

Под стегом Партије. Музика социјалистичког реализма – примери СССР и Југославије

Апстракт: Рад представља покушај да се прикаже уметности социјалистичког реализма на подручју музике. Разматрани су Совјетски Савез, као земља у којој је најуметнички иравац настао и оставио најдубље трага, и Југославија, земља чија је партијска бирократија од 1945. до 1950. најдоследније следила сталинистички модел изградње социјализма.

У првим данима након Октобарске револуције, у условима грађанског рата, борбе против интервенциониста и непосредно након што је утихнуло оружје, Лењину и другим большевичким вођама била је потребна уметност коју ће разумети индустријски радник и неписмени мужик, уметност којом ће се лако преносити револуционарна порука од пољске границе до непрегледних пространава средње Азије и Далеког истока; била им је потребна уметност која ће пратити светску револуцију на њеном победоносном походу. Форма уметности која је највише одговарала тако постављеним револуционарним задацима била је реализам. Руска култура XIX века – поменимо само дела Гогоља, Толстоја, Рјепина и Мусоргског – давала је сјајне образце реализма и они совјетски уметници, којима је језик авангарде био стран, стварали су дела чврсто ослоњена на традиције претходног столећа, обогаћена темама из револуције и изградње социјализма. Таква уметност, која је у литературу ушла са називом борбени реализам, имала је сву подршку партијске бирократије.¹

¹ Руска уметничка авангарда веровала је да је револуцијом и стварањем совјетске власти наступила епоха правих индивидуалних и уметничких слобода. Мајаковски, Маљевич, Габо, Мејерхољд, Вертов и други ствараоци који су обележили уметност прве половине XX века, искрено су стварали за пролетаријат, наивно верујући да својим смелим и оригиналним експериментима на пољу уметничке форме и садржаја могу да допринесу новој, напредној совјетској култури. Лењин и друге вође Октобра толерисали су авангарду само првих неколико година након револуције, док се нису учврстили на власти.

Поједина дела борбеног реализма имају велику уметничку вредност,² а њихови аутори доживели су бројна признања совјетског партијског и државног вођства. Али тај уметнички правац постепено је губио наклоност партијске бирократије због сувише реалистичког (натуралистичког) приказивања људских патњи у рату и револуцији. Лењину и, нарочито, његовим наследницима је, у условима економске кризе и међународне изолације СССР-а, више одговарала уметност која је окренута будућности и која би требало да шири оптимизам. Тако је у другој половини двадесетих година XX века почео да се развија нови вид реализма – социјалистички реализам. У почетку је тај уметнички правац био само пожељан, али, након што се Стаљин учврстио на власти, постао је једини дозвољени вид уметничког изражавања у СССР-у.³

Које су основне одлике социјалистичког реализма? Од уметника се тражило да црпе свој садржај из стварности живота у социјалистичком друштву. Његове теме биле су револуција и изградња социјализма, а његови јунаци радници, колхозници, борци, пионири и други градитељи „срећније будућности“. Уметност је била идеолошки диригована и од ње се тражило да шири оптимизам и веру у ново, праведно и срећно друштво, тј. да „идеолошки преображава и одгаја радне људе у духу социјализма“. Теоретичари социјалистичког реализма правили су разлику између грађанског реализма, који је, бар у теорији, претендовао да прикаже живот онаквим какав он јесте (и који је као такав превазиђен) и социјалистичког реализма, чији је задатак био да прикаже живот онакав какав би требало да буде.⁴ Пошто је предмет уметности био идеал, и

² Збирка приповедака *Црвена коњица* Исака Бабеља, филмови *Оклојњача* *Поштемкин* Сергеја Ејзенштајна и *Арсенал* Александра Довженка, на пример.

³ Значајну улогу у генези социјалистичког реализма играју два скупа: Друга међународна конференција пролетерских и револуционарних писаца, одржана у Харкову 1930, и Први конгрес совјетских писаца, из 1934. године. На тим скуповима, рефератима и Резолуцијом писаца комуниста у Харкову, те рефератима Максима Горког, Андреја Жданова и Николаја Бухарина на скупу из 1934. утемељена је естетика социјалистичког реализма. Одломци неких реферата и Резолуција са конференције из 1930, те реферати Горког и Жданова из 1934. објављени су у S. Petrović, *Marksizam i književnost I*, Beograd, 1983. Бухаринов реферат из 1934. објављен је у *Marksizam i umjetnost*, Beograd, 1972. година.

⁴ Грађански реализам је и сам, упркос прокламованој намери да приказује стварност живота, неретко приказивао идеализовану стварност. У другој половини XIX века развила се тзв. помпјерска уметност, израз тежњи европског грађанства за материјално обезбеђеним и угодним животом. Тај уметнички правац приказивао је вредне, уздржане, побожне и задовољне грађане, или је у скривеној форми приказивао систематски спутаване еротске фантазије. Ређе је приказивао посрнуће грађанских породица, и то најчешће као упозорење свима онима који су напустили „трајно утврђене“ грађанске идеале (А. Čelebonović, *Ulepšani svet: Slikarstvo buržoaskog realizma od 1860 do 1914*, Beograd, 1974).

сами ликови које је она приказивала били су идеализовани и обезличени.⁵ Дакле, социјалистички реализам, позивајући се да приказује стварност живота и градитеље социјализма, приказивао је *њожелну с̄ӣварност̄*, онако како ју је замишљала партијска бирократија. Укратко, градио је мит.

Рад који је пред читаоцима покушај је да се представи социјалистички реализам на подручју музичке уметности, анализом музичке теорије и праксе у СССР-у и Југославији у епохи стаљинизма. Совјетски Савез изабран је зато што је социјалистички реализам у њему настао, трајао најдуже и зато што је насиље над стваралачким слободама, као његов саставни елемент, у тој земљи био најжешћи. Југославија је изабрана – упркос томе што се нашла у отвореном сукобу са Информбироом већ 1948. и што је уметност социјалистичког реализма владала у њој тек непуну деценију (1945–1953) – зато што је њена партијска бирократија настојала да најдоследније следи све обрасце и узор преузете из СССР.

Формализам и реализам – естетика музике социјалистичког реализма

Разматрања о естетици музике социјалистичког реализма започећемо анализом појединих списа Војислава Вучковића, познатог југословенског композитора и музиколога марксистичког опредељења. Он је, у предвечерје Другог светског рата, написао више студија о друштвеној улози музике.⁶ У есеју *Идеализам и материјализам у музици*, из 1937. године, Вучковић је тврдио да је идеалистичка музика она која полази од уверења да је сама себи сврха. То је апсолутна музика, тј. музика која нема никакав ванмузички садржај (не описује звучним средствима неку појаву у стварности). Музички идеалисти сматрају да је она сама по себи довољна да изазове одређено расположење код слушалаца. Материјализам у музици, с друге стране, полази од уверења да се музичким средствима може пренети одређени ванмузички садржај и да она има своју друштвену функцију. Вучковић је, као материјалиста, сматрао да је музика увек изражавала одређену стриктну друштвену садржину. Она је као таква постала средство идеологије, нарочито ако је вокална или вокално-инструментална, јер користи речи и има одређену поруку. Најзад, и апсолутна музика може да има

⁵ В. о томе више у А. Mitrović, *Angažovano i lepo. Umetnost u razdoblju svetskih ratova (1914–1945)*, Beograd, 1983. стр. 99–114.

⁶ Војислав Вучковић (1910–1942) је као студент Прашког државног конзерваторијума постао следбеник четвртонске музике Алојза Хабе. Пред Други светски рат је, као доследни марксиста, радикално променио своје музичко мишљење, поставши поборник реализма. О Вучковићу: Ј. Andreis, D. Cvetko, S. Đurić-Klajn, *Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji*, Zagreb, 1962. стр. 695–697 и V. Peričić, *Muzički stvaraoци u Srbiji*, Beograd, 1969. стр. 571–581.

своју друштвену функцију и да постане средство идеологије: „Религиозно деловање једне оргуљске фуге одређено је не само својствима саме фуге већ у једнакој мери [и] атмосфером околине (цркве) и свешћу слушалаца о сврси црквеног ритуала, чији саставни део је музика.“⁷ Вучковић сматра да апсолутна музика не делује друштвено „по себи“, тј. својим чисто музичким средствима, већ својом применом ради постизања одређеног друштвеног циља. „А са нестанком друштвеног деловања музике нестаје ... музике саме.“⁸ Из тога следи закључак да је музички материјализам носилац историјског развоја музике, јер он, захваљујући уверењу у друштвену функцију музике, доприноси њеним сталним променама и напретку.

