

Ivana MILADINOVIĆ PRICA*

SAVREMENA MUZIKA U SRBIJI U LAVIRINTIMA TRANZICIJE

Međunarodna tribina kompozitora: kontinuiteti i promene¹

Sažetak: Ovaj rad pruža uvid u heterogenu i dinamičnu prirodu savremene srpske muzike, koja je nastajala i menjala se u složenim i protivrečnim društveno-političkim okolnostima od devedesetih godina do danas. Sagledavanje (ne)stabilnosti i promenljivosti identiteta srpske muzike sprovedeno je na primeru festivala *Međunarodna tribina kompozitora*, tj. razmatranjem konkretnih muzičkih diskurzivnih praksi i njihovog položaja unutar specifičnih narativa, odnosno unutar ideoloških, institucionalnih, društvenih, stilskih i poetskih okvira.

Ključne reči: *savremena muzika u Srbiji, Međunarodna tribina kompozitora, Udruženje kompozitora Srbije, postmoderna, tranzicija*

Iako fenomen tranzicije pojedini sociolozi kritikuju kao izraz „naivnog jednolinearnog determinističkog pogleda na istoriju”,² ovaj pojam je veoma prisutan u diskursima društvenih i humanističkih nauka koje se bave postsocijalizmom, i najčešće se određuje kao prelaz i/ili povratak iz socijalizma u kapitalizam, odnosno kao proces izgradnje tržišne privrede, političkog pluralizma i demokratskih institucija³. Ovaj svojevrsni „kopernikanski obrt”, koji je nastupio nakon pada Berlinskog zida u društvima (jugo)istočne Evrope uzrokovao je brojne dramatične političke, ekonomske, društvene i kulturne promene i rezove.

* Ivana Miladinović Prica, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet muzičke umetnosti

¹ Ova studija je realizovana u okviru projekta *Identiteti srpske muzike u svetskom kulturnom kontekstu* (ev. br. 177019) Katedre za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu, koji je podržan od strane Ministarstva prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije.

² Mladen Lazić, *Promene i otpori: Srbija u transformacijskim procesima*, Beograd, Filip Višnjjić, 2005, 210.

³ Detaljnije u: Božidar Cerović, *Tranzicija: zamisli i ostvarenja*, Beograd, Centar za izdavačku delatnost Ekonomskog fakulteta, 2012, 27.

Uspostavljanje tranzicione matrice na jugoslovenskom prostoru imalo je „visoku cenu” i slabe izgleda za realizaciju. Stvaranje nacionalnih država nakon raspada jugoslovenske federacije (SFRJ) bilo je praćeno ne samo bolnom i tegobnom tranzicijom iz „komunističkog raja u kapitalističko carstvo profita i borbe za opstanak”⁴, nego i mnogo složenijim problemima, poput rata, sankcija i izolacije Savezne Republike Jugoslavije, koji su doveli do „istorijski retrogradnih procesa”.⁵ Ova protivrečna društveno-politička zbivanja tokom burnih tranzicijskih decenija na razmeđu vekova (1990–2010) ostavila su traga u svim sferama društva i kulture u Srbiji, a time se reflektovala i na muzičku scenu, kako na „sudbinu” institucija i samu egzistenciju aktera muzičkog života, tako i na stvaralaštvo.

Dakle, da bi se odgovorilo na pitanje kakvi su dometi i karakter tranzicionih promena u srpskom društvu, odnosno da li se tranzicija, kao društvena transformacija „koja se meri uspostavljanjem novih modernijih vrednosti, stvarno dešava i u kojem smeru, ili je reč o simulaciji tranzicije”,⁶ potrebno je, između ostalog, uzeti u obzir sve antagonizme i saglasja između umetničkih, društvenih i političkih tokova. Položaj savremene umetničke muzike u srpskom tranzicijskom društvu, obeležja njene institucionalne organizacije, medijske (ne)vidljivosti, kao i odlike kompozitorske prakse u ovom radu razmatraćemo, pre svega, na primeru Međunarodne tribine kompozitora, donedavno jedinog festivala savremene umetničke muzike u Srbiji, koji je osnovan 1992. godine, kada je tranzicioni proces bio na samom početku. Skicirajući istorijski luk festivala čije krajnje tačke pripadaju različitim svetovima i „stranicama istorije”, sagledaćemo u krupnim potezima putanju nove srpske muzike, koja je i u najsurovijim okolnostima pokazivala izuzetnu dinamiku.

TRANZICIJA KA TRANZICIJI (1991–2000)

U sociološkim tumačenjima često se ističe da je tokom devedesetih godina Srbija bila u lavirintima tranzicije, zarobljena „u tunelu iz kojeg nije mogla da izađe, lutajući bez svesti o alternativni”.⁷ Srpsko društvo tokom ovog pe-

⁴ Srđan Vučinić, Kako pripitomiti zverinjak, *Sarajevske sveske*, br. 27–28, 2010, 179.

⁵ Zoran Vidojević, *Tranzicija, restauracija i neototalitarizam*, Beograd, Centar za sociološka istraživanja, Institut društvenih nauka, Univerzitet u Beogradu, 1997, 150.

⁶ Zagorka Golubović, Srbijanska tranzicija: od kakvog socijalizma ka kojem kapitalizmu?, u: *Dometi tranzicije: od socijalizma ka kapitalizmu*, ur. Srećko Mihailović, Beograd, Friedrich Ebert Stiftung, 2011, 312.

⁷ Zagorka Golubović, Tranzicija u Srbiji posle 2000. godine – lavirinti tranzicije, u: *Lavirinti tranzicije*, ur. Zoran Stojiljković, Beograd, Friedrich Ebert Stiftung, Centar za demokratiju Fakulteta političkih nauka, 2012, 36.

rioda se označava i kao društvo u „međuprostoru”, na „ničijoj zemlji”, budući da je, s jedne strane, jednopartijski sistem bio ukinut, dok je s druge strane, višestranački sistem još uvek bio samo „mrtvo slovo na papiru”.⁸ Prvih deset godina tranzicije u Srbiji sociolozi kvalifikuju i terminima poput „blokirane transformacije”, „infantilne faze tranzicije”, „involucije”, „zakasnele i neuspešne transformacije”, a kao „glavni krivac blokade, kašnjenja (stajanja u mestu) identifikuje se režim/elita okupljena oko Slobodana Miloševića, koja koristi represivne državne mehanizme, nacionalističku ideologiju, rat, sankcije i etatizaciju društvene svojine za lično bogaćenje”.⁹

O počecima tranzicije i burnim događajima koji su ozvaničili neminovno razbijanje jugoslovenske federacije svedoče i mnoge kompozicije. Tako na primer, radiofonska ostvarenja Vladana Radovanović i Ivane Stefanović nose svojevrsne tragove jugoslovenske realnosti – u delu *Lakrimoza*¹⁰ (1993) I. Stefanović, koje je nastalo kao reakcija na ratna zbivanja u Sarajevu, postoji izvesna nostalgija i žal zbog patnji naroda, dok u kompoziciji *Yu-događaji*¹¹ (1990) Radovanović, specifičnim postupkom komentaranja međuetničkih sukoba, „izveštava” o događajima na marginama Evrope:

Kompozicija je inspirisana društvenim i političkim zbivanjima u zemljama Istočne Evrope. Iznenađne i žestoke promene strukture društva, razvoj političkog pluralizma, propast komunizma, razdvajanje ekonomije od politike zajednička su svojstva za sve te zemlje, s tim što je politička situacija u Jugoslaviji složena slično onoj u Rusiji. Ako je kompozicija inspirisana tim zbivanjima, ne znači da ona pokušava i da ih izrazi. Njih je muzičkim i verbalnim sredstvima samo delimično moguće izraziti, a to čak nije ni cilj muzičkog radiofonskog dela. Ipak, neka svojstva tih zbivanja okarakterisana su po-

⁸ Detaljnije vidi u: Vladimir Vuletić, Dragan Stanojević, Jelisaveta Vukelić, Srpska tranzicija u sociološkom ogledalu, u: *Dometi tranzicije: od socijalizma ka kapitalizmu*, op. cit., 335–336.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Delo je posvećeno Sarajevu, a emitovano je u Beču 6. maja 1993. Iste godine Ivana Stefanović je za ovu kompoziciju osvojila dve međunarodne nagrade. Pored zvučnih zapisa koje je snimala u Sarajevu (između ostalog, i molitve u džamijama, katoličkim i pravoslavnim crkvama), kompozitorica u ovom delu koristi citate iz dela srpskih autora, Stevana Mokranjca i Stevana Hristića, kao i zapadnoevropskih kompozitora, Mocarta [Wolfgang Amadeus Mozart], Pergolezija [Giovanni Pergolesi], Verdija [Giuseppe Verdi], Britna [Benjamin Britten] i Pendereckog [Krzysztof Penderecki].

