stoljeća jugoslavenske muzike", ovaj festival je prvi put održan u aprilu 1953. godine, a njegov program prenosile su sve radio-stanice. Potom, na samom kraju 1954. godine programska komisija Jugoslovenske radio-difuzije odlučila je da se u programe svih radio-stanica uvede nova emisija pod naslovom "Emisija jugoslovenskih radio-stanica". Emitovana je dva puta mesečno sa zahtevom da u svakoj "dođu do izražaja specifičnosti i najbolja dostignuća muzičkog života u kulturnim centrima pojedinih republika" (Anonim, 1954: 3). Za pripremu pojedinačnih emisija bila je zadužena po jedna republička radio-stanica, a zahtev je bio da to budu "aktuelne i naročito kvalitetne emisije" (Anonim, 1954: 3). Isto tako, na sastanku programskih rukovodilaca radio-stanica, održanom u februaru 1955. godine, odlučeno je da se ubuduće događaji na Dubrovačkim letnjim igrama sistematski uvrštavaju na programe svih jugoslovenskih radio-stanica. Na takav način, pomenuti festival je postao je vrsta stalnog radio-festivala, svojevrsno osveženje programa u tzv. "mrtvoj sezoni", kao i reprezentativni program za inostranstvo koji je mogao da parira srodnim festivalskim programima u Evropi (cf. "Sastanak programskih rukovodilaca radio-stanica u Kopru", 1955: 3). Potom, važan podsticaj dao je i nov Zakon o radio-difuznoj službi, kojim je, na predlog beogradske, zagrebačke i ljubljanske radio-stanice, predviđeno

stvaranje radio-mreže u cilju obezbeđenja kvalitetnijeg i opšteg jugoslovenskog programa (cf. В[иторовић], 1955: 3). Godinu dana kasnije formiran je Simfonijski orkestar Jugoslovenske radio-difuzije koji je trebalo da radi “za proširene potrebe programa jugoslovenskih radio-stanica” (Anonim, 1956c: 3).

Naposletku, nakon što je izgradnjom sistema visoko kvalitetnih bežičnih veza putem ultrakratkih talasa ispunjen tehnički uslov za povezivanje Beograda, Zagreba i Novog Sada, sredinom 1956. godine doneta je odluka da najveće radio-stanice (u Beogradu, Zagrebu i Ljubljani) u jesen iste godine započnu emitovanje većeg zajedničkog bloka govornih i muzičkih emisija u večernjem programu. Premda su jugoslovenske radio-stanice i ranije povremeno razmenjivale neke govorne i muzičke emisije ili zajednički prenosile brojne značajne političke i druge manifestacije, tek u tom trenutku su zaista postavljeni “prvi temelji u razradi novog jedinstvenog programa jugoslovenskog radija”, što je trebalo da znači dalje “podizanje kvaliteta i raznolikosti radio programa” (Anonim, 1956d: 3). Naredni korak u istom pravcu bilo je pokretanje zajedničkog programa Jugoslovenske televizije koji je počeo sa emitovanjem 29. novembra 1958. godine (cf. Anonim, 1958a: 5).

Programske tendencije Radio Beograda u novodefnisanoj konstelaciji republičkih radio-stanica

Promene koje su se postepeno unosile u program radio Beograda od druge polovine 1952/početka 1953. godine u punom smislu su došle do izražaja u periodu posle uvođenja društvenog upravljanja u radio-difuziju. U razdoblju 1953–1960, muzički program Radio Beograda pod upravom Josipa Kalčića počinje “iz sezone u sezonu naglo da se menja” (Коцић и Миљковић, 1979: 116), prvenstveno u pravcu ponalaženja novih, nedogmatskih puteva u prezentaciji muzičkih sadržaja. Radio se “personalizuje”: uvodi se praksa da saradnici i urednici lično pred mikrofonom vode svoje emisije, da autori programskih komentara sami čitaju i tumače svoj tekst, primenjivane su dijaloške forme i pokušavalo se da se putem telefonskih razgovora ostvari neposredniji kontakt sa slušaocima (cf. Коцић и Миљковић, 1979: 116; isto i: Булатовић, 1979: 42; П., 1955a: 3). Čitav proces bio je neraskidivo povezan sa ekspanzijom radija kao medija (putem prijemnika ili tranzistora) u svim slojevima stanovništva.

Svesni “neobično odgovorne kulturno-vaspitne uloge radija u [...] društvenom životu” (Вулетић, 1955: 3), nadležni u Radio Beogradu su posebno tokom 1954. godine preduzeli opsežne promene na planu organizacije programskog rada i strukture programske šeme i usmerili svoju delatnost “na poboljšanje programa kao celine, na njegovo još tešnje povezivanje sa potrebama i željama

[...] narodnih masa, na kvalitetnije izvođenje emisija, kao i na izvesne mere organizacije prirode koje bi omogućile sistematsko proučavanje i ekspeditivnije rešavanje problema programske celine, a ne samo njegovih pojedinih delova” (Вулетић, 1955: 3). U tom cilju osnovan je novi Programski kolegijum kao permanentno telo za rešavanje programske problematike. Kolegijum je pristupao ne samo muzičkom programu u celosti (na dnevnoj, nedeljnoj i mesečnoj bazi), već i svakoj muzičkoj emisiji ponaosob. Rezultat rada ovog tela bilo je uravnoteženje na planu zastupljenosti različitih muzičkih žanrova i podizanju kvaliteta samih muzičkih emisija. Statistički pregledi ukazuju na to da je pomenute godine prvo mesto zauzela ozbiljna muzika, za kojom je sledila popularna i tek potom narodna muzika (cf. Рупник, 1955a: 3). U okviru ozbiljne muzike, velika pažnja je posvećena odnosu simfonijske, kamerne, solističke i operne muzike i povratnoj reakciji slušalaca u vezi sa ovim pitanjima, kao i sadržaju govornog dela muzičkih emisija (cf. Рупник, 1955a: 3; Рупник, 1955b: 3). Svi ti sadržaji bili su plasirani putem već spominjanih tematskih ciklusa emisija koji su u ovom periodu postali programski standard. Uprkos izvesnim nerešenim problemima – poput uzastopnog nizanja muzičkih emisija srodnog karaktera, naglih ‘skokova’ iz jedne emisije u drugu, emitovanja pojedinih emisija u neodgovarajućem vremenu u toku dana, plasiranja ciklusa emisija u suviše kratkim vremenskim razmacima, čestog ponavljanja pojedinih muzičkih dela (cf. Рупник, 1955a: 3; isto i: В[иторовић], 1956a: 3)⁴² – može se reći da je 1955. godine postignuta zavidna izbalansiranost muzičkog programa Radio Beograda, kako u celini, tako i u njegovim segmentima (cf. Булатовић, 1979: 41).⁴³ Prema ocenama tadašnjih radijskih poslenika, Radio Beogradu – podjednako kao i drugim jugoslovenskim radio-stanicama – nedostajala je aktuelnost: “redovnije praćenje muzičkog života i svega onoga što je u vezi s njim i kod nas i u inostranstvu” (Dimitrijević, 1958: 26).

Istraživanja su pokazala da program Radio Beograda po svom sadržaju ipak nije u potpunosti odgovarao svim građanima. Na primer, većina slušalaca koji nisu živeli u glavnom gradu davala je prednost narodnoj muzici (cf. В[иторовић], 1956b: 6). Ta činjenica je bila razlog da se zaključi da “faktori koji su [...] ‘zaduženi’ za kulturni život, nisu ništa ili su sasvim malo uradili na podizanju interesa za muziku koja prelazi okvire narodnog melosa, kafanskih pesama i sevdalinki” (В[иторовић], 1956b: 6). Možemo pretpostaviti da je to bio jedan od razloga zbog kojeg je pitanje narodne muzike na programu jugoslovenskih

42 Određeni deo navedenih problema bio je posledica činjenice da, prestankom rada Drugog programa Radio Beograda u oktobru 1954. godine, u Radio Beogradu nije bilo uporednog programa koji bi na sebe preuzeo neke programske funkcije. O formiranju celovitog programskog sistema Radio Beograda videti u: Булатовић, 1979: 37–49.

43 Pojedini statistički podaci o tome dostupni su u: Р., 1955b: 3.

radio-stanica ponovo zavredilo pažnju radijskih poslenika (cf. Димитријевић, 1956: 3; isto i: Anonim, 1956a: 4)

Stiče se utisak da se jedino pitanje koje u ondašnjem jugoslovenskom radijskom prostoru nije bilo moguće rešiti na adekvatan način ticalo zastupljenosti domaćih dela na programu beogradske radio-stanice. Apsolutnu prevagu imala je evropska muzika (cf. Рупник, 1955a: 3), u rasponu od rane muzike do 20. veka, što nije bilo neobično s obzirom na opseg te muzičke tradicije. Povrh toga, postoje gledišta da je celokupna kulturna politika Jugoslavije središnom pedesetih godina bila “nedovoljno izgrađena” i “nesigurno vođena”, jer jugoslovenske radio-stanice nisu učinile dovoljno da se, u okviru programa posvećenog domaćoj baštini, dovoljno upoznaju i međusobno dopune različite nacionalne kulture (cf. Симовић, 1955: 20).

Na osnovu uvida u radijske programe, može se reći da je Radio Beograd po najmanje doprinosio takvom stanju. Jer, “savremeno, posebno jugoslovensko, muzičko stvaralaštvo” bilo je jedna od dve “žične tačke muzičkog programa tih godina” i njemu je posvećivana “posebna pažnja” (Коцић и Миљковић, 1979: 116). Premda je jasno da bi za argumentaciju ovog stava bilo potrebno izvršiti detaljno uporedno istraživanje programa jugoslovenskih radio-stanica – istraživanje koje izlazi iz okvira i obima ove studije – ukazaću na nekoliko indikativnih podataka. Najpre, u programu Radio Beograda gotovo da nije bilo dana u kojem nije emitovano barem po jedno delo jugoslovenskih stvaralaca nezavisno od nacionalne pripadnosti bilo u pojedinčanim terminima za klasičnu muziku, bilo u okviru ciklusa emisija (kao što su Dela naših kompozitora, Iz rada našeg muzičkog podmlatka). Potom, dok je Radio Beograd u svom programu opsežno muzički pratio značajne istorijske godišnjice svih jugoslovenskih republika, svojevrstu povratnu programsku reakciju iz drugih centara nisam uočila. I u redovnoj radijskoj sezoni moguće je primetiti istaknutu jugoslovensku orijentaciju u programu Radio Beograda. Na primer, s obzirom na to da se do polovine pedesetih godina prestalo sa redovnim emitovanjem partizanskih pesama i pesama iz NOB-a, u Radio Beogradu je od marta 1955. godine uvedena i emisija posvećena tom periodu jugoslovenske istorije i tom repertoaru (cf. Anonim, 1955a: 3). Od januara 1956. godine u programu za inostranstvo pokrenut je ciklus Portreti naših kompozitora. Iste godine, u nedelji u kojoj je obeležavan Titov 64. rođendan, zabeležena je i Nedelja jugoslovenske muzike (20–26. maj) koja nije imala pretenzije da bude “istorijski prikaz razvitka ili zbir dostignuća” u jugoslovenskom muzičkom stvaralaštvu, već je pre svega trebalo da bude njegov “presek” sa ciljem da “probudi posebnu pažnju [...] slušalaca za [...] domaće muzičko stvaranje i da pridonese zbliženju autora i publike” (Anonim, 1956b: 4). Izuzev toga, Radio Beograd je i u produkcijskom smislu istrajavao na

pomenutoj tendenciji: jedan od tri temeljna stuba ciklusa Muzičke večeri Radio Beograda – pokrenutog 1957. godine – počivao je na afirmaciji najnovijih jugoslovenskih simfonijskih dela (upor. Коцић i Миљковић, 1979: 116). Radio Beograd je za te prilike čak i poručivao nove kompozicije, što je nailazilo na pozitivan odjek drugih centara (cf. Anonim, 1958b: 3). U istom smislu može se tumačiti i osnivanje redakcije Muzičke produkcije 1957. godine, čija je osnovna delatnost bila da, pored organizacije rada ansambala samog Radio Beograda, obezbedi i saradnju “sa eksternim ansamblima i solistima ne samo iz Beograda, nego i iz cele Jugoslavije”, kao i da posreduje u razmeni snimaka sa drugim centrima (upor. Коцић i Миљковић, 1979: 119).

Važan korak ka uspostavljanju zajedničke jugoslovenske orijentacije radijskog prostora u zemlji predstavljalo je pokretanje jedinstvenog Jugoslovenskog radio-programa (jesen 1956). Budući da rasprava o sadržajima na ovom programu izlazi iz okvira studije, ukazaću na njihove glavne razvojne smernice postavljene u prvim godinama delovanja. Naime, u cilju da se što potpunije obuhvati javni i kulturni život u Jugoslaviji “sa svim njegovim manifestacijama” (Anonim, 1957: 3), trajanje programa produženo je sa dva (koliko je trajao u prvoj sezoni) na četiri sata (od sezone 1957/58). U početku su ga realizovali Radio Beograd, Radio Zagreb i Radio Novi Sad, da bi mu se od januara 1957. godine u svega nekoliko prilika priključio i Radio Ljubljana. Jugoslovenski radio-program najpre je bio zasnovan na razmeni sadržaja, a potom i na zajedničkom stvaranju i neposrednoj zajedničkoj realizaciji programa. Isprva je u njega svaka stanica unosila sopstvene premise i metode rada koje su često bile međusobno oprečne i rezultirale improvizacijom, nedovoljnim umetničkim kriterijumima, premalim brojem nastupa istaknutih jugoslovenskih umetnika, neradiofonskim formiranjem pojedinih emisija (cf. Fribec, 1958: 21–22). Stoga se u godinama koje su usledile više radilo na zajedničkom planiranju sadržaja, što je rezultiralo ustaljivanjem šeme zajedničkog programa tokom 1959. godine i pokretanjem brojnih emisija posvećenih jugoslovenskoj stvaralačkoj i izvođačkoj praksi (Koncert jugoslovenske muzike, Jugoslovenski umetnici pred mikrofonom i dr.).

* * *

Od uvođenja Jugoslovenskog radio-programa, sam Radio Beograd ušao je u jednu novu programsku konstelaciju koja bi zahtevala kako detaljno istraživanje odnosa između programa republičkih radio-stanica, tako i relacije samostalnog programa beogradske stanice prema onom delu koji je davan za razmenu. Krajem šeste decenije sam radio polako prestaje da bude u fokusu jugoslovenskog medijskog prostora, jer ga od kraja 1958. godine postepeno zamenjuje

televizija. Stoga se čini da bi svako razmatranje muzičke programacije Radio Beograda od tog trenutka trebalo da uzme u obzir i taj drugi medij i njihove međusobne odnose. Povrh toga, donošenjem Zakona o štampi i drugim vidovima informacija 1960. godine, radio i televizija su prvi put u jugoslovenskom zakonodavstvu svrstani u sredstva informisanja, ravnopravno sa štampanim medijima i kao takvi morali su da imaju i odgovornog urednika. U tekstu Zakona nedvosmisleno je navedeno da su “ustanove i organizacije koje se bave objavljivanjem i širenjem informacija samostalne u vršenju tih delatnosti”, kao i da se njima upravlja po načelima društvenog samoupravljanja (cf. Pustišek, 1987: 168). Radio-difuzne organizacije izgubile su status ustanova i postale su radne organizacije, čime je započelo potpuno novo razdoblje u razvoju radio-difuzije u Jugoslaviji, te i samog Radio Beograda.

Literatura

- Anonim. “Радио Загреб у служби народа”. *Радио Београд: илустровани часопис са редовним програмом радио-станице на средњим и кратким таласима* 1 (1945) 1: 15.
- Anonim. “За унапређење југословенске радиофоније”. *Радио Београд: илустровани часопис са редовним програмом радио-станице на средњим и кратким таласима* 2 (1946) 30: 5–6.
- Anonim. “Радио хор”. *Радио Београд: илустровани часопис са редовним програмом радио-станице на средњим и кратким таласима* 3 (1947) 36: 7.
- Anonim. “Problemi i zadaci našeg radija”. *Radio. Časopis Komiteta za radio-difuziju Vlade FNRJ* 2 (1949) 3: 1–21.
- Anonim. “Часопис ‘Радио Београд’ у новом издању”. *Радио Београд: недељни програм станица Радио Београда* 6 (1950a): 83, 2.
- Anonim. “Dve nove emisione radio stanice”. *Radio. Časopis Komiteta za radio-difuziju Vlade FNRJ* 3 (1950b) 4: 1–7.
- Anonim. “Драги наши слушаоци”. *Радио Београд* 2 (1951a) 6: 1.
- Anonim. “Нешто о музичком програму Радио Београда у следећој години”. *Радио Београд: недељни програм станица Радио Београда* 7 (1951b) 117: 3.
- Anonim. “Нова музичка дела на нашем радију”. *Радио Београд: недељни програм станица Радио Београда* 7 (1951c) 114: 1.
- Anonim. “Други програм”. *Радио Београд: недељни програм станица Радио Београда* 8 (1952a) 141: 1–2.
- Anonim. “Гости љубљанског радија”. *Радио Београд: недељни програм станица Радио Београда* 8 (1952b) 118: 5.

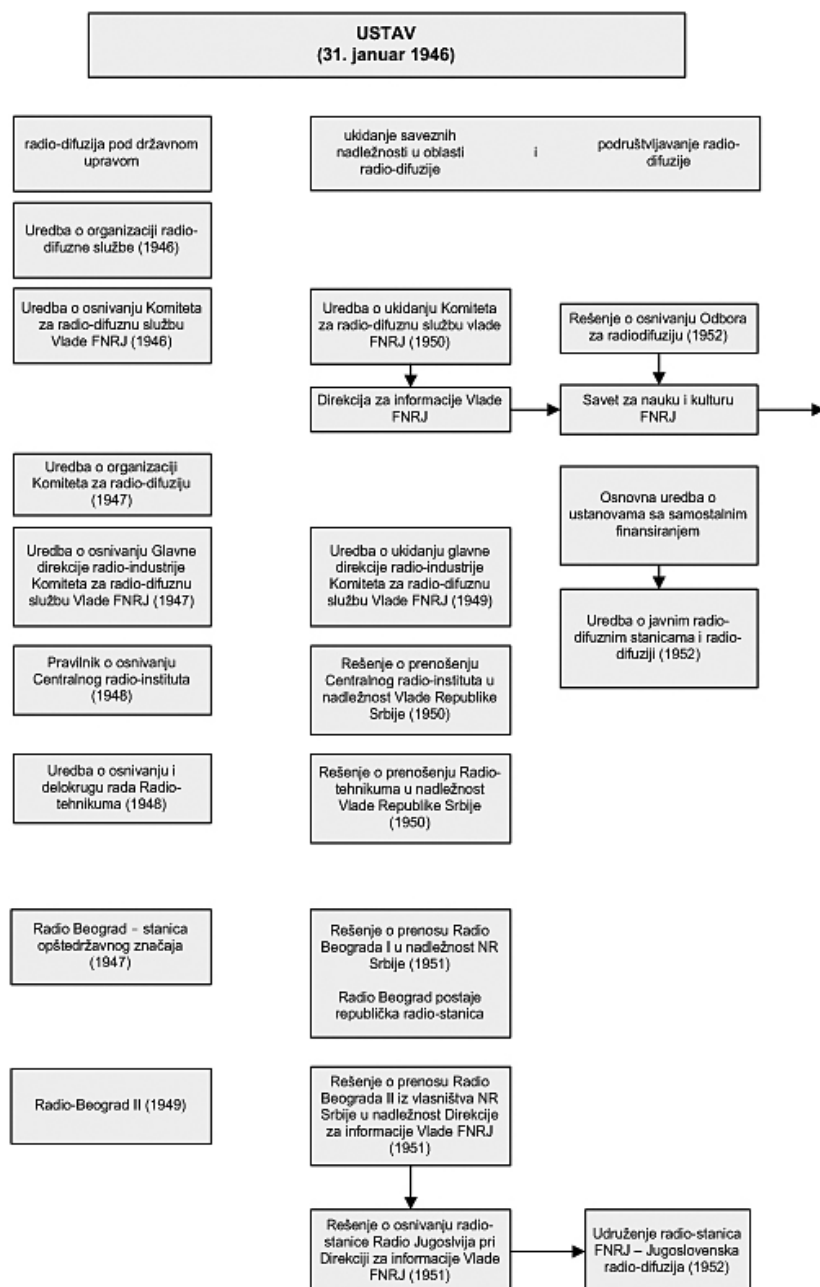
- Anonim. "Наш радио и слушаоци". *Радио Београд: недељни програм станица Радио Београда* 8 (1952c) 136: 1.
- Anonim. "“Необично сам задовољан вашим музичким програмом’. Диригент Бого Лесковиц у нашој станици”. *Радио Београд: недељни програм станица Радио Београда* 8 (1952d) 128: 15.
- Anonim. "Нова Уредба о радио-станицама". *Радио Београд: недељни програм станица Радио Београда* 8 (1952e) 131: 1.
- Anonim. "Радио у нашем друштву". *Радио Београд: недељни програм станица Радио Београда* 8 (1952f) 135: 1.
- Anonim. "Са прве седнице управног одбора". *Радио Београд: недељни програм станица Радио Београда* 8 (1952g) 133: 1.
- Anonim. "Са Владимиром Ружђаком". *Радио Београд: недељни програм станица Радио Београда* 8 (1952h) 126: 6.
- Anonim. "Problematika radio-stanica na II. kongresu sindikata radnika kulturno umetničkih ustanova Jugoslavije". *Југословенски радио* 1 (1953a) 11: 3.
- Anonim. "Rad 'Југoslavenske radiodifuzije'". *Југословенски радио* 1 (1953b) 1: 2.
- Anonim. "Razvitak našeg radija i slušaoci". *Југословенски радио* 1 (1953c) 3: 2.
- Anonim. "Emisija jugoslavenskih radio-stanica". *Југословенски радио* 2 (1954) 52: 3.
- Anonim. "Народно ослободилачка борба у емисијама Радио Београда. Једна интересантна програмска новина". *Југословенски радио* 3 (1955a) 10: 3.
- Anonim. "Sastanak programskih rukovodilaca radio-stanica u Kopru". *Југословенски радио* 3 (1955b) 9: 3.
- Anonim. "Једно корисно савјетовање". *Југословенски радио* 4 (1956a) 56: 4.
- Anonim. "Недеља југословенске музике на програму Радио Београда"., *Југословенски радио* 4 (1956b) 21: 4.
- Anonim. "Simfonijski orkestar Jugoslavenskog radija imat će svoj prvi javni koncert još ove godine". *Југословенски радио* 4 (1956c) 31: 3.
- Anonim. "Значајне одлуке Југославенске радио-дифузије". *Југословенски радио* 4 (1956d) 32: 3.
- Anonim. "4 sata dnevno zajedničkog programa Radio Beograda i Radio Zagreba". *Југословенски радио* 5 (1957) 40: 3–4.
- Anonim. "Na Dan republike 29. XI. započet će redovni program jugoslavenske TV". *Југословенски радио* 6 (1958a) 38: 5.
- Anonim. "Renomirani muzički ansambli učestvuju na ovogodišnjim abonentnim koncertima Radio Beograda". *Југословенски радио* 6 (1958b) 46: 3, 32.
- Атанацковић, Слободан. "Трезор звука", у: Павловић, 2000: 236–241.

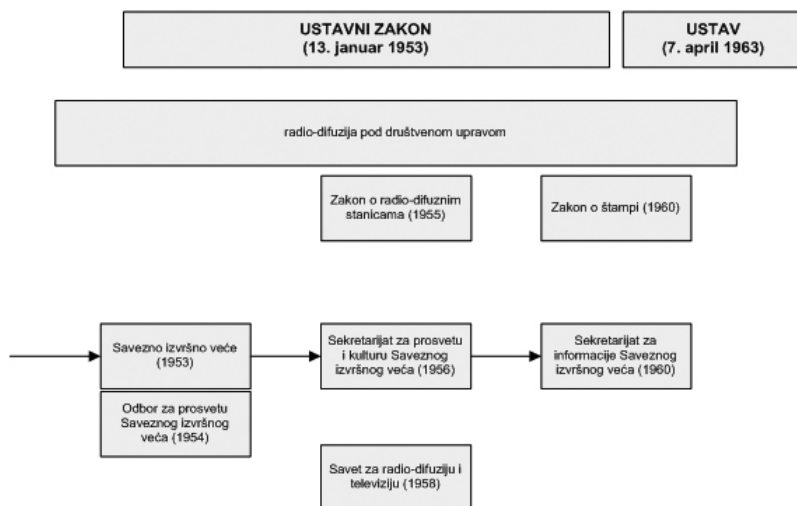
- Б., Б. “Југословенска радио-дифузија”. *Радио Београд: недељни програм станица Радио Београда* 8 (1952) 141: 2.
- Божовић, Божидар. “Скупи програми”. *Југословенски радио* 2 (1954a) 7: 4.
- Божовић, Божидар. “Штетна раздробљеност”. *Југословенски радио* 2 (1954b) 8: 4.
- Бркић, Берислав. “Мрежа или самосталне станице”. *Југословенски радио* 2 (1954) 9: 3.
- Булатовић, Милан et al. (ur.). *Овде Радио-Београд*. Београд: Радио-Београд, 1979.
- Булатовић, Милан. “До целовитог система пет програма”, у: Булатовић, 1979, 37–49.
- Бутаков, А. “За чешће извођење домаћих композитора”. *Радио Београд: илустровани часопис са редовним програмом радио-станице на средњим и кратким таласима* 2 (1946) 12: 15.
- Дадих, Бранислав. “Благовремена и објективна информација”, у: Булатовић, 1979: 79–101.
- Димитријевић, Жика. “Поводом III радио-фестивала Југословенске народне песме и игре”. *Југословенски радио* 4 (1956) 33: 2–3.
- Dimitrijević, Žika. “Музички програм и njegovi stvaraoci”. *Radio i TV problemi. Stručni bilten Jugoslovenske radio-difuzije* 4 (1958) 5: 22–28.
- Dimitrovski, Lazo. “Законски propisi u oblasti radiodifuzije”. *Југословенски радио* 5 (1957) 36: 3, 13.
- Fribec, Krešimir. “O problemima zajedničkog programa Radio-Zagreba i Radio-Beograda”. *Radio i TV problemi. Stručni bilten Jugoslovenske radio-difuzije* 1 (1958) 1: 21–22.
- Ilić, Ivana. “Celebrating the Revolutionary Anniversaries in the Radio Belgrade Musical Programme (1946–1963)”. *Musikos Logos* 1 (2014) 1. <http://m-logos.gr/issues/i0001/a0010-ilic/> (pristupljeno 29. 10. 2014).
- Југословенски радио (=Jugoslavenski radio) (=Jugoslavanski radio)*, 1 (1953) 1–44; 2 (1954) 1–52; 3 (1955) 1–52; 4 (1956) 1–52; 5 (1957) 1–52; 6 (1958) 1–48.
- Коцић, Љубомир, Миљковић, Љубинко. “Траговима сазвучја музике”, у: Булатовић, 1979: 103–128.
- Korać, Veljko. “O potrebi kritike programa naših radio stanica”. *Radio. Časopis Komiteta za radio-difuziju Vlade FNRJ* 1 (1948) 1: 9–15.
- Korać, V[eljko]. “Техничка изградња и jaчање идеолошког uticaja našeg radija”. *Radio. Časopis Komiteta za radio-difuziju Vlade FNRJ* 2 (1949) 2: 1–4.
- Kostić, Đorđe. “Музичка обрада народних песама и наши музичари”. *Radio. Časopis Komiteta za radio-difuziju Vlade FNRJ* 1 (1948) 1: 23–29.

- М., П. "Савети и саветници у редакцијама Радио Београда". *Радио Београд: недељни програм станица Радио Београда* 8 (1952) 134: 2.
- Maričić, Nikola. *Profili radija*. Beograd: Radio-televizija Srbije, 1994.
- Марковић, Дража. "О проблемима мреже радио-дифузних станица", *Југословенски радио* 1 (1953) 24: 3.
- Марковић, Радивоје. "Прва годишњица Радио Београда". *Радио Београд: илустровани часопис са редовним програмом радио-станице на средњим и кратким таласима* 1 (1945) 7: 2–3.
- М[арковић], Р[адивоје]. "О програму Радио Београда". *Радио Београд: илустровани часопис са редовним програмом радио-станице на средњим и кратким таласима* 3 (1947) 36: 1–2.
- П., Б., 'Људи и догађаји времена. Нова емисија коју припрема Радио Београд". *Југословенски радио* 3 (1955a) 10: 3.
- Р., В. "Radio Beograd o sebi. Šta se može videti i saznati na izložbi Radio Beograda". *Југословенски радио* 3 (1955b) 49: 3.
- Павловић, Миливоје, ур. *Дежурно ухо епохе (Радио Београд 1924–2000)*. Београд: Радио-телевизија Србије, 2000.
- Plavša, Dušan. "Музички програм Radio Jugoslavije". *Југословенски радио* 1 (1953) 13: 7.
- П[лавша], Д[ушан]. "Музички програм у 1953. години". *Радио Београд: недељни програм станица Радио Београда* 9 (1953) 143: 1–2.
- Пустишек, др Ивко. "Правни прописи – оквир у коме се развија и делује Радио Београд", у: Булатовић, 1979: 257–272.
- Pustišek, dr Ivko. *Istorija zakonodavstva o radio-difuziji u Jugoslaviji. Međunarodna regulativa i jugoslovensko zakonodavstvo (1907–1986)*. Beograd: Savremena administracija, 1979.
- Радио Београд: илустровани часопис са редовним програмом радио-станице на средњим и кратким таласима* 1 (1945) 1–9; 2 (1946) 10–33; 3 (1947) 34–39.
- Радио Београд: недељни програм станица Радио Београда* 3 (1947) 1–7; 4 (1948) 8–45; 5 (1949) 46–69; 6 (1950) 70–93; 7 (1951) 94–117; 8 (1952) 118–141; 9 (1953) 142–146.
- Radio: časopis Komiteta za radio-difuziju Vlade FNRJ* 1 (1948) 1; 2 (1949) 2–3; 3 (1950) 4.
- Радио Београд* 2, 1 (1950) 1–2; 2 (1951) 3–10.
- Radio i TV problemi. Stručni bilten Jugoslovenske radio-difuzije* 1 (1958) 1–5.
- Radio-televizija: časopis Jugoslavenskog radija i televizije* 6 (1958) 49–52; 7 (1959) 1–52; 8 (1960) 1–52; 9 (1961) 1–52; 10 (1962) 1–52; 11 (1963) 1–3.
- Рупник, Иван. "Проблеми музичког програма Радио Београда". *Југословенски радио* 3 (1955a) 2: 3.

- Рупник, Иван. “Концертна сала и радиостудио”. *Југословенски радио* 3 (1955b) 20: 3.
- Simić Mitrović, Darinka. “*Da capo all’ infinito....*”. *Pola veka od osnivanja Simfonijskog orkestra i Hora Radio-televizije Beograd*. Beograd: Radio Beograd, 1988.
- Симовић, Ж. “Радио као средство за боље упознавање националних мањина”. *Југословенски радио* 3 (1955) 46: 20.
- Стефановић, Павле. “Нека начелна питања музичких програма радио станица”. *Радио Београд: недељни програм станица Радио Београда* 8 (1952) 129: 12–13.
- Шпилер, Мирослав, “О обликовању музичких емисија”. *Радио Београд: илустровани часопис са редовним програмом радио-станице на средњим и кратким таласима* 3 (1947) 39: 7–8.
- Špiler, Mirko. “Dosadašnja iskustva sa obradama narodnih pesama”. *Radio. Časopis Komiteta za radio-difuziju Vlade FNRJ* 2 (1949) 3: 28–33.
- В., Н. “Нови закон о радиодифузним станицама. Друштвено управљање”. *Југословенски радио* 3 (1955) 45: 3.
- В., Н. “Сталност емисија”, *Југословенски радио* 4 (1956a) 8: 3.
- В., Н. “Радио и наша културна политика. Једна анкета проведена међу слушаоцима”. *Југословенски радио* 4 (1956b) 31: 6.
- Виторовић, Н. “Уређивање локалног програма”, *Југословенски радио* 3 (1955) 22: 3.
- Вукдраговић, Михаило. “Музика и радио”. *Радио Београд: илустровани часопис са редовним програмом радио-станице на средњим и кратким таласима* 1 (1945a) 1: 10.
- Вукдраговић, Михаило. “Наша народна музика на радиу”. *Радио Београд: илустровани часопис са редовним програмом радио-станице на средњим и кратким таласима* 1 (1945b) 2: 4–5.
- Вукдраговић, Михаило. “Проблеми народне музике”. *Радио Београд: илустровани часопис са редовним програмом радио-станице на средњим и кратким таласима* 3 (1947) 39: 1–2.
- Вулетић, Ж. “Активан биланс програмског рада Радио Београда”. *Југословенски радио* 3 (1955) 1: 3.
- Živković, Milenko. “Mokranjčeva metoda obrađivanja narodnih pesama”. *Radio. Časopis Komiteta za radio-difuziju Vlade FNRJ* 2 (1949) 2: 21–32.
- Жижић, Родољуб. “Од 2,5 тона до 2.000 киловата”, у: Булатовић, 1979: 51–78.

Prilog 1.
Uporedni pregled najznačajnijih događanja na zakonskoj ravni u polju radio-difuzije u FNRJ i statusnih transformacija programa Radio Beograda





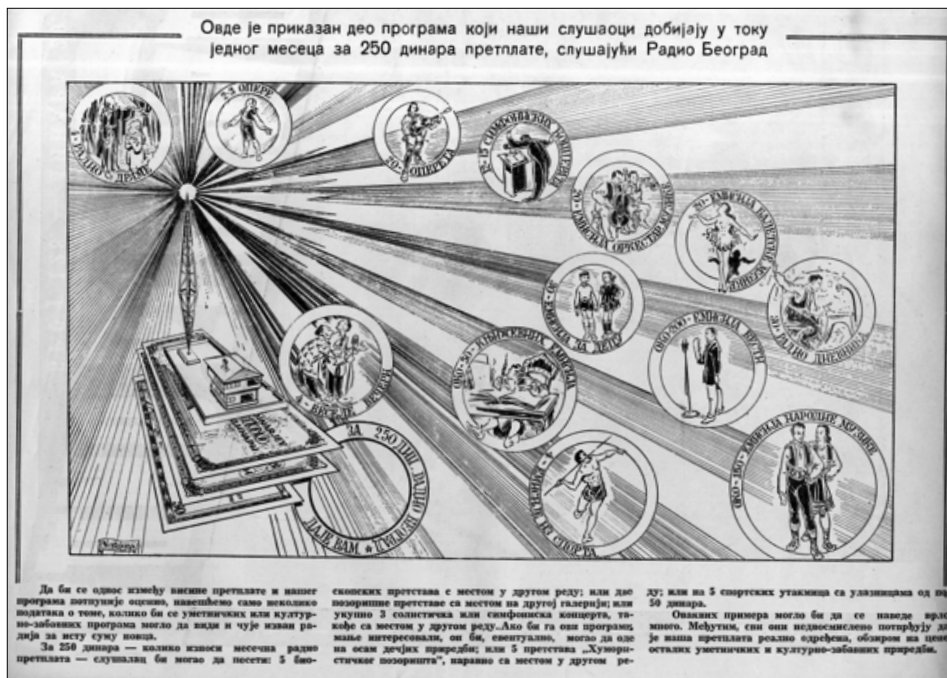
Prilog 2.

Nedeljna shema programa Radio Beograda u decembru 1947. godine, Радио Београд: недељни програм станица Радио Београда, 3 (1947) 4, 10.

НЕДЕЉНА ШЕМА ПРОГРАМА РАДИО БЕОГРАДА	
ЈУТАРЊИ ПРОГРАМ	
5.55	Објављивање програма
6.00	Музика
6.30	Вести
6.45	Музика
7.15	Преглед београдске штампе
7.30	Музика
8.00	Саопштења; недеља: фискалтурни програм
8.15	Недеља: музика
8.45	Недеља: саопштења
ПОДНЕВНИ ПРОГРАМ	
12.00	Тачно време, објављивање програма, затим извештај о водостању
12.20	Музика
13.00	Преглед штампе из Народних република
13.10	Музика
13.30	Музика; четвртак: књижевни прилог
13.45	Понедељак и уторак: Омладинска емисија; среда: Мали дечији концерт; четвртак: Музика; петак: Филмски преглед; субота: Културна хроника; недеља: Пионирска емисија
14.00	Музика; четвртак: Кроз словенске земље
14.15	Музика
14.30	Вести
14.45	Музика
15.00	Саопштења
ПОПОДНЕВНИ И ВЕЧЕРЊИ ПРОГРАМ	
17.00	Музика; четвртак: Емисија за село; петак: Омладинска емисија
17.15	Музика
17.30	Вести
17.45	Музика
18.00	Понедељак: Емисија за пионирски подмладак; уторак: Кроз словенске земље; среда: Из дечије књижевности; четвртак: Културна хроника; петак: Репортажа; субота: Привредни преглед; недеља: Емисија за село
18.15	Музика
19.00	Вести, затим метеоролошки извештај
19.20	Музика
20.00	Понедељак: Драма (мелодрама); уторак: Дневник; среда: Предавање; четвртак и петак: Дневник; субота: Емисија Општесловенског комитета; недеља: Недељни политички преглед
20.15	Музика (осим понедељником у 20.45)
21.00	Понедељак и четвртак: Емисија за Југословене у избегличким логорима; уторак и петак: Књижевни прилог; среда и субота: Кроз нове књиге и часописе; недеља: Фискалтурни преглед
21.15	Музика
22.00	Вести
22.15	Музика
23.00	Последње вести
23.15	Музика
24.00	Објављивање програма за следећи дан.

Prilog 4.

Struktura mesečnog programa Radio Beograda u junu 1952. godine.



Priloga 5.

*"Sličice" iz života Muzičkog odeljenja Radio Beograda,
Југословенски радио, 1 (1953)19, 2.*



Композитор Милан Ристић врло je planer muzičke programe Radio Beo-
grada.



Претензиям на Марсела Шеклера: он взял бриту и колготки из личной программы

Они стварају музички програм

Данас неки чланови комисије јасно да смо раздвојили у свему, па и код нас, издвајају особу и брзоту старину. Јасно је да радно стање у овим пројектима, а не само стање, је кључно за успех. А то је кључно за успех у овим пројектима, а не само стање, је кључно за успех. А то је кључно за успех у овим пројектима, а не само стање, је кључно за успех.

Али, како се то може, можда сам ја и споји другу страну и, чиме сам се, ту је могућно задовољити ту околност и ту технику коју стварају музички програми. Зато и јаје особито желим ићи да додирем, уметност, речено, и нека изолационо музички програм. Јер — изолационо желим само јаје могућно, да ће се сахрај и можда рећи: тома музичка програма јак јаје створити.

У другом случају, ако желим додирати ја, само изолационо и

[illegible]

...dimostrano da bi trebalo da bude daleko više izrođeno kumalo...". I ovako, koje su klasifikovani intertekstualno kao pesme, kumale ovog glave realnost iz koje se, isto tako, ne može reći da nisu oporodila.

Сад се у човјку брзо радона-
ност и он отајра следеће, и
следеће писмо — све док сти-
гне пред њим не користе да
собирају писма.

[illegible]

и италијанске оперетите, споменик имену Далера, Шенкел, Креслора, Монка де ла Ерменсера, осталих Механичар, Ила Мача, Мира Лорера, Меларе Лоренца, Залона Милосека... А тек они који су из Пучијаја, Бања, Вердија, Тенсинали, Милана, али из најбољих оперетних кућа: Ледара, Шенкела, Механичара

Сад једно момчићу, да га тако назовемо, музички штаб, сас — Радио Београда, и спомени се у момчића, давај које мисли да састави један репродуктивни музички програм.

Од којих фактора збога побијемо?

Да ли кроз ову линију најмање стора и максимално изнуду процене из писма службала, на ко основу тих процената материјално и жила системима музички програм али једноставно водити неку своју

ликују старина музичке програма?

У првом случају могло би изстати се за укусом воћана, а то није укус ораницама. У другом случају могло би изстати бољити укус некаког другог врста укус, а то би било и нештолико и, савише тачно, и неопређено.

Има ли и какви други фактори у овим ситуацијама, у тражењу најбољег решења, јер — како смо утврдили — одвајање оца и мајке — не само да је —

Музички штаф, народни, млади водачи револу и жидане саушане, али пред носта се постављају и друге анане носталје. Нарадакост је, беструе, у носта да се преко музичке програме ради ста- носта ариа и музичко култура- носте култура, односте слу- шате, да се носте кул- носте, да се носте музичко ку- носте носте. А носте носте да се носте слухате, да- носте носте носте, репрезенту- је и старе носте носте носте носте носте, носте носте

Носталја на 32 страни



Горь: Асоти Халчаб, уредник особеног музика, и Брехо Бумбер, секретар музичког програма из крстича: Умархан Салетманку. — Доле: Ова, адеп ствари програм народне музике: уредник Ђорђе Каракалџић, популарни шеф народног оркестра Ва. Павловић — Павловић и др.