У есеју *Музички реализам*, из 1938. године, Вучковић је разрадио тезе из претходног рада. Овог пута пошао је од дихотомије полифонија–хомофонија.⁹ Полифонија је, по Вучковићево мишљењу, производ доба просперитета и израз је потреба владајућих слојева.¹⁰ Као таква, она је узмак пред проблемима стварности и негација сваког друштвеног и политичког програма уметности. На супротном полу је хомофонија. Она је производ немирних времена, када друштвени односи почињу да се заоштравају. Хомофонија није узмак, већ прихватање проблема стварности и израз потребе за друштвеном садржајношћу музике, за друштвеним и политичким програмом. Вучковић је свео читав историјски развој музике на стално решавање супротности између унутрашњих законитости развоја музичке форме и друштвених задатака музике које је музичкој уметности диктирало одређено друштво. Та супротност се у изражајној техници музике испољава као супротност полифонија– хомофонија.¹¹

Музички реализам је функционалан. Композитор реалиста поједносављује свој музички језик како би верно приказао стварност, тј. музички језик је у функцији приказивања неког сегмента стварности. Ту тезу је Вучковић илустровао анализирајући сцену народне побуне у IV чину *Бориса Годунова*

⁷ В. Вучковић, „Идеализам и материјализам у музици“, *Избор есеја*, Београд, 1955, стр. 123.

⁸ Исто, стр. 124.

⁹ Полифонија (вишегласје) истовремено је звучање два или више тона, две или више мелодија, које као мање или више равноправне стоје у одређеном хармонијском и ритмичком односу. Комплетна музика ренесансе и касног барока заснива се на полифонији и строгим правилима хармоније и контрапункта; у музици XX века, неки елементи полифоније играју значајну улогу, нарочито код додекафоничара и др. конструктивиста. Хомофонија (једногласје) музички је стил у коме је мелодијска линија поверена једном гласу, док су му остали подређени, тј. чине хармонску пратњу. Хомофони стил је својствен за почетак епохе барока (тзв. монодија), класику и романтизам.

¹⁰ „Палестринина хорска полифонија, као највиши домет католичке вокалне музике, представља инкарнацију тежњи папске власти да отклони у богослужењу суделовање верника, које се показало као најефикасније средство ширење јеретичких вероисповести.“ (В. Вучковић, „Музички реализам“, *Избор есеја*, Београд, 1955, стр. 127).

¹¹ Исто, стр. 129.

Модеста Мусоргског. Изузетно упечатљїва сцена те музїчке драме грађена је на строгој хомофонији, без икаквих сувишних хармонија и музїчких украса. Хор, оркестар и солисти унисони су или готово унисони. Мелодије су једноставне и строго подређене речима. Штавише, у поменутој сцени и у добром делу музїчке драме преовлађује речитатив. Мелодије су преузете из руског музїчког фолклора, како би аутор што верније приказао народ, који је, као силац радње, равноправан цару Борису Годунову.¹²

Војислав Вучковић био је обдарен бројним талентима. Био је добар композитор и музиколог; врхунски интелектуалац, али све више и догмата коме је марксистичко учење, у предвечерје Другог светског рата, знатно сужавало погледе.¹³ Његово рано прекинуто стваралаштво стајало је негде на путу од реализма ка социјалистичком реализму.

Праву парадигму естетике музике социјалистичког реализма представљају два реферата прочитана на Другом међународном конгресу композитора и музичких критичара у Прагу, у мају 1948. године.¹⁴ Први рад *Куда иде развој музике?* дело је совјетског композитора Тихона Хрењикова, док је други *Улоја савремене музике у друштву* дело његовог југословенског пандана Оскара Данона.¹⁵ Оба реферата објављена су у часопису *Музика*.¹⁶

¹² Исто, стр. 133–135. Вучковић је проучавао проблеме музичког реализма и у есеју „Музички реализам Стевана Мокрањца“ (*Избор есеја*, Београд, 1955, стр. 136–144). Као основну одлику Мокрањчевог реализма подвукао је његово коришћење народне музичке баштине.

¹³ Та тежња нарочито је видљива у симфонијској поеми *Озарени їуїї*, делу написаном поводом уласка Црвене армије у западну Україну и Белорусију 1939. године и у есеју (памфлету) „Савремена совјетска музика“ (*Избор есеја*, Београд, 1955, стр. 173–182).

¹⁴ Конгрес је одржан у оквиру познатог музичког фестивала *Прашко їролеђе*. Учествовали су углавном композитори и теоретичари марксистичког опредељења. Совјетски Савез и Југославију представљали су проверени партијски посленици: Тихон Хрењиков и Јуриј Шапорин, односно Оскар Данон и Натко Девчић. На скупу је социјалистички реализам однео потпуну превагу над свим осталим схватањима музичке уметности („Проглас Другог међународног конгреса композитора и музичких писаца (Праг 20–29. мај 1948)“, *Музика*, часопис Удружења композитора Србије 1, Београд 1948, стр. 103).

¹⁵ Тихон Хрењиков (1913) био је аутор великог броја масовних песама и неколико опера (<http://www.peoples.ru/art/music/composer/hrenikov>). Хрењиковљев административни рад у Савезу совјетских композитора оставио је далеко већи траг од композиторског, јер он је био један од главних спроводитеља партијске репресије над стваралачким слободама у СССР-у. Диригент, композитор, музиколог и револуционар Оскар Данон (1913) био је један од највиђенијих музичких уметника социјалистичке Југославије: један је од идеолога социјалистичког реализма, диригент и дугогодишњи директор Београдске опере, те функционер у различитим удружењима музичара Југославије. Његово најзначајније дело је хорски а сарпелла циклус *Пјесме борбе и їобјеге* (V. Регїїї, наведено дело, стр. 93).

¹⁶ Т. Хрењиков, „Куда иде развој музике?“ *Музика* 2, Београд 1949. стр. 1–15; О. Данон, „Улога савремене музике у друштву“, *Музика* 1, Београд, 1948. стр. 5–16. *Музика* је излазила од 1948. до 1951. године (изашло је укупно пет бројева: за 1948, 1950 и 1951. по један, за 1949. два). Уређивачки одбор чинили су диригент, композитор и музиколог Оскар Данон, музиколог Стана

„Како зауставити процес убитачне дегенерације музике?“ – запитао се Тихон Хрењиков. У музици XX века водила се борба између формализма и реализма. Формализам је резултат крајњег индивидуализма, који одликују „неприродно, често патолошко схватање света“ и неверица у „напредне снаге и идеале човека“. Реализам је напредан. Рођен је као „хармонично, истинито гледање на свет“ и као такав обогаћује човечанство за велике духовне вредности. Узори композитора реалиста у СССР су, према мишљењу Хрењикова: Глук, тзв. бечки класичари Хајдн, Моцарт и Бетовен, оперски композитори као Верди и Бизе, представници тзв. националних школа, као што су Шопен, Сметана, Дворжак и „титани“ Глинка, *Петјорица* и Чајковски. „Приврженост реализму принципијелно означава непријатељство према формализму у свим његовим манифестацијама, као према уметности која одбацује садржајност музике, њен друштвени значај.“¹⁷ Совјетски теоретичар је читаву савремену музику поделио на две врсте. На једној страни је реалистичка совјетска музика, а на супротној – западна. Западна музика се може поделити на две врсте: ону која је намењена „уском слоју музичара естетичара, музичара снобова“, која одсликава свет у дубоко субјективним сликама, и на „примитивизам, конструисан на механичким, стандардним ритмовима америчког цеза.“ Обе врсте су, упркос привидним разликама, органски повезане и чине две стране „дубоко нездраве појаве наше савремености.“

У западној музици преовлађују патолошке појаве. Њени јунаци су убице, лопови и садисти, а њено главно изражајно средство је дисонанца.¹⁸ Стваралаштво Игора Стравинског¹⁹ узето је као парадигма свих негативних појава у западној музици. Музика тог „апостола музичког мистицизма“ је апстрактна и из ње извири стваралачка беспринципијелност. Стравински је, сматра Хрењиков, био спреман да задовољи сваку социјалну наруџбину, независно од тога да

Ђурић-Клајн, композитор Михаило Вукдраговић и композитор и диригент Предраг Милошевић; одговорни уредник био је Оскар Данон. Сарадници часописа били су истакнути српски и југословенски музички уметници и теоретичари тог доба: Никола Херцигоња, Петар Бингулац, Драготин Цветко, Павле Стефановић, Миленко Живковић, Јован Бандур, Емил Хајек и др. Часопис је садржавао музиколошке студије, приказе и критике композиција југословенских аутора, извештаје о концертима, музичким фестивалима и конгресима. *Музика* је прворазредни извор за проучавање музике социјалистичког реализма у Југославији.