¹¹ Delo je nastalo kao purudžbina festivala Sinteze FIMEB iz Burža, a realizovano je u Elektronskom studiju Radio Beograda.

moću posebnih reči, ritmova i melodijskih odlomaka koji su svi muzički strukturisani. Tako su separatističke težnje Albanaca predstavljene rečima „jaku” (krv) i „demokracija”, želja Slovenaca da uđu u Evropu – uzvikom „Evropa zdaj” (Evropa sad), hegemonija hrvatske šovinističke tendencije – skraćenicom HDZ itd. Sav pevani i govoreni materijal procesovan je pomoću semplera Akai S 1000 i miksovan sa sintetičkim zvukovima Yamaha TX 816. Oblik dela je evolutivan, bez razrešavajuće ‘kadence’ – kakva je i priroda samih događaja [podvukla I. M. P.].

Zajedno sa raspadom jugoslovenske federacije došlo je ne samo do razgradnje socijalističke paradigme, već i do de (kon)strukcije jugoslovenskog ideološkog okvira, te je bilo potrebno da se jugoslovenski identitet redefiniše, odnosno zameni novim. Budući da se živelo između dva poraza, „poraza pređašnjeg sistema i poraza (neo)liberalne imitacije”, društvo je, kako ističe sociolog Zoran Vidojević, doživelo „kontinuitet, produbljenje i totalizaciju svoje krize koja se izražava (la) i kao ozbiljna kriza identiteta”.¹²

Državna kulturna politika bila je usmerena na nacionalističku paradigmu koja se iskazivala kroz različite označiteljske formacije – jezičku, religijsku, mitsku identifikaciju i sl. U javnosti i režimskim medijima kao najznačajniji umetnički događaji isticane su izložbe Milića od Mačve u Narodnom muzeju, zatim izložba „Balkanski istočnici srpskog slikarstva XX veka” Dragoša Kalajića i Dejana Đorića u Muzeju savremene umetnosti (1994), u cilju „dalekosežnih preusmerenja mnogih dotad važećih istorijskih valorizacija u srpskoj modernoj umetnosti”.¹³ U klimi nacionalističke euforije podršku državnih struktura imale su i muzičke prakse poput „pseudofolklor” i „pseudoppravoslavlja”, na koje je Mirjana Veselinović-Hofman kritički reagovala još 1997. godine, upozorivši da su *pseudo* prakse „najosetljivije rane naše muzike” i da „kompromituju pravi smisao postmoderne stvaralačke slobode. I to pogotovo onda kada su u fokusu bezrezervnih medijskih preporuka i kada su udruženi sa društvenim podrškama i priznanjima.”¹⁴ Autorka je još tada sa optimizmom istakla da je ovakva „zloupotreba koncepta postmoderne” ipak kratkog veka i da se „kao ‘carevo novo ruho’ ne može [...] ni skriti ni javno dugo nositi, bar ne u profesionalno i, uopšte, estetski zdravim krugovima”.¹⁵

¹² Zoran Vidojević, op. cit., 150.

¹³ Ješa Denegri, *Devedesete: teme srpske umetnosti*, Beograd, Svetovi, 1999, 12.

¹⁴ Mirjana Veselinović-Hofman, Srpska muzika i ‘zamrznuta’ istorija, *Novi Zvuk*, br. 9, 1997, 18.

¹⁵ *Ibid*, 19.

Pored mitizovanih predstava o Srbiji, „navodno zaboravljenih vidova srpskog identiteta”,¹⁶ koji su tokom devedesetih godina oživljavani u političkoj retorici, u izgradnji oficijelnog, ili možda bolje reći, kvazi/imitativnog/transzitornog društvenog identiteta, koji je, dakle, bio „projekcija (...) pogrešne, lažne i iluzorne slike društva koju stvara vladajuća grupa”,¹⁷ važnu ulogu je imala i turbo-folk kontrakultura. U cilju prikrivanja realnosti ona je dominirala javnim i medijskim prostorom, a o neskladu između srpske stvarnosti i medijskih slika „blagostanja” suvišno je i govoriti.¹⁸

Dakle, mada je odnos između politike i umetnosti bio manje dramatičan nego u nekim ranijim vremenima, političke strukture su se u izvesnoj meri ipak „uplitala” u estetička pitanja. U atmosferi postsocijalističkog nacionalizma koji, prema rečima Miška Šuvakovića, „sebe prikazuje i pokazuje ispoljavanjem potisnutih, cenzurisanih, manipulisanih ili poništavanih – u doba komunizma – kolektivnih etničkih i nacionalnih identiteta”,¹⁹ vladajućem režimu su pogodovala ona umetnička ostvarenja koja su učestvovala u (re)konstrukciji nacionalnog srpskog identiteta. Revitalizaciji nacionalne mitologije značajno je doprineo Rajko Maksimović svojim horskim²⁰ i epski oblikovanim vokalno-instrumentalnim ostvarenjima, u kojima se obraća srednjovekovnoj srpskoj istoriji.²¹ Takođe, sa „zahtevom” vremena posebno su rezonirala horska dela inspirisana religijom i srpskim crkvenim pojanjem, poput kompozicija Aleksandra Vujića ili Svetislava Božića,²² koja, osim sadejstva sa dru-

¹⁶ Gordana Đerić, Mitski aspekti srpskog identiteta, *Filozofija i društvo*, br. 19–20, 2002, 148.

¹⁷ Zoran Vidojević, op. cit., 149.

¹⁸ O obeležjima muzičkog života i muzičke produkcije, kako umetničke, tako i popularne, u Srbiji i Crnoj Gori tokom devedesetih godina, pisala je i Tatjana Marković u tekstu *Music and Society in Serbia and Montenegro in the 1990 s*, *Muzika*, god. V, br. 1, januar–jun 2001, 49–60.

¹⁹ Miško Šuvaković, *Umetnost i politika. Savremena estetika, filozofija, teorija i umetnost u vremenu globalne tranzicije*, Beograd, Službeni glasnik, 2012.

²⁰ Npr. dela za mešoviti hor: *Subina* (1993) i *Oče naš* (1994).

²¹ *Pasija svetog kneza Lazara* za kazivača, četiri solista, dva hora i orkestar (1989) izvedena je na proslavi obeležavanja šest stotina godina od Kosovskog boja 1989. godine. Tokom devedesetih Maksimović je, između ostalog, komponovao i kantatu za mecosopran i kameri orkestar *Možda spava* (1992) i *Iskušenje, podvig i smrt sv. Petra Koriškog* za soliste, mešoviti hor i orkestar (1994).

²² U prikazu Bemusa 1996. Zorica Premate je sa negodovanjem istakla to što je Programski savet ovog festivala poručio delo Svetislava Božića, inače dobitnika Oktobarske nagrade za 1995. godinu, obrazlažući da je autor ova priznanja „zaslužio na osnovu ogromnog i brzo napisanog opusa novokomponovane pravoslavne liturgijske muzike”, te da porudžbinu Bemusa *Žitije zografa Ribničkog* za violinu i gudače odlikuje „plitkost i površna uzvišenost i samodopadljivost ove muzike”. Cf: Zorica Premate, *BEMUS 1996*, III program, leto–jesen 1996, br. 107–108, 24.