Горџ: Тренуток на животот редимејќи себидејќи музиката: рејџон горџ Б. Ку-
мановиќ и Татјана Јовановиќ со симфоничкиот Оркестар на Националнот радио-
ју програм симфоничка музика. — Дојде: Редимејќи ја музиката: рејџон
Лидија Фројд и Младен Гутемиќ со симфоничкиот



5 Od očuvanja bliskosti s “revolucionarnim masama” do predstavljanja SFRJ u svetu: Državni ansambl narodnih igara i pesama Srbije/Ansambl “Kolo” (1948–1955)

Tema ovog rada je delatnost nacionalnog Ansambla narodnih igara i pesama Srbije, tj. Ansambla “Kolo” od osnivanja 1948. do 1955. godine. Autorka se bavi složenim pitanjima osnivanja datog nacionalnog folklornog ansambla u SFRJ u kontroverznom periodu delovanja Agitpropa i Informbiroa, čiji su uticaji bili prisutni u svim sferama kulture, te s tim u vezi, „upotrebom” narodne muzike u kontekstu opštih društvenih promena i obnove. Kako su već prvi period delatnosti date institucije obeležile uspešne turneje u inostranstvu, najpre se sagledava njihova recepcija i izgradnja ugleda u SFRJ. S tim u vezi, analizira se koncept rada koji je Ansambl uspostavio u ovom periodu i mapira njegova pozicija u mreži jugoslovenskih amaterskih kulturno-umetničkih društava. U ovom tekstu se razmatraju problemi poimanja „izvornosti”, „izvornosti, pedagogije” u SFRJ, odnosno folklorne igre prema visokoj umetnosti i baletu, te dotiče važno mesto uloge folklornih ansambala u konstruisanju imidža SFRJ u prvoj fazi Hladnog rata. Korišćena je arhivska građa Arhiva Jugoslavije, periodika, memoarska građa, a konsultovane su i brojne istorijske studije o politici, kulturi i ideologiji SFRJ.

Ključne reči: Ansambl narodnih igara i pesama Srbije, Ansambl “Kolo”, folklor, folklorni ansambli, SFR Jugoslavija, Srbija, Agitprop, muzičke institucije, turneje, kulturna saradnja, Hladni rat

From being faithful to “revolutionary mass” to representing of SFRY abroad: National Ensemble of Folk Dances and Songs of Serbia/ Ensemble “Kolo”(1948–1955)

The paper presents the work of National Ensemble of Folk Dances and Songs of Serbia from its establishing in 1948 to 1955. The author deals with complex issues of setting up this Serbian national folk ensemble in Socialist Federal Republic of Yugoslavia (SFRY), in controversial period during which Agitprop and Informbiro influenced all spheres of culture. In this paper author explains the “use” of folk music in the context of extensive social changes and revival. Since

successful tours abroad marked the founding days of this ensemble, reception and reputation-building are accessed first. The author analysis the sounding concept of work of Ensemble “Kolo” and outlines its position in the existing network of like Yugoslav amateur ensembles. Main problems identified and examined are “authenticity” (*izvornost*), pedagogy in SFRY, folk dance relations towards high art and ballet practice in SFRY and role of folk dance ensembles in construction of the SFRY image in the first phase of the Cold war. The author consults archive collections from the Archive of Yugoslavia, periodicals and historical essays on politics, culture and ideology of SFRY.

Keywords: Ensemble of folk Dances and Songs of Serbia, Ensemble „Kolo“, folklore, folk ensembles, SFR Yugoslavia, Serbia, Agitprop, music institutions, tours, cultural cooperation, Cold War

Mesto folkora u posleratnom razvoju muzičkih institucija i konstituisanju kulturne politike

Folklorno muziciranje, to jest narodne igre i pesme bile su najunosniji, najpogodniji i, čini se, jedini mogući vid uključivanja “revolucionarnih masa” u zajedničku muzičku praksu u posleratnoj Jugoslaviji.¹ Kao u Sovjetskom Savezu, mada sa potpuno drugačijim ljudskim resursima u pogledu muzičkog izvođaštva i stvaralaštva, te sa ukupnim ekonomskim, kulturnim i organizacionim kapitalom, u Socijalističkoj Federativnoj Republici Jugoslaviji (SFRJ) se insistiralo da se folklorne igre i pesme u različitim vidovima smatraju autohtonim proizvodom “jugoslovenskog čoveka i duha” i nadasve države i njenog vladara.

U duhu izgradnje zemlje, složenim partijskim aparatom institucija konstruisan je i portret vođe Josipa Broza Tita (1893–1980) na vrhu nomenklature (kolektivno-vlasničke klase), radništvo kao dominantna društvena klasa i posredna klasa (srednji slojevi), koju su, između ostalih, činili intelektualci i naučni radnici.² Gledano iz današnje perspektive, folklor³ je bio simbol “bratstva i jedinstva” i služio je simboličkom objedinjavanju naroda i “narodnosti” u zajedničku

1 Zoran Janjetović smatra da je folklor “bio polje na kome su se najlakše mogli organizovati, kako kulturno-propagandni rad, tako i zabava narodnih masa, posebno na selu – koja je takođe bila u funkciji ideološke indoktrinacije” (2010: 64). Videti i opsežan izbor tekstova iz periodike, prvenstveno iz *Borbe* koje ovaj autor navodi (Ibid.: 64, 70–71).

2 O pitanjima društvene strukture i odnosa u jugoslovenskom društvu rukovodimo se terminologijom i teorijskim postavkama i tumačenjima sociologa Mladena Lazića, 2011.

3 Pod terminom ‘folklor’ u Titovoj Jugoslaviji mislilo se uglavnom na praksu folklornih ansambala i grupa, a često i na njihov repertoar.

praksu (Državu, federaciju).⁴ Uloga folklornih/narodnih ansambala, državnih/profesionalnih i amaterskih kulturno-umetničkih društava (KUD) bila je izuzetno važna u prvoj deceniji postojanja socijalističke Jugoslavije i to ne samo u formiranju Titovog kulta,⁵ već i opšte ideologije bratstva i jedinstva. Uostalom, povezivanje dominantno ruralnog stanovništva Jugoslavije u jednu jedinstvenu kulturnu mrežu "sveta folklor" (institucija, poetika na bazi folklor, izvođaštva i diskursa) jugoslovenskih naroda i narodnosti može se smatrati matricom muzičkog života u prvoj deceniji SFRJ.

Period kojim se bavimo u ovom radu nazvan je kako periodom "agitpropovske" kulture (Dimić, 1988), tako i "prelomnim" godinama u muzici (Peričić, 2000) ili "simplifikovanim vidom neoklasicizma" (Veselinović Hofman, 2002). U opštim diskursima teorije umetnosti bio je to socijalistički realizam/socrealizam, za kojim je ubrzo sledio socijalistički estetizam. Nije sporno da je u tim godinama "agitprop u potpunosti držao u rukama umetničku kritiku" (Dimić, 1988), te da je uticaj partijskih ustanova bio jak u koncepciji rada muzičkih i svih drugih kulturnih institucija. U datom periodu, iako sa ogromnom dozom entuzijazma u stvaranju nečega novog, muzičari su se prvenstveno borili sa velikim materijalnim teškoćama. Mnogi kompozitori, muzičari i (folklorni i baletski) igrači bili su prisiljeni da se u datom kontekstu opробaju u najrazličitijim poslovima radi obezbeđivanja egzistencije.⁶ U takvim okolnostima, Partija se uspešno služila sistemom novčanog i svih drugih vrsta nagrađivanja,⁷ kao i prebacivanja budžeta sa saveznog nivoa na republičke u cilju održavanja kontinuiteta i kvaliteta rada muzičkih institucija. Država je takođe za potrebe gostovanja ili nastupa po zemlji činila različite materijalne ustupke umetnicima.

Već po uspostavljanju novog socijalističkog poretka, odnosno "komandnoplanske regulacije društvenih odnosa" u Titovoj Jugoslaviji nastala je složena mreža institucija i njihovih saveta, odbora, komisija zaduženih za pitanja tzv. "socijalističke kulture" ili "mlade proletherske kulture" (cf. Dimić, 1988: 56). Država brine

4 Videti interesantnu opasku i tumačenje konstruisanja pojma 'narodnost' u SFRJ (Đurić, 2002).

5 O "tehnologiji" Titove vladavine detaljnije u: Čavoški, 1991.

6 Uzmimo za primer Stevana Hristića, nekadašnjeg upravnika Opere i baleta Narodnog pozorišta u dva mandata, koji "nije mogao da živi od primanja u pozorištu i zato je svake večeri radio do duboko u noć na harmonizaciji izvornih i starogradske pesme, za pjevačke ansamble i narodne orkestre Radio-stanice Beograd" (Danon, 2005: 113).

7 Olga Skovran je već 1949. dobila novčanu Nagradu Vlade Federativne narodne republike Jugoslavije (FNRJ) od 60,000 koja se dodeljivala zaslužnim radnicima na području nauke i kulture, pri čemu su se nagrade kretale od 6,000 do 100,000 dinara (Докнић, Петровић и Хофман, 2009: 47). Vidi i izvorni dokument: Arhiv Jugoslavije (dalje: AJ), fond 316, Ministarstvo za nauku i kulturu Vlade FNRJ, dok. 296, sign. 316-369. Dve godine ranije dodeljene su nagrade Komiteta za kulturu i umetnost vlade FNRJ 15,000–100,000 dinara u različitim žanrovskim kategorijama: Marjanu Kozini, Vojislavu Vučkoviću (posthumno), Natku Devčiću, Mihailu Vukdragoviću, Oskaru Danonu, Todoru Skalovskom, Mateju Boru, Vladu Maleskom i Karelу Pahoru (Докнић, Петровић и Хофман, 2009, 44–46; vidi i izvorni dokument: AJ, fond 314, Komitet za kulturu i umetnost vlade FNRJ, dok. 295, sign. 314-1–14).

o prikupljanju narodnog stvaralaštva, daje uputstva za rad i u tu akciju uključuje kadrove različitih profila. Uputstva Partije dozvoljavaju stilizacije folklora, ali se suprotstavljaju tendencijama da se u narodne igre uvode elementi strani narodnoj tradiciji (razvijanje zastava, ukrštanje srpa i čekića i sl.) (Dimić, 1988: 70).

Usmeravanje i praćenje rada folklornih ansambala u datom periodu bio je zadatak mnogih kulturnih institucija, među kojima su posebno značajne bile Komisija za agitaciju i propagandu (Agitprop) pri Centralnom komitetu Komunističke partije Jugoslavije (CK KPJ), Komitet za kulturu i umetnost Vlade NR Jugoslavije i Odsek za naučne i kulturne veze sa inostranstvom Saveta za nauku i kulturu Vlade FNRJ.⁸ U okviru Ministarstva za nauku i kulturu FNRJ delovao je Komitet za kulturu i umetnost sa posebnim "narodnim" odborima – mesni, sreski, oblasni, kao i folklorni, a njegov cilj je bio da:

Formira aktiv, sastavljen od ljudi koji se bave radom na folkloru, u koji se uključuju i muzičari i kadrovi škole za primjenjenu umjetnost (ukoliko postoje), stručnjaci iz etnografskih muzeja i sl. [...] Usmerava rad folklornih grupa na terenu, na osnovu opštih direktiva iz republičkih centara [...]; povezuje stručnjake i muzičare sa folklornim grupama u cilju njihove uže saradnje [...]; organizuje kurseve za stručno osposobljavanje rukovodioca folklornih grupa [...], u Saradnji sa oblasnim Savezom kulturno-prosvetnih društava vodi brigu oko ideološkog rada članova folklornih grupa i u tu svrhu sarađuje u izradi okvirnih programa teoretskog rada koje dostavlja na teren [...] i organizuje smotre folklornih grupa, dodeljuje im pomoć i nagrade; organizuje gostovanja folklornih ansambala unutar oblasti (Докнић, Петровић и Хофман, 2009: 69).⁹

Najznačajniji za razmatranje folklornih ansambala i posebno za status narodnog stvaralaštva u prvoj deceniji SFRJ jeste opšti stav da "revolucionarne promene traže postojanje posebne nove kulture [...] što je imalo prizvuk raskida sa kulturnim nasleđem koji su sa sobom ostavile svrgnute klase" (Докнић, Петровић и Хофман, 2009: 56).

Naime, u duhu revolucionarnih promena, prvu posleratnu deceniju Jugoslavije obeležilo je najpre zatvaranje mnogih privatnih i politički nepodobnih institucija, a zatim osnivanje brojnih muzičkih i kulturnih institucija, od kojih su pojedine bile i naslednice srodnih predratnih, pri čemu se insistiralo na negiranju

⁸ Građa o ovim institucijama čuva se u Arhivu Jugoslavije u Beogradu (AJ), a u ovom radu je navodimo je i prema publikovanom izdanju (Докнић, Петровић и Хофман, 2009) i sa preciznim signaturama izvornih dokumenata.

⁹ AJ, fond 314, Komitet za kulturu i umetnost vlade FNRJ, Organizaciona struktura i zadaci mesnih, sreskih i oblasnih narodnih odbora u sprovođenju kulturno-masovnog rada, Beograd 1948, dok. 302, sign. 314-12-49.

postojanja muzičkih/kulturnih institucija u Kraljevini Srba, Hrvata i Slovenaca i kasnije Jugoslaviji, da bi se naglasilo da je reč o novom početku istorije. Pored osnivanja Udruženja kompozitora NR Srbije (6. 3. 1945), Udruženja muzičkih umetnika Srbije (24. 7. 1946), Udruženja kulturno-prosvetnih institucija Jugoslavije (1948), osniva se i Muzikološkog instituta Srpske akademija nauka i umetnosti (1948) i druge. Folklor je bio deo delatnosti mnogih kulturnih i političkih institucija SFRJ, te je konstruisan svojevrsni "svet folklor" u dantoovskom (Arthur Danto) smislu reči. Istaknuti folklorni koreograf u ovom periodu, Olga Skovran (1908–1995), izdvojila je manifestacije, koje su bile značajne za narodne igre: "Naročito su bili korisni festivali i smotre izvornih grupa, koji su pružali široku i bogatu panoramu narodnog stvaralaštva, kao festivali u Skoplju 1948. godine, u Bitolju 1949. i Opatiji 1951" (Skovran, 1964–1965: 433).

Tokom dramatične i prelomne 1948. i u vakuumu protekle 1949. godine,¹⁰ osnivani su državni folklorni ansambli, dok su političke institucije sačinjavale planove rada u oblasti kulture. Najpre je Uredbom Vlade Narodne Republike Srbije od 5. maja 1948. nastao Državni ansambl narodnih igara i pesama Srbije,¹¹ sa ciljem da se "profesionalnim i studioznim radom neguju, koreografski uobličavaju i umetnički obrađuju narodne igre, čuvajući njihov koren, stil i osnovni karakter" (*Kolo sinne anno*).¹² Za rukovodioca navedenog ansambla postavljena je Olga Skovran.¹³ Ansambl je započeo sa radom 15. maja 1948. godine u prostorijama Muzičke škole "Stanković". Naredne godine su osnovana još dva državna ansambla koja će, takođe, odigrati značajnu ulogu u predstavljanju

10 Videti detaljnije o istoriji SFRJ i prelomnim trenucima u međunarodnoj politici: Bilandžić, 1985; Lazić, 2011; Petranović, 1988; Vasiljević, 2013.

11 Na insistiranje članova, Državni ansambl narodnih igara i pesama Srbije je 1953. promenio ime u Državni ansambl narodnih igara i pesama "Kolo". Danas postoji pod imenom Ansambl narodnih igara i pesama "Kolo". U radu će se navoditi kraće kao Ansambl "Kolo".

12 Ne postoji monografija ansambla "Kolo", niti publikacija o folklornim ansamblima u SFRJ. Interesovanje za ovaj ansambl prisutno je u oblasti etnokoreologije (Krasin i Bajić, 2014), ali etnomuzikološka literatura se ne zasniva na građi iz fondova Arhiva Jugoslavije. Diskurs o Ansamblu "Kolo" čini: 1) memoarska građa članova Ansambla "Kolo", od kojih su mnogi intervjuisani za potrebe nastanka niza studija o muzici u NOB-u ili o folklornim ansamblima; 2) kraći tekstovi iz periodike, posebno u vidu redovnih vesti, izveštaja i kritika o radu ansambla, posebno u partijskom dnevnom listu Borba; 3) istorijske studije o različitim pitanjima o posleratnoj kulturi i umetnosti (izbor: Dimić, 1988; Dobrovojević, 2012; Đurić, 2002; Gatalović, 2009; Janjetović; Miloradović, 2012). S tim u vezi, autorka ovog teksta dužuje zahvalnost urednici Radio Beograda 2, Maji Čolović Vasić, koja joj je omogućila uvid u izdove iz dnevne štampe o Ansamblu iz Dokumentacionog odeljenja (1968–2012).

13 Osim Olge Skovran, koreografskim radom bavile su se Marija Maga Magazinović i Mira Sanjina. Naime, s jedne strane, tokom nemačke okupacije Beograda Marija Maga Magazinović, jedan od utemeljivača baletske igre u Kraljevini Jugoslaviji, u duhu nemačke obnove kulturnog života Beograda, aktivno je promovisala tendencije okretanja folkloru, koje bi se u kanonizovanom zapadnoevropskom diskursu klasičnog baleta nazivale "karakternim igrama". Marija Maga Magazinović je tokom rata promenila svoj predratni modernistički *credo*. Ipak, ona se prvenstveno fokusirala na profesionalne igrače, školovane u sferi klasičnog baleta. S druge strane, balerina Mira Sanjina (1924–2010) istakla se višestruko u NOB-u, kao i u posleratnom koreografskom radu Narodnog pozorišta u Beogradu (Tomašek, 1982: 178–181. i dalje).

folkloru van zemlje, ali istovremeno biti više decenija uzor ostalim amaterskim KUD-ovima širom Titove Jugoslavije.¹⁴ To su prvenstveno Državni ansambl pe-sama i igara Makedonije "Tanec", koji je rano dostigao status vrhunskog an-sambla i stekao međunarodnu reputaciju, a potom Državni ansambl narodnih plesova i pesme Hrvatske "Lado".

U istraživanju prve decenije rada Ansambla "Kolo" izdvojili su se sledeći pro-blemski krugovi:

- 1) status ansambla u opštem "narodnom prosvetivanju",
- 2) prožimanje narodne i visokoumetničke muzičke prakse,
- 3) uloga u konstruisanju imidža SFRJ u zemlji i posebno van nje.

Ansambl "Kolo" u kontekstu prosvetivanja "narodnih/revolucionarnih masa"

U kulturnoj politici posleratne Jugoslavije, primećeno je da su se kulturni po-slenici "polarizovali na pristalice jedinstvene kulturne politike u Jugoslaviji, tj. pobornike jedinstvene i centralizovane uređene države i poštovaoce nacio-nalnih kultura pojedinih naroda vekovima razvijanih i izgrađivanih, pristalice federativnog uređenja. Otuda je kulturna politika bila više skup individualnih inicijativa pojedinaca nego kolektivnih napora države" (Dimić, 1988: 15).¹⁵ Kao što su u visokoumetničkoj praksi postojale konkurentne borbe različitih centara (republika, naroda i narodnosti), sporovi o "jugoslovenskim" ili za-sebnim narodnim tradicijama odredili su i rad folklornih ansambala. Kulturna politika se menjala svakih nekoliko godina, te se kultura prve decenije SFRJ čini prilično složenom za istraživanje; već 1948. dogodila se prva cezura,¹⁶ 1950–1952 su uspostavljeni značajni međunarodni kontakti, u skladu sa no-vim sporazumima sa SAD (detaljnije u: Jakovina 2002), a istovremeno je pro-klamovana opšta štednja i smanjivani su budžeti kulturnih institucija (detalj-nije o ovim godinama i kulturnoj politici u SFRJ: Dobrivojević, 2012: 139–140; Gatalović, 2009: 44–50).

14 KUD-ovi su odigrali ulogu preteča državnih folklornih ansambala. Kasnije su istaknuti igrači postajali koreografi u KUD-ovima i tako uticali na različite načine na amatersko izvođaštvo. Sudeći po dosadašnjim istraživanjima autorke ovog teksta, od amaterskih KUD-ova na istoriju Ansambla "Kolo", uticao je KUD Branko Cvetković, zatim KUD "Ivo Lola Ribar" (Krasin i Bajić, 2014), ali i studentski KUD "Branko Krsmanović".

15 Veza muzike i zvanične ideologije i politike nije do sada integralno sagledana u muzikološkoj studiji; umesto toga, može se iščitavati na marginama istorijskih studija: Dimić, 1988; Petranović, 1988; Miloradović, 2012. Pri tome, istoričari su se prvenstveno bavili pitanjima filma i književnosti.

16 U nizu događaja 1948. u SFRJ, izdajamo i da "društvo [Društvo za kulturnu saradnju sa SSSR-om – prim. M. V.] koje je pred kraj rata tako vatreno i ambiciozno, sa mnogo emocija, krupnih reči i patetike počelo svoj život, nestalo je poput fatamorgane" (Miloradović, 2012: 210).

Naime, čelnici Komunističke partije Jugoslavije i njenih novoosnovanih institucija – aparata Agitpropa i Komiteta za umetnost i kulturu Vlade FNRJ, kao i mreže muzičkih/kulturnih institucija ubrzo su se suočili sa problemima u koncipiranju i sprovođenju kulturne politike u državi u kojoj je stopa nepismenosti bila vrlo visoka, a dominiralo je ruralno stanovništvo. Tako se već od 1946. u SFRJ radilo na sprovođenju opšteg procesa obrazovanja "masa" na različitim poljima (cf. Dimić, 1988: 126–152). Kako je sumirao istoričar Miomir Gatalović:

Otvarane su biblioteke, škole, narodni univerziteti, organizovani večernji kursevi, diletantske grupe, pevački horovi, čitalačke grupe i tečajevi za stručno uzdizanje masa. Najčešća forma opismenjavanja bili su kursevi, dok su akcije nosile izrazito kampanjski karakter, a čitav proces finansiran je iz državnog budžeta. U isto vreme na selu rapidno raste broj domova kulture, pojavljuju se pokretni bioskopi, pozorišta, radio emisije posvećene selu, domovi kulture snabdevaju radio-aparatima, stvaraju kulturno-prosvetni saveti (odbori) čija je primarna funkcija bila savetodavna (Gatalović, 2009: 39).

Međutim, ono u čemu su svi bili složni jeste mišljenje o nužnosti prosvetavanja "narodnih masa". I pored opšte klime podrške folklornom izvođaštvu u SFRJ, nije preterana konstatacija da je Olga Skovran, umetnički direktor, jedan od osnivača i dvodecenijski koreograf, uticala i na strukturu i profil, odnosno na razvoj poetičkih sklonosti igrača Državnog ansambla za igru i pesmu Srbije. Skovranova je imala višedecenijsko iskustvo rada u sferi folkorne igre koje seže u međuratni period i epohu sokolskih sletova.¹⁷

Od samog osnivanja Ansambla narodnih igara Srbije insistiralo na spoju pedagoškog i izvođačkog, a potom i poetičkog čina u sferi folklornih igara i pristupa

17 Već tokom 1930-ih godina Olga Skovran je prisustvovala predavanjima etnomuzikološkinja Ljubice i Danice Janković sa kojima će deceniju kasnije u potpuno različitim uslovima sarađivati po pitanju očuvanja i predstavljanja folklora naroda i narodnosti Jugoslavije. Nailazimo i na podatak da je Skovranova publikovala vežbe za II Svesokolski slet koji je održan u Beogradu 1941. i to godinu dana ranije, kako bi se učesnice pripremile na vreme. Bavila se narodnim igrama u okviru Ansambla Jugoslovenske narodne armije, da bi neposredno po završetku rata, sarađivala sa Ansamblom narodne armije. Decembra 1944. nastao je ansambl koji je bio preteča Ansambla narodnih igara i pesama Srbije, a to je folkorna sekcija Centralne umetničke grupe USAOS-a, nazvana 1945. Kulturno-umetničko društvo "Ivo Lola Ribar". Najzad, bila je bliska KUD-u "Ivo Lola Ribar" i preko njihovog dirigenta Dušana Skovrana. Na mestu koreografa Ansambla NIP ostala je čak do 1965. i svojom ličnošću uticala je višestruko na rad ansambla u kome je bila i neka vrsta idejnog vođe u polju pristupa folklornoj igri. O pedagoškim, organizacionim i kreativnim sposobnostima u oblasti folklorne igre svedoči podatak da je za samo godinu dana od prvobitnih članova horske sekcije, zapravo, hora "Ivo Lola Ribar", Olga Skovran stvorila najpre folklornu sekciju, a već su 1947. godine nastupili na Festivalu omladine u Pragu, gde su osvojili drugu nagradu i to odmah između eminentnog, tada već legendarnog u sferi folklorne igre, ansambla "Mojsejev" iz Moskve.

narodnim pesmama i igrama, te je osnovana i jednogodišnja škola sa nizom tečajeva.¹⁸ U Osnivačkoj povelji, bilo je navedeno sledeće:

Stalni Ansambl narodnih igara Srbije negovaće igre svih naroda. Pri ansamblu radiće škola za folklor koju će posećivati članovi ansambla. Posetioci će pored folkloru učiti u školi i glumu, baleti, istoriju muzike i drugo. Oni će se u ovoj školi osposobiti za nastavnike folklornih odseka koji će biti osnovani po svim muzičkim školama u zemlji (B. R., *Borba* 1. 1. 2002).

Članovi Ansambla “Kolo” bili su “mladi ljudi, članovi raznih KUD-ova u kojima su stekli prva saznanja o narodnim igrama” (Skovran, 1965: 435). Istaknuta članica ansambla, Desanka Đorđević (1927–2011), koja je bila ne samo igrač, već i asistent Olge Skovran, prisetila se prve faze rada Ansambla “Kolo”:

Imali smo predavanja, ne na način kako je to organizovano u klasičnoj školi ili na fakultetu, ali neko od profesora je gotovo svakodnevno dolazio da održi predavanje. Učila su se osnovna znanja iz etnologije, istorije igre, istorije muzike i tehnike pevanja. Osim teorije, učili smo i igru, savladavanje tehnike i stila igre iz svih krajeva nekadašnje Jugoslavije... Radno vreme bilo nam je od 8 do 14 sati i provodili smo ga u pevanju, igri, učenju i uvežbavanju (B. R., *Borba* 1. 1. 2002).

Prema svedočenjima Olge Skovran o školi pri Ansamblu “Kolo”:

Osnovni sadržaj bio je podizanje opšte igračke kulture članova, razvijanje smisla za harmoniju i lepotu pokreta, stava, držanja i kretanja, a naročito sa igračkom tehnikom i stilovima narodnih igara 24, kao i postizanje opšte ujednačenosti i jedinstva cele grupe. Isto tako, pažnja je posvećena i vokalnom usavršavanju članova (Skovran, 1964–1965: 435; Krasin i Bajić, 2014: 25).

Na tečajevima u okviru Ansambla “Kolo” predavali su mnogi poznati umetnici iz sveta baleta i folkloru. Članovi su dolazili u 8 sati, a prvi čas gimnastike i plastike

18 Činjenica da su se pedagoška nastojanja u Ansamblu “Kolo” nazivala tečajevima, ne treba da dovede do zaključka da su bili na hijerarhijski nižem nivou od uobičajene nastave. Interesantni su podaci o tome da je Narodno pozorište u Beogradu po oslobođenju primilo u baletski ansambl gotovo sve raspoložive muške igrače, koji su imali bilo kakvu igračku “naobrazbu”. Većina je pohađala tečajeve igre u okviru (privatne) Folklorne grupe Marije Mage Magazinović (1882–1968) već pre rata, da bi, uprkos nedostatku profesionalnog statusa, stupili u svet pozorišnog baleta u Beogradu. Krasin i Bajić poredе školu/tečajeve u Ansamblu “Kolo” sa školom za ritmiku i plastiku Marije Magazinović i Zorice Price osnovane 1910. godine (2014: 25).

držala im je Marija Maga Magazinović (Krasin i Bajić, 2014: 25).¹⁹ Potom je do 13 sati trajalo uvežbavanje repertoara, a onda je sledio čas etnologije i običaja koje je držao profesor Filozofskog fakulteta Mirko Barjaktarović (Ibid., 25). Žarko Milanović, šef Narodnog orkestra Radio Beograda i šef orkestra Ansambla "Kolo" učio je igrače muzičkoj teoriji kroz solfeđo; Mileta Jakšić je predavao istoriju muzike; etnološkinja Olivera Mladenović i koreografinja Agata Žic podučavale su članove ansambla narodnim igrama koje su sakupljale na terenu (Ibid., 26). Interesantno je da su se u okviru škole Ansambla "Kolo" učili i strani jezici, engleski i nemački, što se pokazalo kao mudar izbor, jer su uskoro počeli da gostuju u inostranstvu. Horsko pevanje članovima je predavao Borivoje Pašćan.

Značaj muzičke škole pri Ansamblu "Kolo" uočili su već mnogi njegovi članovi, a etnomuzikološkinje Maja Krasin i Vesna Bajić u studiji posvećenoj igračici-solistkinji Desanki Đorđević posvetile su čitavo poglavlje toj problematici (Krasin i Bajić, 2014: 24–29), zasnivajući ga prevashodno na svedočenjima. Kada su višemesečne turneje postale učestale, škola je prekinula sa radom.

Dakle, kultura je u prvoj deceniji SFRJ, uprkos radu velikog broja institucija, bila u rukama nekolicine entuzijasta, sposobnih organizatora i stručnjaka koji su se ravnopravno borili sa problemima nedostatka materijalne podrške i profesionalnog kadra. Profilisanjem folklornih igrača kao poznavaoaca muzike, istorije igre, gimnastike, pevanja, etnologije i muzičke teorije, pa čak u skraćenom vidu, omogućila je članovima Ansambla "Kolo" u teškim materijalnim uslovima posleratne Jugoslavije veću mobilnost i šanse za ostvarivanje profita, odnosno sigurnije egzistencije.

Spoj visokoumetničke i narodne prakse u delovanju Ansambla "Kolo"

U pogledu posleratnih tendencija u muzici SFRJ, muzički teoretičar Vlastimir Perićić zaključio je kako je period od 1945. do 1951. godine obeležen svojevrsnim korakom unazad u dotadašnjem razvoju, određen "zaokretom" ka tradiciji i folkloru (Perićić, 2000).²⁰ Takođe, u vezi sa muzičkim poetičkim praksama u posleratnoj Jugoslaviji, muzikološkinja Mirjana Veselinović Hofman posmatrala je isti period u muzici kao "simplifikovani vid neoklasicizma" (Veselinović Hofman, 2002), dok se muzikološkinja Vesna Mikić bavila detaljnijom

19 Marija Maga Magazinović je kasnije predavala istoriju igre, a na času "gimnastike i plastike" ju je zamenila Sonja Dojčinović.

20 Može se pretpostaviti da autor nije smatrao da folklorne orijentacije kompozitora nije bilo pre Drugog svetskog rata. Primetićemo da su za vreme Drugog svetskog rata desničari (Nemci okupatori i kolaboracioni aparat tadašnje srpske uprave) dodatno podržali "tradicionalno" i "narodnjačko". Perićić je, čini se, posleratni "zaokret" u prvim godinama SFRJ posmatrao u kontekstu opštih tendencija ne samo da se komponuje na bazi folkloru, već i da se pojednostavljuje muzički jezik. Videti popis dela nastalih u datom periodu u: Perićić, 2000.

operacionalizacijom neoklasicizma i pratila njegove pojavnosti kroz konkretna muzička dela, te naišla na pluralizam u kontekstu odgovora kompozitora na aktuelna pitanja savremene muzike (Mikić, 2006, 2007, 2009). Nije preuveličan zaključak istoričara Gorana Miloradovića, koji se posebno posvetio istraživanju odnosa kulture i politike (ideologije, institucija sa naglaskom na cenzuru) u Jugoslaviji od 1945. do 1955, da je došlo do izvesnog jaza između kompozitora, mahom pripadnika građanske klase i zahteva partijskih čelnika i institucija da se komponuje muzika na bazi folklora na jedan "primitivan" način (Miloradović, 2012: 303). Naime, problem muzičkih praksi u datom periodu najtransparentnije se može poimati na primeru polemika i nesuglasica o komponovanju masovnih pesama.²¹ S tim u vezi, kompozitor i muzikolog Nikola Hercigonja (1911–2000) ubeđivao je svoje kolege kompozitore da "masovna pesma nije neki niži, primitivni umjetnički rod, ili čak naprosto u agitacione svrhe pripremljeno muzičko djelo koje treba da bude primitivno da bi ga prihvatile 'neobrazovane mase'" (Hercigonja, 1949: 1). Time je samo potvrdio da je postojao jaz između (urbanih) kompozitora i kulturnih potreba dominirajućeg ruralnog stanovništva. Međutim, mesto njihovog susreta moralo se pronaći.

Sudeći po uvidu u muzičke prakse u prvoj posleratnoj deceniji u SFRJ, ključna dodirna tačka delatnosti kompozitora i ukusa i potreba "revolucionarnih masa" bile su "stilizovane" folklorne igre.²² Susret se zapravo dogodio već tokom Narodno-oslobodilačke borbe kada su kompozitori aranžirali kako zapadnoevropsku klasičnu muziku ili partizanske, masovne i narodne pesme za potrebe nastupa igračkih (baletskih i folklornih) grupa. Osim toga, sa uzletom jugoslovenske kinematografije u kojoj je dominirao žanr ratnog filma, otvorilo se novo i to materijalno isplativo polje za rad kompozitora (Vasiljević, 2007) i time još jedna sfera komponovanja na bazi široko shvaćenog folklora u koji su uključivane i strane i domaće masovne pesme, često orkestrirane ili prerađene, te njima srodne partizanske pesme i muzika iz NOB-a (videti o muzici u NOB-u: Tomašek, 1982; Крајачић, 2003).

Osim što se možemo složiti sa stavovima pomenutih teoretičara o posleratnim muzičkim tendencijama, ne treba zapostaviti ni činjenicu da je neposredno pred završetak Drugog svetskog rata postojao "odjek kampanje koju je u SSSR-u pokrenuo Andrej Aleksandrovič Ždanov, oštro kritikujući 'grubu', 'neizrecivu', 'vulgarnu', 'atonalnu', 'formalističku' i 'disonantnu' savremenu sovjetsku muziku kao pokušaj buržoaskih dekadencija da uz pomoć uticaja spolja sprovedu

21 O masovnoj pesmi u SFRJ i srodnim problemima komponovanja videti: Danon, 1948, 1950; Hercigonja, 1949; Miloradović, 2012: 298–304; Preger, 1949; Tomašek, 1982: 121–129, 153–156, 168–171.

22 Može se pretpostaviti da je igra bila pogodnija buduću da je zbog odusustva naracije izbegavala cenzuru.

‘likvidaciju’ muzike” (Ždanov, 1948; cf. Miloradović, 2012: 291).²³ Uticaj ždanovljevskih postulata počeo je da slabi nakon razlaza Jugoslavije sa Sovjetskim Savezom 1948. godine,²⁴ ali se od njega nije odustalo potpuno. U SFRJ se spontano prešlo u epohu socijalističkog estetizma, odnosno umerenog modernizma.

Nasuprot muzičkim poetikama i diskursima u jugoslovenskoj muzici prve posleratne decenije, koji su se pojavili sa problemom nužnog uspostavljanja osobenog “jugoslovenskog” i “revolucionarnog” izraza, “autentično”, tradicionalno i izvorno, dobili su status aktuelnih tema tek u kasnijem diskursu o folklornim ansamblima. U prvom posleratnom periodu SFRJ, s jedne strane, partijski aparat i niz kulturnih poslenika mahom iz oblasti književnosti očekivao je da folklor otelotvorava “novu” kulturu koja nema ništa zajedničko sa predratnim periodom, a posebno ne sa veličanjem sela. Paradoksalno, folklor je korišćen za uspostavljanje relacija naroda i narodnosti u jedinstvenu matricu “bratstva i jedinstva” Titove Jugoslavije, simbolički viđenih kao vezanih u kolu, oru, igri, a morao je istovremeno i da očuva vezu ruralnog i urbanog, sa naglaskom na konstruisanju novog čoveka iz industrijalizovanih sredina. Dakle, stilizacija i “umivenost” folkloru bili su ono što je očekivano zvaničnim stavovima partijskih ideologa. Ubrzo je započela višestruka kritika folkloru i sporovi u kontekstu ove sfere u kulturi (Dobrivojević, 2012). Međutim, Ansambl “Kolo” je već od 1950. postao značajan prvenstveno u konstruisanju slike SFRJ u inostranstvu. Započele su turneje ovog ansambla prvenstveno na “Zapadu”, od Austrije i Švajcarske, Velike Britanije, Holandije, Belgije, Francuske i Italije.

U diskursu o folkloru dolazilo je do sukoba u mišljenju. I pre osnivanja Ansambla “Kolo”, u radu folklorne grupe pri Umetničkoj grupi Centralnog doma Jugoslovenske armije, koja je funkcionisala od 1947. u Beogradu,²⁵ bile su prožete visokoumetnička i folklorna praksa.²⁶ Rukovodilac pomenute folklorne grupe bila je Mira Sanjina, a nastupali su uz pratnju simfonijskog orkestra u Titovoj Jugoslaviji. Repertoar grupe je obuhvatao dela Petra Konjovića (1883–1970), Stevana Hristića, Jakova Gotovca (1885–1982), Marjana Kozine (1907–1966) i Borisa Papandopula (1906–1991). Od konkretnih dela, izvodili su Hristićev balet *Ohridska legenda*, Konjovićevu operu *Koštana*, Gotovčevu operu *Ero s onoga*

23 Videti građu o sastanku Ždanova sa vodećim sovjetskim muzičarima koja se čuva u Arhivu Jugoslavije (AJ) u okviru fonda 314 (AJ), Komitet za kulturu i umetnost pri vladi FNRJ, Kulturne veze sa SSSR, 1946–1948, sign. AJ-314-3-11,

24 Upor. razvoj diskursa o savremenoj muzici u prvim pet brojeva časopisa *Muzika*, posebno 1 (1948) i 5 (1951).

25 U okviru pomenute Umetničke grupe pri Jugoslovenskoj narodnoj armiji delovali su pevački hor, simfonijski orkestar i folklorna grupa.

26 Tokom NOB-a prožimale su se ruralne i klasične igre u aktivnosti kazališnih baletskih sekcija. Naime, muzičari-partizani uključivali su lokalno stanovništvo sa njihovim muzičkim tačkama u svoje mešovite programe (cf. Tomašek, 1982).

svijeta (Krasin i Bajić 2014, 21). Igrali su i na muziku Sergeja Prokof'eva, Aleksandra Glazunova i Modesta Musorgskog (Ibid.: 22).

Uvidom u različite prakse zaključili smo da je došlo do višestrukog prožimanja umetničkih i folklornih praksi, čak i ako zanemarimo savremeniju interpretaciju da je svako izmeštanje iz ruralnog, "izvornog" konteksta neka vrsta "umetničke", "stilizovane", "prilagođene" folklorne igre. Međutim, interesantno je kako su svoju koncepciju predstavljali rukovodioci i članovi folklornih ansambala.²⁷ Navešćemo stavove Olge Skovran, o izuzetno važnom pitanju pristupa folkloru u delovanju Ansambla narodnih igara i pesama Srbije "Kolo":

Mislim da smo mi i u zemlji služili kao primer dobrog rada. U tome nam je pored, velike ozbiljnosti, ljubavi i entuzijazma, pomoglo i to što smo, radeći imali na umu geslo poznatih muzikologa Danice i Ljubice Janković, da *narodna igra treba da zablista na pozornici još većim sjajem i lepotom!* (podvukla M. V.) (Blečić, 1988).

Širom Jugoslavije postojali su amaterski KUD-ovi, kao i narodne grupe koje su nastupale na smotrama narodnog stvaralaštva. Razlikovanje folklornih ansambala i "izvornih" narodnih grupa, objasnila je Skovranova:

U tim prvim godinama, amateri su se sa poštovanjem odnosili prema narodnom stvaralaštvu i narodne igre koje su prikazivali u svojim programima bile su vrlo bliske izvoru. [...] dok su izvorne grupe svojim originalnim izvođenjem igara ostale i nadalje interesantne [...] kod amatera se ubrzo javila potreba za nalaženjem novih puteva u scenском prikazivanju narodnih igara. Izvorna narodna igra istrgnuta iz svog ambijenta i prenesena na pozornicu [...] izazivala je izvesnu monotoniju kod gledalaca i umanjivala efekat, koji inače ona ima kada je izvode igrači sponatno, za sebe i u svojoj sredini. Ta monotonija [...], bila je pojačana i nemogućnošću amatera da svoje programe obogate i nepoznatim, na pozornici neviđenim igrama... Stoga se pristupilo traženjima ovih puteva, nekada skromno i sa uspehom, nekada pretenozno i bez pravog rezultata [...] Kako naći put da tradicionalna umetnost na pozornici progovori savremenim umetničkim jezikom, a da ne izgubi svoje karakteristike? (Skovran, 1964–1965: 433–434).

