

Ljubica Milosavljević*

*Institut za etnologiju i antropologiju
Odeljenje za etnologiju i antropologiju
Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu*

Marija Ajduk**

*Institut za etnologiju i antropologiju
Odeljenje za etnologiju i antropologiju
Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu*

ELITNO PASTORČE – BEOGRADSKI DŽEZ FESTIVAL U SVETLU ANTROPOLOŠKE ANALIZE***

Apstrakt: Rad ima za cilj da uputi u specifične procese kojima je Beogradski džez festival konstruisan kao međunarodna kulturna manifestacija od prvorazrednog umetničkog značaja za prestonicu Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije i ostatak države tokom sedamdesetih godina prošlog veka. Prevođenje iz *popularnog* u *elitno* analizirano je putem etnografije, koju, u prvom redu, čine onovremeni novinski izvori, pomoću kojih je moguće sagledati društvene, ekonomske, političke i kulturne prilike presudne za dati proces. Prateće aktivnosti ključnih nosilaca, na različite načine uključenih u sazdanje festivala kao *neophodnog* u kulturnoj ponudi grada – od organizatora i donosilaca odluka, preko džez muzičara i autora novinskih članaka, sve do publike – u skladu s antropološkom orijentacijom, biće razmatrane iz šire perspektive od one koja se tiče isključivo konkretnog muzičkog žanra u lokalnim okvirima, odnosno razmatraće se i kroz međunarodne uticaje kada su i džez muzika i džez festivali u pitanju. Značaj potonjih ogleda se prevashodno u tome što u znatnoj meri bivaju preuzeti kao strateška usmerenja Beogradskog džez festivala od njegovih početaka, ali i u tome što ukazuju na strategije prilagođavanja lokalnim specifičnostima koje karakterišu višestruki problemi.

Ključne reči: džez festival, štampa, konstrukcija, antropologija

* ljmilosa@f.bg.ac.rs, <https://orcid.org/0000-0002-3430-8084>

** marija.ajduk@f.bg.ac.rs, <https://orcid.org/0000-0003-4443-6562>

*** Realizaciju ovog istraživanja finansijski je podržalo Ministarstvo nauke, tehnološkog razvoja i inovacija Republike Srbije u sklopu finansiranja naučnoistraživačkog rada na Univerzitetu u Beogradu – Filozofskom fakultetu (broj ugovora 451-03-33/2026-03/200163).

Uvod

U središtu kvalitativne antropološke analize narativa nalaze se štampani medijski izvori kojima je glavni zadatak bilo informisanje zainteresovane jugoslovenske javnosti o novoosnovanom džez festivalu sedamdesetih godina prošlog veka. Festival je tokom vremena menjao naziv: od inicijalnog Njuport džez festivala, kako je nazvan 1971. godine kao evropska repriza jednog od najvećih američkih džez festivala,¹ do naziva Beogradski džez festival, koji od 1974. godine nosi do danas.² Promena naziva festivala u osnovi odslikava osamostaljenje i „identitetsko raslojavanje“, kao i dalje evolucijsko preobraženje od „uže lokalne (beogradske) u šire lokalnu (jugoslovensku) manifestaciju, pa i evropsku“ (Ajduk i Milosavljević 2025, 1186). Ova promena istovremeno potcrtava i druga važna pitanja. Jedno od njih – pozicionirano kao centralno u ovom radu – tiče se upornog procesa konstruisanja festivala kao prvorazredne kulturne manifestacije od međunarodnog značaja za prestonicu i ostatak zemlje, u atmosferi složenih problema koji su oblikovali specifičan *krizni* ambijent kao okrilje u kojem se festival odvijao od početka.

Arhivsko istraživanje pretežno novinskog materijala sprovedeno je u proleće i leto 2025. godine. Analizirani izvori tretirani su kao svojevrsna etnografija koja uvodi u fokus daleko širu perspektivu od one koja se tiče isključivo osnivanja još jedne u nizu kulturnih manifestacija glavnog grada ondašnje SFRJ. Sagledavanje socijalističke stvarnosti u koju je prevođen konkretan žanr kao deo američke *popularne kulture*, a u odmaklom procesu konstruisanja kao *elite* improvizatorske muzičke forme,³ pruža mogućnost da se osvetle i domaće prilike, u kojima se kontinuirano tražila idealna formula za pomirenje suprotstavljenih pitanja. Konkretnije, na jednom tasu nalazilo se ono koje se ticalo finansiranja u okolnostima pada popularnosti džeza, dok se na drugom postavljalo pitanje pozicioniranja festivala kao ravnopravnog s ostalim festivalima koji su u nazivu imali odrednicu *beogradski*, a koji su pre njega prepoznati kao stalne međunarodne manifestacije od prvorazrednog značaja u domenu kulturne politike i ponude grada.