štvenim kontekstom, svedoče da se u nestabilnim tranzicijskim kretanjima odigrala i svojevrsna tranzicija iz umerenog modernizma u umereni postmodernizam, koji se odlikuje težnjom ka „uspostavljanju ravnoteže (*status quo*) na aktuelnoj sceni, podržavanjem i razvijanjem svih neproblemskih oblika izražavanja, posebno onih koji potvrđuju nacionalni ili kulturni identitet”.²³

U sveopštoj „inverziji vrednosnih sistema”²⁴ institucije od nacionalnog značaja koje su oblikovale muzički život Srbije – poput Opere Narodnog pozorišta,²⁵ Simfonijskog orkestra i Hora RTS-a, Beogradske filharmonije, Udruženja kompozitora Srbije, Bemusa i Međunarodne tribine kompozitora – prošle su kroz turbulentan period, kako u organizacionom smislu tako i u pogledu koncepcije programske politike. Ključni problemi u njihovom radu bili su direktno uslovljeni „politizacijom kulture”,²⁶ izostankom finansijske podrške, što je, na primer, dovodilo i do privremenih prekida rada, prinudnih odmora i štrajkova članova Simfonijskog orkestra RTS-a i Opere Narodnog pozorišta.

Dakle, u ovim kriznim okolnostima savremena srpska muzika nije imala gotovo nikakav javni značaj, što se negativno odrazilo na sam status kompozitora i izvođača, koji su i neposredno na sebi osetili sve ono što su donela političko-društvena zbivanja – međunacionalni rat, sankcije, izolaciju, hiperinflaciju.²⁷ Kao pripadnici „kreativne klase”²⁸ koji direktno zavise od mobil-

²³ Miško Šuvaković, *Pojmovnik teorije umetnosti*, Beograd, Orion Art, 2011, 744.

²⁴ Zagorka Golubović i Isidora Jarić, *Kultura i preobražaj Srbije. Vrednosna usmerenja građana u promenama posle 2000. godine*, Beograd, Službeni glasnik, 2010, 10.

²⁵ Pomenimo da je oktobra 1999. godine na sceni Narodnog pozorišta izvedena ideologizovana postavka opere *Na uranku* (1903) Stanislava Biničkog. Veristički završetak prve srpske izvedene opere, u kome mladić Rade u afektu ubija majku Anđu jer je potresen saznanjem da je njeno vanbračno dete, zamenjen je ubistvom turskog age Redžepa koji mu je otkrio ovu tajnu. Ovaj drastični zahvat kojim je „izneverena” zamisao libretiste Branislava Nušića, u okolnostima poljuljanih kriterijuma, ali i nepoznavanja „sopstvene kulturne baštine i tradicije, koja se, uprkos tome, često nezasnovano idealizuje”, doveo je do toga da „šira (preciznije, ne-muzikološka) publika nije prepoznala ovakvo narušavanje integriteta umetničkog dela, te je ideološki snažno obojena misinterpretacija prihvaćena kao autentična!” Tatjana Marković, *Operski repertoar Narodnog pozorišta u Beogradu ili nedostatak/gubitak diferencije specifice*, *TkH*, br. 6, 2003, 103.

²⁶ Miško Šuvaković, *Pitanja o političkom, politici i politizaciji kulture*, *Republika*, br. 448–449, 2008.

²⁷ Novembra 1992. zabeležena je šesta devalvacija dinara u toku godine (750 dinara se menjalo za 1 američki dolar). Od 11. aprila 1993. do 23. januara 1994. vršena je dnevna promena kursa. Januarska inflacija 1994. iznosila je 550 000 000 000 000 000%. Cene su se povećavale po stopi od 2% na sat ili 0.029% u minuti. Prema: *Moderna srpska država 1804–2004. Hronologija*, Beograd, Istorijski arhiv Beograda, 2004.

²⁸ Cf. Richard Florida, *The Rise of The Creative Class*, New York, Basic Books, 2002.

nosti, umreženosti akademskih i kulturnih institucija, porudžbina i projekata, oni su u nestabilnom tranzicijskom ambijentu bili u veoma teškom položaju. Tranzicija državnog i društvenog sistema koja je dovela do niza negativnih promena u muzičkoj produkciji, poput smanjenja tržišta i gotovo potpunog uništenja diskografske industrije, uzrokovala je skromniju kompozitorsku produkciju. Pojedini kompozitori su privremeno odustajali od glavnog, „magistralnog” toka muzike i okretali se primenjenoj muzici,²⁹ dok je profesionalna prikraćenost, osetljivost i nepristajanje na političku i društvenu realnost, neke od njih navela da napuste zemlju.³⁰

U određenim momentima nakon raspada bivše Jugoslavije, u (post)ratnom ambijentu tranzicije, Međunarodna tribina kompozitora je bila gotovo jedino mesto na kome je savremena muzika u Srbiji uopšte i mogla da bude javno prezentovana. Glavni inicijatori ove manifestacije, članovi Udruženja kompozitora Srbije – Ivana Stefanović, Srđan Hofman i Milan Mihajlović – nastojali su da pokretanjem novog festivala u ovim neizvesnim, prelaznim vremenima prevaziđu „sistemske šok” i obezbede kontinuitet kompozitorske i izvođačke prakse, ali i komunikaciju sa međunarodnom muzičkom scenom.³¹ Drugim rečima, Međunarodna tribina kompozitora trebalo je da u izmenjenim okolnostima zameni Tribinu jugoslovenskog muzičkog stvaralaštva u Opatiji (1963) i zagrebački Muzički bijenale (1961), koji su, poput Bitefa, još od šezdesetih godina činili deo institucionalne mreže, koja je povezivala jugoslovenski umetnički prostor sa internacionalnim umetničkim praksama. O cilje-

²⁹ Tako na primer, između kompozicija Zorana Erića – *Slike haosa III (Helijum u maloj kutiji za gudački orkestar)* iz 1991. godine i *Slike haosa IV (Nisam govorio za mešoviti hor, bas usnu harmoniku i alt-saksofon)* iz 1995. nalaze se četiri godine *ćutanja* tokom kojih je ovaj kompozitor stvarao isključivo primenjenu muziku, dok je muzika za pozorište bila u fokusu pažnje Isidore Žebeljan u periodu od 1994. do 1998. godine.

³⁰ Tokom protekle dve decenije mnogi kompozitori su otišli iz Srbije: Vuk Kulenović, Miloš Raičković, Svetlana Maksimović, Katarina Miljković, Milica Paranosić, Aleksandra Vrebalov, Nataša Bogojević, Irena Popović, Ana Mihajlović, Jasna Veličković, Marko Nikodijević i dr. Međutim, kompozicije ovih autora su se redovno izvodile na Tribini.

³¹ Ivana Stefanović je 18. septembra 1991. godine napisala predlog projekta „Sremski Karlovci, stari i novi centar srpske kulture”, u kome je predložila „ustanovljavanje festivala nove srpske muzike” koji bi prezentovao „samo novu produkciju, nova dela izabrana selekcijom stručnih komisija i pojedinaca da bi se obezbedili najviši kvaliteti i atraktivnost ove manifestacije”. Šesnaest godina kasnije, prisećajući se ovog događaja, kompozitorka beleži i sledeće: „Kome sam sve pokazala ovaj, danas posiveli papir? Milanu Mihajloviću, svakako, Srđanu Hofmanu svakako. Ivani Trišić, neizostavno. Da li i Dejanu Despiću? Da li Vuku Kulenoviću? Sada se toga više ni ne sećam.” ... *under (re)construction – Međunarodna tribina kompozitora, 1992–2007*, prir. Vesna Mikić i Ivana Ilić, Beograd, Udruženje kompozitora Srbije, 2007, 13.

vima pokretanja svedoči i sledeći odlomak iz Saopštenja Udruženja kompozitora Srbije:

Jedna od najvažnijih novih akcija Udruženja kompozitora Srbije (UKS) svakako je organizacija Tribine kompozitora u Sremskim Karlovcima i Novom Sadu. Ona treba da zameni Tribinu muzičkog stvaralaštva Jugoslavije u Opatiji koja se iz poznatih razloga više ne održava.