Koncept i produbljeno razumevanje problema folklornih igara na sceni, koje je sugerisala Olga Skovran, potvrdio je i Dragoslav Antonijević u kritici sa koncerta povodom četrdesetpetogodišnjice ansambla: "Igra članova 'Kola' nije bila ni balet ni seosko kolo na sceni. Pronađena je sredina između ovih dveju krajnosti, što je nesumnjivo doprinelo sjajnoj afirmaciji ansambla" (Antonijević, 1993).

27 O problemu državnih folklornih ansambala, među kojima je analiziran i ansambl "Lado" iz Hrvatske i drugi, te njihov odnos prema folkloru, videti detaljnije u: Shay, 1999.

Dakle, postojala je očigledna svest rukovodilaca i članova da su koreografije Ansambla "Kolo" spoj narodne i baletske igre, s obzirom na to da su stilizovane i prilagođene scenskoj izvedbi; čak su u inostranstvu i najavljivani kao "nacionalni balet" ili "jugoslovenski balet". Skovranova je detaljno pisala o zasnivanju metoda rada, osmišljavanju koreografija, te velikom uticaju sestara Janković, ukazujući i na sopstveni odnos prema folkloru (Skovran, 1964–1965: 434).

Najzad, važan je podatak da je veliki broj istaknutih kompozitora sarađivao sa Ansamblom "Kolo" (Tabela 1),²⁸ pri čemu su najpre ostvareni

- 1) jednostavni spletovi narodnih igara iz jednog kraja (Srpske igre, Igre iz Vranja, Igre iz Slavonije i Posavine), zatim su uvedene
- 2) koreografije u kojima je "predmet obrade" jedna igra (Starobosansko nemo kolo iz Glamoča, Vranjanska duj-duj, Kačerac),
- 3) koreografije zasnovane na sintezi više igara,
- 4) koreografije inspirisane tekstovima pesama koje prate igru (*Ženina volja*), kao i "velike koreografije" u kojima se povezuju igre, pesme i običaji (Makedonska svadba iz Drimkola i Banatski svadbeni motivi) (Skovran, 1964–1965: 438).

Tabela 1. Izbor ranih koreografija Ansambla narodnih igara i pesama "Kolo", 1948–1949. godine²⁹

naziv	godina	koreografkinja	autor muzike
Narodne igre iz Vojvodine	1948.	Olga Skovran	Ljubomir Bošnjaković
Igre iz Vranja	1948.	Olga Skovran	Stevan Hristić
Igre iz Crne Gore	1948.	Olga Skovran	Dragutin Čolić
Igre iz Slavonije i Posavine	1948.	Olga Skovran	Borislava Janković
Igre iz okoline Skoplja	1948.	Olga Skovran	Milenko Živković
Bunjevačko momačko kolo	1948.	Olga Skovran	Ljubomir Bošnjaković
Igre iz Prizrena	1948.	Olga Skovran	Božidar Trudić
Igre iz Srbije	1948.	Olga Skovran	Ljubomir Bošnjaković
Vranjanska igra duj-duj	1949.	Milena Penić	Milenko Živković
Starobosansko nemo kolo iz Glamoča ¹⁶⁹	1949.	Olga Skovran	bez muzičke pratnje

28 Sudeći po podacima koje je Skovranova navela, do 1965. Ansambl "Kolo" je postavio 65 koreografija, 27 iz Srbije, 11 iz Hrvatske, 11 iz Makedonije, 4 iz Bosne i Hercegovine i 3 iz Slovenije (Skovran, 1964–1965: 437). Po tome što je izvodio igre iz svih krajeva Jugoslavije, bez zapostavljanja folkora manjina, Ansambl "Kolo" se izdvajao u odnosu na sve druge ansamble.

29 Godine 1951. ova koreografija pobedila je na prestižnom festivalu u Langolenu (Vels, Velika Britanija). Potom je UNESCO uvrstio glamočko nemo kolo u Svetsku kulturnu baštinu 1982. godine.

Iako su uočeni nedvosmisleni parametri prožimanja umetničke i folklorne prakse u radu Ansambla "Kolo" već od prve faze, tendencije da se ovaj ansambl istakne kao "čuvar tradicije" i reprezent izvornog stvaralaštva takođe su prisutne od početka njihovog rada. Primera radi, unajmljivali su za svoje nastupe narodne svirače,³⁰ koji su značajno doprinosili utisku "izvornosti". Takođe, zanimljivi su stavovi članova ansambla o "izvornosti" koreografija koje su izvodili i često isticanje da su se u tom pogledu razlikovali u odnosu na sovjetske državne ansamble. Pri tom, članovi ansambl "Kolo" imali su priliku da se već od 1950. često susreću sa mnogobrojnim istaknutim inostranim folklornim ansamblima. Desanka Đorđević je primetila da se koncepcija koreografija, odnosno, odnos prema folkloru i igri Ansambla "Kolo" razlikovao od čuvenog ruskog ansambla "Mojsejev" koji je predstavljao "visoku stilizaciju sa baletskim elementima i prikazima narodnih priča". Ansambl "Kolo" se, po mišljenju Đorđevićeve, izdvajao u mnoštvu folklornih ansambala budući da je interpretirao narodnu umetnost u "izvornom" obliku (Krasin i Bajić, 2014: 32).

Na primeru prve faze delatnosti Ansambla "Kolo" može se potcrtati važna pojava u socijalističkoj Jugoslaviji, a to je prožimanje jurisdikcije muzičkih institucija za koje se gotovo ne može utvrditi da li su bile posvećene amaterskom ili profesionalnom, odnosno narodnim ili umetničkim praksama.

Gostovanja Ansambla "Kolo" kao ključni domet delatnosti od 1948. do 1955. godine

Kao što je napomenuto, delatnost Ansambla "Kolo" bila je određena društveno-političkom klimom posleratne Jugoslavije. Ansambl je dosledno pratio kulturne ciljeve Titove Jugoslavije, te je od 1950. godine počeo da predstavlja SFRJ van njenih granica. Ansambl je, pri tome, delovao u sprezi sa državnim ansamblima Makedonije i Hrvatske.

Oslikavanje različitih varijacija "poleta", "bratstva i jedinstva", "prijateljske zemlje", te "šarenila" kostima i igara, te time i naroda i narodnosti SFRJ bilo je posebno značajno u prvoj deceniji socijalističke Jugoslavije, kada još uvek ratni film nije preuzeo ulogu najvažnijeg sredstva za konstruisanje ugleda i slike SFRJ u svetu.

U kasnijim interpretacijama, pojavljuju se čak i podaci da je Ansambl "Kolo" osnovan s ciljem da "na umetnički način prikazuje narodne igre i muziku, širom zemlje i u inostranstvu" (Programska knjižica, 1984). Dakle, ubrzo se

³⁰ To je bila praksa i makedonskog Državnog ansambla narodnih igara i pesama "Tanec" i hrvatskog Ansambla narodnih plesova i pesama "Lado".

prvobitni koncept "izvođenja igara svih naroda i narodnosti" proširio na "predstavljanje folklora SFRJ svetu". O tome nalazimo podatke u mnogim koncertnim knjižicama sa nastupa ansambla, kao i u periodici, u kojoj je konstatacija da je Ansambl narodnih igara Srbije "Kolo" svojevrsni "kulturni ambasador SFRJ" postala uobičajena.

U istorijskim studijama i u kontekstu diskursa međunarodnih odnosa, posleratni period do smrti Staljina 1953, te okvirno do sredine 1960-ih, jeste prva faza Hladnog rata.³¹ Titova Jugoslavija se u međunarodnoj politici posmatrala kao "neutralna" posebno od kraja pomenutog perioda i posebno od osnivanja i prvog Samita Pokreta nesvrstanih 1961. godine.³² Međutim, u periodu "prelomnih" godina tek su se uspostavili ili čak nazirali budući odnosi velikih sila, Sjedinjenih Država i Sovjetskog Saveza, te kulturna gibanja koja je njihov odnos izazivao. Hladni rat se vidi kao proces, fenomen ili period koji se posmatra kroz "pericentrične naočare" (cf. Smith, 2000; Jakovina, 2011).³³ Naime, kada svojevrsni geopolitički konflikt koji je proizveo podizanje metaforično nazvane "zaves" između Istoka i Zapada, posmatramo kroz aktivnosti manjih zemalja i njihov uticaj na opšte odnose velikih sila, ili se svede na lokalni, mikro nivo posmatranja, predstavljanje i recepcija jugoslovenske kulture van zemlje od 1945. do 1953. (1955) dobija sasvim drugačiji smisao. S tim u vezi, u prvoj fazi Hladnog rata, folklorni ansambli su imali značajnu ulogu u sferi kulturne saradnje između zemalja istočnog i zapadnog bloka.³⁴ Osim folklornih ansambala, SFRJ su od 1950-ih predstavljale u inostranstvu prvenstveno vizuelne umetnosti (fresko slikarstvo), a krajem iste decenije film. Pri tom, čitavu mrežu gostovanja pokrenula su politička dešavanja 1948. kada je, između ostalog, prestalo i da radi Društvo za kulturnu saradnju sa Sovjetskim Savezom, te su započete aktivnosti povezivanja sa nizom zemalja od kojih se ističu Velika Britanija i Sjedinjene Države.

U kontekstu tek osnovanog Ansambla "Kolo", treba istaći da je reorijentacija na inostrana gostovanja doprinela ne samo renomeu, već i opstanku Ansambla. Dakle, interesovanja članova Ansambla "Kolo" bili su samo delimično

31 Detaljnije o periodizaciji i tumačenju fenomena Hladnog rata u: Aunesluoma i Kettunen, 2008; Vasiljević, 2013.

32 O Titovoj Jugoslaviji kao "nesvrstanoj" i "neutralnoj" državi cf.: Petranović, 1988; Jakovina, 2002, 2011; Lampe, 2000; Vasiljević, 2013.

33 Operacionalizaciju metafore "pericentričnih naočara" na primeru u kulturne saradnje SFRJ sa Finskom cf.: Vasiljević, 2013.

34 Primera radi, sudeći po radu društava prijateljstva sa Sovjetskim Savezom u Velikoj Britaniji (Soviet Friendship Society i Society for Cultural Relations with USSR), koja su sve do Staljnove smrti neuspešno nastojala da organizuju gostovanja trupa ruskog baleta, može se pretpostaviti da su sve vrste folklornih i baletskih ansambala bile posebno poželjne na Zapadu upravo kao supstitucija sovjetskih baletskih trupa.

zadovoljeni kvalitetnim “tečajevima” na različite teme, dok je mogućnost putovanja u inostranstvo mnogo značila u vreme kada se Jugoslavija uveliko nalazila u vakuumu Hladnog rata. Godine 1949. mnoge zemlje, počev od Sovjetskog Saveza, otkazale su sporazume o prijateljstvu sa SFRJ.³⁵ Međutim, izveštaj Odeljenja za naučne i kulturne veze sa inostranstvom Saveta za nauku i kulturu vlade FNRJ za 1950/1951, svedoče o velikom broju uspešnih gostovanja koncertnih umetnika, te uspešnim gostovanjima Ansambla “Kolo” i hrvatskog ansambla “Lado” u Švajcarskoj (Cirih, Bern, Bazel, Lozana i Ženeva) u martu. U julu iste godine makedonski Ansambl “Tanec” osvojio je nagradu na festivalu folklornih plesova i muzike u Langolenu na kome će naredne godine Ansambl “Kolo” osvojiti sve tri prve nagrade ovog takmičenja. Takođe, Titova Jugoslavija je pristupila 1950. UNESCO-u, koji će u svojim glasilima izveštavati o narodnom stvaralaštvu u Jugoslaviji (Fradier, 1951).³⁶

Najzad, 1951, na predlog Natka Devčića na sednici Izvršnog odbora Internacionalnog saveta za muzički folklor (International Council for Music Folklore) održanoj u Londonu, doneta je odluka da se naredna godišnja konferencija ove institucije održi u Zagrebu, te da se u sklopu iste manifestacije organizuje i folklorni festival (Докнић / Петровић и Хофман, 2009: 450).³⁷

U okvirima svojih mogućnosti, Ansambl “Kolo” se najpre izborio za prestiž kroz posvećeni rad, profilizaciju igrača, kvalitet nastupa i koncepciju koreografija. Ipak, njihova pozicija ne bi bila moguća bez tendencije partijskih kulturnih poslanika da “upotrebe” folklor u cilju promocije sopstvenih političkih stavova. Folkorne igre poslužile su prvenstveno očuvanju veze sa “revolucionarnim masama” u prvoj fazi izgradnje socijalističke Jugoslavije. Vešto uključivanje igranja kola na zabavama, proslavama i sličnim svetkovinama partijskog vrha (mahom pripadnika nomenklature, a tek zatim i posredne klase),³⁸ doprinelo je stvaranju reputacije bliskosti sa “revolucionarnim” tekovinama i podsećanju na

35 Vlada Sovjetskog Saveza otkazala je 28. septembra 1949. Ugovor o prijateljstvu i uzajamnoj pomoći, zaključen 11. aprila 1945. Dva dana kasnije isto su učinile Poljska i Mađarska, potom 1. oktobra Bugarska i Rumunija i 4. oktobra Čehoslovačka. Narednu godinu, obeležili su sporazumi sa SAD (15. novembar), a 1951. godine podneta je Tužba vlade FNRJ protiv Sovjetskog Saveza i drugih istočnoevropskih država pred Ujedinjenim nacijama u Parizu (26. novembar).

36 Jugoslovenski folklor je značajno promovisan i radom sestara Janković. Primera radi, publikovanje svezaka *Narodnih igara* br. 5 (1949) i 6 (1952) redovno se uključivalo u preglede najznačajnijih izdanja o folkloru u eminentnim časopisima, kao što je *Journal of the International Folk Music Council*, kao i njihova delatnost na prikupljanju narodnog stvaralaštva.

37 Cf. izvorni dokument: AJ, Izveštaj o radu Odeljenja za naučne i kulturne veze sa inostranstvom u 1950, dok. 504, 317-86-120.

38 Videti interesantan odabir fotografija druga Tita u kolu: prilikom posete Sinju 6. marta 1950. kada se, okružen narodom, uhvatio u Kozaračko kolo; sa pripadnicima osoblja i obezbeđenja u kolu u rezidenciji u Beogradu 25. maja 1949; sa oficirima prilikom prijema u Domu JNA u Sarajevu 15. septembra 1951 (Miloradović, 2012: 293–294). Bilo je i fotografija na kojima “drugovi” igraju kolo, a Tito i Đilas plešu valcer, kao na dočeku Nove godine u beogradskoj rezidenciji 1. januara 1952 (Ibid.: 295).

ideologiju bratstva i jedinstva. Očuvanje igranja u kolu sezalo je gotovo do kraha Titove Jugoslavije.

Izvori

Arhiv Jugoslavije (AJ):

Fond 314, Komitet za kulturu i umetnost vlade FNRJ

Organizaciona struktura i zadaci mesnih, sreskih i oblasnih narodnih odbora u sprovođenju kulturno-masovnog rada, dok. 302, sign. AJ-314-12-49, Beograd 1948.

Spisak književnika i umetnika koji su dobili godišnju nagradu Komiteta za kulturu i umetnost, dok. 295, sign. 314-1-14; Kulturne veze sa SSSR, 1946–1948, sign. 314-3-11.

Fond 316, Ministarstvo za nauku i kulturu Vlade FNRJ, Spisak zaslužnih umetnika, kulturnih i naučnih radnika koje je Ministarstvo za nauku i kulturu odabralo za godišnju nagradu Vlade FNRJ, dok. 296, sign. 316-69.

Fond 317, Savet za nauku i kulturu Vlade FNRJ.

Izveštaj o radu Odeljenja za naučne i kulturne veze sa inostranstvom u 1950, dok. 504, sign. 317-86-120.

Literatura

Antonijević, Dragoslav. "Povodom 45. godišnjice Ansambla "Kolo": Sačuvati izvorno stvaralaštvo." *Politika*, 5. avgust 1993.

Aunesluoma, Juhana, i Pauli Kettunen (ur.). *The Cold War and the Politics of History*. Helsinki: Editia Publishing Ltd: University of Helsinki, Department of Social Science History, 2008.

B. R. "Ansambl narodnih igara i pesama Srbije Kolo: Stara slava i strah od zaborava." *Borba*, 1. 1. 2002.

Blečić, M. "Igra i pesma uprkos svemu." *Radio TV revija* 27. 05. 1988.

Bilandžić, Dušan. *Historija SFRJ. Glavni procesi 1918–1985*. Zagreb: Školska knjiga, 1985.

Bogatinovski, Zlatko. "Ambasadori u opancima." *Nova srpska politička misao*, 2014. <http://www.nspm.rs/pdf/kulturna-politika/ambasadori-u-opancima.pdf> <http://www.nspm.rs/kulturna-politika/ambasadori-u-opancima.html?alphabet=l> (pristupljeno 15. 10. 2015).

Čavoški, Kosta. *Tito-tehnologija vlasti*. Beograd: Dosije, 1991.

Danon, Oskar. "Uloga savremene muzike u društvu." *Muzika*, (1948) 1: 5–16.

Danon, Oskar. "Problemi našeg savremenog stvaralaštva." *Književne novine*, 3 (1950) 7: 2–4.

- Danon, Oskar. *Ritmovi nemira*. Sarajevo: NIK Rabic, 2005.
- Dimić, Ljubodrag. *Agitprop kultura: Agitpropovska faza kulturne politike u Srbiji 1945–1952*. Beograd: Rad, 1988.
- Dobrivojević, Ivana. "Pod budnim okom partije: Kulturni i zabavni život u srpskim gradovima 1945–1955." *Tokovi istorije*, 3 (2012): 134–158.
- Докнић, Бранка, Петровић, Милић Ф. и Иван Хофман (ur.). *Културна политика Југославије 1945–1952. Зборник докумената*. Књ. 1 и 2. Београд: Архив Југославије, 2009.
- Dunav film. *Iz repertoara ansambla Kolo*. Kratkometražni dokumentarni film, 10. 7. 1953. Režija i scenario Aleksandar Arandelović, Beograd, 1953.
- Đurić, Veljko Đ. "Prilozi za komunis čko shvatanje modernizacije." *Dijalog povjesničara/istoričara*, 5 (2002): 363–376.
- Fradier, George. "Folklor is an Everyday Event in Yugoslavia." *Courier Publication of the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization*, (1951) IV: 4–5.
- Gatalović, Miomir. "Između ideologije i stvarnosti: Socijalistički koncept kulturne politike Komunističke partije Jugoslavije (Saveza komunista Jugoslavije) 1945–1960." *Istorija 20. veka*, 1 (2009): 37–56.
- Hercigonja, Nikola. "Neka zapažanja o našoj masovnoj pjesmi." *Književne novine*, II (13) 29. 3. 1949: 1.
- Jakovina, Tvrtko. *Socijalizam na američkoj pšenici*. Zagreb: Matica hrvatska, 2002.
- Jakovina, Tvrtko. *Treća strana Hladnog rata*. Zagreb: Fraktura, 2011.
- Janjetović, Zoran. "My village, more beautiful than Paris: Folk music in socialist Yugoslavia." *Godišnjak za društvenu istoriju*, 17 (2010) 3: 63–89.
- Kolo. "Opšti istorijat ansambla Kolo" (2007). Preuzeto sa veb stranice: <http://www.kolo.rs/page.php?22> (pristupljeno 15. 10. 2015).
- Крајачић, Гордана. *Војна музика и музичари 1830–1945*. Београд: Војска, 2003.
- Krasin, Maja i Vesna Bajić. *Desanka Đorđević*. Beograd: Srpski koreografi narodne igre, 2014.
- Krsmanović. "Krsmanac – Čista energija Srbije." <http://krsmanovic.org/o-nama/etnoart/ansambl-narodnih-igara-i-pesama/> (pristupljeno 15. 10. 2015).
- Lampe, John R. *Yugoslavia as History. Twice There Was a Country*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Marković, Predrag J. *Društveni život Beograda 1948–1965: Uticaji sveta podeľjenog na Istok i Zapad*, doktorska disertacija, Beograd: Filozofski fakultet, 1995, rukopis.
- Lazić, Mladen. *Čekajući kapitalizam: Nastanak novih klasnih odnosa u Srbiji*. Beograd: Službeni glasnik, 2011.

- Mikić, Vesna. "Neoromantic 'answer' to the demands of socialist realism: Stanjlo Rajičić *Na Liparu for bass and symphonic orchestra* (1951)." *Muzikološki zbornik/Musicological Annual*, 42 (2006) 2: 105–110.
- Mikić, Vesna. "Konstituiranje neoklasicizma u Srbiji ali: kako in zakaj je neoklasicizem mogao šteti za modernizam – študija ob Ristićevi Druzi simfoniji." *Muzikološki zbornik/Musicological Annual*, 43 (2007) 2: 99–104.
- Mikić, Vesna. *Lica srpske muzike: Neoklasicizam*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, Katedra za muzikologiju, 2009.
- Miloradović, Goran. *Lepota pod nadzorom: Sovjetski kulturni uticaji u Jugoslaviji 1945–1955*. Beograd: Institut za savremenu istoriju, 2012.
- Peričić, Vlastimir. "Tendencije razvoja srpske muzike posle 1945. godine." *Muzički talas*, 7 (2000) 26: 64–80.
- Petranović, Branko. *Istorija Jugoslavije 1918–1988*, knj. III. Beograd: Nolit, 1988.
- Preger, Andreja. 1949. "O našoj masovnoj pesmi". *Književne novine II* (14), 15. 4. 1949.
- "Programme Notes on the Dances and Songs Performed at the Yugoslav Folk Music Festival." *Journal of the International Folk Music Council* (1952) 4: 60–64.
- Programska knjižica. "Kolo. Premijerni koncert na Kolarčevom narodnom univerzitetu, 25. 12. 1984. Beograd: OOUR štamparija "Slobodan Jović".
- Shay, Anthony. "Parallel Traditions: State Folk Dance Ensembles, Presentational Folk Dance, and Folk Dance in the Field." *Dance Research Journal*, 31 (1999) 1: 29–56.
- Skovran, Olga. "Scenska primena narodnih igara u ansamblu Kolo." *Godišnjak grada Beograda* knj. 11–12 (1964–1965): 431–464.
- Smith, Tony. "New Bottle for New Wine: Pericentric Framework for study of the Cold War" *Diplomatic History*, 24 (2000) 4: 567–591.
- Terzić Milan. "Politika i kultura. Prilog proučavanju uticaja J. B. Tita 1945–1952. godine." *Jugoslovenski istorijski časopis*, 1–2 (1998): 171–182.
- Tomašek, Andrija (ur.). *Muzika i muzičari u NOB: Zbornik sećanja*. Beograd: Savez organizacija kompozitora Jugoslavije, Savez udruženja muzičkih umetnika Jugoslavije, Savez udruženja muzičkih pedagoga Jugoslavije, Savez udruženja orkestarskih umetnika Jugoslavije, Savez organizacija radnika estradnih umetnosti Jugoslavije, 1982.
- Vasiljević, Maja. *Institucionalni okvir za afirmaciju kompozitora muzike za film/filmske muzike u SFRJ u periodu sedme i osme decenije 20. veka*. Beograd: Univerzitet umetnosti, Fakultet muzičke umetnosti, 2007, rukopis.

Vasiljević, Maja. "View to Cold war Through the Pericentric Lenses: Tito's Yugoslavia and Kekkonen's Finland." *Limes plus*, 9 (2013) 1: 9–28.

Veselinović Hofman, Mirjana. "Teze za reinterpretaciju jugoslovenske muzičke avangarde." *Muzički talas*, 9 (2002) 30–31: 18–32.

6 Glasbene objave dnevnega časopisja 1945–1963

Dnevno časopisje je eden izmed dejavnikov pri raziskovanju glasbenega področja, saj predstavlja pomemben del tako recepcije glasbe kot tudi glasbenega dogajanja nasploh. Prispevek v ospredje postavlja tako glasbo kot tudi besedilne vrste publicističnega besedila. Cilj prispevka je najti in prikazati tiste besedilne zvrsti, ki so se pojavljale v glasbo obravnavajočih člankih dnevnega časopisa – v pričujočem prispevku je za primer izbran *Slovenski poročevalec* oz. *Delo*, saj je izhajal neprekinjeno vse od konca druge svetovne vojne in redno prinašal prispevke o glasbi – ter poudariti tisto vrsto, ki se je v dnevnem časopisju obravnavanega obdobja pojavila največkrat.

Ključne besede: dnevno časopisje, glasbene objave, besedilne vrste

Music articles in daily newspapers in 1945–1963

Daily newspapers are one of the factors in the research of music field as they represent an important part of reception of music and of the general music activities. This contribution focuses on the typological analysis of journalistic text on music. Main purpose of the article is to find and show the types of text that have appeared in the daily newspapers articles about music. As an example herein the newspaper *Slovenski poročevalec* (aka. *Delo*) was selected, because it published continuously until the end of the Second World War and regularly delivered articles about music. Another purpose is to emphasize the type of text that was most frequent in the daily newspapers in selected period.

Keywords: daily newspapers, the 1950's, music articles, types of text

Dnevno časopisje predstavlja pomemben del tako recepcije glasbe kot tudi glasbenega dogajanja nasploh, ne glede na časovni, krajevni ali katerikoli drug okvir, ki si ga kot raziskovalci zastavimo. Segment, ki je del dnevnega časopisja, so tudi prispevki o glasbi in te obravnava pričujoči prispevek. Ta vsebinsko predstavlja strnjeno različico monografije *Osrednje glasbene ustanove v Ljubljani v očeh dnevnega časopisja (1945–1963)* (Ribizel, 2013), pri čemer na eni

strani vsebinske plati obravnava, v nasprotju z monografijo, tudi glasbene prispevke, ki niso vezani zgolj na osrednje glasbene ustanove, na drugi strani pa je pri obravnavi upoštevana jezikoslovnoterminološka delitev, ki časopisne objave razume kot publicistično zvrst; ta pa se jezikoslovno deli na več besedilnih vrst, npr. novica, poročilo, ocena, komentar itn. (Toporišič, 2000: 721–722). Ta delitev mi je služila za osnovo pri določanju glasbo obravnavajočih besedilnih vrst, ki so v prispevku določene glede na vsebino. To pomeni, da je v pregledu upoštevana osnovna jezikoslovna hierarhija delitve na zvrsti in vrste, pri čemer delitev v prispevku povezuje osnovno hierarhijo – in jo pri opredelitvi poveže – z vsebino glasbo obravnavajočih člankov. Na podlagi te povezave je mogoče najti naslednje vrste: glasbena kritika, odziv glasbenih ustanov ali ustvarjalcev na kritiko; opis nalog ustanove, dejavnosti ustanove; opis in predstavitev glasbenega programa, žanra; ali posameznih stvaritev in ustvarjalcev; komentarje k organizaciji prireditev in delovanju ustanove; poročila o glasbenih stvaritvah in o glasbenih popotovanjih ter dogodkih; biografije ustvarjalcev ali poustvarjalcev, opis ustvarjalnega, poustvarjalnega opusa; referate, prispevke na konferencah.

Pregled besedilnih vrst je prikazan tabelarno in upošteva število časopisnih objav ter prisotnost različnih besedilnih vrst v letih 1945–1963.

Sistematični pregled v primeru te obravnave predstavlja aparat, ki združuje podatke o vrstah in pogostnosti pojavljanja vrst po posameznih letih – s tem je mogoče priti do zastavljenega cilja prispevka; ta predstavlja prikaz in povzetek besedilnih vrst, ki so se pojavljale, ter pokaže tisto vrsto, ki se v vseh letih največkrat pojavi.

Časovni okvir in ljubljansko dnevno časopisje

Časovna determinacija in izbor enega izmed dveh dnevnikov iz let 1945–1963 sta izbrani, ker časovni okvir zajema obdobje, ki je tako s stališča splošne kot tudi kulturne zgodovine in glasbenega dogajanja za Ljubljano velikega pomena. Glasbeno dogajanje po koncu druge svetovne vojne predstavlja bogat in neprekinjen razcvet glasbenih ustanov, dogajanja v Ljubljani v 1950-tih (Ribizel, 2012: 201); v primeru dnevnega časopisja je na tem mestu najboljši primer dnevni časopis *Slovenski poročevalec* oz. *Delo*, saj je izhajal neprekinjeno vse od konca druge svetovne vojne. Ta je bolj ali manj redno, vse od leta 1945, poleg *Ljubljanskega dnevnika*, ki je začel izhajati šele leta 1951 in je za pregled s časovnega vidika manj primeren,¹ saj ne zaobjame obdobja prvih let

¹ Na podlagi manjšega vzorca je bilo ugotovljeno, da v primerjavi med *Slovenskim poročevalcem* oz. *Delom* in *Ljubljanskim dnevnikom*, velikih razlik pri odzivu na glasbeno dejavnost ni, zato je bil *Ljubljanski dnevnik* izločen iz raziskave.

po koncu vojne – ta leta pa so zaradi vzpostavljanja glasbenih ustanov in dogajanja pomembna – prinašal tudi prispevke o glasbi in s tem ponudil pregled glasbene dejavnosti v Ljubljani, pa tudi zunaj nje. Hkrati je bil *Slovenski poročevalec* oz. *Delo*, poleg *Ljubljanskega dnevnika* “edini dnevni časopis, ki je [...] - z vsaj malo bolj izrazito - čeprav še zdaleč ne skrbno načrtovano – sistematiko bolj ali manj redno prinašal tudi prispevke o glasbi” (Stefanija, 2010: 73).

Besedilne vrste in časopisne objave

Analizo časopisnih objav izbranega dnevnega časopisa predstavlja spodnji tabelarni prikaz, ki vključuje leto, število objav v letu ter število besedilnih vrst, ki se v letu pojavijo. Besedilne vrste so bile glede na vsebino posameznih objav ustrezno tematsko razmejene. Tako se je izkazalo, da je *Slovenskem poročevalcu* oziroma *Delu* objavljenih skupaj 1398 glasbenih prispevkov.

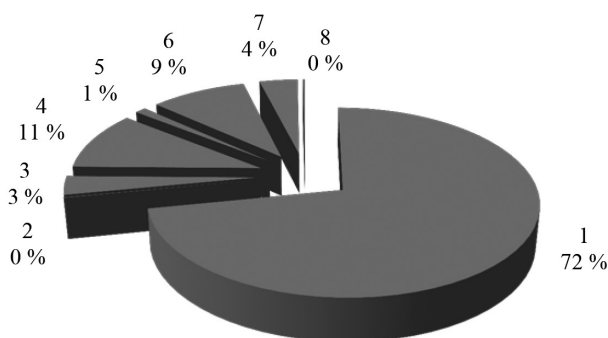
K besedilnim vrstam sodijo tudi napovedniki glasbenih dogodkov, ti pa niso zajeti v tabelarni prikaz, saj so že od začetka predstavljali stalni sestavni del časopisa, in ker je ta vsebina kontinuiran del časopisa, tudi ni posebej vključena v tabelarni prikaz. Vsebinsko ta vrsta vključuje koncerte bodisi osrednjih glasbenih ustanov bodisi amaterskih skupin v Ljubljani in zunaj nje, gostovanja inštrumentalnih, vokalnih solistov v Sloveniji in zunaj nje, koncerte dirigentov, inštrumentalnih ansamblov ter operne napovednike, ki so razdeljeni po dnevih ali pa so tedenski; vključuje sporede Radia in kasneje tudi Televizije Ljubljana ter tudi napovedujejo občne zборе, na primer Društva slovenskih skladateljev in podobno.

Besedilna vrsta / leto	1	2	3	4	5	6	7	8
1945	32	0	0	4	1	2	1	1
1946	40	0	1	6	1	3	1	1
1947	31	0	1	2	0	0	2	0
1948	30	0	1	2	0	1	1	0
1949	27	0	0	4	0	1	2	0
1950	16	0	1	1	0	2	1	0
1951	12	0	2	3	0	1	4	0
1952	33	0	3	3	1	2	1	0
1953	30	0	3	3	1	0	2	0
1954	58	0	1	5	1	6	2	0
1955	116	0	3	18	1	8	1	0
1956	80	1	5	19	0	9	4	0
1957	87	0	2	21	2	14	6	0
1958	67	0	3	8	0	15	5	0
1959	61	0	2	7	0	10	6	1
1960	71	0	1	13	2	11	6	0
1961	59	0	3	8	1	11	1	0
1962	54	0	8	8	3	17	4	0
1963	101	0	6	10	1	18	2	0
Skupaj	1005	1	46	145	15	131	52	3
Skupen števnik objav od 1945 do 1963								1398

Legenda:

- 1) glasbena kritika
- 2) odziv glasbenih ustanov ali ustvarjalcev na kritiko,
- 3) opis nalog ustanove, dejavnosti ustanove,
- 4) opis in predstavitev glasbenega programa, žanra; ali posameznih stvaritev in ustvarjalcev,
- 5) komentarji k organizaciji prireditev in delovanju ustanove,
- 6) poročila o glasbenih stvaritvah in o glasbenih popotovanjih ter dogodkih,
- 7) biografija ustvarjalca ali poustvarjalca, opis ustvarjalnega, poustvarjalnega opusa,
- 8) referati, prispevki na konferencah.

Iz tabelarnega prikaza je že na prvi pogled razvidno, da se je prisotnost posameznih besedilnih vrst skozi leta spreminjala. Enega izmed morebitnih razlogov za nihanja je najti v tem, da manjše število časopisnih objav in s tem manjše število besedilnih vrst sovпада z manjšim številom glasbenih ustanov in glasbenih dogodkov v prvih letih po vojni. Na začetku 1950-tih pa se je začelo povečevati tako število objav kot tudi besedilnih vrst v publicističnem besedilu, saj se je povečalo tudi število ustanov in glasbenih dogodkov. Kljub povečanju prvih in drugih pa je znotraj delitve vrst po posameznih letih mogoče opaziti, da so tudi te nihale (po pogostnosti in razmerju med njimi, to prikazuje v grafu začetni procentualni delež posameznih vrst).



Graf 1: Prikaz razmerja med posameznimi besedilnimi vrstami

Besedilna vrsta, ki se je pojavila le enkrat, to je odziv glasbenih ustanov ali ustvarjalcev na časopisno objavo, je iz leta 1956 (njen pisec je dr. Danilo Švara). Tej vrsti sledijo referati, prispevki na konferencah, ki so bili objavljeni v dnevnem časopisju; ti se pojavijo v prvih letih in proti koncu. Za vse ostale vrste pa je razvidno, da so naraščale vzporedno z razvojem glasbenega življenja. Seveda so tudi tu v določenem letu izjeme, a je razlog za ta pojav težje določiti, saj tako znotraj posameznih vrst kot tudi v sočasnem glasbenem dogajanju ni najti razlogov, ki bi kazali vzroke sprememb za nekoliko manjšo ali večjo prisotnost.

Po številu časopisnih objav o glasbi je bila med besedilnimi vrstami najbolj pogosto prisotna – ta ima tudi svoje uveljavljeno ime – glasbena kritika. Ta vrsta publicističnega besedila je v primeru teh časopisnih objav vezana na operne predstave ter koncerte ustvarjalcev in poustvarjalcev. V njeno vsebino pa ni vključena le ocena dogodka, temveč ta združuje tudi posamezne elemente vseh preostalih besedilnih vrst, ni pa nujno, da se v vsaki izmed glasbenih kritik pojavijo

vsi omenjeni elementi. Elementi, ki jih združuje, so predvsem biografski podatki ustvarjalcev ali poustvarjalcev ter opisi vodil posameznih glasbenih ustanov.

Ogrodje besedila glasbenih kritik se glede na posamezne pisce ni spreminjala, a je kljub temu skozi leta mogoče zaslediti, da so vsebine kritik dobivale večji poudarek na konstruktivnosti. Primer so recimo kritike iz prvih let po koncu vojne, v katerih je zaslediti precejšnjo mero spodbudnih besed, ki so se dotikale tako ustvarjalcev kot tudi poustvarjalcev in glasbenih ustanov. Glasbena kritika jih je spodbujala k razvoju, napredku. Tak primer zasledimo že v letu 1945: "Prav in **razvojnemu napredku skladno** pa je, da stremimo vedno višje, da spoznavamo napake in jih postopno odstranjujemo" (Cvetko, 1945).

Spodbuda, ki jo razkriva izsek kritike, ni pomembna le zaradi vsebine same po sebi, temveč nam v tem primeru pokaže pomembno vzporednico med glasbeno dejavnostjo ter sočasno kulturno politiko, saj so v začetkih druge Jugoslavije sledila leta hitre gospodarske rasti oz. obnove, čemur je morala slediti tudi kulturna politika (povzeto po Gabrič, 1991: 488–495). Tako je po koncu druge svetovne vojne zaslediti ponovno vzpostavljanje ali ustanavljanje nekaterih glavnih glasbenih ansamblov in ustanov v Ljubljani (Ribizel, 2012: 21) in to je potekalo tudi vzporedno s hitrim povečanjem šolskih in zdravstvenih ustanov (Gabrič, 1999: 115).

V 1950-tih, predvsem ob koncu tega desetletja, se opazi distanca od začetnih, smeli bi reči, da na mestih skoraj nekoliko preveč spodbudno naravnanih kritik. Distanca v tem primeru ne pomeni, da koncerti, predstave in preostale glasbene prireditve, dogodki namerno niso bili pozitivno ocenjeni, temveč da so bile ocene v posameznih delih pozitivno naravnane k izboljšanju elementov umetniških poustvaritev ali stvaritev, ki so jih pisci označili za slabo izvedene ali prikazane, pri čemer celote v tem pogledu niso pograjali.

Primer(-i), ki ga (jih) med drugim zasledimo v glasbenih kritikah, so usmerjeni na izvedbo ter program koncerta(-ov): "Orkester je bil tehnično in muzikalno premalo pripravljen [...] Kljub temu, da so skladbe te smeri bele vrane na naših programih in je publika popolnoma brez orientacije v moderni glasbi [na programu so bile skladbe Beethovna, Haydna, Žebreta in Debussyja], je delo doživel ugoden sprejem" (Švara, 1951).

Tudi v tem primeru je mogoče najti razlog v sočasnem razvoju in dogajanju na področju glasbe, predvsem v Ljubljani, vendar ta ni toliko povezan s sočasno kulturno zgodovino kot prvi, temveč se navezuje na večje število glasbenih ustanov in pestrejše dogajanje. Zaradi tega je bilo posamezne enote tudi lažje primerjati med sabo, jih na izvajalski in programski ravni spodbuditi k izboljšavam ter s tem tudi lažje pisati konstruktivno.

Prav zato velja dnevno časopisje za res pomemben del nam dosegljivih virov, ki nam ne nudijo le možnosti za raziskovanje posameznih glasbenih pojavov, temveč združujejo tako raziskovanje le-teh kot vključevanje nekaterih prvin drugih ved. Med tovrstne povezave, ki so predmet meddisciplinskega raziskovanja, sodijo besedilne vrste, ki se pojavljajo v glasbo obravnavajočih časopisnih prispevkih *Slovenskega poročevalca* oz. *Dela* in tako ni pomembna le njihova razdelitev oz. določitev, temveč so nam vrste v pomoč tudi pri izhodiščih za raziskave v prihodnosti. Te pa se seveda razlikujejo glede na področje in ta določa tudi število posameznih časopisnih objav, vezanih na določeno tematiko. Primer tega je na primer odstopanje, ki se pojavi v določitvi in pregledu besedilnih vrst v celotnem časopisu *Slovenski poročevalec* oz. *Delo* in pregledu besedilnih vrst, ki so vsebinsko vezane le na osrednje glasbene ustanove. Prvih je precej več v primerjavi z besedilnimi vrstami, ki se pojavijo znotraj pregleda besedilnih vrst časopisnih prispevkov osrednjih glasbenih ustanov (Ribizel, 2013: 9), tako vrstno kot kvantitativno. Razlog je mogoče najti v tem, da časopisne objave v pričujočem prispevku zajamejo celoten pregled, druge pa so tematsko omejene.

A tako pri prvih kot drugih je vrstno precej opazna glasbena kritika, saj je zelo pogosta. Vzrok njene prisotnosti je najti v sočasnem večanju števila glasbenih ustanov in njih dejavnosti, poleg tega pa ta vrsta vsebinsko združuje več elementov ostalih vrst, ki jih nato nadgradi z oceno pisca članka o posameznem dogodku.

Glasbena kritika se tako izkaže za vrsto, ki je relevantna kot besedilna vrsta v muzikološkem smislu, saj nam ta razkriva podatke o delovanju glasbenih ustanov, posameznih izvedenih programih ter izvedbah, ustvarjalcih in poustvarjalcih ter tudi razkriva pogled takratnih piscev na glasbeno dogajanje. Ti elementi posledično prikazujejo ali izkazujejo tudi oblikovanje javnega okusa, torej izobraževanje. Hkrati pa se izkaže kot pomembna tudi za področje raziskovanja kulturne zgodovine, saj nam ta, in to je jasno razbrati iz vsebine kritik ter danega primera v prispevku, razkriva vzporednice med glasbenim dogajanjem ter sočasno kulturno zgodovino: razvoj in napredek po letu 1945.