¹⁷ Т. Хрењиков, „Куда иде развој музике?“, *Музика* 2, Београд, 1949. стр. 2.

¹⁸ „Затварајући се у љуску најреакционарнијег индивидуализма, модерни композитори стварају музику за тзв. 'елиту' и остају по страни од живота и духовне проблематике народа ... Безидејна и неплодна трка за новим ради новог потреса основе велике музичке уметности и угрожава сада саму структуру изражајног материјала музике.“ (Исто, стр. 8).

¹⁹ Игор Стравински (1882–1971) је аутор големог и разноликог опуса и, можда, најзначајнији композитор XX века. Његово кључно дело је *Посвећење пролећа* (1913) – балет фуриозних ритмова и реских дисонанци, који је нескривено приказивао човекове нагоне (J. Andreis, наведено дело, стр. 845).

ли је то полка за циркус, католичка миса или симфонија. Његово стваралаштво било је у почетку повезано са родним руским тлом, али је отишло путем безидејног формализма и индивидуализма, под утицајем „декадентне атмосфере у којој је живео.“ Посебно место у Хрењиковљевој анализи музике запада заузео је цез.²⁰ Цез је, наиме, истиснуо из свести Американаца „најлепше народне песме у којима се одражавају мисли и осећања народа“, што је потпуно бесмислена констатација, будући да не постоји нека општеамеричка народна музика. На крају свог излагања Хрењиков се заложио за развој опере и програмске музике, јер те музичке форме су, својом јасношћу и конкретношћу, разумљиве народу.

Оскар Данон је дефинисао уметност као друштвено историјски условљену и, у класном друштву, класну културно-идеолошку појаву, која одражава друштвену стварност. Иако је класна, она је давала дела трајне вредности онда када се везивала за прогресивну класу и када је „вјерно и истинито, умјетничком снагом, била одраз стварности.“ С друге стране, уметност је пропадала, кад год је бегала из живота и стварности у апстракцију, мистику, индивидуализам и песимизам – „распадала се у кич када је служила класи која је умирала“.²¹ Буржоаска класа налазила се у дубокој кризи, што се одразило и на њену уметност. Буржоаска уметност деловала је двојачко: преко стваралаштва за масовну употребу, које делује директно на масе својим „отровом реакционарне лажне сентименталности [и] баналности у виду шлагера“ и преко уметности намењене ужем кругу љубитеља, као „чиста умјетност“. Представници „чисте умјетности“ почели су као бунтовници против салонске уметности коју су признавали богаташи и финансијски магнати, али су њени представници „у анархичном револту заборавили да је борба једино могућа уз напредну класу, у оквиру њене ослободилачке борбе“.²²

Савремена буржоаска музика има своје одлике: пре свега, у таквој музици је мелодија престала да постоји. Инсистира се на ритму и хармонији и музика се „претворила у перпетуум мобиле, у мотор који је запањивао звуком, покретом и изазивао и надраживао чула необичним ритмом“. Данон је замерио савременој музици натуралистичко приказивање стварности, као што су бука фабричке хале или јурњава брзог воза.²³ Упркос бројним звучним ефектима,

²⁰ „Природно наличје култа формалистичке музике представља разуздано оргијање ... празне, стандардизоване продукције америчке индустрије – 'цез мелодије'." (Исто, стр. 12). Цез није био на мети само стаљиниста. Нацистички режим такође је прогањао тај вид популарне музике XX века, али због других разлога: цез је, као музика америчких црнаца, био у супротности са Нирнбершким законима.

²¹ О. Данон, „Улога савремене музике у друштву“, *Музика* 1, Београд, 1948. стр. 5.

²² Исто, стр. 7.

²³ Данон мисли на композицију Артура Хонегера *Пацифик 231*, којом је тај швајцарско-француски композитор врло упечатљиво, звуцима симфонијског оркестра, дочарао јурњава брзог воза кроз прерију.

буржоаска музика је од импресионизма, преко Арнолда Шенберга и Игора Стравинског, до тада врло актуелног Оливијеа Месјена²⁴ тонула у безидејност. Месјен је својим делима на библијски текст, са оркестрацијом у којој ударалке играју запажену улогу показао да је „реакционар на свим линијама“. Ставови Данона о Стравинском су оштрији од Хрењиковљевих.²⁵ Дела та два композитора „оптерећена су субјективистичким и мистичким бјеснилом“.

Насупрот реакционарној музици Запада, стајала је напредна музика социјалистичког реализма, која је одражавала стварни живот, стварне људе и њихове напоре. Њен основни елемент морала је да буде јасна, једноставна и певљива мелодија, која је, било је пожељно, извијала из народног музичког стваралаштва. Таква музика била је у складу са прокламованим потребама југословенских радника, који су у новим друштвеним околностима почели да играју све активнију улогу у културном животу, тражећи од композитора дела која ће их надахњивати у изградњи социјализма и „испунити им срца радошћу и одушевљењем“.²⁶ Данон је поставио више задатака пред композиторе социјалистичке реалисте. Пре свега је тражио да посвете посебну пажњу вокалној музици – масовној песми, хорској композицији и соло песми, али ослобођенима од „градских и грађанских псеудонародних мелодија и од шлагерских плесних форми“, као што су танго и различити облици цеза; тражио је да не запостављају ни остале музичке форме, као што су симфонија, „која у великој већини трпи од одсуства озбиљне идејне концепције“, и да у „нашем великом добу, херојским подвизима наше скоре прошлости и свакодневним примерима самопрегора и раднога елана“, траже садржај за програмску музику и оперу. „Наше вријеме не треба јефтину примитивност, оно тражи величанствену јед-

²⁴ Аустријанац Арнолд Шенберг (1874–1951) композитор је без чијег дела се не може замислити савремена музика. Његова додекафонска музика представљала је радикалан раскид са комплетном дотадашњом музичком традицијом. Авангардни француски композитор Оливије Месјен (1908–1992) представник је серијелне музике (J. Andreis, наведено дело, стр. 702, 711).

²⁵ Стравински „не само да је својом музиком извргао руглу све што је лијепо, све што је здраво у руском народном животу ... него је у својим дјелима подвлачио грубост, животињски инстинкт.“ Стравински је идеализовао средњи век и његова музичка поетика је „сасвим у духу фашистичке естетике.“ О. Данон, наведено дело, стр. 9.

²⁶ „На концертним подијумима и позориштима не смије бити мјеста за буржоаску, декадентну, формалистичку назовиумјетност. Зар да овој нашој новој публици изводимо *Завршењак свијета*, *Три малене лијурције*, оперу Кженека *Скок преко сјене* са њеним збором сексуалних психопата или оперу Бранда *Сиројовоћа Хојкинс* са убојницама и еротоманима или Хиндемитову *Свету Сузану* или дјела Шенберга и њему сличних? Не! Ми о нашој новој публици водимо рачуна. Ми ћемо је васпитавати, ми ћемо је подизати правим умјетничким дјелом. Нова наша стварност, огроман елан и радни ентузијазам наших народа који подижу основе социјализма, напори омладине, нове пруге, фабрике и радилишта, све то чека да постане садржајем умјетничког дјела, кантате, опере и симфоније.“ (Исто, стр. 12).