Tribina ima za cilj izvođenje i promociju novih dela nastalih u Srbiji, upoznavanje sa savremenim tendencijama u muzičkom stvaralaštvu drugih zemalja i afirmaciju domaćih solista i ansambala (Bgd. filharmonija, Hor i simfonijski orkestar RTB, Vojvođanska filharmonija, ansambl „D. Skovran”, itd.)... Na Tribini mogu biti izvedena profesionalno urađena i uspela dela nastala u poslednje tri godine, bez bilo kakvih stilskih ili žanrovskih ograničenja.³²

Dakle, u trenutku suženja geografskog i kulturnog prostora, utemeljivači novog festivala imali su pred sobom zamisao Tribine kao okosnice razvoja savremene srpske muzike i poligona za razmenu informacija o aktuelnim dešavanjima na međunarodnoj sceni, u cilju prevazilaženja jaza koji je razdvajao (i još uvek razdvaja) periferiju Evrope, odnosno „spoljašnju” od „unutrašnje” Evrope (Evropske unije). Sasvim u skladu sa značenjem sâmog termina „tribina”, kao „javne rasprave” ili javnog mesta „za obraćanje govornika okupljenim slušaocima”,³³ na ovoj manifestaciji su organizovani i propratni sadržaji – okrugli stolovi, razgovori sa umetnicima, zatim, pripremani su bilteni, prikazi festivala i pojedinih kompozicija u časopisima *Novi Zvuk*, *Muzički talas* i *Treći program* – obrazujući tako značenjski okvir, tzv. *atmosfera* sveta umetnosti, za koji se može reći da je bio „alternativan”, budući da nije korespondirao sa diskursom nacionalizma, odnosno sa vladajućom ideologijom oblikovanim umetničkim tendencijama.³⁴ Čini se da je Tribina u tadašnjim prili-

³² Saopštenje povodom osnivanja Tribine kompozitora, 1992. godine, u: ... *under (re)construction. Međunarodna tribina kompozitora...*, op. cit., 29.

³³ Ivan Klajn, Milan Šipka, *Veliki rečnik stranih reči i zraza*, Beograd, Prometej, 2007, 1264.

³⁴ Iako je nastala u okrilju državnih struktura (UKS), Tribina je bila izvan mreže institucija koje su otvoreno zagovarale nacionalizam i bile svesrdno podržavane, te je od osnivanja bila ugrožena u svom funkcionisanju zbog skromnih finansijskih sredstava koje je dobijala od Ministarstva kulture i gradskih vlasti. Ovaj podatak ne iznenađuje budući da su, na primer, prema *Zakonu o delatnostima od opšteg interesa u oblasti kulture* iz 1992. godine, najveća ovlašćenja bila u rukama jedne ličnosti, ministra kulture, koji je, između osta-

kama zauzimala poziciju „između aktivnog učešća u zbivanjima umetničkog života i pasivnog otpora izvanumetničkim pritiscima”.³⁵ Naime, iako su težili da se distanciraju i izdvoje od političkog i društvenog konteksta koji je bio „prejaka metafora” i da izgrade svoj autonomni umetnički prostor, učesnici Tribine su upravo ovo mesto videli kao vid simboličkog javnog foruma na kome je bilo moguće uspostaviti „kritičku/govornu poziciju”. Tako su na prvoj Tribini, koja je održana od 21. do 24. maja 1992. godine, dakle mesec dana od proglašenja Savezne Republike Jugoslavije,³⁶ gotovo svi prisutni muzički stvaraoci, izvođači i kritičari potpisali proglas – „Otvoreno pismo javnosti”:

Nije jednostavno, sa emotivne, psihološke, moralne pa i profesionalne tačke gledišta, započinjati jedan novi festival u vreme kada se nekadašnji kulturni prostor sažima poput šarginske kože i sve više postaje geto nepropustivih granica.

Ne pristajemo na izolaciju koja znači kraj svake kulture! Odbijamo da primitivni i agresivni duh lažnih mitova reprezentuje našu tradiciju, kulturu i stvaralaštvo!

Protestvujemo zbog vređanja, maltretiranja, raseljavanja, mučenja i ubijanja ljudi samo zato što su druge nacije, vere ili političkih ubeđenja!

*Želimo da tribina kompozitora bude jedan od pokušaja stvaranja osnove za okupljanje, stvaralačko prožimanje i saradnju ljudi posvećenih muzičkoj umetnosti koja ne poznaje granice.*³⁷

Na osnovu ovog proglasa, koji danas ima „značaj etičkog manifesta”³⁸ festivala, može se zaključiti da je Tribina bila potisnuta u pozadinu društvene strukture, okrenuta samim učesnicima muzičkog života više nego široj javnosti. Na Tribinu se tih godina išlo ne samo zbog muzike, nego i zbog „atmosfera slobodnog protoka ideja”,³⁹ što znači da je ovaj festival predstavljao zo-

log, utvrđivao koji će se programi finansirati sredstvima budžeta Republike i odlučivao o visini sredstava.

³⁵ Ješa Denegri, op. cit., 16.

³⁶ U sastavu SRJ su bile Republika Srbija i Republika Crna Gora. Februara 2003. naziv države promenjen je u Državna zajednica Srbija i Crna Gora i trajala je do maja 2006. godine.

³⁷ Otvoreno pismo javnosti kompozitora, muzikologa i muzičkih umetnika sa prve Tribine kompozitora Sremski Karlovcima – Novi Sad, ... *under (re)construction. Međunarodna tribina kompozitora...*, op. cit., 24.

³⁸ Zorica Premate, Tribina i mediji – kratko, u: *ibid.*, 135.

³⁹ *Ibid.*

nu autonomije gde su učesnici mogli ne samo da pobegnu u paralelnu umetničku stvarnost, već i da slobodno iskažu svoje opredeljenje, otpor i protest protiv mračne realnosti.⁴⁰ U izvesnom smislu, Tribina bi se mogla protumačiti i kao vid „aktivnog eskapizma”, koji je Lidija Merenik uočila na nezavisnoj likovnoj sceni tokom devedesetih, a koju objašnjava kao praksu „kreiranja paralelne fikcionalne stvarnosti i sasvim ličnih istorija koje, opet, nikada ne bi nastale da nemaju (nisu imale) povoda u samoj egzistencijalnoj stvarnosti, koja je nekada uspevala da nadmaši i samu fikciju”.⁴¹

U atmosferi uzdrmanih okolnosti Udruženje kompozitora Srbije je, pored „takmičarskog programa”⁴² Tribine, iniciralo i ustanovljenje Nagrade „Stevan Mokranjac”, koja je obezbeđivala uključivanje novih dela u „kanonski reper-toar” srpske muzike.⁴³ Ova do danas najznačajnija i jedina nagrada za savremeno stvaralaštvo ustanovljena je sa ciljem da se osiguraju i učvrste institucionalne i profesionalne kompetencije, odnosno da se učine još vidljivijima razlike između *sveta umetnosti* i *stvarnog sveta*.⁴⁴ Upravo je i Milan Mihajlović, prvi dobitnik ove nagrade – za delo *Memento* za simfonijski orkestar⁴⁵ (1993) u kojem se, pored oslonca na tradiciju, evocira muzički i misaoni svet značajnog srpskog simfoničara Vasilija Mokranjca – potvrdio muziku kao autonomno polje, i svoju distanciranost od aktuelnog okruženja i turbulentne realnosti.