Literatura

Cvetko, Dragotin. "Premiera 'Sneguročke'", v: *Slovenski poročevalec*, št. 106, 3. 11. 1945.

Delo. Ljubljana: Delo, 1959–1963.

Gabrič, Aleš. *Slovenska agitpropovska kulturna politika 1945–1952*. Ljubljana: Borec, 1991.

Gabrič, Aleš. "Slovenska kultura v drugi Jugoslaviji", v: Dolenc, Ervin in drugi (ur.), *Slovenska kultura in politika v Jugoslaviji*. Ljubljana: Modrijan, 1999, 115–182)

Ribizel, Tjaša. *Glasbena praksa v Ljubljani v letih 1945–1963*. Doktorska disertacija. Ljubljana: Oddelek za muzikologijo, Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani, 2012.

Ribizel, Tjaša. *Osrednje glasbene ustanove v Ljubljani v očeh dnevnega časopisa (1945–1963)*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, 2013.

Stefanija, Leon. *Prispevek k analizi institucij slovenske glasbe 20. stoletja*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, 2010.

Švara, Danilo. "Koncert Slovenske filharmonije", v: *Slovenski poročevalec*, št. 270, 17. 11. 1951.

Toporišič, Jože. *Slovenska slovnica*. Maribor: Založba obzorja Maribor, 2000.

7 “Slovenija napred, ostali stoji!” Prakse pisanja o savremenoj muzici u *Muzičkim novinama* (Zagreb, 1946–1948)

U ovom radu* ću nastojati da sagledam odnos između napisa o savremenom jugovenskom muzičkom stvaralaštvu iz posleratnog perioda i novog socijalističkog konteksta koji je tada uspostavljan. Na osnovu članaka iz zagrebačkih *Muzičkih novina* koje su objavljivane u to vreme, moguće je steći uvid u tada aktuelna zbivanja u muzičkom životu, u početku samo Hrvatske, a kasnije i ostalih republika. Imajući u vidu da su domaći autori retko pisali o novim delima, posebnu pažnju privlači prvi opsežan napis na ovu temu u *Muzičkim novinama*, članak Dragotina Cvetka pod nazivom “Nova značilna dela slovenske glasbene produkcije”. Na osnovu ovog teksta biće sagledan način na koji su dela stvorena pod uticajem novog okruženja kritički obuhvatana i kako su tradicionalni muzički postulati preznačeni shodno socijalističkoj ideologiji. Cvetkov članak će biti upoređen i sa srodnim napisima autora iz drugih republika, imajući u vidu da on inicira i pitanje praksi pisanja o savremenim delima uopšte, naročito iz aspekta društvenog angažovanja i odgovornosti, kako dela, tako i njegovog kritičara.

Ključne reči: *Muzičke novine*, socrealizam, Jugoslavija, tradicija, kritika, estetika, tekstualna analiza, slovenački muzički život

“Slovenia – approach, the rest of you: halt!” Writing practices on music in the *Muzičke novine* (Zagreb, 1946–1948)

In this paper, I will try to view the relationship between the writings about contemporary Yugoslav music from the after-war period and the new socialist context that was being established at the time. By reviewing the articles published in Zagreb’s *Muzičke novine*, one can gain insight into happenings in the musical life of the time, at the beginning only in Croatia and later in other republics as well. Bearing in mind the fact that native authors rarely wrote about new works, the article of Dragotin Cvetko, titled “Nova značilna dela slovenske

* Segmenti ovog rada su nastali tokom istraživanja sprovedenog na master studijama muzikologije na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu pod mentorstvom prof. Vesne Mikić, a objavljeni su kao deo veće studije u Milan Milojković, *Analiza jezika napisa o muzici* (Srbija u Jugoslaviji 1946–1975), Novi Sad, Akademija umetnosti, 2013.

glasbene produkcije” – the first extensive article that was published in *Muzičke novine* – received special attention in this paper. Based on this text, I will analyse the way in which works created under the influence of the new surrounding were critically explained as well as how traditional musical postulates were resignified in accordance to the socialist ideology. Article by Cvetko will be compared with similar writings of authors from other republics, because it also initiated the question of practices of writing about contemporary works in general, especially from the aspect of social activism and responsibility of both the musical works and their critic.

Keywords: Music journals, social realism, Yugoslavia, tradition, criticism, aesthetics, textual analysis

Uvod

Period koji je nastupio po završetku Drugog svetskog rata u srpskoj muzičkoj istoriografiji je uglavnom obavljen “velom misterije”. O njemu se najčešće govori kao o mračnom dobu diktature, (prisilne) indoktrinacije i stagnacije, ako ne i nazadovanja. Nema sumnje da je splet istorijskih okolnosti u drugoj polovini 20. veka značajno uticao na konstrukciju ovog mita u cilju onemogućavanja drugačije percepcije ovog razdoblja. Samim tim, stvaralo se implicitno ubeđenje da tadašnji muzički život nije vredan proučavanja. Međutim, kada se u razmatranje uzmu artefakti iz prvih posleratnih godina, ne nalazi se puno opravdanja za navedeni stav. Naprotiv, ovo je period izgradnje i modernizacije zemlje, koja je u savremenom vidu nastala upravo tada, naročito kada je reč o umetničkim i muzičkim institucijama. Samim tim, ovo je vreme nastanka velikog broja dela izuzetno različitih pojavnosti i suprotstavljenih poetičkih i estetičkih gledišta.

Novine u *Muzičkim novinama*

Obnova zemlje je obuhvatala sve aspekte života, te tako i muzički, što se može zaključiti iz brojnih članaka u *Muzičkim novinama* Hrvatskog državnog konzervatorijuma u Zagrebu. Iako su najpre objavljivane kao novine lokalnog, odnosno republičkog karaktera, vrlo brzo su se na njihovim stranicama pojavili i članci u vezi sa muzičkim životom u svim jugoslovenskim sredinama. Prvi broj je objavljen maja 1946. godine, a glavni i odgovorni urednik je bio Evgenij Vulin, dok su urednički odbor činili Josip Andreis, Milo Cipra, Natko Devčić i Ivo Maček.

Prvi broj od maja 1946. godine je otvoren uvodom Natka Devčića u tonu manifesta, kojim se precizira uređivačka politika časopisa. Posmatrano u celini,

jugoslovenski pisci o muzici su se retko nedvosmisleno “ideološki” određivali, te su se tekstovi o toj temi uglavnom nalazili u rubrici “Iz Sovjetskog Saveza”. Napisi jugoslovenskih autora su najčešće bili usmereni ka “objektivnim” problemima izgradnje muzičke infrastrukture, te su često pisani u formi reportaže, prvenstveno iz zagrebačkog koncertnog života. Tekstove su, pored ostalih, pisali Nikola Hercigonja, Josip Slavenski, Božena Kolenc, Kiril Makedonski, Nada Organdžijeva, Josip Stojanović, Slavko Zlatić, kao i svi članovi redakcije.

Stalne rubrike su bile posvećene muzičkim aktuelnostima kao što su koncertni život u Zagrebu ili izveštaj sa pruge Brčko-Banovići, dok je značajan deo svakog broja bio namenjen izvođačkim tehničkim problemima.

Na naslovnoj strani broja 6 *Muzičkih novina* objavljen je članak organa Komunističke partije Hrvatske, *Naprijed*, u kome se kritikuje dotadašnja uređivačka politika i izdaju smernice za ideološko povezivanje svih aspekata delovanja časopisa:

I dok se u *Novinama* nalaze aktuelni i principijelni članci s područja muzičke teorije i nešto manje prakse, dotle se nađe malo članka o radu muzičkih ustanova izvan Zagreba, ili o muzičkim problemima i životu u našim sindikatima, selima itd. Povezivanju s ustanovama i organizacijama u provinciji, redakcija bi trebala posvetiti najveću pažnju.¹

Od tog broja ovo glasilo i praktično dobija savezni značaj, jer postaje višejezično. Međutim, i pored tendencije redakcije *Muzičkih novina* da pokrije čitavo područje države, informacije o muzičkom životu svih republika nisu bile podjednako zastupljene. Prvi nagoveštaj “ekspanzije” nalazi se u istom broju u kojem je i pomenuta kritika sa “više instance”, a reč je o osnivanju pododbora redakcije *Muzičkih novina* u Ljubljani, koji će, kako će se pokazati, odigrati važnu ulogu u budućem usmerenju lista. Pododbor su činili Lucijan Marija Škerjanc (rektor Akademije za glasbo), Matija Bravničar, Rado Bordon (Advokat akademije), Valens Vodušek (referent za muzičku ministarstva prosvete), Smiljan Samec (dramaturg Narodnog Gledališća), Karol Pahor (vanredni profesor) i dr Dragotin Cvetko (vanredni profesor).

Muzičke novine su, kao što se navodi u redakcijskom saopštenju, list o izgradnji savremenog muzičkog života. Međutim, “savremenost” se odnosila pre svega na institucionalni razvoj (škole, udruženja, akademije, poslovnice), dok su kompozicije koje su tada pisane, retko bile predmet razmatranja. O savremenim delima se

1 Redakcija, “‘Naprijed’ o ‘Muzičkim novinama’”, *Muzičke novine* 6 (1946): 1.

pisalo sa naročitom pažnjom i “doziranim” revolucionarnim poletom koji se prepliće sa težnjom za racionalnim, “objektivnim” sagledavanjem muzičkog ostvarenja. Najbrojniji dokazi o obimu tadašnje produkcije jesu izveštaji sa državnih konkursa o nagrađenim delima. Njihov broj, kao i visina honorara isplaćenog kompozitorima, svedoče o brizi institucija za ovaj segment kulturnog razvoja društva. Načini na koje se pisalo u *Muzičkim novinama* o novim kompozicijama biće u fokusu ovog teksta, posebno odnos između novih, socijalističkih postulata i estetskih kriterijuma klasičnog muzičkog kanona,² nasleđenih iz prošlosti.

Realnost socijalističkog realizma

Izuzev napisa Dragotina Cvetka i Božene Kolenc, uz nekoliko kritika, gotovo da nije bilo osvrta na savremeno muzičko stvaralaštvo. Malobrojni tekstovi “idejnog” karaktera, kako su tada nazivani estetički i filozofsko-teorijski napisi o muzici, bili su u senci obimnih članaka o folkloru, izvođaštvu, muzičkim stilovima iz prošlosti i prikazima koncerata (jugoslovenskih i inostranih), kao i preštampanih članaka sa teorijskom i estetičkom tematikom iz publikacija objavljenih u zemljama istočnog bloka. Za razliku od Hrvatske, aktuelnim dešavanjima iz ostalih republika nije posvećena veća pažnja, izuzev izvesnih kratkih reportaža sa osnovnim informacijama o koncertnom životu ili izgradnji muzičkih infrastrukturnih objekata.

Jedan od malobrojnih tekstova koji donose eksplicitno izrečene smernice za delovanje u muzičkoj kulturi jeste proklamacija doneta na II kongresu Društva skladateljev Slovenije održanom 30. 3. 1947. godine. Stavovi u ovom članku izneseni su od strane umetničke državne institucije (Društva skladateljev Slovenije) u vidu plana za konkretno delovanje, koji se razlikuje od srodnih tekstova institucija čija oblast delatnosti nije neposredno stvaranje dela (obrazovne, izdavačke, koncertne institucije). Imajući u vidu da se pomenute smernice odnose najpre na kompozitorsko stvaralaštvo, može se reći da one sugerišu na koji način delo treba da odrazi “veličinu, progresivnost i pravednost” čitave društveno-političko-estetske strukture na kojoj temelji svoj umetnički status.³ Vitalni značaj za takvu umetnost ima jezik kojim se ona zastupa, a koji je “anti-romantičarski”, gotovo formalan i treba da ukaže na to da nije izgovoren iz buržoasko-metafizičke pozicije autonomne elitističke umetnosti, nego od strane angažovanih kulturnih radnika, koji nastoje da uključe “slovenskega skladatelja v celotni progres, približati ustvarjalno dejavnost resničnosti novega življenja,

2 Detaljnije o muzičkom kanonu cf. Shreffler, 2013.

3 O čemu Aram Hačaturjan ističe: “Život sovjetskih kompozitora tako je usko povezan sa životom i sudbinom čitavog naroda, da se analizom stvaralačkih postignuća trudbenika muzičke umjetnosti, može kao u zrcalu sagledati porast i razvoj kulture u našoj zemlji” (Hačaturjan, 1947: 2).

vnesti nov duh v našo glasbo in jo povezati z ljudskimi množicami.”⁴ Rezultat sinteze društvene i estetske ideologije kakav je u ovom napisu predstavljen, opisuje se terminom ‘socijalistički realizam’. Kako ističe Ješa Denegri

termin socijalistički u ovom pojmu [socijalistički realizam] označava društveni poredak nove države, termin realizam označava dominantni model i tip predstave koja po pravilu odslikava i idealizuje, ali uvek prikazuje izgled konkretne životne stvarnosti (Denegri, 2009: 13).

Može se uočiti da izveštaji o radu Udruženja kompozitora Hrvatske nisu ova-ko “idejno” intonirani, niti su dati u vidu formalnog saopštenja, sa ideološki elaboriranim i zaokruženim planom delovanja. Otud zaključak izveštaja u ko-jem se ističe verovanje da će doprinos slovenačkih kompozitora činiti značajan udeo u kulturnoj izgradnji naroda Jugoslavije, može biti shvaćen i kao odgovor-no prihvatanje vodeće uloge Društva skladatelja Slovenije među jugosloven-skim kompozitorskim udruženjima, bar u idejno-političkom smislu.⁵

O novim delima novim jezikom

Slovenački muzikolog i član ljubljanskog pododbora redakcije *Muzičkih novina*, Dragotin Cvetko, prvi je pokrenuo polemiku o savremenom stvaralaštvu, os-vrćući se na dela slovenačkih kompozitora nastajala tokom rata i u prvim posle-ratnim godinama u svom tekstu “Nova značilna dela slovenske glasbene pro-dukcije” koji se našao na naslovnoj strani 9. broja, što već govori o njegovom značaju, budući da je ovo jedini tekst u kojem je tema aktuelno jugoslovensko stvaralaštvo, a koji je štampan na naslovnici.⁶ Cvetko je obuhvatio kompozicije svih žanrova, od horskih i kamernih (kojima započinje pregled), preko operskih, scenskih, simfonijskih i koncertantnih do solističkih dela.

Pri pregledu horske literature, razumljivo je da je posebna pažnja posvećena partizanskim pesmama, među kojima autor bez argumentacije ističe dela Ka-rola Pahora (takođe člana ljubljanske redakcije) kao najuspelije. Ovaj segment

4 Redakcija, “Društvo skladateljev Slovenije”, *Muzičke novine*, 2 (1947) 12: 2.

5 O tome svedoče i uzajamne posete predstavnika Hrvatskog državnog konzervatorija iz Zagreba i Akademije za glasbo iz Ljubljane tokom 1947. godine, koje su dovele do trilateralnog sastanka, gde su se ovim delegacijama pridružili i profesori sa beogradske Muzičke akademije. Razlog ovog okupljanja bila je želja za povezivanjem triju akademskih institucija i zajedničko pristupanje rešavanju aktuelnih problema. Oni su se najpre ticali ideološkog usmerenja visokog muzičkog školstva, a samim tim i pitanja sinhronizacije planova i programa, razmene profesora i studenata, internata, uslova studiranja itd. Ovaj primer su sledile i zajednice srednjih muzičkih škola koje su u ovom periodu strukturisane na način danas još uvek prisutan u većini republika.

6 Pored tekstova autora iz zemalja istočnog bloka, na naslovnim stranama su se nalazili i članci Josipa Slavenskog, Vojislava Vučkovića, Pavla Markovca i drugih.

teksta deluje “protokolarno”, kao nužna formalnost, ali se čini da to nije zbog tematike vezane za NOB i socijalističku izgradnju, budući da je ona u manjoj ili većoj meri prisutna kroz ceo tekst. Pre se može reći da je razlog nedovoljne razrađenosti ovog dela teksta to što se u njemu autor bavi delima koja se u estetskoj hijerarhiji “zapadne” muzike nalaze veoma nisko u odnosu na operu, simfonije i druge “velike” žanrove. Tako se već na početku teksta, može uočiti značajan paradoks tadašnjeg odnosa prema muzici – iako je proklamovana “narodna” umetnost i insistira se na muzici za mase, radnike i seljake, ono što se zaista “računa” kao prava umetnost socijalizma i vredno je analitičke pažnje jesu dela “vi-soke” umetnosti, naravno, sada u odnosu prema postojećem stanju.

S jedne strane, opera Marijana Kozine *Ekvinocij*, pisana na tekst Ive Vojnovića, svrstava se, prema Cvetkovom mišljenju, među najbolja dela ovog žanra u Sloveniji. Kako se navodi, iako nije konačno rešio probleme operске umetnosti, kao što su psihološko oblikovanje likova i upotreba govora, kompozitor je ipak ostvario delo “s finim občutkom za dramatične učinke [...], ki zagotavlja, da bo Kozina v svojem nadaljnjem delu še mnogo ustvaril in da bo lahko kvalitetno dvigal raven izvirne slovenske opere” (Cvetko, 1947: 1).

S druge strane, *Veronika Deseniška* Danila Švare jeste opera koju Cvetko prihvata kao formalno zaokruženo i kompoziciono-tehnički vešto izvedeno delo, ali čija je mana libreto, sačinjen od tekstova različitih autora. Sagledavajući ove dve opere i rezimirajući svoje opšte utiske o slovenačkom operskom stvaralaštvu u ovom periodu, Dragotin Cvetko je formulisao i značajne estetičke i političke postulate koji će obeležiti tadašnja jugoslovenska dela: “Ob dosedanji operni tvor-nosti pa se poleg vprašanja formalnega ter vsebinskega stila, ki bi bil v skladu z novim muzikalnim razvojem in družbenim dogajanjem, vedno bolj ostro postavljata tudi vprašanje ustrežajočih tekstov, ki bi znali pravilno zajeti zgodovinsko snov iz preteklosti in sedanjosti slovenskega ljudstva ali oblikovati kakšno drugačno, sodobnemu opernemu tvorjenju, ustrežajočo snov” (Cvetko, 1947: 1).

Reč je o naročitem liku dominantne ideologije, koji se javlja kao da je prirodna posledica revolucionarnog prevrata, polazeći od pretpostavke o socijalističkom “muzičkom radniku”. Ono što je u prethodnim brojevima *Muzičkih novina* pisano u vezi sa identitetom “muzičkog radnika”, Cvetko je ugradio u svoj muzikološki jezik, transformišući te postulate u estetski sud korespodentan praktičnom, svakodnevnom životu. Drugim rečima, ideologija koja se nalazi u osnovi izgradnje muzičkih institucija, saobrazno široj “obnovi i izgradnji”, odrazila se i na “čisto” muzičke postulate i to upravo utičući na njihovu “čistotu”, kako ističe Nikola Hercigonja: “Muzika ne smije prirodu imitirati. Neka je izrazuje svojim specifičnim sredstvima [...]. Ne radi se ovdje o izražavanju neke ‘apsolutne apstrakcije’, nego o izražavanju prave umetničke stvarnosti – realnog doživljavanja života pravim i logičnim umjetničkim sredstvima” (Hercigonja, 1946: 2).

Dijalektički odnos između razvoja muzičkog stvaralaštva i društvenih događaja, sa jedne, i sadržaja i forme jednog dela, sa druge strane, izveden je iz neophodnosti šireg društvenog angažovanja muzičara, koji ne može biti u bilo kojoj drugoj ulozi, osim u ulozi “narodnog umetnika”, svesnog situacije i sa željom da je svojim muzičkim delom učini boljom, kako naglašava i Božena Kolenc:

Reakcionarnu namjenu muzičke umjetnosti uskome krugu koncertne dvorane, treba iz temelja promijeniti i muzičku umjetnost prenijeti u svakodnevni život. [...] Umjetnik koji ostaje po strani udaljuje se pomalo i sigurno od životne stvarnosti. Time šteti pravilan razvoj njegove umetničke ličnosti [...]. On time postaje ‘neshvaćen’, što međutim znači samo to, da on nije shvatio ni historijsku epohu u kojoj živi, niti svoje zadatke i ulogu u njoj (Kolenc, 1946: 1).

Samim tim, kriterijum za sagledavanje kompozicije, u skladu sa istom ideologijom, ne može biti zasnovan samo na muzičkim parametrima, pošto su oni, kao i autor koji piše tekst, u neposrednoj vezi sa društvenim kontekstom u kojem, kako je rečeno, pored muzičkog delovanja, autor deluje i politički, tj. revolucionarno. Tako, značaj Cvetkovog teksta jeste u pronalaženju jezičke konstrukcije saglasne sa novom ideologijom, operativne pri analizi i predstavljanju dela, kako novih i budućih koja će nastati u tom jezičkom kontekstu, tako i onih iz prošlih vremena, sada istorizovanih u skladu sa aktuelnim trenutkom.⁷ U segmentu posvećenom kompoziciji *Gozdovi pojejo* Blaža Arniča, mogu se uočiti Cvetkovi stavovi o simfonijskom stvaralaštvu:

elementarna sila, iz katere vreje melodije, zvoki in ritmi, življenska moć, ki ne vprašuje po obliki, ampak po izrazu, raspoloženje, ki pozna nežna občutja in silovite izrazne dvige, resnično občutje skladatelja, ki se predaja svojim doživetjem in ustvarja zato, ker doživlja, in ne zato, da bi muzikalno raspravljaj o zgolj estetskih možnosti muzikalnega oblikovanja in bi se prepuščal muzikalnemu artizmu. Mislim da je bivstvo umetnine, ki seveda zahteva enakovredno vnanjo obliko, prav v teh značilnostih, ki vodijo tudi Arniča v njegovem ustvarjanju.

⁷ Problem privrhavanja tekovina prošlosti saglasno principima današnjice, na neuobičajen način ilustruje članak češkog autora Sihre u *Muzičkim novinama*, koji donosi ideju “pomirenja” estetske univerzalnosti i konkretizacije, predlažući “privremenu” opštost determinisanu pragmatizmom: “Odnos umjetnosti i stvarnosti stoji danas u središtu estetske problematike. Ovaj je problem danas, kada se izgrađuju novi i pravilni društveni odnosi, često prodiskutiran i u najširoj javnosti. Umjetnost je bila u prošlosti društveno iskorijenjena. Danas ona traži put natrag do kolektiva. Poslije razdoblja radikalne rastvorbe čvrstih normi traže se danas nove norme koje bi makar i za određeni vremenski odsjek, imale sveopću vrijednost” (Sychra, 1946: 3).

Arnič je svoje delo završio tokom boravka u logoru Dahau, a posvećenost temi zatočeništva i muzika koja priziva prizore tragedije i patnje, razlog su Cvetkovog pozitivnog suda o sadržaju dela. Naročito treba istaći prednost koju muzikolog daje doživljaju i osećanjima nad "artizmom" i "čisto estetskim mogućnostima". Ta prednost je razumljiva u svetlu klasnog određenja umetnosti, koje je apsolutnu muziku, apstraktno slikarstvo i druge srodne vrste posmatrala kao buržoasko previđanje stvarnosti uživanjem u "praznoj formi".⁸ Nasuprot ovoj "dekadentnoj", stoji "zdrava umetnost na zdravim osnovama" socijalističkog autora, naime Arniča, koji, budući da je preživeo i iskusio sve strahote ratnog stradanja uprkos kojima je revolucija uspela, slavi "svetlu budućnost" upravo opisivanjem herojske, mučeničke prošlosti, kako navodi Kolenc: "I samo toliko, koliko je muzičko djelo doživljaj svoga vremena, koliko izražava njegove snažne životne manifestacije, koliko je borac za nove životne ideale, za progres, toliko i samo toliko je i društveno i umjetnički opravdano" (Kolenc, 1947: 2).

Dakle, za Cvetkov sud nisu bila sporna sredstva koja se upotrebljavaju u artistskoj muzici, već je bio sporan način njihove upotrebe. Odricanjem društvene i političke odgovornosti umetnika i umetnosti, zastupaju se ciljevi neprijateljske klasne opcije, pre svega zbog toga što se ne mogu nedvosmisleno vezati za socijalističku ideologiju. Nasuprot "tehničnom" smislu, nalaze se "izraz" i "dubina", drugim rečima, značenje koje će direktnije povezivati "artistski" segment kompozicije sa društveno-političkim kontekstom, čime će se otkloniti opasnost od mogućnosti da se delo prihvati kao "prazna estetska konstrukcija" za buržoasko uživanje. Može se reći da Cvetko ovim stavom afirmiše model *angažovanja muzičkog dela* prema tada dominantnim ideološkim stremljenjima, opravdavajući upotrebu novih sredstava kao u Žebreovom delu, u kojem iako "celota sicer še ne nudi enotnega izraza, kajti iz nje je dobro vidno iskanje, razni stilni vplivi, še premajhna poglobitev izraza in upoštevanje vnanih učinkovitosti, ki z notranjo vsebino niso v enakovrednem sorazmerju. Tudi izrazno stopnjevanje še ni doseglo tistega razvojnega poteka, ki je potreben za zrelo zaključenost skladbe" (Cvetko, 1947: 1), ipak nastoji da u savremenim uslovima, sa muzičkim sredstvima koja su autoru dostupna, odgovori istovremeno i na umetnički i na društveno-politički zahtev, angažujući svoje eksperimentisanje sa izražajnim sredstvima povezujući ih sa borbom za slobodu.

Nasuprot njemu, Cvetko je postavio koncert za violinu i orkestar Lucijana Marije Škerjanca, koji je ocenio kao vrlo zahtevan, virtuozan i vešto napisan, ali

⁸ Kako se navodi u tekstu iz sovjetske štampe: "U dekadentnoj umjetnosti buržoazije nema ni traga tragedijskoj veličini, ali zato ima koliko god se hoće najprljavije lakrdijske banalnosti [...]. Jednom od najkarakterističnijih pojava suvremene buržoaske muzike doista se može smatrati oštro i jasno izražena gravitacija ne samo prema relativnome, nego i prema potpunom prvobitnom primitivu u umjetnosti, gusto zasićenomu najgorim misticizmom" (Gorodinskij, 1948: 3).

bezizražajan i “tehnički”.⁹ Slično je intonirana i kritika Natka Devčića povodom izvođenja koncerta za violončelo Bruna Bjelinskog: “nedostaje još dosljedno provođenje lične note autora koja bi čitavoj kompoziciji dala biljeg određenoga umjetničkog stava i odnosa prema onome što treba da leži u osnovi svakog umjetničkog djela, tj. prema životu i stvarnosti, u kojoj umjetnik-stvaralac živi i djeluje i iz koje za svoje stvaranje crpi pobude” (Devčić, 1946: 4). Isto autoru i delu zamera i Božena Kolenc: “djelo nema dramatike onih dana u kojima je stvarano, te ni po čemu nije izrazito današnje i isključivo naše (Kolenc, 1947: 2).

Pisanje o savremenim autorima u tekstovima Josipa Andreisa se donekle razlikuje od prethodno razmatranog. Izveštavajući sa koncerta zagrebačkog Simfonijskog radio-orkestra održanog 17. 10. 1946. godine, on se pozitivno osvrnuo i na novo delo Mila Cipre, ističući kompozitorovo majstorstvo u kojem se odražava prelaz sa “nacionalno-muzičkog stila” ka “neobaroknim smernicama” isticanjem “motorike i objektivizma” (Andreis, 1946: 3). Iako nema reči o tekovinama NOB-a, Ciprino delo je ideološki “opravdano” korišćenjem folklornih motiva naroda Jugoslavije. Međutim, Andreisova posvećenost “objektivizmu” se može smatrati pandanom Cvetkovom “tehničkom” aspektu izgradnje dela, a koji je negativan jedino ako je sam sebi cilj. “Objektivizam”¹⁰ je svakako “teža” reč nego “tehničko” i može se razumeti kao svojevrsno *muzičko po sebi*. Razlika između Andreisa i Cvetka u ovom slučaju jeste u tome što Andreis “objektivizam” u Ciprinom delu denotativno “samo” konstatuje, ali ga ipak pozitivno konotira, dok bi se moglo pretpostaviti da u Cvetkovom estetičkom sistemu to ne bi bio slučaj, sudeći prema prethodno iznesenim stavovima.

Međutim, ako se uzme u obzir Cvetkov odnos prema kamernom stvaralaštvu, uviđa se složenost njegove kritičarske pozicije. On ne prihvata stanovište prema kojem je muziciranje u malim sastavima buržoaska tekovina, ocenjujući pozitivno, samo na osnovu “muzičkih” karakteristika, Koncert za violinu i klavir Blaža Arniča koji je nastao 1943. godine. Istaknuta je tematska povezanost i arhitektonika oblika, naročito u poslednjem stavu, fugi, koja se u ovom slučaju ne smatra praznom konstrukcijom. Cvetko je naglasio kompozitorovu vezanost za “klasičnu” muzičku tradiciju, drugim rečima kanon, pohvalivši dramatičnost izraza u prvom, liričnost u drugom i polifonu tehniku u trećem stavu. Samim tim, može se pretpostaviti da je za njega “apsolutna” muzika prihvatljiva ukoliko je pisana tako da ne remeti tradicionalne “tehničke” vrednosti – izbalansiran oblik, jasnu fakturu i poštovanje tekovina prošlosti kao što je fuga.

9 Ovaj koncert je dobio Prešernovu nagradu (20,000 dinara) što svedoči o nepodudaranju stavova stručne kritike i vrednosne procene državnih komisija.

10 Mirjana Veselinović-Hofman definiše objektivizam u muzici kao “vidove, intenzitet i nivo ispoljavanja autonomne muzičke logike pri oblikovanju muzičkog materijala” (Veselinović-Hofman, 2007: 52).

Štaviše, Cvetko je i u delima koja su eksplicitno povezana sa NOB-om isticao odstupanja od ovog kanona, dok sadržajno neodređene kompozicije u kojima se on sledi, nije negativno ocenio, niti kritikovao njihov odnos prema “narodnom” i “masovnom”.

Naprotiv, govoreći o Pahorovoj *Slovenskoj sviti*, koja je zasnovana na pet slika iz NOB-a, on ističe da je delo pisano “v stilu zmernejše moderne smernosti” (Cvetko, 1947: 1) i da je pored svoje muzičke vrednosti, važan dokument o nedavnoj prošlosti. Čini se da je Cvetko pre svega prosuđivao dela na osnovu muzičkih kriterijuma, koje je izgradio u suočavanju klasičnog kanona sa socijalističkom ideologijom u umetnosti, što i sam ističe: “Kakor za operno, tako velja tudi za simfonično in vso ostalo sodobno slovensko ustvarjanje, da se bo moralo ogledati na eni strani po novih vsebinah, na drugi strani pa po novih idejnih pogledih, ki jih nujno prinašajo velike družbene spremembe našega časa in ki zajemajo tudi področje glasbene umetnosti” (Cvetko, 1947: 1). Cvetko sa svoje pozicije izvodi sud sintezom “čisto” muzičkog sagledavanja i socijalističkih ideoloških smernica, ali on takav pristup ne problematizuje, već zahteva “točno opredelitev načelno važnih ideoloških pojmov, ki so tudi za umetnost vodilnega pomena in bodo prej ali slej zahtevali popolne jasnosti” (Cvetko, 1947: 1).

Posledice problema na koji upućuje ova kritika vidljive su najpre u prikazima sa koncertnih izvođenja, dakle u tekstovima u kojima nema mesta polemici i koji imaju za cilj da primene analitičke principe na konkretnom slučaju. Tako Natko Devčić, govoreći o II simfoniji *Eroici* Stjepana Šuleka, ističe: “Bude li Šulek potpuno pročistio svoj umjetnički jezik i bude li stalno dalje produbljivao sadržajnost svojih djela, povezujući ih sa stvarnim životom naroda i zemlje, njegova će snažna stvaralačka nadarenost i visoko tehničko znanje uroditi sve novim i još vrjednijim plodovima u našem novom muzičkom stvaranju” (Devčić, 1947: 3).

Iako Devčić zahteva povezivanje sadržaja i forme, on ih upravo razdvaja, ukazujući na potrebu za “produbljivanjem” veze između njih. Tako, kriterijum kojim se vodio pri oceni jeste izveden iz klasičnog kanona (“visoko tehničko znanje”), shvaćenog kao svojevrsna “neutralna vrednost”, a koji je zapravo skup muzičkih normi i praksi kojim je umetničko delo definisano, te povezano sa “stvarnim životom naroda”.

Zaključak

Kanon, kako Cvetkov tekst pokazuje, nije zaobišao uticaj društvenih promena. Naprotiv, umesto njegove razgradnje, on je još snažnije zastupan u borbi protiv modernističkih “zastranjivanja i dekadencije”, kao ispravan oslonac na tekovine

“zdrave klasike”. Cvetkova kritika ne samo da ukazuje na problem ideološke ispravnosti umetnosti, koja je nastupila sa revolucijom, već istovremeno implicira i problem pisanja i prosuđivanja stvaralaštva sa kojim su se ostali učesnici muzičkog života tada takođe suočavali. Iako vanmuzički narativi i “programnost” mogu delovati kao jednostavno sredstvo da se značenjski muzika “ispravno” odredi, takav postupak ne rešava pitanje muzičkog oblikovanja i izraza, kome je trebalo ukinuti auru autonomije zbog buržoaskog nasleđa, a koje je istovremeno moralo biti samostalno rešeno u čvrstoj vezi sa dominantnom ideologijom. Analogno čuvenoj Marksovoj pretpostavci da je socijalizam završna faza kapitalizma, estetska ideologija autonomno muzičkog nastala u buržoaskom vrednosnom sistemu, svoju negaciju u socijalističkom kontekstu dobija Cvetkovom kritičkom intervencijom koja nastoji da prevaziđe estetička ograničenja i dogme prethodnog vremena, suočavajući ih sa promenom “materijalne baze”, odnosno, principa društvene proizvodnje, koji više ne pružaju osnovu za “zastarele” ideološke odnose.¹¹

Literatura

- Andreis, Josip. “Simfonijski koncerti”. *Muzičke novine* 6 (1946): 3.
- Cvetko, Dragotin. “Nova značilna dela slovenske glasbene produkcije”. *Muzičke novine* 9 (1947): 1.
- Denegri, Ješa. *Teme srpske umetnosti 1945–1970*. Beograd: Atoča, 2009.
- Devčić, Natko. “Simfonijski koncerti”. *Muzičke novine* 7 (1946): 4.
- Devčić, Natko. “Simfonijski koncerti”. *Muzičke novine* 9 (1947): 3.
- Gorodinski, Viktor. “Suvremena muzika buržoaskog zapada”. *Muzičke novine* 22 (1948): 3.
- Hačaturjan, Aram. “Muzika naroda-pobjednika”. *Muzičke novine* 15 (1947): 2.
- Hercigonja, Nikola. “Marginalije o operi”. *Muzičke novine* 4–5 (1946): 2.
- Kolenc, Božena. “Uz praizvedbe novih domaćih djela”. *Muzičke novine* 20 (1947): 2.
- Kolenc, Božena. “Više aktivnosti među muzičkim radnicima”. *Muzičke novine* 2 (1946): 1.
- Marinković, Sonja. “Pitanja periodizacije srpske muzike”. *Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku* 22–23 (1998): 27–50.
- Marks, Karl i Fridrih Engels. *O književosti i umetnosti*, prev. Jovan Popović. Beograd: Reč i misao, 1962.
- Mikić, Vesna. *Lica srpske muzike: Neoklasicizam*. Beograd: FMU, 2009.

11 Čuvena teza Karla Marksa pretpostavlja da promenom materijalnih uslova ne nastupa istovremeno i promena u ideologiji, već se ona događa postepeno i nelinearno. Cf. Marks, Engels, 1962: 7.

- Milin, Melita. "Etape modernizma u srpskoj muzici". *Muzikologija*, 6 (2006) 6: 93–116.
- Milojković, Milan. *Analiza jezika napisa o muzici: Srbija u Jugoslaviji (1946–1975)*. Novi Sad: Akademija umetnosti Novi Sad, 2013.
- Redakcija, "'Naprijed' o 'Muzičkim novinama'". *Muzičke novine* 6 (1946): 1.
- Redakcija, Društvo skladateljev Slovenije. *Muzičke novine* 12 (1947): 2.
- Shreffler, Anne C. *Musical Canonization and Decanonization in the Twentieth Century, Der Kanon der Musik: Theorie und Geschichte. Ein Handbuch*, Munich, Edition Text und Kritik, 2013, <http://harvard.academia.edu/AnneCShreffler/Papers> (pristupljeno 2. 2. 2015)
- Sychra, Antonin, "Problemi suvremene muzičke estetike". *Muzičke novine* 7 (1946): 3.
- Veselinović-Hofman, Mirjana. *Pred muzičkim delom*. Beograd: Zavod za udžbenike, 2007.

Vesna Mikić

8 O UKS-u i DSS-u SKJ/SAKOJ-u (u kontekstu politike) DDD

*Moj je svet k'o crno-beli spot,
rađen za JRT u Es. Ef. Er.Jot*

Momčilo Bajagić-Bajaga¹

Rad je zasnovan na istraživanju i interpretaciji odabranih arhivskih dokumenata i objavljenih podataka u vezi sa radom Saveza kompozitora Jugoslavije (SAKOJ) u prvoj deceniji njegovog postojanja (1950–1960). Posebna pažnja u istraživanju posvećena je radu i međusobnim vezama, odnosno osobenim doprinosima Savezu, onih članova ove organizacije koji su delovali na srpskoj i slovenačkoj sceni. S tim u vezi, kao najvažnije oblasti rada Saveza i njegovih članova razmatraju se one koje se tiču zaštite autorskih prava i promocije savremenog kompozitorskog stvaralaštva u društveno-političkom kontekstu obeleženom politikom demokratizacije–debirokratizacije–decentralizacije, odnosno politikom DDD.

Ključne reči: SAKOJ, Udruženje kompozitora Srbije, muzička politika

On UKS and DSS SKJ/SAKOJ regarding DDD policy issues

The paper is based on research and interpretation of the selected documentation and published data in respect to activities of the Union of Yugoslav Composers during the first decade after its foundation (1950–1960). The work and interrelations of the composers from Serbia and Slovenia in the Union are of crucial interest for this interpretation. Union's activities in the fields of the copyrights protection and the promotion of the contemporary music, are addressed in the context of the then actual Yugoslav policy of democratization–debirocratization–decentralization, the so-called DDD policy.

Keywords: SAKOJ, Composers Asociation of Serbia, music politics

¹ Momčilo Bajagić-Bajaga, "Model 1960 – Es.Ef.Er.Jot", Zmaja od Noćaja, 2001, PGP RTS – CD 413520. "Es. Ef. Er. Jot" je "staromodni" (iz vremena DFJ i FNRJ) izgovor skraćenice SFRJ od Socijalistička Federativna Republika Jugoslavija. JRT je skraćenica za Jugoslovensku Radio Televiziju.