U skladu s iznetim, u teorijskom smislu, kao polazište uzima se stav da je muzika integralni deo kulture, kao i deo mnogih društvenih odnosa, zbog čega društveni kontekst, u antropološkom poimanju muzike, a time i džez muzike, ima izrazit značaj (više u: Salamone 2009, 20–21). Na ovom mestu, međutim, džez neće biti sagledavan kao muzički žanr u njegovim specifičnostima i distinkcijama u odnosu na druge žanrove, već kao izraz spleta praksi i aktivnosti (više u: Ake 2002), koje nastaju prevashodno oko izvođenja, pri čemu

1 Producent je bio Džordž Vin, stručni saradnik Aleksandar Živković, organizatori Milan Šević i Dušan Marunić, dok su priređivači bili Dom omladine Beograda i Radio Beograd 202 (Pantić 2020, 9).

2 Uz prekid tokom devedesetih godina usled izolacije ondašnje zemlje.

3 O tome će biti više reči u nastavku rada.

improvizatorska priroda džeza služi kao argument više u zagovaranju stava da džez, kao umetnička forma, pripada upravo (i domaćoj) takozvanoj visokoj kulturi. Kao jedna od važnih proishodećih praksi u domenu džeza, prepoznata je i sama novinska, pa i novinarska aktivnost, koja pruža osnov za razumevanje i drugih značajnih džez praksi, poput organizatorskih i slušalačkih, te koja uzima aktivnog učešća u procesu konstruisanja i žanra i festivala kao *elitnih*. Zbog svega navedenog, kao posebno značajan čini se zadatak dovođenja u vezu inicijatora, džez muzičara i donosilaca odluka, ali i publike, kao nosilaca različitih zadataka i perspektiva okupljenih na poligonu festivala.

Kako bi bilo moguće odgovoriti narečenim zadacima, na ovom mestu biće pruženo i nekoliko uvodnih napomena koje se tiču odnosa *popularne* i *elitne kulture*, i to kada se pod pojmom kultura podrazumeva *kultura džeza*, za koju se tvrdi da na mnoge načine izaziva mejnstrim kulturu (Salamone 2009, 19). Sažeto:

Bez obzira na to što je njegova publika danas svojevrsna elita i što je moderni džez pretežno instrumentalna glazba nerjetko izvođena u koncertnim dvoranama, pa i u sklopu festivala klasične glazbe, to je i dalje glazba noćnih klubova,⁴ koja se ne uči samo institucionalno, studiranjem na džez-akademijama, nego i prenošenjem znanja kroz neformalne oblike edukacije. Razni segmenti džez-scene privlače socijalne aktore raznovrsnih životnih stilova i aspiracija, pa su i kulturna značenja proizašla iz tih interakcija heterogena, što bi značilo zapravo da možemo govoriti ne o homogenoj džez-kulturi nego o džez-kulturama. (Krnić 2010, 1134–1135)

S ciljem da se izbegne potencijalno rasplinjavanje, pitanje popularne kulture u datom odnosu biće tretirano kao pitanje *popularne muzike* s naglaskom na različite društvene aktore i njihove interakcije u domaćem izrazu džez kulture, koja je, kako će biti pokazano, izrazito reaktivna na različite inostrane uticaje, pa i na one koji insistiraju na poimanju džeza kao izraza vrhunskog umetničkog stvaralaštva. Ipak, važno je naglasiti da se radi o složenom naučnom pitanju koje kontinuirano izaziva dileme i različite odgovore, pri čemu se jedan od njih prepoznaje i u činjenici da su *popular music studies* i *jazz studies* zasebne discipline (Frith 2007; Krnić 2010, 1115), dok bi se na drugom spektru mogla sagledati perspektiva sociologa muzike Sajmona Frita, koji nema dileme oko toga da džez jeste popularna muzika (Frith 2007). I u okvirima domaćih istraživanja džeza može se primetiti prevaga na strani potonjeg stanovišta, i to prevažno na temelju razumevanja dihotomije iz ugla lokalnih džez muzičara (više u: Milosavljević i Ilić 2020), dok, istovremeno, od 2012. godine na Fakultetu muzičkih umetnosti u Beogradu postoji upravo Odsek za džez i zabavnu muziku (više u Milosavljević: 2020). Ipak, primarni cilj ovog rada nije sagledavanje složenosti odgovora na dato pitanje, već ukazivanje na to kako su različiti društveni

4 Ovu distinkciju, koja se može označiti i kao distinkcija između visoke i vernakularne kulture, Viton vidi kao „tradicionalnu“ (Whyton 2018, 2), a koja je za ovo istraživanje važna i zbog hladnoratovske atmosfere u kojoj je oblikovana.