⁴⁰ U znak protesta protiv vladajućeg režima i ratne politike predsednika Srbije Slobodana Miloševića, 13. juna 1992. godine, u organizaciji Udruženja kompozitora održan je tzv. „miting klečanja” u Pionirskom parku, ispred zgrade Predsedništva Srbije.

⁴¹ Lidija Merenik, No Wave, u: *Art in Yugoslavia 1992–1995*, Beograd, Centar za savremenu umetnost pri Fondu za otvoreno društvo, 1996.

⁴² Od prve do osme Tribine (1999) dodeljivane su nagrade najuspešnijim kompozitorima i izvođačima, a od pete Tribine i priznanja za najbolje studentske kompozicije.

⁴³ „Nagrada se dodeljuje za muzičko delo bez ograničenja u žanru, izvođačkom sastavu i trajanju, koje je prvi put javno izvedeno, odnosno (za radiofonska dela) zvučno prikazano preko medija, u prethodnoj kalendarskoj godini. „Pravilnik o Nagradi „Stevan Mokranjac” za muzičko stvaralaštvo, Udruženje kompozitora Srbije, http://composers.rs/?page_id=367 Nagrada je promovisana na otvaranju treće Tribine (1994), koja je te godine preseljena u Beograd. Spisak dobitnika nagrade videti u Prilogu.

⁴⁴ Kako ističe Vesna Mikić, pored drugih institucija, i Nagrada Mokranjac može se „smatrati produkt[om] nestabilnih društvenih pozicija muzičkog esnafa u potrazi za samopotvrđivanjem koje nužno ide uz pozivanje na najviše vrednosti (Mokranjac)”. Vesna Mikić, ‘Naš’ Mokranjac – tranzicijske kulturne prakse i delo Stevana Mokranjca, *Mokranjac*, br. 14, 2012, 3.

⁴⁵ Delo je nastalo 1993. godine po porudžbini Bemusa. Inače, praksa „Bemusovih porudžbina”, koja je ustanovljena 1991. godine, značajno je podsticala savremeno stvaralaštvo.

Tribina je, dakle, i u tom vremenu (kao i sada) predstavljala svojevrsni ekran na kome je moguće pratiti raznovrsnu, jezički, poetički i medijski razućenu scenu savremene srpske muzike, raćanje ne samo novih kompozitorskih izražajnosti, već i novih izvoćaa i ansambala, njihovog razvoja i sazrevanja. Budući da je već krajem maja 1992. godine mećunarodna zajednica uvela sankcije SRJ,⁴⁶ srpska muzićka scena je dospela u poloćaj „umetnosti u zatvorenom drućstvu”,⁴⁷ te je i atribut „mećunarodna” tokom prvih godina festivala bio u izvesnom smislu paradoksalan, „kao puka kompenzacija za ono što Tribina sućinski nije, maća je u stvari znaćio postavljanje obaveze da ona to što hitnije postane”.⁴⁸ Prve dve Tribine su posebne ne samo po tome što je uvid u svetsku produkciju bio u „drugom planu”,⁴⁹ već i zbog toga što ih je obeležilo prisustvo autora svih generacija. Do promena dolazi sredinom devedesetih godina, nakon izlaska zemlje iz izolacije, tako da je već od šeste Tribine (1996) na repertoaru bilo više inostranih nego domaćih dela. Tako su, na primer, na sedmoj Tribini (1998) vrhunci festivala pripali renomiranim ansamblima iz Francuske – *Alternance* i *Accroche Note* koji su, pored inostranih dela, izveli i ostvarenja Srćana Hofmana (*Heksagoni-Farsa* za violinu, violonćelo i klavir) i Petra Bergama (*Concerto abbreviato* za klarinet).⁵⁰

Od samog osnivanja Mećunarodna tribina kompozitora je bila vezana za univerzitetski diskurs, pre svega za Katedru za kompoziciju i orkestraciju Fakulteta muzićke umetnosti, te je tako i afirmisala estetićke i obrazovne kon-

⁴⁶ Evropska zajednica je 27. maja 1992. godine „u svetlu najnovijih tećkih dogaćaj u BiH”, uvela trgovinski embargo protiv Srbije i Crne Gore. Bila je blokirana celokupna trgovinska razmena, zamrznuti devizni raćuni u inostranstvu, prekinuta naućna i tehnićka saradnja. Prema: Branislava Anćelković, Branislav Dimitrijević i dr., *O normalnosti. Umetnost u Srbiji 1989–2001*, Beograd, Muzej savremene umetnosti, 2005, 299.

⁴⁷ Terminom „umetnost u zatvorenom drućstvu” istorićar umetnosti Dejan Sretenović oznaćio je svojevrsnu „getoizaciju” umetnićke scene koja je usled drućstveno-politićkih okolnosti, sankcija i izolacije zemlje nastupila tokom prve polovine devedesetih godina”. Detaljnije videti u: *Art in Yugoslavia 1992–1995*, op. cit.

⁴⁸ Zorica Makević, Peta Mećunarodna tribina kompozitora (Beograd, 10–16. V 1996), *Treći program*, 1980, 25–26. Konstatacija da su „izvorni, naturalizovani, sadašnjji ili već bivši Beograćani (...) svirali za Beograćane”, koju je Zorica Premate iznela u prikazu Bemusa 1994. godine, moće se primeniti i na Tribinu. Zorica Premate, 26. BEMUS, *III program*, 1994, br. 100, 13.

⁴⁹ Na prve dve Tribine dela stranih autora su zauzimala svega 20% repertoara, dok se na trećoj Tribini njihova zastupljenost povećala na 40%.

⁵⁰ Treba istaći da je kontinuitet ove manifestacije oćuvan i za vreme bombardovanja SRJ, kada je odrćzana „osućećena” Mećunarodna tribina kompozitora (21. maja 1999) sa samo jednim koncertom na kome je Beograćdska filharmonija izvela dela ćetiri domaće kompozitorke (Aleksandre Đorćević, Jovane Stefanović, Svetlane Kresić, Nataše Danilović).

cepte i modele ove institucije. Može se reći da je ovaj festival tokom devedesetih godina u punom svetlu pružao sliku savremenog muzičkog pluralizma u Srbiji i ukazivao na sapostojanje različitih poetičkih usmerenja – od neoklasicizma do različitih vidova postmodernističkih muzičkih diskursa. Dugogodišnji hroničar Tribine i muzikolog Zorica Premate je upravo u prikazu prve Tribine istakla da je „srpska muzika dosegla jedan od svojih vrhunaca, usijanje stvaralačkih potencijala ovaploćenih u okvirima postmoderne”.⁵¹

Stilska, kompoziciono-tehnička, žanrovska i generacijska obeležja se možda najbolje ocrtavaju kroz odnos prema nacionalnom, budući da se u okviru različitih stilskih prosedea zapaža oslanjanje na folklornu i nacionalnu tradiciju. Najpre, svakako treba pomenuti kamerna ostvarenja Ljubice Marić – *Čudesni miligram* za sopran i flautu (1992), *Arhaja II* za duvački trio (1993), klavirski trio *Torzo* (1996) koji je nagrađen Mokranjčevom nagradom – u kojima ova autorka ne poseže za napevima iz Osmoglasnika kao u ranijim delima, već podsticaj pronalazi, kako i sami naslovi sugerišu, u *arhaičnom* kao opštoj kategoriji. Zatim, kao što smo već naznačili, još od osamdesetih godina mnogi autori šire svoja estetička i diskurzivna polja i komponuju dela u kojima se „kulturno Drugo” uspostavlja kao prostor ideološkog bega od „Zapadne racionalnosti” – oni zaranjaju u nacionalnu (vizantijsku, balkansku) prošlost i pređašnje modele vraćaju na način koji otvara nove prostore za rad. Tako na primer, kao rezultat umetničke potrebe za eskapizmom, ali i neslaganja sa stereotipima o Balkanu, Vizantiji, neevropskom, tj. Drugom, nastaju radovi poput *I niotkuda pomošti* (1989) Ivane Stefanović, ciklus *Iz istorije Vizantije* (1991) Miloša Petrovića, *Psaltir vladici Petru Zimonjiću* Ivana Jevtića, *Rukoveti* (2000) Isidore Žebeljan i dr.