Isticanje skraćenih umesto punih naziva institucija i fenomena kojima je ovaj tekst posvećen u naslovu, pokušaj je da se čitalac “po kratkom postupku” uvede u atmosferu vremena koje je usledilo neposredno po završetku posleratne “obnove i izgradnje” i po raskidu odnosa Jugoslavije sa SSSR-om (1948). Tih deset godina nakon 1948, predstavljaju period “koji ima ulogu početnog poglavlja u obnovljenoj kulturnoj i umetničkoj situaciji” (Denegri, 1995: 6), period najave (opšte) liberalizacije i uvođenja samoupravljanja na samom početku šeste decenije dvadesetog veka, i doživljavaju se kao možda najsolidnije doba u turbulentnoj istoriji Jugoslavije. Dalje, skraćenice, ovde intencionalno korišćene, pored “muke” (ali i jezički inspirativne igre) koje predstavljaju za svakog istraživača, ispostavljaju se i kao simptomi jedne ideje čiji je rezultat bila ta čudesno konfuzna državna tvorevina koja je pod različitim imenima (od kojih se najduže zadržalo ime: Jugoslavija), i njihovim skraćenicama, u različitim oblicima postojala na prostoru današnjeg zapadnog Balkana ili jugoistočne Evrope sve do prvih godina dvadeset prvog veka. Ipak, moram da istaknem da takve jezičke igre nisu bile osobenost jugoslovenske države, jer se čini da što je aparat glomazniji, to je i jezik tog aparata podložniji “skraćivanjima” ove vrste, te kao da se svi antagonizmi, konflikti i eventualni prevrati “skrivaju” iza odsečno izrečenih/svedenih naziva institucija, fenomena i slogana. Veliki administrativni aparati, strukture koje podrazumevaju učešće velikog broja činilaca i članica, slovenačka su i srpska stvarnost i danas, kada je Slovenija članica Evropske unije, a Srbija kandidat(kinja) za članstvo. Da Srbija i Slovenija iniciraju ili (sa)učestvuju u kreiranju velikih, svakako većih od njih (geopolitičkih) sistema, za ove dve države, te ni za njihove građane nije novina, ukoliko se ima u vidu da su, zajedno sa Hrvatskom, one, u razdoblju od sedamdesetak godina (1918–1991), bile “osovina” zajedničke države. Teret, ali i benefit “vodećih” republika u kontekstu Federativne Narodne Republike Jugoslavije (u daljem tekstu FNRJ),² koji je ovde u fokusu razmatranja i u slučaju esnafskih udruženja više je nego očit, te je bilo moguće, na osnovu dokumenata koji su mi bili dostupni, da istražim i pokušam da osvetlim pozicije udruženja slovenačkih i srpskih kompozitora i muzičkih pisaca, a u okviru delovanja savezne institucije. Činjenica da je udruživanje na saveznom nivou postalo moguće tek sa nastupom ukratko opisanog stabilnog perioda, perioda liberalizacije, paradoksalno tu stabilnost pretvara u izazov za istraživača, omogućavajući mu da razmotri ne samo međusobne odnose dva udruženja, te i dva “naroda”, već prvenstveno načine na koji su svi zajedno svojom delatnošću konstruisali jugoslovensku “stvarnost” i tako doprinosili integracijskom projektu “nacionalne” države i “pretopljenog” identiteta,

² Ustavom od 31. 1. 1946 prestala je da postoji Demokratska federativna Jugoslavija (DFJ) koja je formirana 29. 11. 1943 i proglašena je FNRJ. Naziv države je iz FNRJ promenjen u Socijalistička Federativna Republika Jugoslavija (SFRJ) ustavom od 7. aprila 1963. godine.

aktuelnom do 1964. godine (Marković, 2007: 93). Jer, bez obzira na to što je do osnivanja Saveza kompozitora Jugoslavije (u daljem tekstu SKJ ili SAKOJ, budući da je prvu skraćenicu 1952. godine preuzeo Savez komunista Jugoslavije) svakako ponajpre došlo zbog zajedničkih interesa republičkih udruženja kompozitora, pre svega ekonomske prirode, sama činjenica da su stupili u takav “mešoviti brak” republička udruženja i njihove članove uključuje u procese jugoslovenske integracije, u koje su već bili uključeni. No, postavlja se pitanje, zašto do udruživanja nije došlo ranije, budući da su odmah po završetku Drugog svet-skog rata osnovana republička udruženja i da su postojali, sudeći po svedočenjima savremenika i sačuvanim dokumentima, pokušaji osnivanja Saveza i pre 1950. godine? Čini se da je upravo promenama na području zaštite autorskih prava, do kojih je došlo zahvaljujući liberalizaciji nakon 1949–1950, pojačana aktivnost na osnivanju Saveza. Drugim rečima, kada je kompozitorima pružena mogućnost da se sami staraju o plasmanu i promociji svojih dela, kao i naplati autorskih honorara, stvaranje “krovne” institucije koja bi na znatno većem tržištu i sa većim uticajem, većim “aparatom” i sredstvima, zastupala njihove interese, postalo je moguće. Za pretpostaviti je, dalje, da je “brak” sklopljen iz interesa, morao dobro da funkcioniše dok su postojali ti interesi, kako na relacijama unutar Saveza i države, tako i na relacijama između Saveza i drugih državnih institucija. A, u formuli DDD, izgledalo je kao da je pronađen recept za dobro funkcionisanje ovakvog jednog “SIZ-a”.³

[v]eć u decembru 1949. godine (Treći plenum) dolazi do preokreta, kada se, najpre u obrazovanju i kulturi, najavljuje liberalizacija. Liberalizacija u privredi, posebno poljoprivredi, biće izraženija sledeće, 1950. godine, kada je počelo uvođenje samoupravljanja po principu ‘fabrike radnicima’. Umesto striktnе državne kontrole privrede, počela je da se sprovodi politika ‘DDD’ (decentralizacija — debirokratizacija — demokratizacija [podvukla V. M.]) [...] Liberalizacija privrednog života, pomoć Zapada i postepena promena industrijske i investicione politike u pravcu podizanja životnog standarda, doveli su do stvaranja specifičnog ‘socijalističkog tržišnog društva’. Pedesetih godina je priča o Jugoslaviji bila *Success story*. Privreda je imala visoke stope rasta, režim je uživao visok kredibilitet kod stanovništva. Nacionalni odnosi su izgledali rešeni. Režim čak razmišlja o jačanju nadnacionalnog ‘jugoslovenskog’ identiteta, koji bi zamenio tradicionalne nacionalne identitete (Marković, 2007: 19).

3 Svakako samoupravne interesne zajednice (SIZ) su zaštitni znak jednog drugog vremena (posle 1974) i nekog drugog Zakona (Zakon o udruženom radu), ali iste države (sa drugim nazivom: SFRJ), no ovde sam želela da istaknem da je “interesna zajednica” u doba kada je već postojalo samoupravljanje, dobar opis za esnafsko udruženje poput SAKOJ-a.

Iako na prvi pogled deluje kao svojevrsni paradoks mogućnost da se jedna institucija, kao što je Savez, "uklopi" u DDD politički projekat, imajući u vidu da institucije podrazumevaju postojanje birokratskog aparata, te da su po svojoj prirodi "centri", mora se naglasiti da SAKOJ jeste bio savez, ali nije bio savezna institucija, u smislu institucije savezne države, te da je benefit članova udruženja (ali i drugih autora i udruženja) od ubranih autorskih prava očito bio "snažniji" od, ipak povremeno postojećih primedbi, da SAKOJ (čitaj: Beograd) ima ulogu "centrale". Konačno, udruženja, uključujući i SAKOJ su od samog početka bili organizovani kao esnafske organizacije, sastavljene od članova sa pravom glasa, te je, kada je reč o "demokratizaciji", ona već bila ostvarena, budući da je princip demokratskog odlučivanja važio u ovim institucijama. Dakle, tržišna liberalizacija je nužno dovela do potrebe za udruživanjem koje je, zauzvrat, bilo rukovođeno principima DDD politike.

No, pre nego što se posvetim razmatranju različitih aspekata rada SAKOJ-a u ranim 1950-im godinama, odnosno prvim godinama njegovog postojanja, te doprinosu i aktivnostima Udruženja kompozitora Srbije (u daljem tekstu UKS) i Društva slovenskih skladateljev (u daljem tekstu DSS), kratko ću se osvrnuti na karakteristike dokumentacije koju sam pronašla. Nakon bezuspešnih i dugotrajnih pokušaja da u Arhivu Jugoslavije, potom i Srbije i najzad grada Beograda pronađem dokumenate vezane za rad SAKOJ-a, budući da u Sokoju (nasledniku SAKOJ-a, isprva kao Savez organizacija kompozitora Jugoslavije, a danas: Sokoj organizacija muzičkih autora Srbije) oni navodno nisu postojali, ljubaznošću zaposlenih u Sokoju⁴, do mojih ruku je, iz nekog od podruma zgrade u Mišarskoj 12-14, došlo nekoliko fascikli sa dokumentima iz 1950-ih godina (fascikle su i "organizovane" po godinama). Dokumentaciju koja me je zanimala sam fotografisala i fotokopirala. Ono što se od materijala koji se tiču UKS-a, DSS-a i SAKOJ-evih odnosa sa ova dva udruženja moglo iskoristiti za ovaj rad uglavnom su zapisnici i izveštaji sa sastanaka Upravnih odbora republičkih udruženja, relativno redovno, tih 1950-ih, dostavljani SAKOJ-u, te nešto od prepiske članova udruženja koji su u isto vreme bili i članovi rukovodećih tela SAKOJ-a i uglavnom se tiču zakazivanja ili otkazivanja sastanaka i redovnih poslova – dakle, tiču se prvenstveno ekonomskih pitanja. Takođe, dokumentacija nije dosledno zavedena, te ću se prilikom predočavanja pojedinačnih dokumenata rukovoditi datumom zavoda ili datumom koji se navodi u samom spisu. Pored ove građe, za potrebe teksta je od presudne važnosti bila prva i do sada jedina monografija o SAKOJ-u⁵ koju je, 1970. godine, uredio Predrag Milošević (1904–1984)

4 U ovom poslu su mi nesebično pomogle viši stručni saradnik za odnose sa javnošću, Marija Cvijanović, viši stručni saradnik pravnik, Tatjana Obradović i Mila Dajević, zaposlene u SOKOJ-u. Koristim ovu priliku da im se najtoplije zahvalim na pomoći i saradnji.

5 Primerak monografije mi je posudio kompozitor Zoran Erić, te se i njemu ovom prilikom najtoplije zahvaljujem na ustupljenom materijalu.

povodom dvadesetogodišnjice postojanja SAKOJ-a.⁶ Imajući u vidu stanje u kojem je, očito već krajem 1960-ih, kada je pisana monografija, bila SAKOJ-eva arhiva možda upravo Predragu Miloševiću možemo da zahvalimo i na koliko-toliko skupljenoj, sačuvanoj i organizovanoj građi u vezi sa SAKOJ-em na njegovim počecima.

Dakle, šta je bilo moguće pročitati u vezi sa osnivanjem SAKOJ-a, a u kontekstu politike DDD, kao i liberalizacije umetničkog delovanja? Možda u prilog tezi o "centralističkom" ophođenju Beograda, ili pak onoj da je ideja jugoslovenstva bila najizraženija u Srbiji, možda idu i činjenice da sam o osnivanju SAKOJ-a dokumenta pronašla samo u srpskim izvorima, što naravno, ne znači da ona ne postoje i u slovenačkim. Takođe, činjenica je da znamo da je u Beogradu, 1937. godine, dakle u Kraljevini Jugoslaviji, znatno po usvajanju prvog Zakona o autorskim pravima (1929) osnovano Udruženje jugoslovenskih muzičkih autora (UJMA),⁷ na šta se u svojim dokumentima, kad ukazuje na mogućnost udruživanja na jugoslovenskom nivou, poziva rukovodstvo UKS. Naime, iste godine kada je donet Zakon o autorskom pravu FNRJ, kojim je zaštita autorskih prava organizovana putem Zavoda za autorsko-pravno posredništvo kojeg su činile republičke poslovnice i centrala u Beogradu, UKS je na Glavnoj godišnjoj skupštini održanoj 31. marta 1946, usvojio izmene Pravilnika (koji je očito imao snagu današnjeg Statuta) koje je (kao i Pravilnik u celini) kasnije dostavio "Administrativnom oteku" Ministarstva unutrašnjih poslova Srbije.⁸ Gotovo sve izmene, važne su za potonje osnivanje SAKOJ-a, kao i za pitanja u kojima će se "sretati" delovanja republičkih udruženja, a tu su, pored zaštite autorskih prava, još i pitanje izdavaštva, dok će se nešto kasnije "pokazati" i neke druge "neuralgične" tačke poput pitanja saradnje između udruženja i stalnih "pritužbi" na

6 Milošević, 1970. Možda je ovde pravi trenutak da iz Pogovora urednika navedem nekoliko redova koji se tiču dokumentacije iz prvih godina postojanja Saveza: "U sastavljanju opšteg teksta (*Savez kompozitora Jugoslavije, 1950–1970*) kao glavni izvori za podatke uredniku ove publikacije poslužili su zapisnici Glavnog odbora (na početku se zvao Upravni odbor) i Izvršnog odbora (ovaj organ Saveza je postojao). Na žalost, ovi su zapisnici, u prvim godinama života i rada Saveza kompozitora, vođeni prilično imrpovizovano, kucani su na lošim pelirima (drugi u to vreme nije ni bilo!): tekstovi su izbleđeli ili su sačuvane tek njihove treće kopije, jedva čitljive ili skoro nečitljive. Nekih zapisnika, međutim, uopšte nema te je urednik bio prinuđen da konsultuje direktne učesnike u radu Saveza i članove glavnih odbora da mu po sećanju saopšte neke odluke i aktivnosti, ili da traži podatke po još nekim arhivskim materijalima kako bi izlaganje događaja u Savezu kompozitora teklo bez prekida." (Milošević, 1970: 155).

7 Udruženje jugoslovenskih muzičkih autora, koje je imalo tri poslovnice: u Beogradu, Zagrebu i u Ljubljani. Udruženje je zastupalo brojne autore. Pored domaćih, štitili su se i inostrani autori tadašnjih udruženja evropskih zemalja – KODA (Danska), TEOSTO (Finska), BUMA (Holandija), ZAIKS (Poljska), STIMA (Švedska). Cf. <http://www.sokoj.rs/o-nama/istorijat> (pristupljeno 1. 10. 2014).

8 Zanimljivo je da se ova dokumentacija (starijeg datuma od osnivanja SAKOJ-a) nalazi u Sokoj-u. Izvod iz Zapisnika Glavne godišnje skupštine Udruženja kompozitora Srbije nije zaveden, a naveden je datum održavanja Skupštine, 31. 3. 1946. pod tačkom dnevnog reda izmene Pravilnika usvojenog na osnivačkoj skupštini UKS 18. 2. 1945. Potom je, na zahtev Administrativnog odseka MUP Srbije da se dostavi program rada Udruženja, uz obrazloženje da je u Pravilniku sadržan i program rada, ovom telu, 23. maja iste godine, dostavljen Pravilnik.

nezainteresovanost članstva za različite aktivnosti. Izmene Pravilnika UKS, koje nas ovde interesuju tiču se “otvaranja” za izdavačku delatnost, te “najave” mogućih esnafskih udruživanja. Naime, izmenjeni član 3, stav 2 glasi:

Udruženje će po mogućnosti izdavati časopis i organizovati štampanje i rasturanje kompozicija svojih članova i publikacija iz oblasti muzike i muzičke nauke. Stoga će, prema ukazanoj potrebi, organizovati sopstvena izdanja ili stupiti u vezu sa državnim i privatnim izdavačkim zavodima i štamparskim preduzećima, kao i sa knjižarama i ostalim javnim prodavnicama (Zapisnik, 31. 3. 1946: 1).

Pored očitog “njuha” za tržišnu delatnost, iskazanog u ovom “zauzimanju” pozicija u izdavaštvu, UKS jasno “vidi” svoje mesto u raspodeli najznačajnijeg “kolača”. U naknadno olovkom u potpunosti precrtanom (da li već u varijanti koja je poslata Administrativnom odseku ili ne, nemoguće je utvrditi, ali najverovatnije zbog toga što je postojao u starom Pravilniku iz 1945. godine, dakle pre Zakona iz 1946),⁹ članu 4 se kaže:

Udruženje kompozitora Srbije preuzima na sebe zastupanje svih muzičkih autorskih prava na teritoriji federalne Srbije. U tom smislu organizovaće poslovanicu, kao naslednika Udruženja jugoslovenskih Autora (UJMA) za Srbiju i sa nadležnim vlastima urediti sva autorsko-pravne odnose (Zapisnik, 31. 3. 1946: 1).

Pozivanjem na kontinuitet, već te 1946. godine, UKS odlučuje da preduzme inicijativu. Takođe, ovim se dokumentom dodatno potvrđuje da je UJMA postojala u predratnoj Jugoslaviji. Konačno, ovaj je član “pripremljen” stavom 4 čla-na 2, u kojem je napisano: “Udruženje može stupiti u savez kompozitora Demokratske federativne Jugoslavije, kao i u slična međunarodna udruženja.”¹⁰

Naredni krug interpretavnih mogućnosti otvara se uz pomoć sećanja aktera na trenutak osnivanja Saveza kompozitora Jugoslavije, sećanja “stara” dvadesetak godina, u kojima se ipak potvrđuje “vizionarski” osećaj nekih kompozitora poput Milenka Živkovića, predsednika UKS u trenutku osnivanja SAKOJ-a. Međutim, u takvim svedočenjima nekako se “zamagljuje” ili “umanjuje” (kao što će se videti) činjenica da je ubrzo nakon osnivanja SAKOJ-a (12–13. februar

9 Zakon o zaštiti autorskog prava stupio je na snagu osam dana po objavljivanju u Službenom listu FNRJ, 4. juna 1946. godine, što znači da je član 4 Pravilnika koji se tiče zaštite autorskih prava kompozitora, naknadno precrtan.

10 U slučaju ovog člana je takođe zanimljivo da je precrtano ime države, očito još uvek “sveže” ili je omaškom ostalo staro iz starog Pravilnika. Vidi Primer 1 na kraju rasprave.

1950), dok je Savez književnika Jugoslavije (1946) već postojao, usledila (očito već duže vremena i u skladu sa DDD politikom pripremana) Uredba vlade FNRJ, "o prenosu poslova autorsko-pravnog zastupanja i posredovanja na saveze i udruženja autora."¹¹

Naime, onda kada se u ovim specifičnim sećanjima pominje pitanje autorskih prava, u maniru tipičnom za odnos modernističkih umetnika prema sistemu u slučaju Jugoslavije,¹² akcentuje se "potreba", "težnja" za čvršćom saradnjom između umetnika iz različitih republika (možda integracijom?). Tako se u uvođenom tekstu monografije *Savez kompozitora Jugoslavije, 1950–1970*, (Milošević, 1970) navode delovi monografskih izdanja UKS i Udruženja kompozitora Hrvatske (UKH), autora Roksande Pejović (UKS) i Krešimira Kovačevića (UKH),¹³ pisani sredinom 1960-ih, a u vezi sa osnivanjem Saveza, odabrani i tako suprotstavljeni da više govore o vremenu u kojem su citirani, nego o vremenu osnivanja Saveza i konstituišu vid krležijanski notorne karakterizacije srpsko-hrvatskih odnosa. Jer, dok se u "srpskoj verziji" naglašava jugoslovenska i dimenzija udruživanja radi "ostvarivanja kulturnih ciljeva širenja domaće muzike u zemlji i inostranstvu", ideja na koju se "došlo već 1946. godine" (dakle u doba osnivanja Saveza književnika), te se planiralo "da se kongres održi u jesen 1947. i da se u njegovom okviru organizuje festival jugoslovenske muzike", dotle se u hrvatskoj ističe aktivnost UKH u osnivanju Saveza, te da je "upravo na njegovu pobudu održana u Zagrebu u novembru 1946. pretkongresna konferencija na kojoj je s delegatima udruženja kompozitora Srbije i Slovenije postignut sporazum o nacrtu Statuta budućeg Saveza". Sumnjivo odsutna iz "selekcije" u monografiji jeste slovenačka verzija događaja, što ipak može da se pripiše i nedostatku dokumenata koji je objasnio Predrag Milošević. Milošević piše da su mu učesnici događaja "kazivali" da je Prvi (osnivački) kongres Saveza održan u dvorani Muzičke škole "Stanković" u Beogradu (Milošević, 1970: 155) te taj podatak ipak mudro čuva za svoj Pogovor ne stavljajući ga u "pregled događaja" u glavnom delu monografije, jer se ispostavlja da je to jedino mesto na kojem

11 Dokument SAKOJ-a, br. 128, 17. 10. 1950, upućen udruženjima Srbije, Hrvatske, Slovenije, Makedonije i BiH, u kojem Oskar Danon, generalni sekretar Saveza, obaveštava uprave udruženja o prenosu ingerencija sa državnog Zavoda za autorsko-pravnu zaštitu, na autore. Po principu dotadašnje organizacije, SAKOJ je osnovao Zavod za autorsko-pravnu zaštitu (kasnije ZAMP, prim. V. M.) – Centrala, koja je bila radom vezana za Savez, a republička udruženja su bila dužna da osnuju svoje poslovnice ZAMP-a. "Da bi se moglo poslovati Izvršni odbor Saveza kompozitora Jugoslavije usvojio je predlog organizacione strukture Zavoda-Centrale i poslovnica- koje će podneti na odobrenje i saglasnost Ministarstva rada FNRJ. Čim Ministarstvo rada FNRJ odobri predloženu organizacionu strukturu Savez će obavestiti sva udruženja koja će moći odmah iza toga da postavie previđeni broj službenika i da im odrede plate prema predlogu."

12 Više o ovom problemu i iz različitih vizura cf. Denegri, 1993; Marković, 2007; ali i tekstove autora objedinjenih u Šuvaković, 2012.

13 Pejović, 1965. i Kovačević, 1966. Oba izdanja su monografije povodom dvadeset godina postojanja udruženja.

se može pronaći da se pominje lokacija na kojoj je SAKOJ osnovan. Jer, obavezno je, u sećanjima na prve godine rada, podsećanje da je Savez “morao početi ni iz čega: bez radnih prostorija, bez stola i nameštaja uopšte, bez pečata, bez materijalnih sredstava i bez potrebnog personala” (idem). Pitanje prostorija kako Saveza, tako i poslovnica ZAMP-a, a posledično i republičkih udruženja u čijoj su nadležnosti bile poslovnice, ali i koja su bila osnivači Saveza, rešavano je tokom 1950-ih i definitivno i u slučaju UKS, kao i Saveza rešena krajem decenije (Mišarska 12-14, Beograd, 1959). Prostorije poslovnice ZAMP-a za Sloveniju i DSS-a, obezbeđene su sufinansiranjem iz sredstava Saveza, nešto ranije, 1956. godine.¹⁴

Očito da vrsta podataka vezanih za mesto održavanja Prvog kongresa nije bila važna za kompozitore koji su vodili kuću, ili makar ne toliko koliko ljudi koji su se “negde” našli i razgovori koje su, februara 1950. godine i pre toga, vodili. Zanimljivo je da se u opisima toka rada Kongresa često ističe da se Prvi kongres kompozitora i muzičkih pisaca Jugoslavije u svom toku “pretvorio”, reklo bi se nekako spontano (a izgleda i nekim “čudom” ako je u pitanju “pretvorba”?) u Osnivački kongres Saveza kompozitora Jugoslavije. Prema rečima Oskara Danona, prvog generalnog sekretara SAKOJ-a (1950–1953), sa najavom da će doći do Uredbe o prenosu autorsko-pravne zaštite na udruženja autora, ponovo je ojačala tendencija za osnivanje Saveza, a tu su ideju republička udruženja kompozitora prihvatila “sa velikim zadovoljstvom”, nakon čega je usledilo formiranje radne grupe za izradu osnovnih akata Saveza, kao organizacije “koja ima svoj glavni zadatak u koordiniranju i vezi između pojedinih republičkih udruženja, u reprezentovanju kompozitora Jugoslavije prema inostranstvu, u kontaktiranju sa saveznim organima. Ove ideje dobile su i svoje mesto u predlogu za statut Saveza kompozitora Jugoslavije. U Beogradu je 12. i 13. februara 1950. godine održan I kongres kompozitora i muzičkih pisaca Jugoslavije koji se u toku rada pretvorio [podvukla V. M.] u Osnivački kongres Saveza kompozitora Jugoslavije” (Danon, 1970: 84). Dakle, to što Oskar Danon, koji je bez sumnje bio jedna od najuticajnijih ličnosti Saveza, ali i jugoslovenskog muzičkog života uopšte, ističe “spontanost” događaja nakon što, u svom podsećanju na te

14 Detaljan izveštaj o izgradnji prostora, finansiranju radova kako u Beogradu, tako i u Zagrebu, Ljubljani, Skoplju i Sarajevu, nalazi se u: Demeter Ivan, “Izgradnja stambeno-poslovnih prostorija Saveza kompozitora” (Milošević, 1970: 135–141). Demeter, direktor ZAMP-a, navodi da je “sticajem okolnosti prvo riješeno pitanje radnih prostorija u Ljubljani. (ZAMP za Sloveniju dobio je otkaz od preduzeća Šumi za korišćenje poslovnih prostorija. Jugoslovenska autorska agencija (JAA) je odvojeno riješio svoje pitanje). Savez je odobrio ZAMP-u potreban iznos da učestvuje, kao suinvestitor idealnog dijela, u izgradnji objekta na Titovoj cesti 25-a – ‘Terasa’, tako da je u jesen 1956. god. ZAMP – uz manje adaptacije zajedno sa Udruženjem kompozitora Slovenije (DSS) uselio u nove prostorije. Kroz sve vrijeme članovi DSS su nastojali da povoljnije riješe pitanje zajedničkih prostorija (na Emonskoj cesti, na Prešernovoj cesti, u Nazorovoj ulici), ali su se ispriječile razne teškoće, sve dok konačno nije i to pitanje riješeno kupovinom i adaptacijom sadašnjih prostorija na Trgu Francuske revolucije 6/I. ZAMP je ostao u svojim starim prostorijama.”

prve dane, jasno izlaže predistoriju nastanka Saveza i, kao najvažniji posao u tri prve godine, rešavanje problematike autorskih prava, može se upravo razumeti kao simptom njegove, ali i generalno vladajuće modernističke retorike, kojim se, pozivanjem na ciljeve Saveza usmerene negovanju stvaralaštva, maskiraju egzistencijalna i u osnovi (DDD) politička pitanja. No, izuzetno vešt, kakav je čini se bio u svemu čega se latio, Danon je uspeo da u osobenom flash-back-u, pišući nakon dvadeset godina, elemente te politike "osvetli" svešču o tome kojim je putem Savez kasnije krenuo (zbog čega je on uostalom 1953. podneo ostavku).¹⁵ Tako, objašnjavajući zadatke osnovane radne grupe, Danon kaže:

Svi drugovi kojima je taj zadatak bio poveren imali su jasno iskristalisan stav o tome, kakva je organizacija u ovom momentu potrebna muzičkim stvaraocima. Niko tada nije pomišljao da je potrebno stvoriti jednu centralnu upravu sa svim ingerencijama nekakve organizacije nad organizacijama, tj. formiranje nekog višeg tela koje bi trebalo da rukovodi radom udruženja kompozitora po republikama (Danon, 1970: 84).

Od Danona saznajemo i važne podatke o diskutantima na Kongresu,¹⁶ kao i izabranim rukovodiocima i članovima rukovodećih organa Saveza.¹⁷ Reklo bi se da u tim prvim rukovodećim telima nije bilo izbora po republičkom "ključu", jer je odnos srpskih i slovenačkih, kao i hrvatskih predstavnika, bio neujednačen. Činjenica jeste da je u prvim godinama rada SAKOJ-a veći deo "moći" bio u Beogradu,¹⁸ ali sam spremna da prihvatim i okolnosti na koje se pozivaju akte-

15 Detaljnije o Danonovoj ostavci, odnosno kontekstu u kojem se odigrala, u nastavku teksta.

16 Navešću samo srpske i slovenačke delegate: Matija Bravničar, Mirko Polič, dr Dragotin Cvetko, Nikola Hercigonja, Mihailo Vukdragović, Milenko Živković i Oskar Danon. Cf. Danon, 1970.

17 Predsednik Saveza kompozitora Jugoslavije: Stevan Hristić; generalni sekretar: Oskar Danon; Upravni odbor: Miroslav Špiler, Milo Cipra, Krešimir Baranović, Matija Bravničar, Danilo Švara, Dragotin Cvetko, Ljubica Marić, Jakov Gotovac, Stjepan Šulek, Natko Devičić, Slavko Zlatić, Ivan Brkanović, Ivo Tijardović, Mirko Polič, Karel Pahor, Marjan Kozina, Josip Slavenski i Stanojlo Rajčić. Zamenici: Blaž Arnič, Bruno Bjelinski, Stana Đurić-Klajn, Mihovil Logar, Boris Papandopulo, Ivo Parać, Trajko Prokopijev i Demetrij Žebre. Nadzorna komisija: Petar Konjović, Fran Lhotka, Jan Ravnik, Ivo Kirigin i Nikola Hercigonja. Ibid.

18 Tako, opisujući problem sa prostorom Danon prepričava "epizodu koja može zvučati anegdoticno", a ona ovde može zgodno da posluži kao još jedan podatak u prilog rasvetljavanja Danonove izuzetno moćne pozicije u ondašnjem kulturnom životu zemlje. "Zbog potrebe za vrlo čestim i brzim reagovanjima na razna pitanja skoro svakodnevno posećivali su generalnog sekretara Saveza (koji je istovremeno bio i direktor beogradske Opere) predsednik Saveza Stevan Hristić i Milenko Živković. Posle donošenja brzih odluka po mnogim pitanjima, u kancelariji direktora Opere moglo se govoriti i o drugim stvarima. Stevan Hristić šaleći se obraćao se Oskaru Danonu, direktoru Opere, i postavljao mu pitanje zašto se *Ohridska legenda* kao delo domaćeg autora ne izvodi češće. Hristić je tražio da generalni sekretar drug Danon po tom pitanju interveniše kod direktora opere, druga Danona. Na ove primedbe Milenko Živković bi se smejao i insistirao da generalni sekretar Saveza napiše protesno pismo direktoru Opere, jer se zapostavlja jedno od najznačajnijih domaćih dela i ne izvodi se dovoljno." (Danon, 1970: 83–87.)

ri, a koje se tiču teškoća sa organizacijom putovanja, kao i nepostojanja prostora za rad. Ipak, već u sledećem "izvlačenju", predsednik Saveza (1953–1957) je postao slovenački kompozitor, Matija Bravničar, dok je generalni sekretar u tom mandatu, bio srpski kompozitor, Mihailo Vukdragović, čime je učvršćeno srpsko-slovenačko partnerstvo u Savezu kompozitora.¹⁹

SKJ/ZA(M)P/UKH/DSS/UKS – faktor "pretapanja"/emulgacije i decentralizacijska "epizoda"

Samo jasna svest kompozitora o svom pravu i izvanredna upornost u njegovom ostvarivanju vodile su ih kroz razne nedaće, kroz povremena nerazumevanja ali i definitivna razumevanja kod nadležnih organa i davali im snagu da istraju upravo u borbi koja se završila odličnim rešenjem, pravednim i povoljnim za muzičke stvaraoce. Tu se našao jedan broj muzičara koji su znali da veoma lucidno uđu u sve lavirintske složenosti zakona oko autorske zaštite, da se veoma pribrano snađu u neobično komplikovanoj a i novoj problematici, da vešto sagledaju često tuđu igru oko autorskih honorara i da u zarotku ubiju klicu raznih apetita. No, jedno rešenje nikada nije davalo razloga da se miruje na ovom sektoru. Stalno su se tražila i istraživala nova, savremenija rešenja, kako i okvirima naše zemlje, tako i u odnosima sa inostranim autorskim društvima. Začudo, neki su kompozitori u ovom poslu pokazali veliku spretnost i sposobnost. I kako je to bilo na početku rada na autorskoj zaštiti dela naših i stranih kompozitora, tako je to i danas. [...] U prvom Statutu predviđeni su kao osnovni zadaci Saveza kompozitora Jugoslavije propagovanje jugoslovenskog muzičkog stvaralaštva i zaštita autorskih prava muzičkih stvaralaca (Milošević, 1970: 115).

Po prenosu ingerencija u autorsko-pravnoj zaštiti na udruženja, dakle nakon Uredbe FNRJ, već je rečeno po sličnom organizacionom principu Savez je preko Centrale Zavoda za autorsko-pravnu zaštitu (ZAP) i republičkih poslovnica na sebe preuzeo poslove zaštite autorskih prava (isprva ne samo muzičkih). Čini se da je upravo ova decenija, svojim dobrim delom, "potrošena" na rešavanje pitanja na tom području, kao i da je upravo mogućnost da se sami staraju o svojim pravima, odista bila "inicijalna kapisla" za osnivanje Saveza kompozitora.

19 Cf. Primer 2, skeniranu fotografiju dokumenta o osnivanju Saveza. Takođe, nakon dvadesetak godina ni Mihailo Vukdragović ne propušta priliku da se "osvrne" na "decentralistički" duh u kojem je Savez poslovao: "Pored toga, u pedesetim godinama, kada su osnivani umetnički savezi i kada su centralističke koncepcije na planu kulturne politike bile dominantne, postojanje i skladno funkcionisanje jedne umetničke organizacije u mnogonacionalnoj državi kao što je naša, nužno je pretpostavljalo i dovoljno zdravog političkog instinkta i širinu pogleda, osobina često dalekih prirodi umetničkog temperamenta" (Vukdragović, 1970: 87).

Skoro sva republička udruženja kompozitora su do 1950. godine razvila široku delatnost u svojim sredinama, te su se i uklopila u sve tokove kulturnog života u centrima u kojima su delovala. Ali do prave saradnje između udruženja i do zajedničkih akcija nije dolazilo. [...] Naravno, su kompozitori Danilo Švara, Milenko Živković, Antun Dobronić, Jakov Gotovac, Stevan Hristić, Mihailo Vukdragović i drugi naglašavali potrebu češćeg izvođenja dela kompozitora jedne republike u centrima drugih republika. Ova nastojanja stvarala su zrelu klimu da se misli na formiranje Saveza kompozitora Jugoslavije. Međutim, ova želja nije bila presudna za formiranje Inicijativnog odbora za organizovanje I kongresa kompozitora Jugoslavije. Godina 1950. je značajna za čitavu Jugoslaviju zbog početka ostvarivanja parole 'fabrike radnicima', a i počelo je formiranje prvih samoupravnih tela (Danon, 1970: 83).

Dakle, bez "povoljne" političke klime, čiji je direktni proizvod i za ovu problematiku, presudna Uredba, pitanje je da li bi se republička udruženja ikada spojila u Savez. U tom kontekstu je u

tadašnjem Ministarstvu za kulturu i umetnost zaključeno da je potrebno da se ono oslobodi brige o organizaciji za zastupanje autorskog prava, i da nadležnost rukovođenja svim poslovima autorskog prava treba prebaciti na stručne društvene organizacije. Zato su Ministarstvo za kulturu i umetnost, tadašnji ministar Vladislav Ribnikar i njegov savetnik Erih Koš, organizovali čitav niz sastanaka i konsultovanja. Bilo je prilično teško za ovu diskusiju sakupiti kompozitore iz svih naših centara, dok su se pitanja zastupanja autorskog prava književnika lakše rešavala, jer je u to vreme sve književnike zastupao Savez književnika Jugoslavije. Kako je materiju autorsko-pravne zaštite veoma dobro poznavao kompozitor Milenko Živković, u to vreme i predsednik Udruženja kompozitora Srbije, to je on poneo lavovski deo u diskusijama oko kristalisanja novog vida zastupanja autora (Danon, 1970: 83–84).

Osnivanjem Saveza kompozitora Jugoslavije, koji je postao nadležan za pitanja autorsko-pravne zaštite, za kompozitore su tek počele borbe. Rane pedesete godine protekle su, a svakako kao posledica stalno rastućih prihoda, u znaku borbe oko nadležnosti. Isprva su rešavana pitanja odnosa između Saveza kompozitora i Saveza književnika, budući da je Centrala Zavoda, koja je zastupala i prava književnika, bila u nadležnosti Saveza kompozitora. (Milošević, 1970: 16) Paralelno su se vodili i pregovori sa Ministarstvom finansija FNRJ oko tarifa za emitovanje muzike na radio-stanicama (ibid.), ali je rešenje Saveza za nauku i

kulturu FNJR iz 1952. godine o reorganizaciji ZAP-a, očito, u tek osnovanoj instituciji, izazvalo prvu, kako je Vukdragović naziva, "epizodu" (Vukdragović, 1970: 88). Ipak, "epizodični" karakter događaja, ne samo što je doveo do Danonove potonje ostavke, već je simptomatičan kako za međunarodne odnose u bivšoj Jugoslaviji, tako i kao potvrda njihove primarno interesne prirode. Naime, UKH jedino nije prihvatilo nacrt Pravilnika za repartaciju i Odluku o repartaciji koje na razmatranje dostavila Centrala Zavoda i tim povodom je aprila 1952. godine, sačinilo i Savezu dostavilo tzv. Rezoluciju koju su potpisali Milo Cipra, Jakov Gotovac, Stjepan Šulek, Slavko Zlatić, Ivan Brkanović, Natko Devčić i Ivo Tijardović (inače i članovi upravnih organa SAKOJ-a), a koja je zastupala stav da

usled novih mera u čitavom našem društvenom i ekonomskom životu, dosadašnja organizacija Saveza kompozitora učinila zastarelom i neprikladnom, pa se nameće snažna potreba za suštinskom reorganizacijom i to po sistemu delegacija. U istoj IZJAVI se pledira i za decentralizaciju Zavoda za autorsko-pravnu zaštitu, pri čemu bi se glavni poslovi prebacili na poslovnice, a Centrala bi zadržala samo određene poslove prema inostranstvu i veza sa saveznim ustanovama (Milošević, 1970: 17).

U "opštem tekstu" monografije Milošević je uspeo da "ohladi" (kao uostalom i Vukdragović svojom jezgrovitom kvalifikacijom i kratkim opisom)²⁰ ton diskusija koje su vođene o ovom pitanju, a koji je moguće iščitati iz Zapisnika plenuma Udruženja kompozitora Hrvatske održanog 29. juna 1952, poslanog SKJ-u 5. jula iste godine.²¹ Sastanku su prisustvovali Oskar Danon, kao generalni sekretar Saveza, ali i predstavnik Beograda (UKS-a?, mada to nije istaknuto) i Karel Pahor kao delegat DSS-a. Činjenicu da nije bilo delegata iz drugih republičkih udruženja ne treba posebno komentarisati, kao ni onu da je Plenum "urodio" novom, jednoglasno usvojenom, Rezolucijom UKH nakon što je "ponovno prodiskutirao problem predložene reorganizacije upravljanja Zavodom za zaštitu autorskih prava kao i odluku Savjeta za nauku i kulturu FNJR od 5. 6. 1952, II Br. 4285 o višku prihoda" (Zapisnik, 29. 6. 1952: 15). U Rezoluciji se zastupa mišljenje da treba da se zajednički deluje i u tom smislu osnuje jedinstveno udru-

20 "Već u samom početku rada Glavnog odbora, na čelu sa predsednikom Matijom Bravničarom, ispoljile su se u nekim republičkim udruženjima tendencije da se zaštita autorskih malih prava decentralizuje ne samo u pogledu ubiranja prihoda od strane republičkih poslovnica, nego i stvaranja pet republičkih reparticionih centara - u sedišta republičkih udruženja. Ovo je predstavljalo opasnost stvaranja komplikovanog mehanizma, koja bi unela pometnju ne samo u tehniku obračunskih radnji, nego bi osetno opteretila i troškove zaštite na štetu autorskih tantijema. Ova epizoda prvih meseci rada Glavnog odbora ubrzo je bila zaboravljena" (Vukdragović, 1970: 88).

21 Sačuvana verzija Zapisnika ima običnom olovkom unete, ponekad veoma zanimljive izmene.

ženje na saveznom nivou – Jugoslovensko udruženje autora, “koje će biti organizirano po autonomnim sekcijama pojedinih stvaralačkih grupa, a po principu republičkih autonomija” (Ibid.: 16). Danon i u diskusiji ističe da “Savez kompozitora Jugoslavije ne bi imao ništa protiv osnivanja Jugoslovenskog autorskog društva, ali mu nije poznato, kako bi na to gledali književnici itd.”, a nakon usvajanja Rezolucije ponavlja da jeste za jedno, ali samo za jedno autorsko društvo (očito bez republičkih “potpodela” i možda dobro shvatajući da je odnos 50% glasova za kompozitore, a 50% za sve druge autore, u osnovi *good deal*). Više puta “prozvan” od skupa, Karel Pahor priznaje da je DSS kasno počeo da “proučava” Predlog Pravilnika i Odluku o reparticipiji, te da nigde ne primećuje “separatistički stav” UKH u njihovim primedbama.

Na osnovu kritike koju je dalo UKH, došli smo do toga da izradimo i naše mišljenje. Osim toga nije rečeno da udruženja moraju prihvatiti ono što je zaključeno na plenumima uprave SKJ i na sjednicama Izvršnog odbora SKJ, nego se zaključci, koje prenose delegati u svoja udruženja moraju još raspitati i u tim udruženjima odobriti. Glavna točka u kojoj se Društvo skladatelja Slovenije ne slaže je ta, što kompozitori doprinose 80% svega prihoda, a predviđa se uprava na omjeru 50:50 (Ibid.: 9).

Ipak, po izglasavanju Rezolucije, Pahor prvo ističe da nema “ovlašćenja za bilo kakav pristanak” (Ibid.: 16).