akteri u konkretnom periodu baratali *etiketama* služeći se raspoloživim ili usvojenim modelima delovanja u skladu s ciljevima. Predstavljanje rezultata biće podeljeno u nekoliko tematskih celina. Prva se tiče pokušaja razgraničenja džez od *zabavnog*, kao dela popularne muzike, pod kojom se razumela novo-komponovana narodna muzika i rok muzika. Druga važna tematska orijentacija podrazumeva analizu strategije dovođenja džez festivala u ravan s drugim međunarodnim festivalima poput Bemusa,⁵ Bitefa⁶ i Festa,⁷ kao etabliranim međunarodnim umetničkim manifestacijama. Najzad, rad ima za cilj da uputi u pitanja odnosa onovremene publike prema džez muzici i festivalu, ali i pitanja odnosa drugih aktera prema publici festivala, koja je, u zavisnosti od različitih perspektiva, tretirana na različite načine: od nedovoljne do rastuće ili pak od neuke do učene.⁸

Iako je džez globalni muzički i kulturni fenomen ponikao u SAD, u ovom radu je posmatran kroz lokalnu prizmu. Naime, upoznavanje lokalne publike sa džezom rezultiralo je konstruisanjem lokalnog muzičkog fenomena koji poseduje autentične elemente, kao što su značenja koja mu pridaje publika, recepcija (prihvatanje/neprihvatanje), razvijenost infrastrukture (postojanje prostora za probe, koncertnih sala i studija za snimanje, interesovanje diskografskih kuća i medija itd.) (v. više u Ajduk i Milosavljević 2025).

Džez (festival) – *jedinčice i/ili pastorče*

Nastavak rada podrazumevaće analizu novinske građe to jest onog njenog segmenta koji se, u prvom redu, odnosi na etabliranje novoosnovanog festivala kao prvorazredne kulturne manifestacije od međunarodnog značaja u ekonomskoj, kulturnoj i političkoj klimi socijalističke Jugoslavije koja, najblaže rečeno, nije olakšavala data nastojanja. Razlozi za to su bili kompleksni i višestruki, dok su krajnji dometi uspešnosti takvih stremljenja, kako će biti pokazano, svakim izdanjem festivala bili iznova izazivani. Označeni procesi, uz brojne i važne lokalne (socijalističke) specifičnosti, ipak umnogome počivaju na globalnim tendencijama i strategijama. Zarad pravilnog sagledavanja njihovog međudodnosa, koji je za krajnji rezultat imao sazdanje Beograda kao *Meke džez*a, najpre će biti približeni uslovi koji su uticali na trasiranje putanje ovog žanra iz *popularnog* u *elitni*, nepravolinijskim putem osporavanja i potiskivanja u globalnim okvirima.

5 Bemus – Beogradske muzičke svečanosti, osnovan je 1969. godine sa statusom kulturne manifestacije od posebnog značaja za grad Beograd.

6 Bitez – Beogradski internacionalni teatarski festival, osnovan je 1967. godine kao stalna manifestacija za grad Beograd.

7 Fest – Međunarodni filmski festival, osnovan je 1971. godine u Beogradu.

8 O džez publici, ali i o različitim aspektima njenog proučavanja, više u: Oakes 2010; Burland and Pitts 2010; Kemp and White 2013; Pitts and Burland 2013; Bakic, Cuenca-Amigo and Cuenca 2021.

I žanr i prakse koje prate džez tokom prethodnog veka podrazumevale su konstantne mene, koje su dovele do toga da „džez muzika za kratko vreme prevali dug put ka uvažavanju“ (Anderson 2002, 131), uz mnogobrojne otežavajuće, pa i ugrožavajuće okolnosti. U najkraćem, istorija džeza bi se evolucijski mogla sagledati kao putanja od folka, preko komercijalne zabavne muzike, do „ozbiljne“ umetnosti,⁹ ali i kao promenljiv dijalektički odnos između avangarde i *mejnstrima*, zbog čega definisanje džeza ostaje „problematično“, kao ono koje „pluta između dva diskursa“ (Krnić 2010, 1115–1116). No, pre nego što je prevalio ovaj dugačak put, džez je bio osporavan upravo kao pretnja umetničkim standardima, dok su „klubovi u kojima se svirao etiketirani kao mjesta ekscesa i sumnjiva morala, u kojima se poticalo razvratno seksualno ponašanje i ostali nepoželjni oblici socijalizacije“¹⁰ (Krnić 2010, 1129). *Autsajderska* pozicija tokom većeg dela njegove istorije posledica je i činjenice da su „najbolji muzičari, u velikom broju, Afroamerikanci i toga što ih je rasizam izmeštalo izvan mejnstrima američkog društva“ (Rinzler 2008, 24). Pa opet, prvobitne tendencije čvrstog pozicioniranja u centar američke kulture tokom prethodeće ere swinga (u kojoj je upravo džez bio američka popularna muzika) i nakon kasnijeg pada popularnosti, ponovo će se nastaviti postavljanjem džeza u polje mejnstrima u potonjim etapama razvoja (Rinzler 2008, 24). Ovo istorijsko klatno, međutim, ne osporava tvrdnju koja se može sažeti u to da je džez „najvažnija muzička vrsta nastala u SAD“, te da je „umetnost bogatih istorijskih kontinuiteta koja se intenzivno razvijala i transformisala tokom ‘najdužeg veka’ u ljudskoj prošlosti“ (Samardžić 2018, 372). Pozicija džeza u američkom društvu prošlog veka mogla bi stati u tvrdnju da je džez bio izraz te druge strane, koja je težila da prepozna pozitivne aspekte *novosti* i *heterogenosti* i koja je „naučila da se pomiri sa činjenicom“ da značajan deo nasleđa potiče iz Afrike i drugih neevropskih izvora (Levine 1989, 8).