ноставност, приступачну и увијек схватљиву ... онима који ... очекују од музике да их ... покрене на нове и још веће подвиге.²⁷

Два приказана реферата имају доста сличности. Писали су их музички уметници који су се попели високо у партијској хијерархији својих земаља и чије је мишљење непосредно утицало на музички живот у њима. Оба аутора показала су потпуну идеолошку заслепљеност и нетрпељивост према сваком облику уметничког стварања које није било прописано строгим партијским канонима, стављајући се у улогу судија који дају коначну одлуку о томе какав уметнички израз је пожељан, а какав није (и који ће као такав бити прогањан). Манихејски су делили уметност на пожељни реализам и непожељни формализам, демагошки се при том позивајући на слободу, народ и његове истинске културне потребе. Својим схватањем уметности ти партијски кадрови међу музичким уметницима нанели су огромну штету уметничком стваралаштву, негујући, у име виших друштвених циљева, уметност сумњивог квалитета, што су касније настојали да забораве.²⁸

Велико њ̀ријатељство – насиље у име уметности

Насиље над стваралачким слободама било је саставни део уметности социјалистичког реализма, што се може видети у приказу културне политике коју је, у раздобљу 1946–1948. спроводио Андреј Жданов, члан политбироа ЦК СКП(б), задужен за питања културе и уметности.²⁹ Тај бирократа скучених погледа, али и огромне моћи, која му је омогућила да одлучује о судбини уметника и уметности читаве једне земље, био је одлучан да изврши коначну чистку на

²⁷ Исто, стр. 15. У контексту два приказана реферата требало би рећи неколико речи и о излагању Натка Девчића *О неким њ̀ишћањима с̀времене музичке крѝишке*, такође прочитаном на конгресу композитора и музичких теоретичара у Прагу, у мају 1948. године. Девчић се залагао за стваралаштво које би било „музички одраз данашње стварности, што значи одраз напора и борбе наших народа за изградњу социјализма ... као и борбе против остатака фашизма у свијету“. Стваралаштво би требало да се ослања на фолклор, да буде реалистичко, јасно и разумљиво трудбеницима. Стога је задатак музичке критике био да се бори против сваког формализма „који се очитује у чисто извањском кориштењу фолклорних особина, а далеко од органске повезаности са народним традицијама.“ Од музичке критике тражи се да подстиче новаторство, али само оно које је логична последица и логичан израз „новога садржаја и нове идејности“ (Архив Србије и Црне Горе, фонд *Комитет за културу и уметности њ̀ри Влади ФНРЈ – АЈ-314–2–7*).

²⁸ Оскар Данон је каснијих година дириговао премијерним извођењима дела Игора Стравинског, Артура Хонегера, Паула Хиндемита и других аутора које је, у свом ранијем револуционарном жару, прогласио за декаденте и реакционаре (V. Peričić, *Muzički stvaraoci u Srbiji*, Beograd, 1969, стр. 96).

²⁹ Милован Ђилас је описао Андреја Жданова (1896–1948) као циника који се шалио на рачун уметника који су због његових одлука остали без карата за снабдевање, али који је и истовремено уживао у показаној „великодушности“ према њима (M. Đilas, *Razgovori sa Staljinom*, Beograd 1990, стр. 96).

подручју совјетске културе, како би је у потпуности подредио новим спољно-политичким задацима СССР. Наиме, у мају 1945. године совјетска застава се вијорила на рушевинама немачког Рајхстага, а прва земља социјализма постала је предводник читавог идеолошког, политичког и војног блока држава, који је стајао насупрот Сједињеним Америчким Државама и осталим земљама парламентарне демократије. У условима започетог Хладног рата опуштања совјетских грађана није смело да буде, упркос њиховим невиђеним ратним напорима и жртвама – све њихове снаге морале су се подредити новој међународној улози Совјетског Савеза.

Прве жртве *ждановизма*, односно обновљене репресије у култури и уметности, били су сатиричар Михаил Зошченко, „простака и ниска душица, пасквилант и тривијалан тип“, те песникиња Ана Ахматова, „представник безидејне књижевне мочваре“.³⁰ Уследио је обрачун са позоришним уметницима, поводом репертоара позоришта, да би на дневни ред дошли и музички уметници и теоретичари.

Обрачун са музичким уметницима имао је две фазе. Повод за прву, из 1946. године, била је музика за филм *Велики животи II*, редитеља Леонида Лукова.³¹ Реч је о случају „композиторске грешке“ композитора Никите Богословског, чије су песме биле прожете кафанском меланхолијом и као такве биле су туђе совјетским људима. Оне су „појачале ионако знатне слабости ... и идејно-политичке неправилности тог филма“.³² Поводом музике из филма састао се у Москви, у октобру 1946. године, проширени пленум Организационог комитета Савеза совјетских композитора. Учесници скупа уочили су „кардиналне грешке“ у раду својих колега и одлучили су да са „строгом самокритичношћу“ ана-

³⁰ А. А. Жданов, *Реферат о часописима „Звезда“ и „Лењинград“*, *Београд 1946.* година. Андреј Жданов је осудио у свом реферату свако сатирично приказивање совјетске стварности, песничку усамљеност и меланхолију. Од „инжењера људских душа“, поготово од „лењинградског одреда совјетских књижевних радника“ тражио је да описују радост изградње разрушене доловине, обнову привреде, лењинградску жену – хероја на првој ватреној линији за време рата, и на челу колоне градитеља у миру. У условима започетог Хладног рата совјетски уметници су имали задатак да стоје на „првој борбеној линији идеолошког фронта“. У реферату *Реч у дискусији о књизи Г. Ф. Александрова „Историја зајадноевројске филозофије“* (24. јуни 1947), *Београд 1947.* Жданов је одредио исте такве задатке совјетским филозофима.

³¹ Филм Леонида Лукова *Велики животи II* (1946) наставак је истоименог филма о донбаским рударима из 1940. године. За разлику од првог филма, који је био веома запажен и хваљен, његов наставак осудила је партијска бирократија и бункерисала га. Филм је први пут јавно приказан тек 1958 (*Filmska enciklopedija 2, L – Ž, Zagreb, 1990*).

³² П. Стефановић, „Музичке дискусије у Совјетском Савезу“, *Музика*, 1, 1948, стр. 88. Музички критичар Павле Стефановић је редовно извештавао о музичким збивањима у СССР, јер је све оно што се догађало у музичком животу прве земље социјализма чинило „непроцењиву помоћ, подстрек и поуку за нашу сопствену делатност на овом значајном културном пољу живота наших народа“ (П. Стефановић, наведено дело, стр. 87).

лизирају сав свој дотадашњи рад и, најзад, да извршавањем конкретних задатака ускладе свој даљи рад са „високим етичким, политичким и општенародним захтевима“ ЦК СКП(б). Композитор Арам Хачатурјан³³ је у својству председника Организационог комитета тражио да чланови Савеза приказују савременог совјетског човека – хероја. Замерио је совјетским композиторима на избору „баналних, малограђанских песмица“ по обрасцима Запада и његове „кафанске меланхолије“. Наредни учесници у расправи на проширеном пленуму говорили су о опасностима деловања „изопачених, вулгарних кафанских мелодија“, које, захваљујући приказивању на филмском екрану, постају популарне међу грађанима СССР.³⁴ Узрок слабљења идејне оштрице совјетске музике виђен је у недовољном идејно-политичком васпитању композитора: „Треба овладати дијалектичко-материјалистичким методом мишљења. Наоружани учењем Маркса–Лењина–Стаљина, ми ћемо несумњиво отклонити наше недостатке и саздати дивна дела у свим музичким врстама.“ На крају рада проширеног пленума Организационог комитета Савеза совјетских композитора изгласана је Резолуција, којом су се музички уметници СССР-а обавезали да ће се „большевички доследно борити са свим појавама безидејности [и] тривијалности у музичком стваралаштву“. Музички уметници су позвани да „неуморно и активно спроводе све партијске директиве у својој стваралачкој пракси“, јер само тако ће „недостаци и негативне појаве у совјетском музичком стваралаштву бити одлучно, по большевички одстрањене“.³⁵

Друга и коначна фаза обрачуна партијске бирократије са остацима стваралачких слобода у совјетској музици започела је у јануару 1948, састанком у ЦК СКП(б), поводом опере *Велико їријатїельсїиво* Вано Мураделија.³⁶ То „анти-уметничко дело“ је изграђено на дисонанцама „које парају уво“. Мурадели није искористио богатство фолклора кавкаских народа. Он је, штавише, „у трци за лажном оригиналношћу музике ... презрео најбоље традиције и искуство опере уопште, посебно руске класичне опере“.³⁷ Други Мураделијев грех је „исто-

³³ Арам Хачатурјан (1903–1978) био је аутор полетне музике, настале на темељу јерменског фолклора. Стекао је светску славу балетима *Гајане* и *Сїарїак* (J. Andreis, наведено дело, стр. 827).

³⁴ „Присуство специфичних западноевропских и америчких ритмичких пикантерија, као што су тривијални, болешљиви ритмови или музички ништавна, неозбиљна мелодика, са типичним мелодијско-речитативним кривељењем, недостојна је појава и у самој ... области музичке разоноде вредног и честитог совјетског трудбеника.“ (П. Стефановић, наведено дело, стр. 90).

³⁵ Исто, стр. 97.

³⁶ Вано Мурадели (1908–1970) био је аутор већег броја вокалних, вокално-инструменталних композиција и неколико опера, написаних на темељу грузијског фолклора (<http://home.wanadoo.nl./ovar/muradeli/htm>).