Zasnovana u neoklasičnom diskursu i sa osloncem u folkloru su i ostvarenja kompozitora starije i srednje generacije (Aleksandra Obradovića, Konstantina Babića, Dejana Despića, Mirjane Živković, potom, Aleksandra Vujića, Ivana Jevtića, Vlastimira Trajkovića, Vere Milanković, Anice Sabo). Kod pojedinih autora može se zapaziti i naglašeno zalaganje za autonomiju umetnosti, njenu „nedodirljivost” za pritiske okolnih zbivanja. Označitelje umerenog postmodernizma (ili možda bolje reći, ultra/neomodernizma), ideološki oslobođene muzike tako nalazimo u pojedinim neoklasičnim delima Dejana Despića, Anice Sabo, Vlastimira Trajkovića ili na primer, u nagrađenom *Divertimentu* za dva violončela i gudački ansambl (1999) Ivana Jevtića.

⁵¹ Zorica Premate, 35.

Međutim, najvitalniji deo repertoara Tribine tokom devedesetih činili su radovi kompozitora⁵² koji su sredinom osamdesetih afirmisali postmodernu u srpskoj muzici – kompozicije Srđana Hofmana (*Koncertantna muzika* za klavir, 13 gudača i elektroniku, 1993; *Makamba*, ritual za ženski hor i kamer- ni ansambl, 1997), Vuka Kulenovića (*Mehanički Orfeji* za gudački orkestar, 1990), Ivane Stefanović (*Četiri noćna zapisa* za violu i gudački orkestar, 1992), Milana Mihajlovića (*Eine Kleine Trauermusik* za kamerni ansambl, 1990; *Silenzio* za ženski hor i orkestar, 1996), Zorana Erića (*Abnormalni udarci Dogona*, za basklarinet, preparirani klavir, kompjuter i udaraljke, 1991; *Helijum u maloj kutiji* za gudački orkestar, 1991) i dr. Postmoderni način izražavanja, prepun intertekstualnih referenci, prožimanja žanrova, repetitivnih tehnika, simulacija romantičarske retorike, zatim, inspiracija književnim delima, fantastikom, ispoljeni su i u delima kompozitora koji su rođeni 60-ih i 70-ih godina prošlog vijeka (Milana Stojadinović, Dragana Jovanović, Nataša Bogojević, Isidora Žebeljan, Ana Mihajlović, Milica Paranosić, Goran Kapetanović, Tatjana Milošević, Ivana Ognjanović, Aleksandra Đorđević, Ivan Brkljačić i dr.).

O dramatici društvenog i istorijskog trenutka svedoče brojna ostvarenja, od dela *Musica Sioranu* za gudački orkestar (1993) Žarka Mirkovića i Hofmanovog *Nokturna beogradskog proleća 1999*. (2000), do kompozicija autora mlađe generacije. Neposrednu refleksiju aktuljenih dešavanja i generacijski odgovor o tranzicijskim stanjima muzike na kraju veka možemo sagledati na primerima kompozicija Gorana Kapetanovića (*Sažeti prikaz neumitnog i tragičnog toka sudbine koji je krhko biće Male Sirene odveo u potpunu propast*, 1993; *Speed*, za simfonijski orkestar, 1996), Milice Paranosić (*Scarabeus*, za elektroniku, 1994), Tatjane Milošević (*Ludus mimesis*, 1997), Jasne Veličković (*U Pandorinoj kutiji*, 1997), koje, između ostalog, odlikuje i slobodna primena elemenata popularnih žanrova i/ili elektronskog medija.

PERMANENTNO TRANZICIJSKO STANJE (2001–)

Ni posle petooktobarskih promena i pada režima Slobodana Miloševića nije došlo do „razrešavajuće kadence” o kojoj je pisao Vladan Radovanović. Uprkos promenama na političkom i ekonomskom planu, u polju kulture i umetnosti nije došlo do bitnijih strukturnih transformacija koje bi obezbedile uslove za reformu kulturne politike. Drugim rečima, kriza nije prestala, već se transformisala u permanentno tranzicijsko stanje koje je samo doprinosilo

⁵² Reč je o generaciji kompozitora koji su rođeni 40-ih i 50-ih godina prošlog veka.

urušavanju osnovnih kulturnih vrednosti. Dok su tokom devedesetih godina „lavirinti tranzicije” onemogućavali brže i dublje menjanje društva i umetnosti, tzv. demokratska tranzicija početkom novog milenijuma, kako tvrde sociolozi, „završila se pre nego što je mogla da počne na strateški osmišljenim osnovama”,⁵³ s obzirom na to da je Srbija „neuspešno profilisala projekt tranzicije iz pseudosocijalizma u ‘vulgarni kapitalizam’”.⁵⁴

Iako se očekivalo da će u „drugom talasu tranzicije” umetnost i, pre svega, obrazovanje, postati *spiritus movens* ukupnog razvoja srpskog tranzicijskog društva, ipak, kulturni sektor se nije reformisao u skladu sa svojim potencijalima. O tome svedoči i Tribina kompozitora koja ni u ovom periodu nije zauzela zasluženu poziciju u muzičkom životu Srbije. Mada je od samog početka bila zamišljena kao mesto na kome bi se odvijali interkulturalni dijalozi, ovaj festival je, usled nedostatka kulturne politike koja bi prepoznala značaj promocije savremene muzike u Srbiji, retko kada imao ozbiljniju podršku državnih institucija. Na to je 2002. godine ukazao i selektor jedanaeste Tribine kompozitora Vlastimir Trajković, ističući da je „dramatično to koliko je umetnost komponovanja u očima državnih organa, a i privatnih ‘mece-na’, nešto što je u potpunom zapečku u odnosu na druge umetničke vrste.”⁵⁵

S druge strane, ova nepovoljna situacija i odsustvo stranih izvođača i ansambala su u izvesnoj meri doprineli aktivnijoj mobilizaciji „autorske figure” domaćih izvođača koji sve češće iniciraju muzička dela, preuzimaju razne organizatorske kompetencije i time bitno pridonose profilisanju i promociji nove srpske muzike. Tako na primer, na dvadeset prvoj Tribini *Muzika i gradilište* (2012) upravo su visoki interpretativni dometi isključivo domaćih umetnika samo težište festivala u izvesnoj meri pomerili sa kompozitorske na izvođačku praksu, a u samom fokusu su se našli koncerti Ansambla za novu muziku *Gradilište*⁵⁶ koji je, nastupivši u formacijama od trija do okteta, poneo najveći deo festivalskog programa.

Dakle, i u prvoj deceniji novog veka scena savremene srpske umetničke muzike je stajala na veoma krhkim nogama i suočavala se sa ozbiljnim institucionalnim krizama i problemima. Tako na primer, zbog skromnih finansijskih sredstava program dvanaeste Tribine (2003) bio je komprimovan, od-

⁵³ Zagorka Goolubović, *Srbijanska tranzicija: od kakvog socijalizma ka kojem kapitalizmu*, u: *Dometi tranzicije: od socijalizma ka kapitalizmu...*, op. cit., 303.

⁵⁴ *Ibid.*, 304.

⁵⁵ ... *under (re)construction...*, op. cit., 64. Sem toga, treba istaći da je 2008. godine došlo do paradoksalne odluke da se Tribina „dodeli u nadležnost” Opštini Vračar, iako njen značaj daleko prevazilazi nadležnosti jedne gradske opštine.