U osnovi, radilo se o nesporazumu o dva ili možda čak samo o jednom pitanju: proporcionalnom učešću kompozitora u raspodeli sredstava i posledično, takozvanom “višku prihoda”/reparticipiji. I kao u svakom konfliktu, na površinu su i ovde izbile ambivalencije (jugoslovenske) “antitetične” realnosti,²² te tako i izjave učesnika skupa “leluju” između zagovaranog “udruživanja” po esnafskoj liniji, a “protiv” drugih autora i pokušaja njihovog “kooptiranja” od strane ZAP-a, ali i potrebe za decentralizacijom sistema kako bi svako raspolagao svojim sredstvima, odnosno “viškom prihoda”. Budući da su tako ambivalentno postavljene pozicije u raspravi, te da je Plenum i sazvan da bi se nesporazum razrešio, što znači da je do njega nešto ranije došlo “pisanim” putem, postojao je i vremenski, ali pre svega neki vid “mentalnog” prostora za prizivanje u pomoć aparature dnevno-političkog govora kojom se konflikt artikulisao. Tako su u kompozitorski diskurs transponovane frekvencije optužbi za partikularizam,

22 Mislim ovde na bazično konfuznu postavku čitave konstrukcije bivše Jugoslavije, koju opisujem kao varijantu »(jugo)slovenske antiteze«. Dakle, shvatiti i prihvatiti tu, u njenim bezbrojnim aspektima niti-niti tvorevinu, po mom uverenju predstavlja mogućnost i za razumevanje sopstvene prošlosti, ali zašto da ne i sadašnjosti. Cf. Mikić, 2012.

separatizam, šovinizam, policijsko ponašanje.²³ Ali, možda upravo zahvaljujući

23 “Drug Tijardović nakon što je utvrđen dnevni red iznosi, da je UKH na današnji plenum pozvalo i izaslanika Društva slovenskih skladatelja, pa kao takav prisustvuje današnjem plenumu UKH slovenski kompozitor Karel Pahor. Drug Tijardović naglašava, da UKH u vezi odgovora na nacrt Pravilnika o upravljanju Zavodom za zaštitu autorskih prava i na odluku Savjeta za nauku i kulturu FNJR o repartitiji za godinu 1951. nije rukovodilo ništa drugo nego to da što jače zaštitu vlastita prava i da što bolje može djelovati, pa zato i otklanja prigovor da bi ti odgovori imali šovinistički karakter (podvukla V. M.). Tijardović veli: ‘Nas je zbunio stil dopisa SKJ broj 138/52 od 24. VI. 1952., jer u tom stilu ima nešto policijskoga. Međutim to je bio nesporazum, a sve što nije jasno danas će se razjasniti i bit će to od koristi za sve nas.’ Drug Danon izjavljuje: ‘Što se tiče toga pisma stvar je objašnjena. Prije mjesec dana smo u Beogradu sa žaljenjem ustanovili, da otkako je Zavod postao društvena ustanova gubimo mnogo vremena i pretvorili smo se u neko akcionarsko društvo (podvukla V. M.), a preostaje nam premalo vremena za stvaralačka pitanja. Zato treba pitanje Zavoda dokrajčiti. Savjet za nauku i kulturu FNJR je nakon plenuma Saveza književnika tražio reorganizaciju Zavoda jedino u smislu da se Zavod proširi i da ne bude samo organizacija Saveza kompozitora, nego svih Saveza. Nitko ne može radu Zavoda ništa predbaciti, radi se samo o proširenju na ostale Saveze. Književnici su to željeli, a mi smo tražili da se pedantno pristupi poslu, zato da se doskora opet ne bude tražilo neku reorganizaciju, nego da sadašnja reorganizacija bude definitivna i korisna za sve autore podjednako. Zato smo predložili Savjetu neka se ne žuri. Naišli smo na obećanje, da se stvar neće ubrzati, ali primili smo ipak akt da moramo Zavod predati u ruke novom odboru. Opet smo radili na tome, da se taj akt stavi izvan snage i tražili vremena za nacrt pravilnika o upravljanju Zavodom. Savjet nam je išao na ruku i tako to treba i shvatiti. Naišli smo na poteškoće, jer je došlo kod predstavnika Savjeta do nesporazuma i prepirki, pa čak i oštri riječi. Upravni odbor Saveza kompozitora to nije obeshrabrilo. Predložili smo neka svako udruženje kompozitora u svojoj republici stupi u kontakt sa udruženjima književnika itd. i kad bude u republikama stvoren sporazum, moći će se u Beogradu izraditi definitivni nacrt Pravilnika za upravljanje Zavodom. Predsjednik Saveza književnika, drug Andrić izrazio je žaljenje, da je između književnika i kompozitora došlo do zategnutosti, jer je vladalo krivo mišljenje, da se kompozitori drže Zavoda i neće nikoga drugoga, jer se u Zavodu tobože rade nedozvoljene stvari. Međutim kad se istina objasnila otklonjen je i taj nesporazum. Sada kad je već bio nesporazum otklonjen, a bilo je stavljeno pitanje o 50% proviziji od izvedaba djela nezaštićenih autora, spremao se napad u javnosti. Mi nismo mogli biti indiferentni i tražili smo, da se to ne objavi, jer bi to samo škodilo, a stvar tako ne stoji. Badava je stvar objašnjavati kasnije, kad je jednom krivo bila obavještena javnost. I na plenumu Saveza reproduktivnih muzičkih umjetnika prigovoreno je da kompozitori mnogo primaju od Radia, jer je postotak 3%, a broj pretplatnika raste, dok su honorari reproduktivnih umjetnika ostali isti. I tu smo morali dokazivati koliko reproduktivac dobije za 1 nastup na Radio-stanicama i kako su ti honorari veći nego tantijeme kompozitora. U Savezu K. J. stali smo na stanovištu, da treba bezuvjetno likvidirati taj spor. [...] Vidjelo se da se nemamo čega bojati i stvorili smo privremeni odbor u koji su ušli zastupnici kompozitora, književnika, likovnih umjetnika, dramskih umjetnika, muzičkih reproduktivnih umjetnika i države. Tražili smo, da imaju kompozitori apsolutnu većinu, ali se na toj bazi nismo mogli sporazumjeti jer su ostali tvrdili da neće moći učestvovati u donošenju odluka. Složili smo se tako da će kompozitori imati 50% glasova, a svi ostali zajedno 50%. Samo u pitanjima, gdje nećemo biti složni, bit će arbiter Država kao takova, a ne Država kao nosilac autorskog prava. NIJE [...]”

Na sastanku Izvršnog odbora SKJ članovi pojedinih udruženja u Izvršnom odboru složili su se s time da će zaključke prenijeti svojim udruženjima, da ih principijelno prihvate i u glavnom sva su udruženja prihvatila nacrt s malim napomenama, osim UKH, koje je poslalo prilično oštru depešu: “Otklanjamo svaku diskusiju o predloženom nacrtu Pravila za reorganizaciju Zavoda jer se protivni zaključcima plenuma. Dopis slijedi. Molimo, da nas najhitnije izvestite koje pravne mjere poduzimate za pobijanje nepravilne odluke Savjeta za nauku i kulturu o raspodjeli viška prihoda. Mi smo i po pitanju repartitije raspravljali na sjednici, na kojoj je bio i Zlatić, Papandopulo itd. Govorili smo o problemu raspodjele viška prihoda i raspravljali sve mogućnosti i složili se s načinom, koji je onda Savjet za nauku i kulturu prihvatio. Kad je došla depeša, išli smo da ministra Čolakovića i tražili, da se ovo pitanje riješi prema zaključku na plenumu, međutim Čolaković nije nikako pristao. Novac, koji je država uzela, upotrijebit će se u kulturne svrhe i u glavnom za muzičke ustanove [...] / Drug Danon čita završetak dopisa UKH 219/52/ Dakle, stavljen je veto na svaki daljnji rad u Izvršnom odboru, zato smo morali prići toj mjeri - ovom današnjem plenumu da se otkloni nesporazum, jer u protivnom nemamo potrebe da postojimo. Mogle bi inače doći druge mjere, zato treba stvar dovesti kraju. Vidim, da su danas i Slovenci došli s nekim novim primjedbama (podvukla V. M.).

Drug Cipra smatra da su uzroci nesporazuma o tome kako se prema riječima druga Danona vida da u Beogradu misle kako kod nas postoji neka separatistička tendencija, dok je istina da smo jedino mi prešli na temeljitu

Danonu, no pre svega Pahoru, u diskurs ulazi i ekonomsko-tržišna "logika", bez obzira na to što se Danon "žali" da "smo se pretvorili u neko akcionarsko društvo [podvukla V. M.] a preostaje nam malo vremena za stvaralačka pitanja" (Zapisnik, 29. 6. 1952: 2). Danonovu uvodnu opasku Pahor zgodno koristi kao otisnu tačku svog kasnijeg komentara, "[J]er, 50% ne odgovara realnosti. Ne osniva se društvo nego poduzeće, gdje smo zastupani po akcijama [podvukla V. M.], pa zato treba uspostaviti način proporcije. Osnov našeg zahtjeva je proporcija kroz čitavu organizaciju /u odboru, komisijama itd./" (ibid.: 9). Čini se, dakle, da Danon bolje razume da je i 50%, ako se u vidu ima krupnija slika, izuzetno dobra pozicija za muzičke autore (setimo se da još uvek ne postoje u samom Savezu sekcije popularne, narodne muzike i tekstopisaca, kao na primer danas i gde će se ubrzo kompozitori unutar svoje "kuće" zapravo susresti sa istim problemom), dok Pahor razume koliko su važni jasno postavljeni odnosi u biznisu, ali i kakvu će važnost imati "proporcionalne" podele u bliskoj, ali i daljoj budućnosti Jugoslavije i Slovenije imajući u vidu na primer način na koji generalno funkcioniše delegatski sistem. Druga Rezolucija UKH je prihvaćena (sa manjim izmenama prve tačke) na Glavnom odboru Saveza, a Izvršni odbor je obavezan da razmotri "mogućnosti izmene pojedinih tačaka Satuta SKJ a naročito onu, po kojoj bi Savez bio Savez udruženja kompozitora, a ne pojedinaca". (Milošević, 1970, 17) Savez je takođe, tokom čitave 1952. godine "oklevao" u odnosima sa Zavodom za autorsko-pravnu zaštitu.

Od 1952. godine pa sve do kraja 1954. godine traje period nesređenih odnosa između Saveza kompozitora i drugih zainteresovanih saveza po pitanju utvrđivanja organizacione strukture ZAP-a. Još u 1952. godini drugi zainteresovani savezi i udruženja autora ispoljavaju vrlo veliko interesovanje za urpavljanje radom ZAP-a, izražavajući istovremeno bojazan da se rad na zaštiti njihovih prava ne bi odvijao na zadovoljavajući način, ako oni ne bi bili potpuno zastupljeni u upravnim organima. Kritički stavovi, sumnjičavost i nepoverenje, u stvari izbijali su zbog toga što finansijska pitanja u vezi sa organizacijom i radom ZAP-a nisu bila raščišćena između zainteresovanih saveza. U cilju središavanja nastale teške situacije među savezima, državni organi su doneli odluku da u upravne organe Centrale i poslovnice ZAP-a uđu predstavnici svih autorskih saveza zastupljeni u podjednakom broju. Ovakvoj odluci energično se suprotstavio Savez kompozitora, jer mu ona

analizu "Prijedloga". Ne inponiraju telegrami sa izjavama o slaganju, a iza tih izjava nema ništa. I Slovenci su se sa svojim napomenama javili tek nakon naših primjedaba. Nije istina da se Hrvati bune, nego bi Savez trebao biti zadovoljan radi našeg kritičkog prilaženja tekstu" (Zapisnik, 29. 6. 1952: 14). Zapisnik je citiran sa (olovkom) unetim izmenama.

nije obezbeđivala pravilno finansijsko poslovanje, a ni u postupku donošenja odluka od strane takvih upravnih ograna nije pružala garancije za pravično poslovanje. Savez kompozitora je opravdano bio zainteresovan celom ovom problematikom jer je najveći deo prihoda ZAP-a poticao od prava javnog izvođenja muzičkih dela (mala muzička prava). Najzad je nađeno rešenju u tome što su unutar ZAP-a formirane sekcije po autorskim granama koje su mogle samostalno da rešavaju o svojim problemima. [...] Međutim, uprkos nađenom, na izgled odgovarajućem rešenju, iskrslili su novi problemi u celokupnoj organizaciji rada, kako u pogledu naplata autorskih naknada, tako i u pitanju rentabilnosti ove ili one autorske grane, te su se savezi krajem 1954. godine složili da se ostvarivanje zaštite autorskih malih prava odvoji od zaštite autorskih velikih prava. Od 1. januara 1955. godine na polju zaštite autorskih prava deluju dve ustanove: 1) Zavod za zaštitu autorskih malih prava – ZAMP (osnovan rešenjem Saveza kompozitora od 27. 12. 1954) i 2) Jugoslovenska autorska agencija, koja se bavi zaštitom velikih prava, zatim dela likovne i primenjene umetnosti, fotografije i arhitekture i prava umetnika interpretatora ili izvođača (srodna prava) (Ćirković, 1970: 142).

Ipak, Danonu, koji je očito po prirodi bio za efikasna, pa možda i radikalna rešenja,²⁴ tako "dugi" procesi nisu odgovarali, pa je na jesen 1952. godine Izvršnom odboru podneo ostavku na funkciju u Savezu kompozitora, obrazlažući je, pored velikog broja obaveza i svojim stavom u vezi sa "poslednjim odlukama izvršnih odbora republičkih udruženja u vezi sa reorganizacijom zavoda za autorsko pravnu zaštitu", sa kojima bi trebalo kao generalni sekretar Saveza da se složi.

Ja se, međutim, ne mogu da složim sa donesenim odlukama i one se kose sa mojim stavom prema celokupnom problemu reorganizacije zavoda za autorsko pravnu zaštitu. Zbog toga mi je nemoguće zastupati jedno mišljenje kao funkcioner uprave, a drugo mišljenje kao pojedinac.²⁵

Kao što sam ranije istakla, problemski krugovi u radu Saveza tokom prve decenije njegovog postojanja, a u kojima se zbližavaju interesi UKS-a i DSS-a i na kojima će predstavnici oba udruženja "pod kapom" SAKOJ-a raditi, dakle o kojima

24 Aludiram na "frekvenciju" reči poput: "dokrajčiti", "likvidirati", "okončati" i slično u njegovom prethodno citiranom izlaganju u napomeni 21.

25 Vidi Primer 3, Savez kompozitora Jugoslavije dopis br. 192, od 7. avgusta 1952. Primetna je »razlika« između datuma zavoda dokumenta i datuma koji Danon unosi u svoj dopis, mada je rukom na vrhu stranice upisan delovodni broj 192 i datum 7. 10. 1952, te je svakako bila u pitanju greška prilikom datiranja zavoda.

svedoče sačuvana dokumenta, ponajpre se formiraju u vezi sa pitanjem zaštite autorskih prava. Dalje, tu je pitanje preuzimanja ingerencija nad sopstvenom izdavačkom delatnošću, u okviru koje se posebna pažnja neprestano posvećuje promociji savremenog stvaralaštva i u pomoć pozivaju muzički pisci-muzikolozi. Muzički pisci su dobili svoju sekciju u Savezu već 1951. godine, a neprestano je, na sastancima republičkih (i slovenačkog i srpskog) udruženja, pored stalnih pritužbi na stanje u muzičkoj kritici, isticana i potreba da se pokrene specijalizovani časopis za savremeno stvaralaštvo, konačno zadovoljena pokretanjem časopisa *Zvuk, Jugoslovenska muzička revija*, 1955. godine.²⁶ Sam kraj decenije obeležile i debate povodom centralizacije muzičkog izdavaštva otvaranjem "Zavoda za izdavačku delatnost Saveza kompozitora Jugoslavije", kao centra za izdavačku delatnost sa štamparijom i vrednom opremom, a čiji je direktor bio Rudolf Mac.²⁷ Ipak, kako kaže Mihailo Vukdragović,

ne treba prećutati da je Savez kompozitora Jugoslavije bio i do danas ostao jedini umetnički savez koji je ličnom žrtvom, svake godine i svakog pojedinca, obezbeđivao i danas obezbeđuje materijalnu bazu svoje aktivnosti i prosperiteta. Plodovi ovog odricanja javljaju se ubrzo, na raznim područjima i u raznim vidovima. Prilazi se nabavci štamparskih strojeva, 'Ofseta' i 'Rotaprinta', i osnivanju Izdavačkog odeljenja u

26 Odišta prvi brojevi *Zvuka, Jugoslovenske muzičke revije* u znatnom obimu posvećuju pažnju i aktivnostima svog osnivača, Saveza, prenoseći referate sa Kongresa, tako da se u potpunosti ispunjava njegova funkcija kao "glasila" SKJ. Kada 1957. godine bude bio formiran Propagandni biro Saveza, sa *Zvuka* će biti "skinut" jedan deo ovih obaveza. O prvim godinama izlaženja i statističkim podacima vezanim za *Zvuk* u: Kovačević, 1970.

27 Slovenački kompozitori čini se, nisu bili zadovoljni zbog ove akcije Saveza. U Zapisniku 11. obćnoga zbora DSS, održanom u Ljubljani 21. 12. 1958. godine, pronalazimo sledeće: "Bravničar poroča o Zavodu za izdavačku delatnost u Zagrebu. Imenoval se bo Oddelek za izdavačku delatnost. Res je, da so v Sloveniji edicije zelo lepo funkcionirale, kar v drugih republikah ni bil tako. Sedaj je ustanovljena v Zagrebu tiskarna, katero bo vodil Matz. Ta je napravil že pravilnik, katerega je SKJ odobril. Vsako društvo bo prejelo svojo dotacijo za edicije. Društvo naj osnuje svoj uredniški odbor, ki bo izbiral dela, določal vrstni, red, dotacijo pa da na razpolago oddelku za izdavačko delatnost. SKJ bo nosilo vse pogonske stroške, brez režije. Nabavljen je že ofset stroj z veliko kapaciteto, zato je sklenjeno, da tiska prvo leto za celo državo. Delali bodo za Zvezo, republike in posameznika. Delo in papir bo zastoj. Ta oddelek bo skrbel tudi za propagando za plasiranje del doma in v inozemstvu. Dotacije so društva prejela po ključu: Slovenija, Hrvatska in Srbija po 25%, ostali pa samo polovico, t.j. 12 1/2 %. Denar prejmejo društva od tantiem in sicer da v ta fond Srbija 40%, Hrvati 25%, Slovenija pa 15%. Ker se smatra, da ima isto število članov iste potrebe, je tudi Slovenija dobila 25% subvencije. Lipovšek smatra, da je pravilno, da se delo poenostavi. Vendar si dovoljuje propomniti, da 1. Slovenci potegnemo vedno ta kratko in dvomi, da se bo delalo objektivno. Drugič je tu vprašanje honorarjev. Naj bi se otresli tega, da za delo, ne bi bili primerno plačani. Je med izdanimi deli nešteto dobrih del, ki pa se bodo plasirala kdaj kasneje in skladatelj nima od vsega tega prav nič. S tem, da bodo dela tiskana v oddelku za izdavačko delatnost v Zagrebu, pa je onemogočeno izplačevanje honorarjev. Mi pa želimo, da se honorarji še nadalje izplačujejo, ker založbe tako dobro honorirajo ostala dela. Res je, da ima roman več odjemalcev, vendar ni rečeno, da je glasbeno delo iz umetniškega vida manj vredno. S tem, da bo avtor prejel samo določeno število izvodov kot honorar, je samo deloma plačan, ker si z avtorskimi izvodi v največ slučajih ne bo mogel prav nič pomagati. Pomisliti moramo tudi na to, da bo tiskarna v Zagrebu tiskala za 5 republik in da bo njena ekspeditivnost znatno manjša od naše." (Zapisnik, 21. 12. 1958: 4–5). Više o izdavačkoj delatnosti Saveza cf. Pejović, 1970.

Zagrebu kome se poverava briga o planskom štampanju i distribuciji dela naših kompozitora. Pojava ZVUKA početkom 1955. godine, sa čvrstom rešenošću da njegov vek ne doživi sudbinu naših ranijih muzičkih časopisa, javlja se kao rezultat naših novih finansijskih mogućnosti. No, njegova pojava bila je podstaknuta i omogućena i materijalnom pomoći Predsednika Republike druga Tita koji je saznajući, pilikom prijema članova Glavnog odbora, u decembru 1954, da nameravamo pokrenuti izdavanje jugoslovenskog muzičkog časopisa, odmah dodelio Savezu tri miliona dinara (Vukdragović, 1970: 89).

Problemi poput hronične nestašice notne hartije, beskrajne žalopojke na pasivnost (pa i dugove) članova, ukazivanje na potrebe "popunjavanja" literature delima određenih žanrova (ali i uvođenje nagrada i izrada pravilnika o nagrađivanju) i nanovo, hroničan nedostatak vremena za "estetičko-ideološke diskusije" o savremenom stvaralaštvu, problemi su koji se bez izuzetaka pojavljuju kako u zapisnicima sa sastanaka republičkih udruženja, tako i u dokumentaciji SKJ-a. Realnost, koja se takođe može sagledati iz dokumenata jeste bila borba za poziciju u društvu, za (zasluženo) vrednovanje kompozitorskog rada, te je tako prva pobeda ali i simptom prirode borbe u koju se ušlo npr. činjenica da je odmah na početku rada Izvršni odbor SKJ primedbom na Uredbu o radnim odnosima i platama umetnika i pomoćnog umetničkog osoblja insistirao da se u član 2 uredbe "unesu i reč: 'kompozitor'" (Milošević, 1970: 11).

Sa razvojem medija, nastupile su i bitke za značajniju zastupljenost savremene muzike u njima, ali i u drugim institucijama kulture (orkestrima, udruženjima muzičkih umetnika, obrazovnim institucijama i slično), te za uspostavljanje čvršće saradnje sa inostranim kompozitorima, autorskim agencijama i izdavačkim preduzećima.²⁸ U tom pogledu SAKOJ jeste funkcionisao kao savršeni posrednik. Takođe, Savez je odigrao i značajnu ulogu u definitivnom regulisanju socijalne zaštite kompozitora, te ustanovljenju statusa "slobodnog umetnika" za kompozitore i konačno, ali ne i najmanje važno, na vreme je (već sredinom 1950-ih) "kooptirao" u svoje redove, odnosno stavio pod svoju zaštitu autore popularne (cf. Mikić, 2009) i filmske muzike. Posebno, u ovoj poslednjoj aktivnosti, značajnu ulogu odigrali su slovenački autori poput Bojana Adamiča. Kada se sve ovo uzme u obzir, reklo bi se da je u prvim godinama rada postignuto izuzetno mnogo, što je značilo da je postojalo razumevanje i podrška državnih struktura za delatnost SAKOJ-a, o čemu svedoče kako neki dokumenti (poput čestitiki-telegrama druga Tita), tako pre svega sećanja Oskara Danona

28 Indikativno je da su članovi DSS-a u SAKOJ-u "zaduženi" za "sećanja", odnosno preglede inostrane saradnje. Cf. Matija Bravničar, "Savez kompozitora između II i III kongresa", u Milošević, 1970: 65–71; Dragotin Cvetko, "Međunarodni susreti", u: Milošević, 1970: 113–119.

i Predraga Miloševića, ali i hronološki popis događaja, kako ga Milošević naziva – “opšti tekst” (Milošević, 1970: 115) o Savezu, predstavljen u monografiji (Milošević, 1970: 8-65).

U tom smislu, ne može se reći da je SAKOJ bio apolitična,²⁹ čisto esnafska institucija. Pre bi se, imajući u vidu strukturu njegovog članstva, ali pre svega rukovodstva, moglo kazati da je upravo zahvaljujući njihovom političkom instinktu (kako bi to Vukdragović formulisao) i ugledu, Savez tako brzo napredovao, tek povremeno se otvoreno baveći politikom.

Tako je Savez dodao DDD politici, još jedno D za diplomatiju, a u nju su svako ugrađena nastojanja, težnje, umeće i rad kompozitora i muzičkih pisaca koji su bili članovi UKS-a i DSS-a.

29 U prilog ovoj tvrdnji, pomenuću samo javna izjašnjavanja SAKOJ-a povodom, na primer, “slučaja Stepinac” ili “Tršćanske krize”. Prvo je preneto u: Ibid: 20, a kopija druge čuva se u dokumentaciji SOKOJ-a.

Prilog 1.

Prva strana Dopisa UKS-a Administrativnom odseku MUP-a Srbije,
u kojem se obaveštava o izmenama Pravilnika Udruženja. Olovkom ispravljen
naziv države u poslednjem redu teksta, Arhiv Sokoj, br. 88.

КОМПОЗИТОРА СРБИЈЕ
БЕОГРАД
Краља Фердинанда I

Београд, 23 маја 1946

Бр. 88

ТАКСНА МАРКА

МИНИСТАРСТВУ УНУТРАШЊИХ ПОСЛОВА СРБИЈЕ
Административни одсек

Београд

На тражење тога Министарства прилажемо уз остала
акта и програм рада нашег Удружења. Програм нашег рада садр-
жан је у чл.2 и чл.3 Правила Удружења композитора Србије,
које Вам ниже наводимо:

Чл.2. СВРХА УДРУЖЕЊА

Задатак Удружења је да окупи композиторе са терито-
рије Федеративне Србије, како би организованим снагама заштитили
своје интересе и остварили постављене циљеве. Како је Удружење
претставник и заштитник моралних и материјалних интереса својих
чланова, оно има за циљ: да својим члановима, а према њиховој
индивидуалној вредности, обезбеди достојан друштвени положај, да
се ста ра о редовном извођењу композиција својих чланова, да на
свом подручју организује повремене фестивале, концерте, музичке
часове и предавања на којима ће се изводити и приказивати првен-
ствено дела српских, југославенских и словенских композитора, а
за тим и страна их композитора.

Чл.3. ДЕЛОКРУГ РАДА

Да би постигло ове задатке Удружење ће успоставити
уску сарадњу са свима музичким и сличним културним установама
као: Музичком академијом, музичким школама, опером, филхармонијом
и другим оркестарским установама, радио станицама, музичким и пе-
вачким друштвима, савезима певачких друштава, народним универзи-
тетима, читаоницама, културно-просветним организацијама НОФ-а и
синдиката и др.

Удружење ће по могућности издавати часопис и орга-
низова ти штампање и растурање композиција својих чланова и пу-
бликација из области музике и музичке науке. Стога ће, према ука-
заној потреби, организовати сопствена издања или ступити у везу
са државним или приватним издавачким заводима и штампарским
предузећима, као и са књижарама и осталим јавним продавницама.

Чланови су обавезни присуствовати повременим састан-
цима које сазива управа. Циљ је ових састанака с једне стране
међусобно упознавање и зближавање чланова, а с друге стране рас-
прављање и расветљавање постављених уметничких и естетских про-
блема, као и актуелних сталешких питања.

Удружење може ступити у савез композитора демократ-
ске федеративне Југославије, као и у слична међународна удружења.

Prilog 2.

Rešenje o osnivanju Saveza kompozitora Jugoslavije izdato od Ministarstva unutrašnjih poslova FNRJ 7. septembra 1950. godine. Cf. Predrag Milošević, ur., Savez kompozitora Jugoslavije 1950–1970. Beograd: SAKOJ, 1970, 1.

MINISTARSTVO UNUTRAŠNJIH POSLOVA
Federativne Narodne Republike
Jugoslavije

IV. Broj 26078
8.IX.1951 god.
Beograd

Predmet: Savez kompozitora
Jugoslavije-odobrenje rada

Ministarstvo unutrašnjih poslova FNRJ po predmetu osnivanja i rada Saveza kompozitora Jugoslavije, na osnovu čl.13 tač. d/ Zakona o udruženjima, zborovima i drugim javnim skupovima, a po ispunjenju uslova iz čl.14,15 i 16 ovog Zakona, donosi sledeće

REŠENJE

ODOBRAVA se prema donesenim pravilima i programu rada osnivanja i rad SAVEZA KOMPOZITORA JUGOSLAVIJE sa sedištem u Beogradu, a sa delatnošću na teritoriji Federativne Narodne Republike Jugoslavije.

Taksa iz Tar.Br. 1 i 7 Zakona o taksema je naplaćena.

SMRT WAŠIZMU-SLOBODA NARODU!

POTPRESEDNIK VLADE FNRJ
MINISTAR UNUTRAŠNJIH POSLOVA FNRJ,
A.Ranković, s.r.

Da je prepis veran originalu TVRDI I OVERAVA:

obruč, originalni NAČELNIK IV UPRAVE,
Anton Granić, s.r.

УШЛИСКО ОДЛУЧЕЊЕ

у који се систематизује таблица

Изворна изјављена одређен државни изјављени се

Такса за оверу изјављена 1950 -

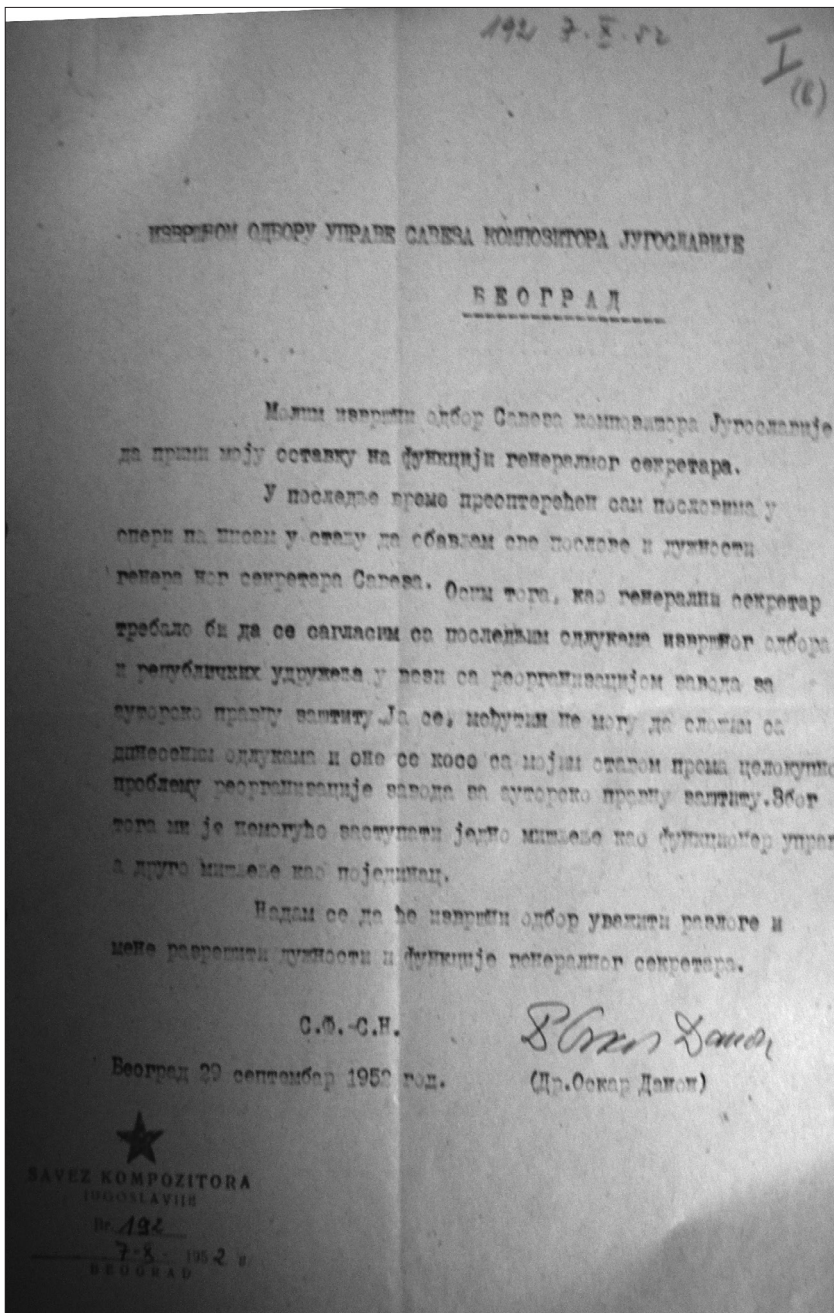
I Сресни суд за град Београд. Од пр. 210/50

данак 1950 - 5 - 1950 године.

СЛУЖБЕНИК ЗА ОВЕРУ

Prilog 3.

Pisana ostavka Oskara Danona na mesto generalnog sekretara SAKOJ-a, 29. 9. 1952, Arhiva Sokoj, br. 192.



Literatura

- Bravničar, Matija. "Savez između II i III Kongresa", u: Milošević, 1970: 65–71.
- Cvetko, Dragotin. "Međunarodni susreti", u: Milošević, 1970: 113–119.
- Čirković, Miroslava. "Razvoj zaštite autorskih muzičkih prava u SFRJ", u: Milošević, 1970: 141–151.
- Danon, Oskar. "Prve godine Saveza kompozitora", u: Milošević, 1970: 83–87.
- Demeter, Ivan. "Izgradnja stambeno-poslovnih prostorija Saveza kompozitora", u: Milošević, 1970: 135–141.
- Denegri, Ješa. *Teme srpske umetnosti: Pedesete*. Novi Sad: Svetovi, 1993.
- Kovačević, Krešimir. *Muzičko stvaralaštvo u Hrvatskoj 1945-1965*. Zagreb: UKH, 1966.
- Kovačević, Krešimir. "Jugoslovenska muzička revija 'Zvuk'", u: Milošević, 1970: 119–127.
- Marković, Predrag. *Trajnost i promena. Društvena isotrija socijalističke i postsocijalističke svakodnevnice u Jugoslaviji i Srbiji*. Beograd: Službeni glasnik, 2007.
- Mikić, Vesna. "Zašto volim(o) *Svečanu pesmu*? Statusi Hercigonjinog najizvođenijeg opusa", u: Veselinović-Hofman / Milin (ur.), 2012: 111–122.
- Mikić, Vesna. "Institucionalizacija žanra popularne muzike u okviru SOKOJ-a", u: Mikić, Vesna / Popović-Mladenović, Tijana (ur.). *Tematski potencijali leksikografskih jedinica o muzičkim institucijama*. Beograd: Katedra za muzikologiju, FMU, 2009: 115–123.
- Milošević, Predrag, ur. *Savez kompozitora Jugoslavije 1950–1970*. Beograd: SAKOJ, 1970.
- Pejović, Roksanda. *Istorijski pregled razvoja Udruženja kompozitora Srbije*. Beograd: UKS, 1965.
- Pejović, Roksanda. "Izdavačka delatnost Saveza kompozitora", u: Milošević, 1970: 127–135.
- Šuvaković, Miško. *Istorija umetnosti u Srbiji: XX vek*, knj. 2: *Realizmi i modernizmi oko Hladnog rata*. Beograd: Orion Art i Katedra za muzikologiju FMU, 2012.
- Veselinović-Hofman, Mirjana i Milin, Melita (ur.). *Nikola Hercigonja (1911–2000): Čovek, delo, vreme. Povodom 100 godina od njegovog rođenja*. Beograd: MDS, 2012.
- Vukdragović, Mihailo. "Savez kompozitora na sigurnijim osnovama", u: Milošević, 1970: 87–93.

9 Društvo slovenskih skladateljev do konca 1950. let

Prispevek ima tri dele. Prvi oriše značilnosti centralističnega sistema v Sloveniji. Nadalje se postavi vprašanje učinkovitosti tega sistema – vprašanje vpliva politike in njegovega obsega na primeru delovanja Društva slovenskih skladateljev –, kar pelje k sklepnemu delu, v katerem se raziskava izteka v dva izsledka o delovanju politike na glasbo. V osnovi gre za dvojni proces: “integracijo kulture” v družbeno življenje in sočasno “decentralizacijo pristojnosti” izvajanja integracije.

Prispevek ponuja dve raziskovalni tezi vpliva socialistične politike na glasbo v Sloveniji. Prva trdi, da je ena od glavnih tem za raziskovanje slovenske glasbe vprašanje odsotnosti glasbenih praks – vprašanje o *nezaželenih* glasbenih praksah. Druga teza se nanaša na vprašanje *prisvajanja* nekaterih segmentov glasbene kulture, ki nikakor ni bilo vezano na dejavnosti politike, temveč izhaja iz produktivnih in reproduktivnih zmogljivosti slovenske glasbene kulture. Obe tezi odkrivata potrebo po nadaljnjem raziskovanju posameznih plasti slovenske glasbene kulture, ki sta v besedilu nakazani z dvema vprašanjema: 1) o merilih, ki bi lahko pomagala razločevati med “socialistično” glasbeno prakso in glasbami “brez pridevnikov” in 2) o točki, na kateri vprašanje političnega vpliva na resno glasbeno ustvarjalnost in poustvarjalnost preneha biti vprašanje glasbene re/produkcije in postane vprašanje veliko širšega problema postmoderne, ki se vzpostavi tudi za glasbo od šestdesetih let naprej, namreč o problematiki delitev na t.i. resne in popularne glasbe. Obe vprašanji sta pomembni ne le za ožji časovni okvir po drugi svetovni vojni (zlasti do 1952), temveč za celotno dogajanje med letoma 1945 in 1991.

Ključne besede: socializem, glasba in politika, glasba in totalitarizem, slovenska glasba 20. stoletja, Društvo slovenskih skladateljev

The Society of Slovenian Composers in the 1950's

The paper consists of three parts. The first part unfolds some features of the centralistic regime in Slovenia. The question of its effectiveness is then brought into focus - the question of the impact of politics, and its extent, on Slovenian

music -, which leads in the closing section towards two notes on the socialist regime in post World War II Slovenia, namely, the simultaneous processes of the “integration of culture” and the “decentralisation of jurisdiction”.

Two theses are proposed as epistemological issues important for the relation between socialist politics and music in Slovenia. The first one claims that one of the main topics for Slovenian music of that time is the question of a *non.existent* musical practice – the issue about the *non grata* domains of musical practice. The second thesis stresses the issue of *appropriation* of some segments of musical culture that were by no means a result of the activities of socialist policies, but were the consequence of the productive and reproductive capacities of Slovenian musical culture. Both theses unfold demands for further research on this issue of the Slovenian musical culture. They are indicated as questions 1) about the criteria that could help discern between “socialist” music from a music “without adjectives” and 2) about the point at which the question of political impact on concert music ceases to be a question about concert music and becomes part of a much broader problem that was actualized in the discussion on post-modernity from the 1960’s onward, namely the problem of the relation between artificial and popular music. Both questions are important not only for the time after World War II, but also for the period of “the strongest Socialist regime” between 1945 and 1991.

Keywords: Socialism, music and politics, music and totalitarian regime, Slovenian music of the 20th century, Society of Slovenian Composers

Namen

Vsebinsko je sestavek razdeljen na tri dele. Prvi prinaša “osvežitev spomina” na prvo obdobje slovenske socialistične glasbene kulture. Drugi del skuša očrtati vsebinski obseg ideje socialistične glasbene kulture, v tretjem delu pa povzemam izsledke z dvema raziskovalnima domnevama, tezama o temeljni značilnosti totalitarizma v petdesetih letih na Slovenskem.

V prispevku se osredotočam na razmerje med posameznikom, skladateljem, in ustanovo, Društvom slovenskih skladateljev. Zastavljena naloga črpa iz dveh med seboj povezanih vprašanj: kakšen je bil odnos ustanove do posameznika in kakšen je bil odnos med politiko in ustanovo v 1950-tih? Črпам iz arhiva Društva slovenskih skladateljev iz 1950. let, natančneje: iz pričevanj o obdobju 1948–1961. Zanima me vprašanje socializma v Sloveniji kot politične ureditve in njen vpliv na glasbo.

Kot vsa stanovska društva po drugi svetovni vojni se je tudi Društvo slovenskih skladateljev (v nadaljevanju DSS), ustanovljeno po vojni, znašlo v primežu časa: med stanovskim poslanstvom in zahtevami okolja, tudi politike, ki je do 1952 delovala zaščitniško. Celovit, bolj ali manj argumentiran oris delovanja DSS ponuja Sonja Kralj Bervar (2011) v svoji doktorski disertaciji z naslovom *Sobivanje družbenega, stanovskega in umetniškega v zgodovini Društva slovenskih skladateljev*, oris tedanje glasbene prakse pa Tjaša Ribizel (2012) v svoji doktorski disertaciji *Glasbena praksa v Ljubljani v letih 1945–1963*. V obeh prispevkih so jasno načrtane napetosti med kulturno-političnim in stanovskimi prizadevanji. V nadaljevanju se tako osredotočam samo na vprašanje neposrednega vpliva politike na posameznika skozi DSS.

Glasbeno življenje in totalitarnost

Težnja po enovitem, centraliziranem agitacijsko propagandnem (agitprop) delovanju socialističnega oblastništva je bogato izpričana. Iz arhiva DSS je razvidno, da so bile poti vodilnih iz vseh republik tedanje federacije, praviloma v Beograd, zelo pogoste. Na srečanjih vodstev posameznih republiških skladateljskih društev so na rednih kongresih predvidevali referat z "estetsko-sociološkega" področja, ki je moral biti vsaj v osnovi skladen s političnimi smernicami. Za ilustracijo tedanje uradne miselnosti navajam sklep, ki ga je DSS na plenarnem sestanku 25. 3. 1953 med drugim sprejelo pod 5. točko:

Društvo [slovenskih] skladateljev je globoko zainteresirano na pravilni socialistični vzgoji skladateljev, zato se bo borilo proti vsem poizkusom vnašanja tuje in socialistični skupnosti škodljive miselnosti v skladateljske vrste.