³⁷ Руска класична опера одликује се „унутрашњим садржајем, богатством мелодије и ширином дијапазона, народношћу, лепом и јасном музичком формом“. Набројане особине учиниле су

ријски лажна и вештачка фабула опере“. Радња је смештена у северни Кавказ у време револуције и грађанског рата 1918–1920. године. Аутору се нарочито замера што је приказао непријатељство Грузина и Осетина према Русима.³⁸ Најзад, део Резолуције посвећен Мураделију закључен је констатацијом да је неуспех опере „резултат лажног и, за стваралаштво совјетског композитора, поразног формалистичког пута“.

Одлука ЦК СКП(б) није се зауставила на „случају Мурадели“. У делима водећих композитора, као што су Дмитриј Шостакович, Сергеј Прокофјев, Арам Хачатурјан, Висарион Шебаљин, Гаврил Попов и Николај Мјасковски била су „нарочито јасно заступљена формалистичка изопачења [и] антидемократске тежње ... које су стране совјетском народу“.³⁹ Тим ауторима замерено је због примене атоналности, дисонанце и дисхармоније. Њихова музика имала је „јак задах савремене модернистичке буржоаске музике Европе и Америке“ и представљала је негацију уметности – њен ћорсокак. Композиторима је замерено што пишу компликовану инструменталну музику, док запостављају хорску и оперску музику, која је по свом обележју приступачнија народу. Посебне критике упућене су установама високог музичког образовања, пре свега конзерваторијуму у Москви, чији је директор у то време био Висарион Шебаљин.

Совјетска музичка критика нашла се у „неподношљивом стању“, јер су водећу улогу међу критичарима чинили „непријатељи руске реалистичке музике“. „Свако ново дело Прокофјева, Шостаковича, Мјасковског и Шебаљина ови критичари објављују као ’ново постигнуће’ совјетске музике и славе у тој музици субјективизам, конструктивизам, крајњи индивидуализам ... Уместо да разбија штетне погледе и теорије туђе принципима социјалистичког реализма, музичка критика сама доприноси њиховом ширењу.“ Описано „неповољно стање на фронту совјетске музике“ било је последица рада Савеза совјетских композитора, који се претворио у „оруђе групе композитора формалиста“ и

руску оперу „најбољом опером на свету, омиљеним и приступачним жанром музике у најширим народним слојевима“ („Одлука ЦК СКП(б) о опери „Велико пријатељство“ В. Мураделија“, *Музика* 1, 1948, стр. 98).

³⁸ „То је историјски лажно, јер су у то доба успостављање пријатељства народа на северном Кавказу ометали Ингуши и Чечени.“ Исто, стр. 99.

³⁹ Сергеј Прокофјев (1891–1953) и Дмитриј Шостакович (1906–1975) класици су музике XX века, који су написали дела трајне вредности у свим музичким жанровима. Прокофјев је игром судбине умро истог дана када и Стаљин (5. марта 1953), не дочекавши своју уметничку рехабилитацију. Шостакович је доживео многа признања совјетског партијског и државног врха, али и њихове жестоке нападе и осуде због декаденције и формализма. Николај Мјасковски (1881–1950) стварао је на традицијама руског романтизма, али није бежао од коришћења модерних изражајних средстава у музици. Гаврил Попов (1904–1972) у младости је био склон авангарди, али су га напади партијске бирократије подстакли да се прилагоди естетици социјалистичког реализма. Висарион Шебаљин (1902–1963) прошао је сличан развојни пут као Попов (J. Andreis, наведено дело, стр. 818–835, <http://home.wanadoo.nl/ovar/popov.htm>).

постао је главни расадник „формалистичких изопачења“. Одлука ЦК СКП(б) о опери *Велико ҃ријайељсїво* закључена је крајње циничном констатацијом да су совјетским композиторима дате неограничене стваралачке могућности, те да су створени сви предуслови за развој музичке културе.⁴⁰

Одлука је одмах после објављивања, 10. фебруара 1948, изазвала бројне реакције јавности у СССР-у, „народним демократијама“ и на Западу.⁴¹ Московска *Правда* је, због политичко-пропагандних разлога, објавила стенографске белешке са састанка у ЦК поводом *Великої ҃ријайељсїва* као посебну књигу *Савейовање ҃рудбеника совјейске музике у ЦК СКП(б)*. Музички критичар Павле Стефановић објавио је изводе из те књиге од 172 стране у часопису *Музика* бр. 2 из 1949. године. Формалистички правац је и даље био жив, приметио је Жданов, упркос осуди Шостаковичеве опере *Леги Маїбей Мценскої среза*,⁴² из 1936. године. Формализам је, штавише, давао тон совјетској музици. Тако се у часопису *Совјейска музика* критичарка А. Хохловкина похвално изразила о Мураделијевој опери. Истицала је вокалну пуноћу и лепоту мелодијских линија тога дела. „Ако ЦК није у праву“, рекао је Жданов, „штитећи реалистички правац и класично наслеђе у музици, нека се о томе каже отворено. Можда су старе музичке норме иживеле свој век, можда их треба одбацити и заменити новим, прогресивнијим правцем?“ Учесници у расправи, који су добили реч након Ждановљевог уводног излагања, хорски су понављали више пута изречене фразе о музичком стваралаштву у Совјетском Савезу. Композитори су запали у безизлазан положај зато што су се отуђили од народа и његових традиција и изражавали се народу неразумљивим језиком. Сва та „скретања“ су, заправо, остаци буржоаског индивидуализма. Посебно место у расправи поводом Мураделијеве опере заузела су излагања композитора чија су дела, и педагошки рад, били предмет „критичког осврта“ говорника. Прозвани композитори Мурадели, Хачатурјан, Шостакович и др. признали су да су се, приликом стварања неких својих дела руководили „нетачним представама и идејама“. Али, како је рекао извештач, изјаве тих композитора нису могле задовољити присутне, пошто су се прозвани задржали на општим местима „из којих се нису могли уочити сами корени и узроци њихових грешака“. У наставку састанка Жданов се још једном обратио скупу и у „свом дугом, зналачком и теоријски садржајном говору“, позивајући се на народ као главног судију о свим питањима уметности, оценио је

⁴⁰ *Одлука ЦК СКП(б)*, *Музика* 1, Београд 1948, стр. 100.

⁴¹ У извештају аташеа за штампу Амбасаде ФНРЈ у Москви, од априла 1948, налази се доста података о реакцијама на Одлуку ЦК СКП(б) у самом Совјетском Савезу, и ван њега. В. Архив Србије и Црне Горе, фонд *Компїтїей за кулїтуру и умейносїї ҃ри Влади ФНРЈ* (АЈ-314–3–11).

⁴² *Леги Маїбей Мценскоїо уезда*, из 1934. године. Шостакович је већ тада искусио понижење, јавно се одричући свога дела. Партију је то задовољило и он је убрзо добио Стаљинову награду за клавијски квинтет. Тоталитарни поредак воли да се поиграва с рањивима!

стање у совјетској музици најцрњим бојама. Нагласио је да су пред совјетским композиторима два пута: онај напредни, који се заснива на класичном наслеђу, традицијама руске уметничке музике из XIX века и на народној музици. Други је назадан и чине га формализам, новаторство и представља „индивидуалистичка преживљавања малене групе естетa“. Жданов је завршио излагање нагласивши да од музичких уметника очекује испуњење два „висока и одговорна задатка“: први је развијање совјетске музике, други је заштита совјетске музике од утицаја „елемената буржоаске декаденције у распадању“.⁴³

Током пролећа 1948. одржани су састанци у различитим уметничким удружењима у СССР-у. На њима су даље разрађиване тезе и допуњаване оптужбе изнесене на састанку у ЦК. Уметници и уметнички теоретичари, нарочито они прозвани у Одлуци и документима насталим на основу ње, демонстративно су признавали своје „формалистичке грешке“ и друга застрањивања, уз обећање да ће убудуће беспоговорно следити линију Партије. У другој половини фебруара 1948. одржан је вишедневни састанак у Савезу совјетских композитора. Расправу је отворио Тихон Хрењиков рефератом *За стваралаштво совјетског народа*. Поновио је основне тезе из Ждановљевог реферата и Одлуке ЦК СКП(б), посебно се осврнувши на „реакционарност савремене западноевропске музике“, под чијим утицајем су се нашли и поједини совјетски композитори. Уследила је расправа у којој је учествовало више од 50 композитора и музиколога. Тема о којој се највише расправљало био је однос између формализма и реализма у музици, што је третирано као суштински проблем музичке естетике. У контексту основне теме расправљало се о новаторству,⁴⁴ запостављању вокалних музичких форми и о стваралаштву Дмитрија Шостаковича. Музички уметници који су били прозивани због формализма јавно су се понижавали, под видом „марксистичке критике и самокритике“. Тако је Хачатурјан признао да се превише занео техничком страном дела (запао је у „апстрактни техницизам“), што га је удаљило од родног јерменског фолклора. Самокритика Дмитрија Шостаковича била је још изражајнија и сведочила је о потпуној предаји уметника пред духовним насиљем партијске бирократије. Признао је да је један од носилаца „изопачених тенденција“. Рекао је да је након осуде *Леги Мајбей Мценској среза* 1936. године дубоко проживљавао свој неуспех и да се постарао да извуче поуке из тога. Чинило му се да је његово стваралаштво након партијске осуде кренуло другим правцем и да је успео да савлада оне „мане“ на које је указивала *Правда*. „Сада, када се осврнем у мислима на све што сам написао после *Леги Мајбей*, изгледа ми да су се у мојим

⁴³ П. Стефановић, „Музичке дискусије у СССР“, *Музика* 2, Београд, 1949. стр. 41.