⁵⁶ Ansambl je krajem 2011. godine osnovala i njim rukovodi pijanistkinja Neda Hofman.

nosno realizovan u „zipovanom”, svedenom formatu,⁵⁷ a među brojnim organizacionim problemima na trinaestoj Tribini, pomenimo, na primer, štrajk Simfonijskog orkestra Radio-televizije Srbije koji je doveo do toga da Marko Nikodijević, jedan od najperspektivnijih autora mlađe generacije, povuče svoju kompoziciju *Cvetić, kućica* sa programa.

Dok je u prethodnoj deceniji Tribina uspevala da zrači pozitivnom energijom, u ovom razdoblju, usled razočaranja u demokratske promene dolazi do izvesnog stagniranja. Kriza institucija, koje bi zapravo trebalo da budu glavni pokretači umetničke scene, reflektovala se i na svakog individualnog stvaraoca. Tako su na repertoaru pomenutih izdanja festivala, uz upadljivo odsustvo zrelih postmodernističkih poetika srpskih autora koji su tokom kriznih devedesetih muzičku scenu držali „budnom” i vitalnom, pretežno bila zastupljena dela kompozitora mlađe i srednje generacije. I naredne Tribine svedočile su o generacijskim promenama na „kompozitorskoj mapi” – sudelovali su uglavnom mlađi autori, rođeni 70-ih i 80-ih godina (Irena Popović, Marko Nikodijević, Jasna Veličković, Božidar Obradinović, Đuro Živković, Milorad Marinković, Vladimir Pejković, Ivan Brkljačić, Branka Popović, Draško Adžić, Dragan Latinčić, Teodora Stepančić, Ana Gnjatović, Milica Đorđević i dr.). Najmlađi dobitnik Mokranjčeve nagrade Ivan Brkljačić je u delu *Kada se sedam puta digne zavesa* za simfonijski orkestar (2004) progovorio o svom vremenu, odnosno o ključnim problemima u kompozitorskom svetu. Kako je i sam u to vreme pretežno stvarao primenjenu muziku, on je, dakle, u kompoziciji koja nije pisana kao muzika za pozorište, iako njeni stavovi nose „pozorišne naslove”,⁵⁸ upozorio na to da je predstava možda jedino sigurno mesto koje pruža mogućnost da se savremena muzika čuje i javno izvede.

Nova faza u razvoju Tribine započinje 2007. godine, sa dolaskom upravo Ivana Brkljačića za novog selektora. U trenutku kada pozicija selektora nije bila nimalo „popularna”, Brkljačić je izvesnim novinama u selektorskim odlukama opredelio nešto drugačiji profil i fizionomiju programa u odnosu na prethodni period, odnosno neku vrstu konceptualnog i tematskog objedinjavanja. Ono što se pokazalo kao najpodložnije promenama jeste umetnički kontekst festivala, odnosno, *okvir* unutar kojeg se kreira presek zbivanja u savremenoj muzici. Tako je šesnaesta Tribina imala retrospektivni karakter (*Retrospektiva poslednjih petnaest godina*), potom, 2008. festival je prvi

⁵⁷ Na dvanaestoj Međunarodnoj tribini kompozitora. zip umesto planiranih jedanaest, realizovana su svega tri koncerta. Treba pomenuti i da je te godine gostovao jedan od najznačajnijih svetskih ansambala *musikFabrik*, a na programu su dominirala dela stranih autora.

⁵⁸ Nazivi stavova su: Zavesa, Svetlo, Scena, Glumac, Pokret, Boja, Aplauz.

put idejno objedinjen oko jednog koncepta/žanra (*Nove minijature*),⁵⁹ dok je naredna Tribina održana pod sloganom *Odjeci prostora*.

Tematskim usmerenjem devetnaeste Tribine – *Muzika i pozorište* – selektor je imao za cilj da domaćoj publici predstavi neke od najznačajnijih autora koji su zastupali i razvijali različite koncepte i modele *teatralizacije muzike* (poput Kejdža [John Cage], Berija [Luciano Berio], Kagela [Mauricio Kagel] i Apergisa [Georges Aperghis]), a pre svega, da podstakne domaće autore da istraže i „promisle” odnose između muzike i pozorišta, te mapiraju polja sa kojima je muzika čvrsto povezana. U tom smislu, posebno treba izdvojiti koncert *Harfa do harfe* u kome je potenciran teatarski potencijal koji harfa nosi u sebi. Specifična zvučnost ovog instrumenta u kombinaciji sa elektronikom došla je do izražaja u „akustičkoj studiji” Srđana Hofmana *Gledajući u Ogledala Aniša Kapura* za dve ozvučene harfe i procesore zvuka programa *Logic Pro* (nagrađenoj Mokranjčevom nagradom), u kojoj elektronskom modifikacijom zvuka harfe, višestrukim mikrokašnjenjima i zvučnim modulacijama autor ostvaruje iluziju neomeđenog, proširenog zvučnog prostora, kao i u ostvarenju *shadow study #6* za ozvučenu harfu, udaraljke i elektroniku Jasne Veličković, baziranom na razradi fenomena vibriranja/reziranja instrumenta.

Dakle, sagledavanjem kompozitorske produkcije tokom prve decenije 21. veka zapaža se prisustvo različitih koncepcijskih, stilskih i poetičkih usmerenja. Najnovija ostvarenja domaćih kompozitora starije i srednje generacije, poput, na primer, Dejana Despića, Mirjane Živković, Vuka Kulenovića, Ivane Stefanović, Zorana Erića, Anice Sabo, zatim, Vladimira Tošića, Miše Savića, Miloša Raičkovića – pisana su prepoznatljivim rukopisom i kreću se unutar već osvojenih poetičkih koordinata. Postmodernistička igra kodovima i fragmentima muzičkih tradicija rezultirala je raznovrsnim tematskim i formalno-stilskim rešenjima i u delima najmlađe generacije autora čija su prva dela izvedena posle 2000. godine. U nedostatku „makromuzičkog” označitelja ili velikih meta-priča, ovi kompozitori grade „male” priče, donoseći lična viđenja tranzicijskog društva i različite (neutralne) prikaze društvenih i drugih fenomena.

Sem toga, treba ukazati i na činjenicu da je postepeni razvoj svesti o značaju jedinstvenog kulturnog prostora i „regionalnog identiteta” u svim oblastima kulture koji se odigrao u prvoj deceniji novog milenijuma, za razliku od devedesetih koje su bile obeležene političkom fragmentacijom na prostoru bivše Jugoslavije, inicirao i sve češću saradnju među umetnicima koji dola-

⁵⁹ Tribinu je otvorio ministar kulture i čini se da je upravo od ove godine festival pretao da bude samo za izabranu i malobrojnu publiku.

ze iz bivših jugoslovenskih republika. Kao jednu od uspešnijih realizacija „interkulturalnog dijaloga” svakako treba izdvojiti gostovanje hrvatskog ansambla *Kantus*⁶⁰ na devetnaestoj Tribini (2010) koji je, između ostalog, u sklopu svog programa izveo i delo *Pesnik u staklenoj kutiji – bajka* Ivane Stefanović.⁶¹

O tranziciji u muzici, koja nije isključivo uslovljena aktuelnom političkom situacijom, svedoči i pojava novih festivala savremene muzike, poput *Kompozitora u prvom licu*⁶² i *Koncerata mladih autora* (KOMA)⁶³ koji u ponešto drugačijim vizurama reprezentuju savremenu muzičku scenu i time ostvaruju komplatibilnost sa Tribinom.