Prav posebno pa se bo Društvo slovenskih skladateljev borilo proti šarlatanstvu, neodkritosti in egoizmu v vrstah glasbeno-kulturnih delavcev. Obenem zastopa načelo, da sta v borbi samo odkritost in resnica moralni načeli, ki sta vredni socializma, demokracije in resnično svobodnih ljudi.¹

Če so bile podobne izjave del vsakdanjika v socialističnih deželah, kaže omeniti, da na področju glasbe v Sloveniji ni prišlo do odprtih ideoloških polemik, kar je ena pomembnih razlik med Slovenijo in drugimi socialističnimi okolji.² Zgovoren podatek, ki priča o slovenskem glasbenem vsakdanjiku in naravnosti

1 V arhivu DSS je tipkopis ohranjen pod št. 47/1 in 47/2 z dne 3. 4. 1954.

2 Mimo vrste prispevkov o glasbeni politiki v Sovjetski zvezi cf. Klingberg, 1994.

vodstva DSS, se zdi naslednji odlomek iz sporočila za javnost. Na letnem občnem zboru, decembra 1950, je novoizvoljeni predsednik v svoji izjavi med drugim zapisal: "Naziranje, da umetnost nima z razvojem družbe nobenega opravka, je v naših umetniških vrstah, zlasti skladateljskih, še vedno dovolj udomačeno in kaže, da nekateri naši tvorci ne poznajo niti razvoja družbe in niti razvoja umetnosti in mislijo, da hodi umetnost povsem svojo lastno pot s povsem lastnimi zakonitostmi."³

Ob navedeni in v 1950-tih njej podobni graji avtonomije skladateljev se konkretna imena ne pojavljajo. Vseskozi pa je mogoče spremljati variacije konteksta navedka - variacije ugotovitev stanja o neuspešnosti *spreobračanja* miselnosti med glasbeniki na *pravo linijo*. Tudi to brezimno grajo kaže šteti med pomembne značilnosti slovenskega z drugimi politično primerljivimi kulturami.

Vzrok tovrstne brezimne, načelne graje je nemara naslednji. Po drugi svetovni vojni⁴ je sledila reorganizacija vseh ravni javnega življenja po načelu razdeljevanja ljudi na *naše*, *neopredeljene* in *sovražne elemente*. Seznam glasbenikov, ki so sodelovali z okupatorjem, je bil domnevno sestavljen leta 1948. Na DSS so o tem pogosteje govorili v prvi polovici petdesetih let, ob vprašanju dodelitve višjega pokojninskega razreda nekaterim članom. Vendar Karol Pahor, ki je bil leta 1954 predsednik DSS, seznama ni poznal, čeprav je bil leta 1948 tajnik DSS. V političnih vrhovih (že tedaj fantomskega) seznama niso šteli za pristojnega.⁵

Seveda to ne pomeni, da nekateri skladatelji niso prestali hudosti državotvorne aparata zaradi *sumljivega* odnosa do politične ureditve, čeprav raziskave

3 DSS je članek z zgornjim navedkom naslovlilo Uredniku kulturne rubrike Slovenskega poročevalca z dopisom št. 14-1/51, 25. 1. 1951.

4 O vlogi druge svetovne vojne za notranji razvoj države v drugi polovici 20. stoletja cf. Repe 2000.

5 V Izjavi, arhivirani pri DSS pod št. 355 dne 27. 9. 1954, je podpisnik Karol Pahor zapisal: "Glede liste sodelavcev okupatorjev, ki jo je meseca marca leta 1948 l. predložilo Društvo slovenskih skladateljev takratnemu ministrstvu za prosveto LRS izjavljam, da mi kot članu takratnega upravnega odbora DSS ni prav nič znanega o tej listi in da z njo v zvezi nikdar nikoli [sic; nihče?] ni zahteval o tem mojega soglasja ali obratno. Izjavljam še dalje, da bi se z omenjeno listo tudi če bi mi bila predložena, ne mogel strinjati, ker so v njej imena tudi takšnih naših članov (o katerih so me obvestili člani, katerim je bila lista predložena na opogled), ki so v času okupacije odnosno narodno osvobodilnega boja bili z nami povezani, bilo kot simpatizerji ali celo kot podporniki OF kot je to n.pr. slučaj prof. Stanka Premrla, ki je baje tudi v dotičnem seznamu." Tudi Dragotin Cvetko, leta 1948 tajnik DSS, je napisal izjavo, v kateri opozarja, da ni bil seznanjen s tem seznamom, vendar dodaja, da je bil februarja in marca tega leta na študijskem dopustu v Pragi in da zato ni mogel biti seznanjen s seznamom. Izjava Dragotina Cvetka je arhivirana pri DSS pod št. 346, 13. 9. 1954.

O njegovi (ne)odločilnosti priča dopis Sveta za prosveto in kulturo z dne 6. 10. 1954 (II. št. 60/32), ki je v arhivu DSS ohranjen pod št. 392, 9. 10. 1954. V njem podpisnika – predsednik Komisije za priznavanje kulturnega in znanstvenega dela upokojujencem in šef Odseka za znanost in visoke šole Stane Melihar in sekretar Sveta za prosveto in kulturo Ljudske Republike Slovenije. Vlado Vodopivec – navajata: "Obenem bi želeli razčistiti nespornost, ki je nastal zaradi omembe nekega seznama Vaših članov, ki naj bi sodelovali z okupatorjem. Seznam ni podpisan, zato ga tudi komisija nikoli ni upoštevala kot uraden akt."

posameznih primerov ostajajo ena od nalog slovenske muzikologije.⁶ Ne nazadnje so bila v 1950-tih, in tudi kasneje, trenja zaradi politične *sumljivosti*, rečeno v tedanjem političnem žargonu, pogosta. Nevarnosti odklona od *partijske linije*, ki so jih predstavniki oblasti iskali v umetniških delih in osebah, ki so iz različnih razlogov odstopali od deklarirane politične usmeritve, je "[n]ajvečji ortodoksnež Boris Zihlerl [...] videl na vsakem koraku" (Gabrič, 1994: 168).

Tako ni dvoma, da je državni aparat v petdesetih letih vzpostavljajal politične vzvode, ki so iz javnega življenja izrivali tistega, katerega umetniška hotenja so – če se že niso zoperstavljala napisanim pravilom – skušala živeti mimo *naroda*. Treba pa je omeniti, da je totalitarnost politične ureditve od šestdesetih let postopno izgubljala moč. Po politični ločitvi Jugoslavije od Sovjetske zveze so namreč kmalu, novembra leta 1952 na VI. kongresu partije,⁷ razpustili jugoslovanski agitpropovski aparat. Še preden je Boris Zihlerl v Sloveniji odstopil z vodilne kulturno-politične funkcije, pa se je "pogrošna" tuja zabavna glasba, ki ni bila v skladu z zahtevo oblasti po "nesentimentalnem in objektivnem" prikazovanja "resničnega življenja delovnega ljudstva" v umetnosti, dodobra ukoreninila v vsakdanjik.⁸ (In to ne velja samo za jazz, kot bi mogli domnevati iz izvrstne študije Aleša Gabriča o "socialistični kulturni revoluciji", cf. Gabrič, 1995, temveč tudi za cerkveno glasbo.)

6 Seznama obtoženih sodelovanja z okupatorjem nisem uspel najti. Kot je iz Zapisnika o prevzemu spisov in inventarja razvidno (št. 33, 23. 4. 1954), je DSS hranilo *Delovodnik* od 26. 4. 1949 dalje, tako da seznama domnevnih sodelavcev z okupatorjem niso mogli imeti na DSS.

Prim. pričevanje skladatelja Zvonimirja Cigliča (cf. Ciglič, 1994). O vrsti drugih podobnih izkušenj posameznikov – npr. o zaslišanju skladatelja Primoža Ramovša ali pa priporu Marijana Lipovška in vrsti drugih ukrepov tedanje oblasti nad posamezniki – bodo raziskovalci verjetno dobili podatke ob študiju dela in življenja posameznih skladateljev.

7 Komunistična partija Jugoslavije (KPJ) se je na tem kongresu (Zagreb, 2.–7. 11. 1952) preimenovala v Zvezo komunistov Jugoslavije. Med najpomembnejša načela, ki jih je obrodil kongres, sodita načelo »demokratskega centralizma« in »samoupravljanja«, zaradi katerih so vlogo države v kulturni politiki prevzemali lokalni »nosilci dejavnosti«. (Čepič i u Nečak, 1979: 900 in dalje.) Glavno kritiko tedanje ureditve je Milovan Djilas, kasneje odstavljeni minister v vladi Federativne Ljudske Republike Jugoslavije, naslovil na birokracijo, ki da ne dopušča svobodnega družbenega razvoja.

8 Naslednji pričevanja s konca 1950-tih in eno iz začetka šestdesetih nemara jasno nakazujejeta splošno prežetost vsakdanjika s *pogrošno tujo glasbo*. V dopisu Adolfa Gröbminga, kjer so navedeni zbori, pripravljeni za slovenske izseljence, med drugim piše: "Pomisliti je treba, da žive naši izseljenki [sic] zbori v čitalniški dobi, kamor se tudi mi po zaslugi jaza zopet vračamo." (Dopis je ohranjen v arhivu DSS pod št. 202, 8. 4. 1959.) Podobno opazko je kot ugotovitev upravnega odbora DSS naslovil tedanji tajnik Pavle Kalan na direkccijo Radio-televizije Ljubljana: "Ugotovili smo, da je v l. 1959 in dalje znatno padlo število imenovanih izvajanj [slovenskih simfoničnih del] v korist lahke glasbe – domače in zlasti tuje." (Dopis arhiva DSS št. 275, 18. 5. 1959.) Podobnega mnenja je bil tudi pianist in skladatelj Pavel Šivic, ko je v dopisu vodstvu DSS o razpisu *Jugoslovanske RTV* za "pesem vstaje" kritiziral tako nejasnosti v zvezi z razpisom kot tudi splošno stanje glasbene kulture. Med drugim je zapisal: "Najhuje pa je, da vsi jugoslovanski skladatelji niso zmožni zložiti pesem vsaj za III. nagrado [razpisano na natečaju]! Medtem ko nenotralni muzikanti prejmejo po 130.000 din v Opatiji [popevkarski festival] za zabavno melodijo, smo skladatelji umetniške smeri pred javnostjo diskreditirani. Po mojem mnenju mora DSS zavzeti k temu dejstvu svoje stališče ali vsaj pripomoči k razčiščenju tega neverjetnega postopka. Sicer se nihče več ne bo resno udeležil podobnega konkurza" (Dopis št. 1187, 23. 10. 1961.).

Tako se zdi, da naslednje načelo, ki bi ga želel v nadaljevanju podrobneje pretresti, ustrezno osvetljuje delovanje državnega aparata tudi v petdesetih letih: ne prepovedujemo, toda dovoljeno je samo to, kar nam ne škodi. Omenjeno načelo namreč po eni plati pomaga razumeti, zakaj je vprašljivo govoriti o določeni obvezujoči glasbeni estetiki socrealizma na Slovenskem. Po drugi plati pa načelo dopušča pretresti vsebinski obseg vpliva politike na glasbo – posameznosti, ki osvetljujejo domet politike v glasbeno življenje in njene vzvode uravnavanja –, o čemer bi želel v nadaljevanju podrobneje govoriti.

Obseg totalitarnosti glasbenega življenja v Sloveniji

Do 1960-tih let nenehno poudarjanje socialistične ureditve – družbotvornih in samopotrjujočih se parol in simbolov – je ostalo, kot v drugi republikah nekdanje SFRJ, tudi v Sloveniji uradno živo do osemdesetih let 20. stoletja. Povrh pričajo poteze centralistične politike v petdesetih letih, razvidne iz arhiva DSS, o težnjah tedanjih oblastnikov po nekakšni "Gesamtkunstwerk kulturi". Toda te ne kaže enačiti s tisto, o kateri govori, med drugimi, Boris Groys v svoji odmevni študiji o ruski kulturi (cf. Groys, 1999). Skladatelj namreč ni samo "ostal bolj ali manj odvisen od naročil novih oblastnikov" (Gabrič, 1994: 102), temveč predvsem od tistih členov institucionalne hierarhije, ki so podeljevali odmerjena sredstva za delovanje glasbenikov.

V nadaljevanju se zato osredotočam na tiste poteze slovenske glasbene kulture, ki sodijo med temelje (kritike) marksizma, namreč na razkorak med ide(ologi)jo in prakso. Ravno ta je namreč v petdesetih letih postajal in od 1960. let dalje (p) ostal glavni problem tedanjih oblastnikov in specifičnosti slovenskega kulturnega prostora. Utemeljenost trditve nakazuje delovanje obeh združenj, ki sta uravnavali glasbeno ustvarjalnost v Sloveniji: Savez kompozitorja Jugoslavije (v nadaljevanju SAKOJ) in DSS.⁹

Matija Bravničar¹⁰ se je v svojem poročilu o delovanju SAKOJa med njenim II. in III. kongresom – torej med letoma 1953 in 1957 – dotaknil ideološke orientiranosti te ustanove. Vprašanje ideologije naj bi, kot poroča, prvič po vojni uspeli pretresti na drugem plenumu združenja, ki je bil v Sarajevu 17.–18. 5. 1951 (cf. Bravničar [1971]). Sklep sarajevskega plenuma je bila naslednja zahteva: doseči "intenzivno nego sodelovanja z vsemi narodi dobre volje". Formulacija je bržkone nekoliko prilagojena slavnostni publikaciji, v kateri je izšel Bravničarjev članek.

9 SAKOJ je uradno potrdilo Ministrstvo za notranje zadeve Federativne Narodne Republike Jugoslavije s Sklepom VI. št. 26078, 8. 9. 1951, čeprav je bil ustanovitveni kongres SAKOJ-a 12. in 13. 2. 1950 v Beogradu. DSS pa so ustanovili že leta 1946, čeprav je dokumentacija o ustanovitvi izgubljena.

10 Predsednik SAKOJ-a v letih 1953–1957.

Toda že v osnutku novega, dve leti kasneje potrjenega statuta¹⁵ SAKOJ-a, po katerem se je ravnalo tudi DSS, je črtano praktično celotno staro prvo poglavje, ki govori o ideologiji. Iz novega poudarka je razvidna vloga ideologije na slovensko glasbo: namesto na *socializmu* je poudarek na *stanovski* plati združenja. V tretjem členu so na DSS popravili tiste formulacije in pojme, ki bi jih politiki – ne le – v centrali Saveza v Beogradu lahko uporabili kot vzvod kontrole. Tako se z roko dopisani popravek tretjega člena glasi: “Zadatak saveza je: da okupi udruženja kompozitorov i uskladi njihov rad u razvijanju stvaralaštva muzičkog života i jedinstvenom rešavanju staleških i materijalnih pitanja kompozitorov i muzičkih naučnih radnika.”

Kljub popravku, s katerim politično razsežnost (“življenja”, “enovito”) nalog zveze nadomešča strokovna in stanovska, je treba poudariti, da DSS v svojih praviilih, sprejetih 7. 11. 1951, med nalogami tričlanskega častnega razsodišča naveda, da ta društveni organ “proučuje politično, osebno in socialno *neoporečnost* članov” (stavljeno L. S.).

Vendar je videti, da je bilo presojanje o članih za tedanje državne uradnike praktično tembolj težavno, čimbolj se je oddaljeval konec vojne (cf. npr. v nadaljevanju omenjeni dopis št. 280, 21. 11. 1958 o Alojziju Mavu). Domneva o težavnosti presoje se zdi smiselna spričo dejstva, da je bil leta 1957 ustanovljeni “Propagandni biro” SAKOJ-a, ki je skrbel predvsem za popularizacijo obstoječih glasbenih del in ne za ideološko uravnavanje ustvarjalnosti, razpuščen devet let pozneje, ko so na V. kongresu SAKOJ-a (Sarajevo, 14.–16. 11. 1966) sprejeli sklep o “decentralizaciji dejavnosti” (Milošević [1971]: 50). O ponovni splošni politični zaostitvi je sicer mogoče govoriti v sedemdesetih letih in ponovni otoplitvi od začetka osemdesetih let dalje. Toda iz glasila DSS (od leta 1966 dalje)¹⁶ razvidno, da so imela politično-ideološka vprašanja v tem času za stanovsko društvo skladateljev praktično zanemarljivo vlogo.

Slednji podobna, čeprav vsebinsko drugače proporcionirana problematika razmerja med praktičnim udejanjanjem in teoretskimi postulati, se zastavi že za obdobje pred letom 1952. Iz seznama prireditev Koncertne poslovalnice za Slovenijo v Ljubljani (nekaj časa od I. 1947/48 Poslovalnica za kulturno umetniške priredbe LRS v Ljubljani) za prvih pet let po vojni¹⁷ ni razvidna

15 *Nacrt statuta saveza kompozitorov Jugoslavije* je DSS potrdilo s pečatom ustanove, evidenčno številko 387/1 in datumom 4. 3. 1953.

16 Prva številka Biltena DSS je izšla aprila 1966. Glasilo je izhajalo pod tem naslovom do leta 1971, nakar je do leta 1980 vlogo glasila prevzelo zvezno jugoslovansko glasilo. Po prvi številki ukinjenega in spomladi leta 1980 ponovno “oživelega” glasila (maj-junij 1980) je stanovsko informativno glasilo izhajalo sprva z naslovom *Skladatelji*, od leta 1983 dalje ponovno *Bilten* in od naslednjega leta nekaj časa kot *Sporočila* DSS, dokler se komunikacija ni preselila na medmrežje v začetku enaindvajsetega stoletja.

17 Seznam je ohranjen v Glasbeni zbirki NUK v mapi Koncertni sporedi za Ljubljano 1946–1950.

jasna glasbeno-programska politika. Očitno je le, da izvajalci niso posegali po cerkvenih skladbah¹⁸ ali drugih delih sodobnikov, ki bi utegnili izstopati iz v meščansko estetiko glasbe 19. stoletja naravnane repertoarske miselnosti.

Vprašanje centralizma in enovite umetnostne politike na Slovenskem je tako tudi za petdeseta leta videti razmeroma kompleksno. Posamezne niti tedanjega spleta okoliščin in prizadevanj posameznikov je posrečeno nakazal Boris Kidrič, eden tedanjih najvišjih političnih funkcionarjev. Dve leti pred smrtjo, januarja 1951, je Kidrič, navezujoč se na predhodno poročilo predstavnika "ekipe CK KPJ" Mome Markovića, poudaril kot glavni problem slovenskega kulturnega okolja, s katerim se je soočala tedanja komunistična oblast: "malomeščansko stihijo".¹⁹ Iz zapisnikov sej politbiroja Centralnega komiteja Komunistične partije Slovenije (CK KPS), kjer je zapisana Kidričeva ocena stanja, je razvidno, da se je "malomeščanska stihija" nanašala na 1) klerikalizem, ki naj bi bil najmočnejši nasprotnik komunističnega režima tako v Sloveniji kot v Bosni in Hercegovini, in 2) informbirojevstvo.²⁰

Potiskanje cerkvene in z njo deloma povezane tudi meščanske glasbe iz slovenskega javnega glasbenega življenja nemara dovolj zgovorno izpričujejo razpustitev osrednje slovenske meščanske glasbene združbe, *Glasbene matice*, ukinitve orglarske šole (od 1877) in revije *Cerkveni glasbenik* (1878–1945, ponovno je začel izhajati leta 1976). Konkretnije, DSS, ki je leta 1954 začelo z izdajanjem notnih edicij svojih članov, je izdalo pet skladb Stanka Premrla (1880–1965) še za časa življenja tega glasbenika in duhovnika, enega največjih slovenskih skladateljev na cerkvenem področju. Nobena med njimi ne sodi na področje cerkvene glasbe. Položaj tehtnejših del s področja cerkvene glasbe tako zgovorno ilustrira pismo Stanka Premrla, s katerim je 23. 8. 1958 ponudil za izvedbo Slovenski filharmoniji svoje največje delo, "oratorijsko

18 Izjeme so: koncert v korist Rdečega križa 4. 11. 1946, ko je violinist Zlatko Baloković kot dodatek zaigral Schubertovo skladbo *Ave Maria*; *Oda za dan svete Cecilije* Henryja Purcella, ki jo je Orkester Radia Ljubljana zaigral na koncertu 11. 2. 1947 pod vodstvom Alana Busha v Unionski dvorani; Johannu Sebastianu Bachu posvečena akademija 30. 3. 1950, kjer je dirigent Danilo Švara z orkestrom Akademije za glasbo izvajal dve ariji Johanna Sebastiana Bacha (eno iz *Matejevega pasijona*); slavnostni koncerti, posvečeni Jacobusu Gallusu med 7. in 12. 11. 1950, kjer so izvajali tudi skladatejeve motete.

19 Boris Kidrič v Zapisniku seje politbiroja CK KPS januarja 1951 (Drnovšek, 2000: 257).

20 Informativno podajam nekaj ugotovitev iz zapisnikov sej politbiroja CK KP, ki nakazujejo stališča do "malomeščanske stihije": Janez Hočevar (5. 3. 1949): "V partijskih celicah, ki predstavljajo vodstva LMS, se je vgnezdila tolerantnost do sovražnih parol in izpadov vseh vrst, od klerikalnega do informbirojevskega značaja. [...] S klerikalnimi in direktno sovražnimi vplivi na šolah se povezuje vpliv informbiroja" (Drnovšek, 2000: 142). Boris Kraigher (20. 11. 1950): "V zvezi z mladino je vprašanje IB [informbiroja] važno prav toliko kot religija" (Drnovšek, 2000: 234). Milovan Djilas (januarja 1951): "Informbirojevščina je nevarnejša kot drobnoburžuazna stihija" (Drnovšek, 2000: 260).

kantato” *Sveti Jožef* iz leta 1948.²¹ Odnos oblastnikov do nekaterih “sumljivih” glasbenikov pa nakazuje primer Alojzija Mava,²² cerkvenega skladatelja, katerega preteklost so pretresali ob prošnji za zvišanje pokojnine. Iz obeh pričevanj ni težko razbrati, da ni šlo za odkrito, “trdo” obračunavanje s “sovražnim elementom”. Šlo je za splet okoliščin, ki ga visoki državni organi niso mogli brzdati, tako da so bili tudi ukrepi bolj ali manj prepuščeni presoji strokovno kredibilnih posameznikov – njihovim umetniškim prepričanjem (ali neopredeljenosti) in svetovnonazorski odprtosti (ali omejenosti). O odnosu te danje oblasti do informbirojevskih dežel pa zgovorno priča podatek, da so na sarajevskem Plenumu Upravnega odbora SAKOJ-a (17.–18. 5. 1951) posebej “obsodili obrekovalsko in vojnohujškaško kampanjo informbirojevskih dežel

21 Kot nekateri drugi cerkveni dostojanstveniki in številni verniki je bil tudi Premrl naklonjen OF. V dopisu DSS Svetu za prosveto [...] in kulturo LR Slovenije z dne 19. 10. 1954 (arhiviranem pod št. 406 dne 18. 10. 1954) je opisan kot “simpatizer Osvobodilne fronte”, ki se je “Aktivno pridružil OF na Akademiji za glasbo” in katerega “ime [je bilo] tudi pri kulturnih ustanovah v partizanih zelo čislano, saj je on avtor Prešernove ‘Zdravice’ [današnje slovenske himne], ki se je stalno izvajala na partizanskih mitingih”.

V utemeljitvi svoje ponudbe je skladatelj omenil naklonjen odziv poslušalcev po obeh izvedbah dela leta 1951 v ljubljanski stolnici in dodal: “Žal, da skladbe duhovne vsebine danes pri nas niso preveč priljubljene; dejstvo pa je, da se tudi izvajajo in je Slov. Filharmonija več takih del (Requiem, Stabat Mater in druge) izvajala v zadnjih letih ne samo doma, temveč tudi v tujini.” Pismo hrani arhiv DSS (dopis št. 897, 27. 10. 1958), na katerega se je skladatelj obrnil s prošnjo po podporo. Tajnik društva, Pavle Kalan, je notno gradivo oratorijske kantate poslal Slovenski filharmoniji (dopis št. 896, 23. 10. 1958), odgovor direktorja Slovenske filharmonije, Marijana Lipovška, s katerim sporoča, da vrača priloženi partituri, je bil hiter. Dopis nosi datum 25. 10. 1958 (arhiv SF 2601/1, 25. 10. 1958; arhiv DSS št. 912, 20. 10. 1958) in Premrlovega kantatnega oratorija niso izvedli.

Čeprav v arhivu DSS ni ohranjenega spremnega dopisa, ki ga omenja Lipovšek, je mogoče domnevati, da so zoper javno izvajanje cerkvene glasbe tedanjemu režimu zadoščali birokratski “zavorni mehanizmi”, ki so uspevali zadrževati “klerikalno” glasbo brez ostrih ukrepov na obrobju javnega družbenega življenja. Toda obenem kaže omeniti, da je Premrlova oratorijska kantata z naklonjenostjo omenjena v slavnostnem članku Venčeslava Snoja ob 70-letnici Premrlovega rojstva, ki je izšel v *Slovenski glasbeni reviji* pod uredništvom (predvsem) Marijana Lipovška in Matije Bravničarja. Tako je v enaki meri upravičeno domnevati, da je razlog odklonitve Premrlovega dela povsem vsakdanja umetniška presoja uglednega skladatelja in pianista, ki je zaradi strokovne kredibilnosti opravljal tudi delo umetniškega vodje Slovenske filharmonije – umetniška presoja brez političnega predznaka.

22 Kot ilustracijo praktičnih težav oblasti kaže omeniti primer Alojzija Mava, organista in skladatelja. Kopijo dopisa Komisiji za priznavanje umetniškega staža pri Svetu za kulturo in prosveto LRS, Ljubljana, je podpisal tajnik DSS, Pavle Kalan, in jo je arhiviral pod št. 280, 21. 11. 1958. Iz nje je razviden odnos do “vrednotenja” posameznikov in obenem delovanje državnega aparata, zato navajam večji del dopisa: “O Mavovem življenju in delovanju v času zadnje vojne ne bi mogli dati točnejših informacij in se nam zdi, da bi bilo bolje, ko bi to vprašanje rešili pristojni organi. Vendar kolikor nam je znano, Mav ni bil nikoli aktiven pripadnik bele garde. Pesem ‘Moja domovina’ je bila komponirana nekaj let pred vojno v Beogradu na srbsko besedilo in se vsaj v tej obliki menda še danes izvaja. V času vojne ji je Mav le predložil slovensko besedilo, ki pa – kolikor moremo presoditi – nima nobene določene politično-propagandne osti. Kolikor vemo, so jo domobranci prepevali po cestah, kakor so prepevali tudi vrsto drugih, predvsem slovenskih narodnih pesmi. [...] Glede 5 pesmi v zbirki Domovini bi lahko rekli podobno kakor za prejšnjo, da namreč razen ene same izjeme ne nosijo nobenega določenega političnopropropagandnega pečata [...] Seveda pa ne moremo prezreti dejstva, da se je omenjena zbirka pojavila v času okupacije, ko so vsi pozitivni elementi iz naših kulturnih krogov molčali, zato pojava takih in podobnih zbirk ne moremo odobravati.”

Vodstvo DSS je sklenilo dopis s predlogom, da po potrebi podrobneje preuči »zadevo«, ki je bila pomembna za priznanje pravice do socialnega zavarovanja, toda poročila o tem arhiv DSS ne hrani.

zoper našo zemljo" in se postavili "ob našo narodno oblast za obrambo miru, neodvisnost in izgradnjo socializma" (Milošević, [1971]: 14).

Videti je, da so podobna sklicevanja na "samostojni socializem" Jugoslavije v začetku šestdesetih let (p)ostala vsebinsko izvotljene, politično priročne govorne figure,²³ ki se odtlej izmikajo konkretni vsebini. Podoba zaprtosti slovenskega glasbenega prostora petdesetih let se je namreč v šestdesetih dodobra spremenila. Od leta 1960 dalje se je množilo število obiskov slovenskih skladateljev na festivalih sodobne glasbe, še posebej na festivalu *Varšavska jesen*, tudi slovensko glasbeno življenje pa sta temeljito prevetrila ustanovitev *Muzičkega biennala* v Zagrebu (od 1961) in (od 1962) v Ljubljani zlasti skupina skladateljev, ki se je pod imenom *Pro musica Viva* zavzemala za slovensko Novo glasbo²⁴ po evropskih zgledih. In verjetno ni naključje, da s politično otoplitvijo v šestdesetih letih sovpada tudi (ponovna) vzpostavitev stikov med SAKOJ-em in zvezo skladateljev SZ (1961).²⁵

"Antidekadentna" glasbena politika, kakršno so poznali v Sovjetski zvezi in drugih politično enako ali sorodno mislečih državnih ureditvah, v Sloveniji torej praktično ni bila izvedljiva. Razlog nemara ni le ta, da glasba kot umetniško-propagandni medij zdaleč ni imel take prodornosti kot pisana beseda ali film, temveč tudi samodržstvo in nacionalna ozaveščenost vodstva DSS ter ustroj državnega aparata, ki mu ni uspelo (in mu delno tudi ni bilo v interesu) vzpostaviti obvezujočega nadzora nad glasbenim življenjem.

23 Zgovoren se zdi naslednji podatek. V *Spominih na delovanje ansambla Slavko Osterc* skladatelja Iva Petriča (vodje tega ansambla, ključnega za razvoj slovenske Nove glasbe), avtor navaja, da je poimenovanje ansambla "sprva kritiziral [hrvaški skladatelj] Milko Kelemen, ki je dejal, da to diši po kulturno-umetniških, socialističnih društvih" (Petrič, 1998: 3).

24 Prizadevanja omenjene skupine slogovno in glasbenonazorsko sicer različnih skladateljev so privedla k ustanovitvi Ansambla Slavko Osterc (1963–1982), ki je pospeševal tedanjo sodobno, novo ustvarjalnost mladih slovenskih skladateljev.

25 SAKOJ je pred letom 1960 priložnostno sodeloval tudi na razstavi jugoslovanskih knjig v Sovjetski zvezi Češkoslovaški republiki. Z okrožnico, odposlano dne 21. 4. 1958, so republiška društva še posebej opozorili na pomembnost razstave, na kateri so pripravili tudi notne izdaje in predvideli tudi koncerte del z jugoslovansko glasbo (cf. tudi dopis v arhiv DSS št. 450, 10. 3. 1958). Na DSS pa so intenzivneje začeli dogovore o izmenjavi notnih publikacij s SZ ob dvodnevem obisku skladatelja Nikolaja Ivanoviča Pejka v Ljubljani, 20.–22. 12. 1961. (Poročilo tajnika DSS Primoža Ramovša, dopis št. 1317, 27. 12. 1961.) Kot naključje ali pa ironijo zgodovine je mogoče razumeti, da je Collegium musicum pod vodstvom Pavla Šivica pripravil 20. 12. 1961 koncert ameriške resne glasbe 20. stoletja (David Diamond, Charles Ives, Walter Piston, Cole Porter, Everett Helm). (Dopis s prošnjo po brezplačnem predvajanju posnetkov po radiu je Pavel Šivic poslal prek DSS; dopis št. 13. 11. 1961.) Da je bilo zanimanje v Jugoslaviji za glasbeno življenje v ZDA v začetku 1960-tih let razmeroma razgibano, priča obisk ameriškega opernega ansambla iz Santa Feja 3.–5. 10 v Beogradu, ki je izvedel dve deli Igorja Stravinskega (*Oidipus rex* in *Persefona*; vabilo hrani DSS v dopisu št. 1147, 21. 9. 1961) ali pa pošiljke posameznih publikacij na izbrane ameriške univerze (v dopisu DSS št. 1199, 26. 10. 1961 so kot naslovniki Slovenske glasbene revije, poslani bržkone v zameno za njihove publikacije, Yale University, Barkley, Columbia University of New York, University of Boston, Harvard University, Stanford University California in washingtonska Library of Congress.)

Centralizirani totalitarizem?

Za vpliv politike na razvoj glasbe, ki je nastajala med letoma 1945 in 1991 (ko se je Slovenija osamosvojila od Jugoslavije), je pravzaprav značilno, da ga je treba iskati v

1) *neobstojećem* – na ravneh glasbene prakse, ki jih je tedanja družba odklanjala – in *načinih* sankcioniranja;²⁶

2) v *prisvajanju* posameznih segmentov, ki izvirno niso zrasli iz prizadevanj socializma, temveč iz tedanjih izvajalskih, ustvarjalnih in poustvarjalnih zmogljivosti na Slovenskem.²⁷

26 Toda pri ugotavljanju represivnih ukrepov nekdanje državne ureditve na glasbo, ki jih nekateri raziskovalci upravičeno iščejo v *izločanju, onemogočanju* razvoja posameznih kompozicijsko-estetskih (denimo *subjektivističnega estetskega izraza* v imenu abstraktnih velikosti) in filozofskih plati glasbe kaže biti previden. Kritične kategorije zoper totalitarizem, denimo, v sestavku Ivana Klemenčiča o totalitarizmu v Sloveniji so identične tistim, ki jih je za apologijo "proletarske kulture" uporabil Nikolaj Čužak:

Čužak: "Umetnost kot metoda spoznanja – to je najvišja vsebina stare buržoazne estetike. Umetnost kot metoda izgradnje življenja – to pa je geslo proletarskega pogleda nove znanosti o umetnosti." (Čužak, 1923: 36)

Klemenčič domneva, da je "totalitarni režim" nekatere slovenske skladatelje po drugi svetovni vojni peljal stran od ustvarjanja brez umetnosti tuje ideologije in v skladu z evropsko civilizacijo. (Klemenčič, 1998)

Po miselni naravnosti sta si oba navedena avtorja med seboj bolj sorodna, kot se utegne zdeti na prvi pogled. Ne gre za zoperstavljanje črnega belemu, temveč za potenciranje lastnega videnja družbene vloge glasbe. Tako za Čužaka kot za Klemenčiča naj bi bila glasba "metoda izgradnje življenja", za prvega socialističnega, za drugega svobodnega in naravnane k evropski civilizaciji.

Na prvi pogled samoumevna resnica ne vzdrži kritike. Tovrstna zgodovinarska gledišča domnevajo, da je glasba tako ali drugače vpeta v določeno "kulturno izgradnjo". Mimo vrste glasbenosocioloških raziskav, ki odrekajo utemeljenost posplošitvam, ki sta značilni za misel obeh navedenih avtorjev, so sorodna zgodovinarska stališča vprašljiva. Posledice tržno naravnane, idejno pluralne in civilizacijsko napredne družbene ureditve je tudi glasbi prinesla "zanesljivo nezanesljiv" odgovor, ki ga Adorno v uvodu svoje *Ästhetische Theorie* zapiše takole: "Samoumevno je postalo, da nič, kar zadeva umetnost, ni več samoumevno, niti v njej in niti v njenem razmerju do celote, celo njena pravica do bivanja ne" (Adorno, 2000: 9). Kljub patetični potenciranosti in delni sprejemljivosti je Adornovi trditvi težko odreči aktualnost: zlasti zato, ker slovenske različice totalitarnosti na glasbenem področju nikakor ne gre enačiti z okoliščinami in posledicami v politično sicer primerljivih političnih ureditvah.

27 Poleg ekonomske revščine v prvem desetletju po drugi svetovni vojni, ko so programe, kot je razvidno med drugim tudi iz dnevnega časopisa, sestavljali "ad hoc", so v Sloveniji izvajali dela skladateljev, ki so jih v drugih deželah črtali iz koncertnih sporedov. Videti je, da so se tudi pri izbiri tujih skladb držali načela, ki je veljalo za jugoslovanske skladatelje: "Savez [kompozitorja Jugoslavije] stoji iza svih svojih članova ali ne iza svih njihovih dela" (Zapisnik sa V[.] zasedanja Plenuma Glavnog odbora Saveza kompozitorja Jugoslavije, Beograd, 3.–5. 4. 1959. V arhivu DSS št. 367, 15. 4. 1959, str. 2). Med letoma 1946 in 1951, torej v obdobju najhujšega režimskega "premerjanja sovražnih elementov", so na javnih koncertih, zabeleženih v seznamu Koncertne poslovalnice za Slovenijo, izvedli na primer več kot 20 del J. S. Bacha (med njimi je bila omenjena Bachova akademija, trije Brandenburški koncerti, dvakrat Italijanski koncert, dve suiti za violončelo, preludije in fuge ipd., vrsto Beethovnovih del in poleg dveh simfoničnih pesnitev Richarda Straussa tudi Wagnerjevi uverturi k operama *Tannhäuser* in *Tristan und Isolde*, dve Hindemithovi skladbi, Purcellovo delo ipd. Ljubljanski poslušalci so torej slišali dela skladateljev, ki so bili v večini totalitarnih režimov vsaj "nezaželeni", če ne prepovedani. (Prim. glasbene kronike v Slovenskem poročevalcu in Ljubljanskem dnevniku, seznam "Koncertna poslovalnica v Ljubljani. Koncertni programi" in seznam nastopov izpod peresa Alija Dermelja, Časopisni oddelek Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani in Kronika Slovenske Filharmonije v Glasbeni zbirki Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani).

Iz dosedanjega izvajanja je nemara razvidno, da vpliva socializma ne kaže izvajati iz razmeroma majhnega števila politično angažiranih kantat, zborov, množičnih pesmi, komornih vokalno-instrumentalnih skladb in programsko zasnovanih simfonij. In vpliva sicer centralistične politične ureditve tudi za petdeseta leta ne kaže označiti kot totalitarnega; povrh pa se je vloga politike na slovensko glasbeno življenje nenehno zmanjševala in razlikovala v posameznih primerih.

Tako se zdi tudi za 1950. leta, zlasti pa za naslednja desetletja, ob vprašanju socialistične centralizacije glasbene kulture, ki jo riše skupek različnih izkušenj posameznih s politično oblastjo, ključna problematika osrediščena v vprašanju o razmerju med koncertno glasbo in drugimi zvrstmi glasbe. Zastavljajo ga nejasnosti, s katerimi so na DSS praktično udejanjali "socialistična načela", in jih je mogoče nakazati z dvema vprašanjema:

1) po katerih merilih resno ločevati "socialistično"²⁸ glasbo od glasbe "brez privdevnikov" – glasbe, ki sodi v koncertni kanon Zahoda in ki je tudi v petdesetih letih predstavljala glavnino koncertnih sporedov (Peter Iljič Čajkovski je eden najbolj priljubljenih skladateljev po drugi svetovni vojni tudi v ZDA); in

2) na kateri točki se problem vpliva socialistične politike na resno, koncertno glasbo – politike spodbujanja propagandne, angažirane glasbe, ki se je na Slovenskem iztekala v nekakšno "oktetomanijo" (Stibilj, 1999: 1), reprezentativne revije pihalnih godb, naročanje priložnostnih vokalno-instrumentalnih del in (masovnih) pesmi ter zborov na tematiko preteklih junaških dejanj – loči od področja resne glasbe in postane del veliko širše problematike, ki je postala aktualna od prvih diskusij o postmoderni v šestdesetih letih, namreč problematike razmerja med resno in zabavno glasbo.

Slednje vprašanje je sklepna osvetlitev omenjenega in za slovensko glasbo v obdobju socializma nemara osrednjega političnega načela: ne prepovedujemo, toda dovoljeno je samo to, kar neposredno ne škodi ugledu družbene ureditve. Vprašanje kaže nasloviti na združitev SAKOJ-a z Zvezo skladateljev lahke glasbe. Proces združevanja se je začel julija 1962 in obe združenji sta ostali pravno povezani od leta 1963 dalje. Sprva sta se združili v imenu "integracije kulture u idejnoj borbi, koja bi usmeravala kretanje i razvoj te kulture u skladu sa razvojem našeg socijalističkog društva," (Obradović [1971]: 95) kot je zapisal v začetku sedemdesetih Aleksandar Obradović, generalni sekretar SAKOJ-a v letih 1962–1966. Toda glavna problematika te združitve, ki jo je povzel z besedami – "integracije kulture i decentralizacije pristojnosti itd., itd." (Obradović [1971]: 93) – se zdi ključna tudi za glasbeno kulturo 1950. let. V omenjeni "malomeščanski stihiji" tedanje

28 Na primer nekatere simfonične pesnitve z domoljubnimi oziroma kako drugače angažiranimi programskimi (pod)naslovi.

Slovenije – v trenju med različnimi osebnimi izkušnjami posameznikov s preteklostjo, njihovimi prepričanji in pričakovanji in za glasbeno kulturo bolj ali manj okorno, pogosto nezainteresirano oblastjo – se zdi namreč ravno proces integracije kulture in decentralizacija pristojnosti tisti, ki je omogočil mlajši generaciji skladateljev že v petdesetih, zlasti pa od šestdesetih let dalje udejanjanje njihovih idej novega in avantgardnega.²⁹ Obenem pa je ta v osnovi večna problematika “integracije” v glasbi in “pristojnosti” spoznavna opora, ki lahko v nadaljnjih študijah razkrije še druge razlike in podobnosti slovenskega glasbenega življenja med obdobji, ki so jih zamejile pomembne zgodovinske prelomnice.