⁴⁴ „Истинско новаторство у совјетској музици налаже не продужење формалних захтева музичког модернизма буржоаског запада, већ истинито приказивање совјетске стварности, сликање новог човека социјалистичког света.“ – композитор А. Богатирјев (Исто, стр. 47)

симфонијским и камерним делима појавиле црте нове за моје стваралаштво, које би ми – да сам успео да их развијем – пружиле могућност да нађем пут до срца совјетског народа. А ја сам јасно видим да сам прецењивао дубину свог стваралачког преустројства ... Између мојих субјективних намера и објективних резултата показао се вапијући несклад.⁴⁵

Након расправе у Савезу совјетских композитора, одржани су слични скупови у Бољшој театру и у московском конзерваторијуму. Најзад, средином априла 1948. одржан је Свесавезни конгрес совјетских композитора. Тон скупу давали су академик Борис Асафјев,⁴⁶ рефератом *За нову музичку естетїику, за соціјалистїички реалїзам*, и незаобилазни секретар Савеза Тихон Хрењиков, рефератом *Тридесетї година совјетске музике и задаци совјетских комїозитїора*. Учесници конгреса једногласно су изгласали резолуцију, којом се управа Савеза совјетских композитора обавезала да ће преустројити рад организације, одлучно рашчисти са свим остацима буржоаске идеологије међу совјетским композиторима и претворити Савез у истински демократску заједницу, „која ће бити у најтешњој вези са животом совјетског народа“. Композитори су себи дали задатак да компонују опере, хорске композиције, масовне песме и програмске симфоније са совјетским темама. Од композитора се тражило да стварају мелодична, јасна и приступачна дела. Упркос декларативном једногласју, у резолуцији је ипак констатовано да неки композитори нису смогли снаге да иступе пред конгрес и јавно признају своје „грешке“. Они су тиме посведочили „своју идеалистичку изолованост, коју су Партија и народ осудили“.

Критичар Павле Стефановић је свој обимни извештај о обрачуну партијске бирократије у СССР-у са остацима уметничких слобода закључио речима: „... под будним, строгим, али правичним критичким оком СКП(б), не само да су откривени, разјашњени и проучени веома сложени токови и правци кретања музичког стваралаштва у огромној држави социјализма, већ су, са неумољивом сигурношћу, указани и начини, путеви и поступци који треба да измене читав смер стремљења у широкој области друштвеног одражавања стварности“. Музичке расправе у СССР-у су одјекнуле у свим „народним демократијама“, што показује „са колико бистрог назирања и слућења одјекује код нас сваки заокрет, свака идеолошка поставка, сваки потез ка постизању новог друштвено-историјског квалитета у земљи – предводници социјализма, земљи – претходници комунизма, у Савезу Совјетских Социјалистичких Република“. Сва „бестидна клеветања, злонамерна изопачавања и политички тенденциозна реакционарна тумачења овог документа“, у западним медијима и међу музичким уметницима

⁴⁵ Исто, стр. 44.

⁴⁶ Борис Асафјев (1884–1949) био је истакнути совјетски музиколог. У прво време након Октобарске револуције присталица модерних музичких праваца, после 1930. један од идеолога социјалистичког реалїзма (*Muzička enciklopedija I, A – J, Zagreb, 1958*).

на Западу, потврђују „историјски значај ове одлуке“, која је „историјски документ о критици и самокритици као специфичном облику борбе међу старим и новим у социјалистичком друштву“. Одлуке ЦК СКП(б) подигле су музичку уметност „на степен борбеног учесника у изграђивању и даљем усавршавању вишег социјалистичког друштвеног поретка у фази његовог постепеног прелажења у комунизам“.⁴⁷

Стеї̄ йар̄шије: масовна песма као парадигма музике социјалистичког реализма

Сви масовни политички покрети модерног доба имали су своју музику, која је уједињавала и мобилисала грађане за остварење заједничких циљева. У револуционарној Француској била је то *Марсељеза*, у Русији, у време Октобра, *Интернационала*, док је следбенике Немачке националсоцијалистичке радничке партије покретала *Песма Хорста Весела*. То су биле буднице или масовне песме, како су их теоретичари социјалистичког реализма радије називали. Све комунистичке партије на власти обраћале су велику пажњу на масовну песму, јер је она својом полетношћу подстицала код грађана осећај јединства, осећај припадности једном великом колективу који је чинио велико дело изградње социјализма. Њена фактура била је једноставна. Текст се односио на револуцију, победу у рату и изградњу срећније будућности. Мелодија, певана обично у ритму корачнице или химничног карактера, могла се лако запамтити и често је била преузета из фолклора.

Масовна песма компонована је у Југославији још пре Другог светског рата, по узору на совјетске и немачке радничке корачнице.⁴⁸ Таква песма била је *Билећанка* Милана Апиха, дело снажног емоционалног набоја, настала у злогласном затвору за комунисте у Билећи.⁴⁹ За време Другог светског рата и револуције компоноване су неке касније врло популарне песме, као што је *Хеј Бригаде* Матије Бора. У социјалистичкој Југославији готово сваки композитор се окушао у компоновању масовне песме и она је унапређена у занатском погледу. Али југословенска масовна песма имала је и бројне недостатке. Била је често наивна, скучене и примитивне мелодије. Неке песме биле су оптерећене, како се изразио Оскар Данон, „елементима лажног сентиментализма америчког

⁴⁷ П. Стефановић, наведено дело, стр. 51–54.

⁴⁸ И Војислав Вучковић се окушао као композитор масовне песме. Написао је *Мейро* и *Челик се шои* за рецитационе хорове уз пратњу камерног оркестра и *Песму 10.000 шипрајкача* (*Музичка енциклопедија 2, К – Џ*, Загреб, 1963).

⁴⁹ *Билећанка* је била једна од најпопуларнијих масовних песама у социјалистичкој Југославији. Извођена је у различитим аранжманима, а њени стихови *Сред њушака, бајонети, сираже око нас, / Тихо креће наша чети* кроз билећки крас мало су кога остављали равнодушним.

цеца“⁵⁰, а код неких су се могли приметити „утицаји градских псеудонародних мелодија“⁵⁰. Масовна песма била је предмет више озбиљних расправа и анализа југословенских уметника и теоретичара уметности различитог профила. Тако је у мају 1948. одржан састанак чланова Удружења композитора Србије и Удружења књижевника Србије поводом појаве честе неусклађености ритма стиха тих песама са ритмом њихових мелодија.⁵¹ Неке типичне масовне песме југословенских аутора су: *Дижїмо бригаде* Натка Девчића, *Тїїо нас води* Милана Сакса, *Мој народе најред* Тодора Скаловског, *Марш омладинских бригада* Јована Бандура, *Млади баїїаљони* Радована Гобеца, *Песма їрадиїеља ауїїосїраде* Драгутина Чолића, *Задружни дом*, *Млади минер*, *Песма реїруїа*, *Песма Првом їеїїоїодїиїњем їлану* Миховила Логара, *Песма народне омладине* Јосипа Славенског, *Сїеї їарїїїе* Оскара Данона и *Марш минера* Станојла Рајичића.⁵² Те композиције су углавном компоноване за двогласни хор, уз пратњу клавира. Аутори масовних песама настојали су да максимално поједноставе музички језик, како би могао да их изводи свако, без обзира на свој таленат и музичко образовање.

