

---

Milan Milojković

## 7 “Slovenija napred, ostali stoj!” 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 historiografiji je uglavnom obavijen “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 Vaulin, 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.<sup>1</sup>

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 pododboru 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 Gledališča), 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,<sup>2</sup> 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.<sup>3</sup> 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.”<sup>4</sup> 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 kojem se ističe verovanje da će doprinos slovenačkih kompozitora činiti značajan udeo u kulturnoj izgradnji naroda Jugoslavije, može biti shvaćen i kao odgovorno prihvatanje vodeće uloge Društva skladatelja Slovenije među jugoslovenskim kompozitorskim udruženjima, bar u idejno-političkom smislu.<sup>5</sup>

## O novim delima novim jezikom

Slovenački muzikolog i član ljubljanskog pododbora redakcije *Muzičkih novina*, Dragotin Cvetko, prvi je pokrenuo polemiku o savremenom stvaralaštvu, osvrćući se na dela slovenačkih kompozitora nastajala tokom rata i u prvim posleratnim godinama u svom tekstu “Nova značilna dela slovenske glasbene produkcije” 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.<sup>6</sup> Cvetko je obuhvatio kompozicije svih žanrova, od horskih i kamernih (kojima započinje pregled), preko operских, 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 Karola 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 “visoke” 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 nadaljnem 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 tvornosti pa se poleg vprašanja formalnega ter vsebinskega stila, ki bi bil v skladu z novim muzikalnim razvojem in družbenim dogajanjem, vedno bolj ostro postavlja 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 štetuje 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.<sup>7</sup> U segmentu posvećenom kompoziciji *Gozdovi pojejo* Blaža Arniča, mogu se uočiti Cvetkovi stavovi o simfonijskom stvaralaštvu:

elementarna sila, iz katere vrejo melodije, zvoki in ritmi, življenska moč, 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 raspravljajal 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.

---

<sup>7</sup> Problem prvihvatanja tekovina prošlosti saglasno principima današnjice, na neuobičajen način ilustruje članak češkog autora Sihre u *Muzičkim novinama*, koji donosi ideju “pomirenja” estetske univerzalnosti i konkretije, 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".<sup>8</sup> 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 Žebrevom 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 vnanjih učinkovitosti, ki z notranjo vsebino niso v enakovrednem sorazmerju. Tudi izrazno stopnjevanje še ni doseglo tistega razvojnega poteka, ki je potreben za zrelo zaključnost 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

---

<sup>8</sup> 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”.<sup>9</sup> 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”<sup>10</sup> 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 produbljavao 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 “produblivanjem” 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.<sup>11</sup>

## 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.