Literatura

- Adorno Theodor W. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp (Suhrkamp Taschenbuch Verlag), ¹⁵2000.
- Barbo, Matjaž, *Pro musica viva. Prispevek k slovenski moderni po II. svetovni vojni*; Ljubljana: Oddelek za muzikologijo, Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani, 2001.
- Bervar, Sonja Kralj, *Sobivanje družbenega, stanovskega in umetniškega v zgodovini Društva slovenskih skladateljev*. Ljubljana (doktorska disertacija): Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Oddelek za muzikologijo, 2011.
- Bravničar [1971], Matija. “Savez kompozitorja između II i III kongresa”, v: Milošević [1971]: 65–70.
- Ciglič, Zvonimir. “Med Bogom in Satanom. Trnjeva pot skladatelja, dirigenta in glasbenega pedagoga Zvonimirja Cigliča”, v: *Slovenec*, 7.–14. 11. 1994.
- Cvetko, Dragotin. “Međunarodni susreti”, v: Milošević [1971]: 113–117.
- Čepič, Zdenko / Nečak, Dušan. *Zgodovina Slovencev*. Ljubljana: Cankarjeva založba, Ljubljana 1979.
- Čužak, Nikolaj. “Pod znakom žiznestroenija”, v: *Lef* 1(1923): 36. http://az.lib.ru/c/chuzhak_n_f/text_1923_1_pod_znakom_zhiznestoenia.shtml (2. 2. 2015) Slovenski prevod nav. po Groys 1999: 34–35 (dostop 15. 10. 2015).
- Drnovšek, Darinka. *Zapisniki politbiroja CK KPS/ZKS 1945–1954*. Ljubljana: Arhivsko društvo Slovenije, 2000.
- Gabrič, Aleš. “Zajčeva Požgana trava v očeh partijskih ideologov”, v: *Nova revija*, 13 (julij-avgust 1994): 162–169.
- Gabrič, Aleš. “Odmevi teorije socialističnega realizma v Sloveniji”, v: *Nova revija* (1994) 147/148: 96–110.

²⁹ O slovenski glasbeni avantgardi po drugi svetovni vojni cf. Barbo 2001.

- Gabrič, Aleš, *Socialistična kulturna revolucija*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 1995.
- Groys, Boris, *Celostna umetnina Stalin*, Ljubljana: cf, 1999.
- Klemenčič, Ivan. "Glasba in totalitarna država na Slovenskem". Jančar, Drago (ur.). *Temna stran meseca, kratka zgodovina totalitarizma v Sloveniji 1945–1990*. Ljubljana: Nova revija, 1998: 321–333.
- Klingberg, Lars. "Die Kampagne gegen Eberhard Klemm und das Institut für Musikwissenschaft der Universität Leipzig in den 60er Jahren". Grimm, Hartmut, Hansen, Mathias i Mehner, Klaus (ur.) *Berliner Beiträge zur Musikwissenschaft. Beihefte zur Neuen Berlinischen Musikzeitung*. Neue Berlinische Musikzeitung, Beiheft zu Heft 3, 9 (1994): 45–51.
- Milošević, Predrag (ur.). *SAKOJ 1950–1970*. Beograd: SAKOJ, [1971].
- Obradović, Aleksandar. "Četiri najteže godine u radu Saveza kompozitora", v: Milošević [1971]: 93–102.
- Petrić, Ivo. *Spomini na delovanje ansambla Slavka Osterca*. Ljubljana: tipkopis, 1998. IvoPetric.com/spomini/MojispominiAnsSO.pdf (dostop 15. 10. 2015).
- Repe, Božo. "Mesto druge svetovne vojne v notranjem razvoju Slovenije in Jugoslavije", v: *Prispevki za novejšo zgodovino*, 40 (2000) 2: 95–106.
- Ribizel, Tjaša. *Glasbena praksa v Ljubljani v letih 1945–1963*. Ljubljana (doktorska disertacija): Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Oddelek za muzikologijo, 2011.
- Stefanija, Leon. "Totalitarnost režima in glasba", v: Krstulović, Cigoj, Nataša / Faganel, Tomaž / Kokole, Metoda (ur.). *Muzikološke razprave: in memoriam Danilo Pokorn*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2004: 135–146.
- Stibilj, Milan. "Možnosti za revitalizacijo slovenske glasbene culture". Ljubljana: tipkopis, 1999. <http://www2.pms-lj.si/DEMO-kracija/> (dostop 15. 10. 2015).

AVTORJI/AUTORI

Katarina BOGUNOVIĆ-HOČEVAR je docentka na oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete v Ljubljani, kjer tudi poučuje. Leta 2009 je na istem oddelku doktorirala s temo *Odmevi evropskih tendenc v ustvarjalnosti Janka Ravnika*. Njeno področje raziskovanja je zgodovina glasbe 19. in prve polovice 20. stoletja, zgodovina slovenske glasbe, teorija in estetika glasbe. Znanstvene članke objavlja v domačih in tujih revijah. Bila je urednica strokovnih in sourednica znanstvene publikacije ter avtorica razstave o Dragotinu Cvetku. Leta 2009 je prejela priznanje za nadpovprečno uspešno pedagoško delo Študentskega sveta Filozofske fakultete v Ljubljani. Prav tako je publicistično aktivna; sodelovala je z vsemi najpomembnejšimi domačimi glasbenimi ustanovami, za program Ars Radio Televizija Slovenija pa je pripravila več ciklov glasbenih oddaj.

E-pošta: Katarina.BogunovicHocevar@ff.uni-lj.si

Ivana ILIĆ je nastavnik stručnog predmeta na Katedri za muzičku teoriju Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu. Diplomске i magistarske studije završila je na Odseku za muzikologiju istog fakulteta, gde je i prijavila doktorsku disertaciju *Epistemologija savremene muzičke analize*. Autorka je knjige *Fatalna žena. Reprezentacije roda na operskoj sceni* (Beograd, 2007) i kourednica nekoliko publikacija. Njena interesovanja obuhvataju istoriju i epistemologiju muzičke teorije i analize u Srbiji, aspekte muzičke forme, kao i muzičke institucije i kulturalnu politiku u Srbiji. Takođe je pisala o muzici i rodnim studijama i o srpskoj savremenoj muzici.

E-pošta: ivanastm@ptt.rs

Tatjana MARKOVIĆ, muzikološkinja, vanredni profesor na Univerzitetu umetnosti u Beogradu, predaje i na Univerzitetu za muziku i izvodjačke umetnosti u Beču, predavala na univerzitetima u Gracu i Ljubljani i bila gostujući predavač na Texas State University i New York University. Vodila je više međunarodnih projekata, od kojih je poslednji postdoktorski *Opera and the idea of self-representation in Southeast Europe* (2010–2014, Austrijska akademija nauka, Beč). Urednica prve kritičke edicije novootrkivenih scenskih dela Josepha Friebertha (Don Juan Archiv Wien), urednica serije knjiga *Southeast European Studies: Theatre, Music, Art, Culture* (Beč), časopisa *TheMA – Open Access Research Journal for Theatre, Music, Arts* (Beč, od 2015), član uredjivačkog

odbora Glasbeno-pedagoškog zbornika (Ljubljana). Šef je studijske grupe Music and Cultural Studies pri Medjunarodnom muzikološkom društvu. Publikovala radove o muzici od 18. do 21. veka (nemačka i ruska scenska muzika 18. veka, muzika i muzička istoriografija Balkana, ruska muzika 20. veka). Knjige: *Transfiguracije srpskog romantizma: Muzika u kontekstu studija kulture* (2005), *Istorijske i analitičko-teorijske koordinate stila u muzici* (2009), *Galina Ivanovna Ustovl'skaja – Komponieren als Obsession sa Andreasom Holzerom* (2013), urednik brojnih publikacija, autor studija prezentovanih i publikovanih u evropskim zemljama, u Kini, na Tajvanu, u SAD i Kanadi.

E-pošta: markovic@mdw.ac.at

Vesna MIKIĆ (1967, Beograd), muzikolog, redovni profesor na Katedri za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti Univerziteta umetnosti u Beogradu. Predaje savremenu opštu i nacionalnu istoriju muzike, kao i teorije i žanrove popularne muzike na svim nivoima studija. Vodi i kurseve Teorija popularne umetnosti i kulture, Nove teorije umetnosti novih medija i Umetnost i politika na Interdisciplinarnim doktorskim studijama Univerziteta umetnosti u Beogradu. Zamenik je glavnog i odgovornog urednika *Internacionalnog časopisa za muziku Novi Zvuk*. Inicirala je osnivanje Centra za istraživanje popularne muzike (Beograd, 2013). Primarno je posvećena ispitivanju mogućih kulturoloških kontekstualizacija i interpretacija savremene muzičke produkcije i recepcije muzike. Autorka je knjiga *Muzika u tehnokulturi* (Univerzitet umetnosti u Beogradu, 2004) i *Lica srpske muzike: neoklasicizam* (Fakultet muzičke umetnosti u Beogradu, 2009), kao i brojnih studija i članaka u časopisima i tematskim zbornicima sa međunarodnih i nacionalnih naučnih skupova. Aktivna je i kao prevodilac stručne literature sa engleskog jezika.

E-pošta: mikic@eunet.rs

Milan MILOJKOVIĆ je završio studije muzikologije na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu. Trenutno je na trećoj godini doktorskih studija. Do sada je objavio više radova u različitim izdanjima, kao što su zbornici studentskih radova *Od Platona do Džona Zorna, Likovi i lica muzike* i *Muzikološke perspektive*, međunarodni časopis za muziku *Novi zvuk*, zbornik radova *Copy, Paste, Mine, Yours* (Beč), časopis *Treći program*, Zbornik radova posvećen Nikoli Hercigonji, zborniku radova *Musical Romania and the Neighboring cultures*, Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku itd. Krajem 2010. godine, objavio je studiju o muzici Maksa Regera pod nazivom *Sempre con tutta*

forza, a 2013. godine i studiju *Analiza jezika napisa o muzici (Srbija u Jugoslaviji 1946–1975)*. Učestvovao je na simpozijumima kao što su *Copy, Paste, Mine, Yours* (Beč), *Music and paper, music and screen* (Beograd), *Dani Vlade S. Miloševića* (Banja Luka), *Umetnost i mediji* (Opatija), *The Culture of Tito's Yugoslavia* (Beč), *Bulgarian musical avantgarde* (Sofija) itd. Trenutno radi kao asistent na katerdi za muzikologiju Akademije umetnosti u Novom Sadu i jedan od muzičkih urednika na III programu Radio Beograda.

E-pošta: milanmuz@gmail.com

Gregor POMPE je na Filozofski fakulteti v Ljubljani študiral najprej primerjalno književnost in nemški jezik, potem dodatno še muzikologijo. Za svoje diplomsko delo je prejel študentsko Prešernovo nagrado Filozofske fakultete. Predava na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete v Ljubljani, kjer je leta 2006 obranil svojo doktorsko disertacijo. Zgodovino glasbe je predaval tudi na oddelku za glasbo Pedagoške fakultete na Univerzi v Mariboru in vodil seminar na Oddelku za muzikologijo Humanistične fakultete Univerze Karla Franza v Gradcu. Kot znanstveni raziskovalec se ukvarja s sodobno glasbo, z vprašanji semantike glasbe in glasbenega gledališča. Za svoje strokovno delo je prejel Mantuanijevo priznanje Slovenskega muzikološkega društva, Filozofska fakulteta in Študentski svet FF pa sta mu podelili nagradi za uspešno pedagoško delo. Bil je predsednik Slovenskega muzikološkega društva, trenutno pa je predstojnik Oddelka za muzikologijo. Izdal je tri monografije (*Pisna podoba glasbe na Slovenskem* skupaj z J. Snojem, *Postmodernizem in semantika glasbe*, *Zveneča metafizika: skladateljski opus akademika Lojzeta Lebiča*) in učbenik (*Novi tokovi v glasbi 20. stoletja*). Dejavnen je še kot publicist, glasbeni kritik in skladatelj.

E-pošta: gregor.pompe@ff.uni-lj.si

Tjaša RIBIZEL je študirala muzikologijo na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani, kjer je leta 2009 diplomirala; istega leta se je zaposlila kot mlada raziskovalka na Oddelku za muzikologijo. Marca 2013 pa je uspešno zagovarjala doktorsko disertacijo z naslovom *Glasbena praksa v Ljubljani v letih 1945–1963*. Kot predavateljica je aktivno sodelovala na več simpozijih, med njimi so *Glasba in referenčni sistemi*, *Kultura v času druge svetovne vojne (1939–1945)*, *Življenje in delo Marijana Lipovška*, *Simpozij Peter Lipar*, Slovenski glasbeni dnevi in objavila nekaj znanstvenih člankov, na primer *Surrealizem v ustvarjalnosti Vinka Globokarja: na primeru skladbe Zlom*, *Koncertna dejavnost Festivala Ljubljana: 1953–1963*, *RTV Slovenia Symphony Orchestra's management from 1955 to 1963* ter druge.

Je članica Muzikološkega društva in društva Richard Wagner Ljubljana. Od leta 2011 kot asistentka uredništva sodeluje pri osrednji slovenski muzikološki publikaciji *Muzikološki zbornik*, ki neprekinjeno izhaja že od leta 1965 ter deluje tudi kot zborovodkinja Študentskega pevskega zbora Filozofske fakultete, že od njegove ustanovitve.

E-pošta: tjasa.ribizel@ff.uni-lj.si

Leon STEFANIJA (Ljubljana, 1970) je po Srednji glasbeni šoli v Ljubljani študiral muzikologijo na Filozofski fakulteti v Ljubljani, kjer je tudi diplomiral (1995), magistriral (1997) in doktoriral (2000) z disertacijo *O glasbeno novem*. Na Oddelek za muzikologijo je prišel leta 1995 in mu v letih 2008–2012 služil kot predstojnik. Raziskovalno se posveča zgodovini slovenske glasbe 20. stoletja in spoznavoslovju raziskovanja glasbe.

E-pošta: leon.stefanija@ff.uni-lj.si

Maja VASILJEVIĆ, MA muzikološkinja i sociološkinja iz Beograda, istraživač na Filozofskom fakultetu u Beogradu, na Odeljenju za istoriju. Od 2003. muzički kritičar i saradnik na Drugom programu Radio Beograda (autor radio emisija *Klasiku molim* i *Kako slušati muziku?*) i saradnik školskog programa na nacionalnoj televiziji Srbije. Završila je master studije u oblasti muzikologije na Katedri za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti Univerziteta umetnosti u Beogradu 2007. i sociologije na Odeljenju za sociologiju Filozofskog fakulteta u Beogradu 2009. Interesuje se za muziku kao deo kulturne/društvene istorije na prostoru Srbije od ranomodernog perioda do sredine 20. veka. Bavi se filmskom muzikom, vojnom muzikom, kulturnom diplomatijom, muzikom u SFRJ, aktivnošću žena u muzici, muzikom i nacizmom, muzikom u Prvom i Drugom svetskom ratu. Sekretar je nacionalnog časopisa *Limes plus* za društvene i humanističke nauke. Trenutno istražuje muzički život Beograda tokom nemačke okupacije u Drugom svetskom ratu u sklopu svoje doktorske disertacije iz sociologije, kao i muziku u Prvom svetskom ratu za potrebe višetomne monografije.

E-mail: majda2112@yahoo.com

Imensko kazalo

A

Abraham, Paul 79, 80
 Adam, Adolphe 82
 Adamič, Bojan 81, 194
 Adamič, Emil 16
 Adorno, Theodor W. 211, 213
 Augustinčić, Antun 57
 Ajlec, Rafael 73, 84
 Andreis, Josip 166, 173, 175
 Andrić, Ivo 41, 190
 Antonijević, Dragoslav 148, 153
 Arnič, Blaž 15, 16, 28, 68, 171–173, 185
 Arnič, Lovrenc 74, 82, 84
 Atanacković, Slobodan
 (Атанацковић, Слободан) 93, 124
 Auber, Daniel 79
 Audran, Edmond 79
 Aunesluoma, Juhana 151, 153

B

Babić, Bogdan 61
 Bach, Johann Sebastian 208, 211
 Bajagić-Bajaga, Momčilo 177
 Bajić, Vesna 141, 142, 144, 145, 148, 150, 154
 Bajšanski, Milan 93, 103
 Bakočević, Radmila 51
 Baloković, Zlatko 208
 Banac, Ivo 46, 63
 Bandur, Jovan 94
 Baranović, Krešimir 45, 50, 52, 53, 61, 185
 Barbo, Matjaž 67, 84, 213

Barjaktarović, Mirko 145
 Bartók, Béla 82
 Bayer, Josef 79
 Beethoven, Ludwig van 14, 54, 70, 79, 82, 162, 211
 Bekić, Branko 50
 Beložanski, Stanislav 50
 Benatzky, Ralph 79
 Beneš, Juraj 79, 80
 Berg, Alban 76
 Bergamo, Marija 8
 Berlioz, Hector 113
 Bihalji-Merin, Oto 46
 Bilandžić, Dušan 141, 153
 Bitner, Bogo 32
 Bizet, Geroges 53, 79, 80
 Bjelinski, Bruno 173, 185
 Blacher, Boris 72
 Blečić, Mihailo 148, 153
 Blodek, Vilém 69
 Bogatinovski, Zlatko 153
 Bogdanović, Milan 49, 50, 63
 Bogunović Hočevar, Katarina 7, 8
 Bor, Matej 139
 Bor, Vane 42
 Bordon, Rado 167
 Borodin, Aleksander 49, 53, 58–61, 69, 79
 Bošnjaković, Ljubomir 149
 Božič, Darijan 82
 Božović, Božidar (Божовић, Божидар) 117, 125
 Böhm, Karl 72
 Brahms, Johannes 113

Bravničar, Matija 15, 16, 24, 26–28,
36, 37, 71, 79, 81, 167, 185, 186,
188, 193, 194, 199, 205, 206,
209, 213

Brecht, Bertold 72

Britten, Benjamin 71, 73, 81, 83, 85

Brkanović, Ivan 185, 188

Brkić Berislav (Бркић, Берислав)
118, 125

Bulatović, Milan (Булатовић,
Милан) 89, 90, 92, 119, 120,
125, 126, 127

Bush, Alan 102 (Alan Buš), 208

Butakov, Aleksej 92, 95 (Бутаков,
А.), 125 (Бутаков, А.)

C

Car, Simeon 75

Caroll, Mark 57, 63

Cekić glej Čekić

Charpentier, Gustave 79, 81

Chopin, Frederich 81

Ciglič, Zvonimir 16, 24, 28, 36, 204,
213

Cigoj Krstulović, Nataša 85, 214

Cilea, Francesco 80

Cimarosa, Domenico 82

Cipci, Jakov 12, 24, 32, 33, 82, 104

Cipra, Milo 166, 173, 185, 188, 190

Couperin, François 81

Cvejić, Biserka 51, 62

Cvejić, Nikola 95

Cvejić, Žarko 95

Cvetko, Ciril 24

Cvetko, Dragotin 113, 162, 163,
165–175, 185, 194, 199, 203,
213, 215

Cvijanović, Marija 180

Č

Čajkovski, Peter Iljič 14, 49, 52, 53,
59, 60, 61, 79, 80–82, 113, 212

Čangalović, Miroslav 62

Čavoški, Kosta 139, 153

Čekić, Slobodan 46, 63

Čepič, Zdenko 70, 84, 204, 213

Čerepnin, Nikolaj Nikolajevič 79

Čolaković, Rodoljub 50, 190

Čolić, Dragutin 149

Čolović Vasić, Maja 141

Čopič, Vesna 40, 63

Čužak, Nikolaj 211, 213

Ć

Ćirković, Miroslava 192, 199

Ćirović, Miloš 115

Ćopić, Branko 46

D

D'Albert, 79, 80, 81, 82

Dadić, Branislav (Дадич,
Бранислав) 92, 125

Dajević, Mila 180

Dakić, Makso 115

Danon, Oskar 39, 41, 43–47, 50,
51, 53–58, 60–64, 93, 94, 100,
139, 146, 153, 154, 183–185,
187–192, 195, 198, 199

Danto, Arthur 141

Davičo, Oskar 42, 46

de Falla, Manuel 79

Debevec, Ciril 78

Debussy, Claude 82, 113, 162

Dedijer, Vladimir 42, 63

Delannoy, Marcel 71, 79

Délibes, Léo 81, 82

Demeter, Ivan 184, 199

Denegri, Ješa 169, 175, 178, 183,
199

Denić, Miomir 48, 50
 Dermelj, Ali 24, 32, 211
 Detoni, Dubravko 27, 37
 Devčić, Natko 94, 139, 152, 166,
 173–175, 188
 Diamond, David 210
 Dimić, Ljubodrag 40, 63, 139, 140,
 141, 142, 143, 154
 Dimitrijević, Žika 120, 121
 (Димитријевић, Жика), 125
 (Димитријевић, Жика)
 Dimitrovski, Lazo 115, 125
 Djilas, Milovan 42, 48, 204, 208
 Djoković, Milan 50
 Dobeic, Janez 80
 Dobrivojević, Ivana 141, 142, 147,
 154
 Dobronić, Antun 187
 Dojčinović, Sonja 145
 Doknić, Branka 55, 63, 139
 (Докнић), 140 (Докнић), 152
 (Докнић), 154 (Докнић, Бранка)
 Dolenc, Ervin 164
 Donizetti, Gaetano 80, 81, 82
 Dorner, Mirko 95
 Dragašević, Vuko 115
 Dragović, Dušan 45, 64
 Dragutinović, Branko 50, 52
 Drašler, Kazimir 32
 Drnovšek, Darinka 19, 37, 208, 213
 Dusik, Gejza 80
 Dvořák, Antonín 14, 69, 79–82

Đ

Đorđević, Desanka 144, 145, 150,
 154
 Đurić, Veljko 139, 141, 154
 Đurić-Klajn, Stana 111, 113, 185

E

Egk, Werner 71–73, 81, 85
 Einem, Gottfried von 71, 72, 81
 Ellis, Vivian John Herman 79
 Engels, Friedrich (Engels, Fridrih)
 175
 Erić, Zoran 180

F

Faganel, Tomaž 85
 Filip, Benard 16
 Finci, Eli 46
 Finci, Yechiel 44
 Flotow, Friedrich 79
 Foerster, Anton 16, 80–82
 Fournier, Pierre 23
 Fradier, George 152, 154
 Francl, Rudolf 75, 76
 Frelj, Darja 85
 Frelj, Emil 69, 85
 Fričec, Krešimir 122, 125
 Friedrich, Carl Joachim 67, 84
 Froman, Margareta 55

G

Gabrič, Aleš 11, 17, 37, 162–164,
 204, 205, 213
 Galič, Roman 115
 Gallus, Jacobus 208
 Gatalović, Miomir 141–143, 154
 Gerbič, Fran 69
 Gershwin, George 82
 Giordano, Umberto 51, 79, 81
 Glazunov, Aleksandar 148
 Gligorić, Veljko 49, 50
 Glinka, Mihail 61, 70, 82
 Gloz, Edvard 80
 Gluck, Christoph Willibald 81
 Gobec, Radovan 24, 26
 Goebbels, Joseph 72

Gogolj, Nikolaj Vasiljevič (Gogol) 42
 Goldmark, Karl 80
 Golob, Jani 82
 Golob, Vlado 12, 13, 31, 37
 Golovin, Peter 80
 Gordiejew, Paul Benjamin 46, 64
 Gorki, Maksim 42
 Gorodinski, Viktor 172
 (Gorodinskij), 175
 Gotovac, Jakov 14, 54, 58, 69, 79,
 80, 147, 185, 187, 188
 Gounod, Charles 53, 59, 79, 81, 113
 (Charles Guno)
 Gregorc, Janko 79, 82
 Gregorc, Jurij 36
 Gregorčič, Simon 75
 Groys, Boris 205, 214
 Gröbming, Adolf 204
 Gruden, Janez 75
 Grujevski, Trajče 115
 Grün, Bernard 80

H

Hačaturijan, Aram 54, 103 (Aram
 Il'ič Hačaturân), 168 (Aram
 Hačaturân), 175
 Halevy, Fromental 79
 Hanc, Jože 32
 Hanžič, Breda 75
 Hatze, Josip 79
 Haydn, Joseph 162
 Händel, Georg Friedrich 81
 Helm, Everett 210
 Hercigonja, Nikola 59, 60, 100, 111,
 146, 154, 167, 170, 175, 185,
 199, 216
 Hervé 80
 Heybalova, Valerija 76
 Hindemith, Paul 211
 Hitler, Adolf 72, 75

Hofman, Ivan 64, 139 (Хофман,
 Иван), 140 (Хофман, Иван), 152
 (Хофман, Иван), 154 (Хофман,
 Иван)
 Honegger, Arthur 71
 Horovitz, Herta (Horovic, Herta) 92
 Hristić, Stevan 48, 52–55, 81, 139,
 147, 149, 185, 187
 Hubad, Matej 12
 Hubad, Samo 12, 24, 32, 33, 70, 76,
 81
 Humperdinck, Engelbert 82

I

Ilić, Ivana 7, 8, 112, 125
 Ipavec, Benjamin 16
 Israeli, Raphael 44, 64
 Ives, Charles 210
 Ivšić, Radovan 42

J

Jakovina, Tvrtko 142, 151, 154
 Jakšić, Mileta 145
 Janáček, Léoš 58, 59, 71, 79, 81–83,
 113
 Jančar, Drago 66, 84, 214
 Janjetović, Zoran 138, 141, 154
 Janković, Borislava 149
 Janković, Danica 143, 148, 149, 152
 Janković, Ljubica 143, 148, 149, 152
 Jelenc, Nataša Elvira 74, 84
 Jenko, Davorin 16
 Jevtić, Vukašin 92
 Jevđenijević, Nada 95
 Jež, Jakob 206
 Jiranek, Josip 80
 Jocić, Ljubiša 42
 Jones, Sidney 80
 Jonić, Velibor 48
 Josset, André 61

Jouglet, René 61
 Jovanović, Katarina 95
 Jovanović, Lazar 51
 Jovanović, Vladimir 58, 61, 64

K

Kalan, Pavle 204, 209
 Kalinski, Fran Lhotka 69, 80, 81, 185
 Kálmán, Emmerich 79, 80
 Karbusický, Vladimir 68, 84
 Karaklajić, Đorđe 92
 Kardelj, Edvard 12, 19
 Karel, Rudolf 80
 Kelemen, Milko 210
 Kettunen, Pauli 151, 153
 Kidrič, Boris 208
 Kienzl, Wilhelm 80
 Kirigin, Ivo 185
 Klek, Josif 42
 Klemenčič, Ivan 67, 84, 85, 211, 214
 Klingberg, Lars 202, 214
 Kocić, Ljubomir (Коцић, Љубомир)
 100, 101, 103, 112, 119, 121,
 122, 125
 Koczalski, Raoul 79
 Kogan-Semenov, Ivan 81
 Kogoj, Marij 32, 71, 81
 Kokole, Metoda 85
 Kolenc, Božena 167, 168, 171–173,
 175
 Konjović, Petar 51, 52, 59, 79, 147,
 185
 Korać, Ljubiša 64
 Korać, Veljko 100, 102, 125
 Korbel, Josef 57, 64
 Korošec, Ladko 62
 Kosovel, Srečko 75
 Kostić, Dušan 104, 105
 Kostić, Đorđe 103, 125
 Kovačević, Krešimir 183, 193, 199

Kovačević, Mujko 115
 Koval, Marjan Viktorovič 17
 Kozina, Marjan 9–13, 15–17, 20–24,
 27, 68, 69, 81, 82, 95, 139, 147,
 170, 185
 Kraigher, Boris 76
 Krajačić, Gordana (Крајачић,
 Гордана) 146, 154
 Kralj, Mateja 13, 15, 37
 Kralj Bervar, Sonja 202, 213
 Krasin, Maja 141, 142, 144, 145,
 148, 150, 154
 Krek, Uroš 24–26, 28, 36
 Křenek, Ernst 71
 Kulundžić, Josip 50
 Kunc, Božidar 104
 Kunc, Zinka 95
 Kuret, Primož 13, 15, 37
 Kurtović, Danica 115

L

Lajovic, Aleksander 24
 Lajovic, Anton 15, 16, 28, 36
 Lampe, John R. 151, 154
 Lazić, Mladen 138, 141, 154
 Lebič, Lojze 68, 84, 217
 Lehár, Franz 79, 80
 Leoncavallo, Ruggero 80, 81
 Lesar, Ivan 77, 84
 Leskovic, Bogo 12, 16, 24, 28, 32,
 33, 36, 76, 80
 Leskovšek, Hinko 76
 Levi, Erik 72, 84
 Lipovšek, Marijan 15, 16, 21, 24,
 28, 33, 34, 36–38, 193, 204, 209,
 217
 Lisinski, Vatroslav 42
 Logar, Mihovil 52, 101, 103, 185
 Loparnik, Borut 71, 83, 85
 Lovec, Vladimir 16

M

- May, Laura 84, 85
 Maček, Ivo 166
 Magazinović, Marija Maga 141, 144, 145
 Mahkota, Karel 23
 Mahowski, Alfred 79
 Majdanac, Boro 47, 48, 64
 Maleski, Vlado 139
 Makedonski, Kiril 167
 Marasović, Zdenko 50, 95
 Marić, Ljubica 93, 185
 Maričić, Nikola 89, 99, 107, 126
 Marinko, Miha 76
 Marinković, Sonja 175
 Marinović, Jovan 115
 Marjanović, Milorad 92
 Markevič, Igor 61
 Markovac, Pavle 169
 Marković, Momo 208
 Marković, Draža (Марковић, Дража) 118, 126
 Marković, Olga 44, 64
 Marković, Predrag J. 154, 179, 183, 199
 Marković, Radivoje (Марковић, Радивоје) 92, 126
 Marković, Tatjana 7, 8
 Martinis, Dragica 104
 Martinů, Bohuslav 71, 72, 81
 Marx, Karl (Marks, Karl) 175
 Mascagni, Pietro 80, 81
 Massenet, Jules 53, 58–61, 79–82
 Matačić, Lovro von 48, 76, 78
 Matanović, Aljoša 74, 84
 Matičič, Janez 36
 Matz, Rudolf (Mac, Rudolf) 193
 Mav, Alojzij 207, 209
 Myers, Richard 79
 McCauley, Martin 42, 64
 McCredie, Andrew 72, 85
 Melihar, Stane 203
 Mendelssohn, Felix Bartholdy 82
 Menotti, Gian Carlo 53, 55, 56, 59, 60, 71, 72, 74, 81, 82, 85
 Messiaen, Olivier 56
 Meyerbeer, Giacomo 82
 Mezetova, Anita 95
 Mikić, Vesna 7, 8, 145, 146, 155, 165, 175, 189, 194, 199
 Miladinović, Dušan 50
 Milanović, Žarko 145
 Miletić, Gojko 63
 Milhaud, Darius 51
 Miljković, Ljubinko (Миљковић, Љубинко) 100, 101, 103, 112, 119, 121, 122, 125
 Milin, Melita 176, 199
 Millöcker, Carl 80
 Milojković, Milan 7, 8, 165, 176
 Miloradović, Goran 141, 142, 146, 152, 155
 Milošević, Predrag 50, 180, 181, 183, 184, 186–188, 191, 194, 195, 197, 199, 207, 210, 213, 214
 Minkus, Ludwig 82
 Mišina, Dalibor 43, 64
 Mladenović, Olivera 145
 Modic, Lev 19, 31
 Moniuszko, Stanisław 79
 Mozart, Wolfgang Amadeus 14, 51, 69, 80, 81, 82
 Musorgski, Modest 53, 58–61, 70, 79, 80, 81, 148

N
 Nagode, Aleš 11, 38, 67, 68, 74, 85
 Nedbal, Oskar 79
 Nedić, Milan 48, 52
 Neimarević, Ivana 48

Neubauer, Hernik 70, 85
 Novák, Vitězslav 79
 Novšak, France 78, 85
 Nuri-Hadžić, Bahrija 49, 51

O

Obradović, Aleksandar 212, 214
 Obradović, Tatjana 180
 Odak, Krsto 79
 Offenbach, Jacques 51, 69, 79, 81, 82
 Orff, Carl 51, 72, 82
 Organdžijeva, Nada 167
 Osterc, Slavko 15, 17, 28, 79, 210, 214
 Ostrovski, Aleksander Nikolajevič (Ostrovsky) 42

P

Pahor, Karol 17, 36, 94, 139, 167, 169, 174, 188–191, 203
 Papandopulo, Boris 147, 185, 190
 Parać, Ivo 185
 Parma, Viktor 17, 80
 Pašćan, Borivoje 145
 Pašćan, Svetolik 95, 103
 Pašić, Feliks 48
 Pavlović, Mirka 110
 Pavlović, Milivoje (Павловић, Миливоје) 124, 126
 Pegan, Leander 32
 Pejko, Nikolaj Ivanovič 210
 Pejović, Roksanda 45, 46, 51, 53, 64, 183, 193, 199
 Penić, Milena 149
 Perićić, Vlastimir 139, 145, 155
 Petranović, Branko 141, 142, 151, 155
 Petrić, Ivo 210, 214
 Petrović, Milić F. (Петровић, Милић Ф.) 139, 140, 152, 154

Pipan, Zmago 115
 Piston, Walter 210
 Pivnički, Branko 50, 63
 Plavša, Dušan 106, 111, 113
 (П[лавша]), 126 (glej tudi П[лавша] Д[ушан])
 Pokorn, Danilo 85, 214
 Polič, Mirko 69, 70, 71, 78–83, 85, 104, 185
 Pompe, Gregor 7, 8, 68, 85
 Ponchielli, Amilcare 80
 Popović, Jovan 50, 175
 Popović, Nikola 47
 Popović, Vojin 115
 Porter, Cole 210
 Potrč, Jože 19
 Poulenc, Francis 72
 Praprotnik, Štefan 32
 Pratella, Francesco Balilla 79
 Predić, Milan 44, 47, 49
 Preger, Andreja 92–95, 146, 155
 Prek, Stanko 24, 25
 Premrl, Stanko 17, 28, 203, 208, 209
 Prešern, France 209
 Prevoršek, France 115
 Prevoršek, Uroš 29, 74, 75, 85
 Prokofjev, Sergej 51, 53, 54, 59–61, 71, 81, 82, 148
 Prokopijev, Trajko 185
 Puccini, Giacomo 51, 69, 79–82
 Pugačov, Jemeljan Ivanovič 17
 Purcell, Henry 71, 81, 85, 208, 211
 Pustišek, Ivko 89, 90, 96–99, 106, 107, 108, 114–116, 123, 126

R

Radić, Divna 95
 Radić, Dušan 52
 Raha, Josip 80
 Rajičić, Stanojlo 52, 101, 155, 185

- Rajs, Ana 44
 Ramovš, Primož 25, 29, 36, 204, 210
 Randel, Don Michael 43, 64
 Ravel, Maurice 72
 Ravnik, Jan 185
 Raybould, Clarence (Rejbold, Klarens) 102
 Repe, Božo 214
 Respighi, Ottorino 71, 80, 81
 Ribizel, Tjaša 7, 8, 157, 158, 162, 163, 164, 202, 214
 Ribnikar, Vladislav 41, 187
 Rimski-Korsakov, Nikolaj 61, 69, 79, 80, 82
 Ristić, Milan 92, 93, 95
 Rojec, Francka 32
 Rossini, Gioachino 69, 79, 80, 81
 Rupel, Karlo 30, 95
 Rupnik, Ivan (Рупник, Иван) 120, 121, 126, 127
- S**
- Sabljic, Milan 50, 62
 Saint-Saëns, Camile 79, 81
 Samec, Smiljan 70, 76, 81, 167
 Sanjina, Mira 141, 147
 Savin, Risto 80
 Schmitt, Florent 81
 Schoenberg, Arnold 56
 Schubert, Franz 79, 208
 Schumann, Robert 80, 110
 Selimović, Meša 41
 Selinski, Fjodor 93, 102
 Shay, Anthony 148, 155
 Shreffler, Anne C. 168, 176
 Simić Mitrović, 89, 93, 102, 103, 127
 Simoniti, Rado 12, 32
 Simović (Симовић) Živomir 121, 127
- Sivec, Jože 85
 Skalovski, Todor 139
 Skovran, Dušan 143
 Skovran, Olga 139, 141, 143, 144, 148, 149, 155
 Slatin, Vladimir 92
 Slavenski, Josip 167, 169, 185
 Smetana, Bedřih 14, 53, 60, 69, 79–82
 Smith, Tony 151, 155
 Smrekar, Borut 82
 Snoj, Jurij 85
 Snoj, Venčeslav 209
 Spiridonović, Olga 48
 Stalin, Josip Visajironovič 46 (Staljin), 63, 64, 151 (Staljin), 214
 Stefaniya, Leon 7, 8, 67, 68, 85, 159, 164, 214
 Stefanović, Pavle 110–112 (Стефановић, Павле), 113 (Стефановић, Павле), 127 (Стефановић, Павле)
 Stibilj, Milan 212, 214
 Stojanović, Josip 167
 Stolz, Robert 79
 Stolze, Kurt-Heinz 82
 Stravinski, Igor 56, 70, 71, 79, 81, 82, 210
 Strauss, Johann 79–82
 Strauss, Johann II 79
 Strauss, Richard 49, 71, 74, 75, 76, 80–82, 85, 211
 Stupica, Bojan 41
 Suppé, Franz von 79
 Sutermeister, Heinrich 71–73, 81, 84
 Sutherland, Roger 85
 Sychra, Antonin 171 (Sihre), 176

Š

Šafranek-Kavić, Lujo 79
 Šantel, Saša 79
 Ščedrin, Rodion 82
 Šibl, Ivan 115
 Šivic, Pavel 17, 25, 29, 30, 73, 79,
 82, 85, 204, 210
 Škerjanc, Lucijan Marija 9–11, 15,
 17, 20–27, 29, 31, 32, 34–38, 68,
 77, 104, 167, 172
 Škerl, Danijel 29
 Šostakovič, Dmitrij 51, 54, 71, 80,
 83
 Špiler, Miroslav 94 (Шпилер,
 Мирослав), 101, 185 127
 (Шпилер, Мирослав), 185
 Štrbac, Dušan 115
 Štritof, Niko 80
 Šturm, Franc 80
 Šulek, Stjepan 174, 185, 188
 Šurev, Angel 50
 Šuvaković, Miško 42, 48, 63, 64,
 183, 199
 Švara, Danilo 17, 24, 25, 27, 29, 36,
 70, 71, 76, 80, 81, 104, 161, 162,
 164, 170, 185, 187, 208

T

Taylor, Edgar Kendall 23
 Tepavac, Mirko 115
 Terzić, Milan 155
 Thomas, Ambroise 79
 Tietjen, Heinz 72
 Tijardović, Ivo 50, 79, 185, 188, 190
 Tito, Josip Broz 42, 46, 63, 64, 69,
 78, 121, 138
 Tomašek, Andrija 48, 64, 141, 146,
 147, 155
 Tomc, Gregor 40, 63
 Tomc, Matija 17, 25

Toporišič, Jože 158, 164
 Traven, Janko 76
 Trudić, Božidar 149
 Turkalj, Nenad 113

U

Ukmar, Kristjan 82
 Ukmar, Vilko 80, 81, 82

V

Vasiljević, Maja 7, 8, 141, 146, 151,
 155, 156
 Vasiljević, Miodrag 92, 94, 101
 Vasiljević, Prvoslav 101, 102
 Vaulin, Evgenij 166
 Verdi, Giuseppe 46, 51, 79–82, 110
 Veselinović Hofman, Mirjana 139,
 145, 156, 173, 176, 199
 Vevar, Štefan 83, 85
 Vidic, Anton 32
 Vinaver, Stanislav 42
 Vinterhalter, Vilki 46
 Vitorović, N. (Виторовић, Н.) 117,
 127
 Vladigerov, Pančo 71, 80
 Vladimirovič Asafjev, Boris 72
 Vodopivec, Marjan 24
 Vodušek, Valens 12, 20, 24, 70, 71,
 75–77, 81, 167
 Vojnović, Ivo 170
 Vrabec, Ubald 17, 25, 26
 Vrbanić, Lav 95
 Vučković, Vojislav 139, 169
 Vučo, Aleksandar 46, 57
 Vukdragović, Mihailo 45, 92, 93,
 94, 95, 101, 103, 139, 185–188,
 193–195, 199
 Vuletić, Ž. (Вүлетић, Ж.) 119, 120,
 127

Z

Zagorudnjuk, Vladimir 50
Zandonai, Riccardo 79
Zdravković, Živojin 93
Ziherl, Boris 19, 30, 76, 204
Zlatic, Slavko 167, 185, 188, 190
Zogović, Radovan 41, 48, 55, 57, 65

Ž

Ždanov, Andrej Aleksandrovič 42
(Zhdanov), 54, 146, 147
Žebre, Demetrij 17, 25, 29, 71, 72,
73, 78, 81, 162, 172, 185
Žgur, Nastja 32
Žic, Agata 145
Živković, Milenko 45, 103, 127, 149,
182, 185, 187
Žižić, Rodoljub (Жижић, Родољуб)
90, 127
Žukov, Evgenij 95
Župančič, Oton 75

W

Wagner, Richard 49, 51, 58, 71, 72,
74, 75, 79–84, 113, 211
Wagner, Winifred 72
Wagner-Régeny, Rudolf 80
Weill, Kurt 71, 79
Weinberger, Jaromír 80
Wolf-Ferrari 79–82