Још две парадигме: *Јуїословенска їарїїизанска райсодија и Козара*

На овом месту приказаћемо композиције југословенских аутора, које се могу сматрати типичним за музику социјалистичког реализма. То је пре свега кантата Јована Бандура *Јуїословенска їарїїизанска райсодија*, компонована 1948. године⁵³. То дело за солисте, мешовити хор и оркестар, у трајању од приближно 20 минута, састоји се од четири става: *Народни усїїанак*, *Кроз оїањ и борбу*, *Ка новом дану* и *Финале*. Сваки део саграђен је од сплета уметнички

⁵⁰ О. Данон, „Проблеми нашег савременог музичког стваралаштва“, *Музика* 5, Београд, 1951, стр. 110. Пишући о масовној песми, Данон се осврнуо на њену подврсту – „марш за нашу Армију“. Приметио је да је Југословенска армија користила мелодије маршева „чак из времена К. унд К.“, наравно са измењеним текстом. Војска је расписала конкурс за компоновање маршева за различите родове, али приспели радови нису одговарали. Једни су били стереотипни и у њима „баритони изводе неку ’квасирцепаратељну’ лирско-драмску и мелодрамску мелодију, уз пратњу ’ес-там, ес-там’ дрвених дувачких инструмената“. С друге стране, неки понуђени радови били су превише озбиљни и, као такви, нису одговарали својој намени (Исто, стр. 110).

⁵¹ „О нашој масовној песми, извод из стенографских бележака са састанка чланова Удружења композитора Србије и Удружења књижевника Србије, 12. маја 1948“, *Музика* 1, Београд, 1948, стр. 78–86.

⁵² „Нека музичка издања ’Просвете’“, *Музика* 2, Београд, 1949 година.

⁵³ Прашки ђак Јован Бандур (1899–1956) био је истакнути хорски и оперски диригент у Краљевини Југославији. Као уметнички руководилац *Обилића*, извео је први пут у Београду оперу *Краљ Егїї* Стравинског, *Глаїољску мису* Леоша Јаначека, *Сїїабай майїер* Карла Шимановског и *Релиїофонију* Јосипа Славенског. Био је један од оснивача Музичке академије у Београду. (*Музичка енциклопедија 1 А – Ј*, Загреб, 1958; V. Пегић, наведено дело, стр. 18).

обрађених народних песама из Народноослободилачке борбе, по узору на Мокрањчеве *Руковейи*. Лирски став *Народни усџанак* почиње – после инструменталног увода – познатом песмом *Са Овчара и Каблара*, у извођењу соло сопрана и женског хора. Следе песме које наизменично или заједно изводе хор и солисти: *Романијо високоја виса*, *Саг у борбу ја њолазим*, *Лисџај њоро*, *Дурмиџоре* и македонска *Тамен се облак загаде*. Други став *Кроз ојањ и борбу* је сажетији и има изражену потресну ноту, чиме је аутор желео да представи сва искушења кроз која се пролазило током рата и револуције. Централно место у том одељку припада посмртном маршу *На Кордуну њроб до њроба*. Песма има снажан емоционални набој и писана је у изразито тамним бојама, у пиану. Трећи став *Ка новом дану* компонован је у ведријем тону, јер „зраци блиске победе већ озарују видик.“ Чине га песме *Иде Тиџо њреко Романије*, *Са исџока се зора руди* и *Раџуј Тиџо*. *Финале* почиње поновљеном песмом *Иде Тиџо њреко Романије*, преко *Козарачкој кола*, *Друже маршале*, *наша борба џаква је*, *Друже Тиџо ми џи се кунемо*, до победоносног кликтања уз фанfare *Маршале наш!*

Бандурова кантата несумњива је парадигма музике социјалистичког реализма. Мелодије, преузете из народне музичке баштине, хармонизоване су под јаким утицајем *Руковейи* Стевана Мокрањца, а раскошна оркестрација је у најбољим традицијама Римског-Корсакова. Завршни тактови дела подсећају на сцену крунисања из *Бориса Годунова*, али, за разлику од сцене из музичке драме Модеста Мусоргског, они, као и цео *Финале*, звуче недовољно уверљиво. *Јуџословенска џарџизанска раџсоџија* била је, у садржајном погледу, сасвим у складу са захтевима партијске бирократије. Аутор је пренео јасну идеолошко-политичку поруку: борба југословенских народа за слободу и срећнију будућност била је масовна и победа је, упркос бројним искушењима, била неминовна. При том, највећа заслуга за победоносни исход рата и револуције припада врховном команданту Јосипу Брозџу Титу. Поменути недостаци знатно умањују уметничку вредност дела, али се оно не може у потпуности одбацити. Делови прва два става, нарочито потресна песма *На Кордуну њроб до њроба*, имају велику уметничку снагу и сведочанство су не тако малог ауторовог умећа.

Јован Бандур је компоновао још две кантате, које по својим стилским особеностима представљају дела типична за социјалистички реализам, чинећи са *Јуџословенском џарџизанском раџсоџијом* трилогију. То су потресна *Поема 1941*(1947), инспирисана песмом Десанке Максимовић *На њробу сџрељаних џака*, и *Расџева се земља* (1949), на текст Гвида Тартаље, инспирисана обновом и изградњом земље и Првим петогодишњим планом. Основни тон тог дела је свечан и раздраган, а солисти и хор певају стихове *Расџева се земља и ори се, ори од џесме о човечџој руци*, *И џуди у окна се сџуџиџају џамна*, *Локомоџива*

кроз оїњене їљускове варниця хучи. Кантата се завршава кликтањем *О свеїїли їїаї їолеї ко ошїїриця мача*.⁵⁴

Назив парадигме музике соціјалистичког реализма заслужио је и хорски а саррелла циклус *Пјесме борбе и їобједе* Оскара Данона, написан 1943–1948. Чине га потресне лирске песме *Личка балада* и *Коњух їланино*, те корачница *Козара*. Посветићемо мало већу пажњу *Козари*, као једној од најуспелијих композиција у свом жанру.⁵⁵ Ефектна корачница, која траје око два и по минута, почиње мушким хором који пева стихове: *Иге Младен, води їарїїизане, раз-вео их на све чеїри сїїране*. Мелодију затим преузима женски хор, који пева *Херојска се борба разїїрала, Козара се славом овјенчала*. Следи пасторални интермецо *Ој Козаро, висока їланино*, у извођењу соло тенора и баритона и најзад темпо примо: *Нас два браїїа оба раїїујемо, не їлач' мајко ако їоїинемо и Ми смо браћа исїог Козарице, їдје не рађа мајка издајїце*. Данонова *Козара* компонована је по свим правилима војничке корачнице. Њена мелодија је једноставна и певљива, лако се памти и покреће на акцију. Истовремено, она је пример како се коришћењем сасвим упрошћеног музичког језика може направити добра композиција.

Сукоб Југославије са Информбироом и нови погледи на музику

Сукоб Југославије са земљама Информбироа 1948. године био је преломни догађај у њеној послератној историји. Након првобитне ревности, када су југословенски комунисти настојали различитим мерама да докажу своју стаљинистичку правоверност, што је – на терену музичке уметности – видљиво из начина на који је Павле Стефановић приказао обрачун совјетске партијске бирократије са преосталим уметничким слободама у СССР-у, кренуло се у проналажење нових путева изградње социјализма и у грађење спољне политике на новим основама. Крајњи резултати тих промена били су напуштање социјалистичког реализма и давање уметничких слобода, које су, упркос ограничењима,

⁵⁴ О Бандуровим кантатама писали су V. Perićić, наведено дело, стр. 21–23, О. Данон, „Партизанска рапсодија’ Јована Бандура“, *Музика* 4, Београд, 1950, стр. 63–80.

⁵⁵ „Данонова ‘Козара’ носи у себи све основне црте које треба да посједују композиције које претендирају на то да буду одраз наше сувремене стварности. ‘Козара’ у свом садржају износи елементе из реалног живота народа – из ослободилачке борбе ... Музички садржај ‘Козаре’ је народан, али не само на извањи начин. Аутор није само примијенио народну мелодију, него ју је продубио, развио, износећи пред нас сав њен скривени и богати тематски садржај. На концу – умјетничка, музичка концепција ‘Козаре’, њена техничка обрадба, одговарају и духу хорског става и сувременим музичким изражајним средствима. Према томе, имамо у ‘Козари’ дјело које је јединствено у погледу садржаја, изражаја и музичко-техничке реализације, те представља прави умјетнички одраз тадање животне стварности.“ (Н. Херцигоња, „Музичка настојања у народно-ослободилачкој борби“, *Музика* 1, Београд, 1948, стр. 29).