Početak novog milenijuma u srpskoj muzici obeležila je i obnova interesovanja domaćih kompozitorki za žanr opere. Godine 2002. Anja Đorđević je komponovala kamernu operu *Narcis i eho*, koja predstavlja prvu srpsku operu napisanu „ženskom rukom”.⁶⁴ Iako je dobila Mokranjčevu nagradu, prva srpska opera 21. veka, nažalost, nije doživela druga izvođenja, budući da je uprava Narodnog pozorišta odbijala da je uključi u svoj operski repertoar. Opera *Zora D* (2003) Isidore Žebeljan je takođe dobila Mokranjčevu nagradu, i predstavlja prvu srpsku operu koja je svetsku premijeru imala u inostranstvu.⁶⁵ Nižu se, potom, naredna muzičko-scenska ostvarenja: *Mozart, Luster, Lustik ili deset komada s pevanjem nalik operi* za naratora, dva soprana, kamerni hor, kamerni ansambl i rock band (2006) Irene Popović, zatim i druga opera *Maratonci* Isidore Žebeljan, koja je premijerno postavljena u inostranstvu,⁶⁶ a potom „uvezena” u Srbiju; kao i opera *Mileva*, premijerno izvedena

⁶⁰ Ansambl za savremenu muziku *Kantus* prvi put se predstavio beogradskoj publici oktobra 2009. godine, gostovanjem u okviru 41. Bemusa.

⁶¹ Treba pomenuti još jedan važan regionalni projekat pod nazivom *Kompozitorski dijalog* u kome su 2007. godine učestvovali Ivana Stefanović i hrvatski kompozitor Ivo Josipović.

⁶² Festival je osnovan 2004. godine u organizaciji Inicijative za istraživanje i produkciju savremene muzike ČINČ. Posebno treba istaći veoma uspelo prvo izdanje festivala na kome su gostovali eminentni evropski kompozitori (Luj Andrisen [Louis Andrissen], Bernhard Lang i dr.), uz promovisanje ostvarenja mlađih srpskih autora koji žive u zemlji i inostranstvu (V. Kulenović, M. Raičković, I. Popović, I. Brkljačić).

⁶³ Prvo izdanje festivala studenata kompozicije Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu održano je decembra 2004. godine.

⁶⁴ Premijera se odigrala na sceni Bitef teatra 10. oktobra 2002. u okviru 34. BEMUS-a. Detaljnije o operi vidi: Ivana Stamatović, Glasovno-telesne in/per/verzije *Narcisa, Eho i nimfi*, *TkH*, br. 6, 2003, 106.

⁶⁵ Premijerno je izvedena u Amsterdamu, jun 2003. Ovo je prva srpska opera koja je inscenirana u inostranstvu posle 1935. godine, kada je Konjovićeva *Koštana* postavljena u Pragu.

⁶⁶ Izvedena je na operskom festivalu u Bregencu (Austrija), 20. avgusta 2008. godine. U Beogradu je postavljena na sceni Jugoslovenskog dramskog pozorišta u okviru 40. Bemusa (2008).

2011. u Srpskom narodnom pozorištu u Novom Sadu, za koju je Aleksandra Vrebalov osvojila (po drugi put) Mokranjčevu nagradu.

*

S obzirom na regresivni tok tranzicije u Srbiji, posebno tokom devedesetih, i izostanak „dubinske političke i celokupne modernizacije”⁶⁷ sasvim je jasno da je savremena umetnička muzika u Srbiji tokom svih ovih godina bila ugrožena i u veoma nepovoljnom položaju – medijski slabo vidljiva, pripadala je širokom kulturnom polju koje je bilo marginalizovano i gotovo anonimno. Stoga, moglo bi se reći da je savremenu srpsku muziku, poput države (a) u kojoj je stvarana, odlikovao protivrečan *tranzitorni identitet* „razapet između retradicionalizacije i modernizacije, prošlosti i budućnosti”,⁶⁸ između povratka „izvorištima tradicije” i opredeljenja za globalnu kulturu i pripadnost zapadnoevropskom identitetu.

Kao tranziciona tekovina i „projekat” koji je preostao iz „prethodnog vremena, nešto što je to vreme, nestajući, ostavilo za sobom kao tradiciju”⁶⁹ Međunarodna tribina kompozitora je pokazala da precizni rezovi i nulti časovi u oblasti društvenih i kulturnih sistema nisu mogući, te da zapravo postoje samo tranzicije i promene koje su višeznačne i višesmerne. Tokom više od dve decenije svog postojanja Tribina je, kao svojevrsni „documentum temporis” burnog previranja na umetničkoj i kulturnoj sceni, nekada čak polarizovanih umetničkih i kritičkih pozicija, pružala manje ili više oštar uvid u domaću kompozitorsku praksu i izvođačku umetnost. Predstavljajući različite *modele* savremenosti, razvijene individualne poetike, ali i radove skromnijih dometa, Tribina iz godine u godinu iznova potvrđuje da je u savremenim (tranzicijskim) uslovima gotovo nemoguće više ostvariti smeće iskorake u novo, ali da su pozitivne promene, uprkos opštoj oskudici, u srpskom muzičkom pejzažu ipak moguće.

Budući da aktuelna izdvajanja za kulturu iznose 0.62%, opravdana je zabrinutost nad pitanjima da li će Srbija izići iz tranzicije u skorijoj budućnosti i, što je još važnije, kako će izgledati „kraj” tranzicije u muzici. Ipak, vitalnost muzičke scene i borba za održanjem pravih umetničkih vrednosti uliva optimizam.

⁶⁷ Zoran Vidojević, op. cit., 92.

⁶⁸ Ljubiša R. Mitrović, *Balkan u vrtlogu tranzicije*, Univerzitet u nišu, Filozofski fakultet Institut za sociologiju, Niš, 2006, 28.

⁶⁹ Zorica Premate, Tribina i mediji – ukratko, u: ... *under (re)construction. Međunarodna tribina kompozitora...*, op. cit., 135.

Prilog 1 – Dobitnici Nagrade „Stevan Mokranjac” (1993–2012)

1993. Milan Mihajlović: *Memento*, za simfonijski orkestar.
1994. Vlastimir Trajković: *Koncert za klavir i orkestar u B-duru*.
1995. Nagrada nije dodeljena.
1996. Ljubica Marić: Klavirski trio *Torzo*.
1997. Zoran Erić: *Oberon koncert* za flautu i instrumentalni ansambl.
1998. Nagrada nije dodeljena.
1999. Ivan Jevtić: *Divertimento* za dva violončela i gudače.
2000. Nagrada nije dodeljena.
2001. Zoran Erić: *Šest scena – komentara* za tri violine i gudački orkestar.
2002. Aleksandra Đorđević: *Narcis i Eho*, kamerna opera.
2003. Isidora Žebeljan: *Zora D*, kamerna opera u jednom činu.
2004. Ivan Brkljačić: *Kada se sedam puta digne zavesa*, za simfonijski orkestar.
2005. Dejan Despić: *Diptih op. 166*, za engleski rog i kamerni orkestar.
2006. Nagrada nije dodeljena.
2007. Ivana Stefanović: *Neobične scene sa Homerovog groba u Smirni – novi prilozi za Hansa Kristijana Andersena* za flautu i gudački orkestar.
2008. Zoran Erić: *Sedam pogleda u nebo*, za gudački sekstet.
2009. Aleksandra Vrebalo: *Stanice* za vokalne soliste, hor i orkestar.
2010. Srđan Hofman: *Gledajući u Ogledala Aniša Kapura* za dve harfe i procesore zvuka programa Logic Pro.
2011. Aleksandra Vrebalo: *Opera Mileva*.
2012. Đuro Živković: *Asketska beseda*, za glas i kamerni ansambl.

Ivana MILADINOVIĆ PRICA

CONTEMPORARY MUSIC IN SERBIA IN THE LABYRINTHS OF TRANSITION
International composers' forum: continuity and changes

Summary

This paper give a insight into the heterogeneous and dynamic nature of contemporary Serbian music, which has emerged and changed in the complex and contradictory, social and political circumstances, from the 1990 s. An analysis of (in)stability and variability of the identity of Serbian music was carried out through case study of the festival *International Review of Composers*, i. e. by reading and analysing concrete musical discursive practices and their positions within specific narratives, which is to say, within ideological, institutional, social, stylistic and poetical frameworks.

Keywords: contemporary music in Serbia, *International Review of Composers*, *Composers Association of Serbia*, postmodernism, transition