биле знатно веће од слобода у осталим социјалистичким земљама, увођење радничког самоуправљања и политика несврстаности. Наравно, промене се нису догодиле преко ноћи, ни спровођењем административних мера, ни у главама људи.

Као један од показатеља нових ветрова који су почели да дувају на пољу културе и уметности социјалистичке Југославије, а који су наговештени на Трећем пленуму ЦК КПЈ, у јулу 1949. године,⁵⁶ може се узети Оснивачки конгрес Савеза композитора и музичких радника Југославије, одржан у Београду у фебруару 1950. године. Учесници у расправи поновили су уобичајене фразе о декадентној и формалистичкој музици Запада, о идејности и безидејности, али су се истовремено врло јасно дистанцирали од насиља над стваралачким слободама у Совјетском Савезу. Према Мирку Шпилеру, прву земљу социјализма захватио је талас ревизије и искривљавања темељних вредности марксизма. У њој се признају вредности само сопствених културних тековина, а све што је страно етикетира се као декадентство и формализам. Дисонанца, која је била предмет бројних расправа и изговор за спровођење насиља над уметницима није сама по себи зло, већ је то ефекат којим се жели реалистично приказати неки садржај из стварности и који, као такав, не би требало одбацити. Занимљиво је било излагање Бојана Адамича о забавној музици, жанру који је био под сталном присмотром партијске бирократије. Она мора да се ослања на домаћи фолклор, али је истовремено пожељно да њени композитори преузму технички оквир западне забавне музике и испуне га југословенском социјалистичком садржином и њеним националним обележјима.⁵⁷ На конгресу су усвојене две резолуције, из којих се осећа тежња ка либералнијем схватању уметничког стваралаштва. Конгрес је, наравно, осудио „беспринципијелну, подлу и неморалну кампању“ коју су Совјетски Савез и друге земље Информбироа водиле против Југославије. Композитори су се обавезали да ће стварати високоидејну музику, на темељима фолклора, да ће радити на продубљивању националног музичког језика. У својим делима приказиваће изградњу социјализма на свим подручјима. Музички теоретичари су се обавезали да ће, наоружани науком марксизма и лењинизма и правилним идеолошким ставом, помагати рад композитора. Новина је да „композитори Југославије ... одлучно одбијају схватања о култури и уметности каква се данас званично постављају у Совјетском Савезу и у којима постоје и тенденције за фалсификовањем историјских чињеница, ради потцењивања свега онога што нису створили припадници ’ру-

⁵⁶ О Трећем пленуму ЦК КПЈ и променама у културној политици југословенских комуниста – Лј. Димић, *Agitprop kultura. Agitpropovska faza kulturne politike u Srbiji 1945–1952*, Београд, 1988. година.

⁵⁷ „Оснивачки конгрес Савеза композитора и музичких научних радника Југославије“, *Музика* 5, Београд, 1951. стр. 84–98.

ководеће нације’⁵⁸. Таква схватања совјетских теоретичара страна су социјалистичкој култури и она су резултат „срзовања руководства СКП(б) у блато ревизионизма.“⁵⁸

Речник употребљен у резолуцијама типичан је за епоху стаљинизма, али се из излагања појединих учесника и из самих резолуција осећа другачије схватање стваралаштва од оног какво је било уобичајено до тада. Идеолошком борбом са Информбироом међу југословенским комунистима се искристалисао став да би њени грађани требало да пронађу сопствене путеве у изградњи социјализма, ослањајући се на сопствене традиције и сопствену, аутентичну, револуцију. Постепена либерализација друштва допринела је смањењу партијске контроле над стваралаштвом. Социјалистички реализам је напуштен, цез је добио право грађанства и постепено су, упркос одређеним ограничењима, југословенски уметници освајали стваралачке слободе које су њиховим колегама у СССР-у и „народним демократијама“ биле недостижне.

Процес освајања уметничких слобода у Совјетском Савезу текао је друкчије и много спорије. Ждановљева кампања између 1946. и 1948. године зауставила је сваки развој стваралаштва. Наступило је време превласти медиокритета, којима су партијска правоверност и полтронство омогућавали напредовање и обезбеђивали различите привилегије, док су се талентовани и самосвесни ствараоци повукли или су настојали да се прилагоде тадашњим условима. Процес дестаљинизације, који је иницирао Никита Хрушчов на XX конгресу КПСС 1956. године, допринео је делимичном попуштању партијских стега над совјетским друштвом. Отворила су се врата једном броју младих и талентованих стваралаца, нарочито на пољу кинематографије (Андреј Тарковски, Сергеј Парацанов), али је партијска бирократија врло брзо почела да спутава њихов рад. Започети процес дестаљинизације био је кратког даха, неодлучан и неискрен, јер би сваки озбиљнији покушај корекције система довео до његовог слома. Практично, до распада СССР 1991. године, дела појединих домаћих и страних аутора нису штампана, осим илегално као *самизгај*; многи филмови остали су бункерисани више година пре него што су почели јавно да се приказују и обавезно да освајају међународне награде, а композитори су били потпуно ван авангардних покрета, као што су електронска, конкретна и серијелна музика. Неслобода је остала трајна одлика совјетске уметности.

* * *

Социјалистички реализам назив је за културу и уметност епохе стаљинизма. Настао је у Совјетском Савезу у другој половини двадесетих година

⁵⁸ „Резолуција против клеветничке кампање руководства СССР-а и информбировских земаља против наше земље и Резолуција о задацима Савеза композитора Југославије“, *Исїо*, стр. 94–97.

XX века, када је, након јењавања револуционарног полета с почетка деценије, требало, у условима изолације СССР, створити тенденциозну уметност која ће мобилисати грађане у изградњи социјализма. Социјалистички реализам надовезао се на традиције реализма, преуевши његова изражајна средства, али сврха тих изражајних средстава није била да прикажу стварност живота, већ да прикажу живот онаквим какав би требало да буде у социјалистичком друштву. Социјалистички реализам приказивао је пожељну стварност, тј. градио је мит.

Музика социјалистичког реализма имала је своје одлике. Њен језик био је крајње поједностављен. Био је хомофон, тоналан, без излета у дисонанцу; ритам је био једноставан, често у такту корачнице. Мелодијска инспирација је тражена у националном фолклору. Пожељни су били жанрови којима се могла једноставно пренети политичка порука. Зато се од композитора тражило да што више компонују програмску инструменталну музику и вокалну музику – соло песму, хорску а саррелла композицију, кантату, оперу и масовну песму – на текстове о револуцији, победи у рату и изградњи социјализма. Тај последњи жанр био је на нарочитој цени, јер је својом једноставном и полетном мелодијом у ритму корачнице подстицао грађане да не посустају у изградњи новог и, како се веровало, праведнијег друштва.

Сврха уметности социјалистичког реализма била је вануметничка – била је идеолошка и политичка, а типична дела тог правца била су обично стереотипна и мале уметничке вредности. Као таква, она нису издржала пробу времена и данас само представљају предмет интересовања научника и ретке знатижељне јавности (често због сасвим сентименталних побуда). Поезија, проза и монументална платна о изградњи социјализма данас чаме у депоима библиотека, односно музеја; монументалне скулптуре бораца, радника и партијских вођа уклоњене су са јавних места, а бодре корачнице које су биле саставни део иконографије различитих партијских и државних манифестација више нико не пева. Са сломом мита о срећном социјалистичком друштву нестала је и његова уметност.

Summary

Ivan Hofman

Under the flag of the Party Music of socialistic realism – cases of USSR and Yugoslavia

Socialistic realism is a term for culture and the arts of the epoch of Stalinism. It was formed in the USSR with the aim of creation of tendentious art, which was to mobilize citizens in building of socialism. It prolonged the tradition of realism, taking from it its means of expression, but with the aim of showing the desirable reality, e. g. myth about happy socialist society. Music of socialistic realism was submitted to that aim and therefore it had most simplified language. It was homophone, tonal, without excursions into dissonance; the rhythm was simple, often in the cadence of a march. Melodic inspiration was sought in national folklore. The composers were demanded to compose programmed instrumental music and vocal music, based on the texts about war, revolution and building of socialism. The mass song was especially valued genre, because in its simple and dashing melody in marching rhythm it instigated citizens not to languish the building of new, and as it was believed, righteous society. The music of vivacious songs, composed completely after the rules of the esthetics of socialist realism, was a component part of the iconography of different party and state manifestation in the USSR, Yugoslavia and other socialist countries. With the break of the myth of happy socialist society, its music disappeared.