Najpre otuđenost džeza od američke kulture – kojoj je džez čak bio suprotstavljen kao kreativan i inovativan, za razliku od *kulturnog*, kao izraza tradicionalnog u viševjekovnom nastajanju (Levine 1989, 7) – najzad je kulminirala na nepredviđen način:

To što je ova muzika, koju su čuvari kulture okarakterisali kao u najboljem slučaju vulgarnu, a u najgorem štetnu, i koju su dugo vremena uglavnom cenili oni na marginama američkog društva; to što je ovaj oblik muzike koji je izgledao tako čvrsto ukorenjen na američkoj kulturnoj periferiji, postao najšire prepoznatljiv i najviše oponašani simbol američke kulture širom sveta do sredine 20. veka, jedan je od najzanimljivijih paradoksa moderne američke istorije. (Levine 1989, 15)

Kao ključna decenija u istoriji džeza uzimaju se upravo pedesete godine prošlog veka, i to iz više razloga. S jedne strane, apostrofira se proces asimilacije

9 O promenama u žanru i društvenom statusu i ekonomskim okolnostima više u: Krnić 2010; DeVeaux 1991, Samardžić 2016.

10 O kreranju slike o džez muzičarima kao uživaocima narkotika posle Drugog svetskog rata više u: Lopes 2015.

i transformacije značajnih estetskih dostignuća bibapa, kao i to da su „cool džez, *Third Stream* i slobodni eksperimenti vodili džez tamo gde nikada nije bio“, čemu se dodaju i povećanje vidljivosti i određene vrste predstavljanja, što je dovelo do okretanja sve većeg broja raznovrsne publike ka njemu (vidi: Genari 1991, 478). Autor ovome dodaje i uspostavljanje Njuport džez festivala, univerzitetske koncerte i muzička izdanja kuća, kao što su *Blue Note*, *Riverside* i *Prestige*, ali i činjenicu da se džez koristio kao diplomatsko sredstvo¹¹ u inostranstvu, kao i to da je autoritet evropske muzike postajao sve čvršće ukorenjen u SAD.¹² Na ovaj način, izdvaja se nekoliko važnih elementa u sazdanju džeza kao prestižne umetničke forme: *ulazak u obrazovni sistem, uspostavljanje široke festivalske prakse i evropski (povratni) uticaji klasične muzike*. Kako bi bilo moguće naknadno razumevanje domaćih prilika, to jest onih okolnosti u okviru kojih je Beogradski džez festival konstruisan kao festival od vrhunskog umetničkog i međunarodnog značaja u onovremenoj Jugoslaviji, i to na tesnom beogradskom tlu, na ovom mestu biće date samo najnužnije informacije o označenim procesima u međunarodnim okvirima.

Put u prvorazrednost: obrazovanje, relacija s klasičnom muzikom i džez festivali

Džez je u godinama nastanka, na razmeđu XIX i XX veka, „kao kanal društvene pokretljivosti ‘služio’ uglavnom afroameričkom stanovništvu iz najnižih društvenih slojeva“:

Tokom 20. veka, uz promenu zakona o rasnoj segregaciji i promenu sistema društvenih vrednosti, a u vezi s tim i otvaranja drugih kanala društvene pokretljivosti za do tada diskriminisani deo zajednice, džez postaje sve više „interesantan“ i pripadnicima viših, čak i najviših društvenih slojeva, da bi vrhunac svoje profesionalizacije dostigao ulazeći u akademske vode. (Mitrović 2012, 70)

Paralelno je tekao proces odmicanja od korena, koji su bili vezani za urbane noćne klubove,¹³ mada u ključnom periodu, pedesetih i ranih šezdesetih godina prošlog veka, mesta džez izvođenja ostaju važna i pored toga što im je poslovanje bilo nestabilno, budući da je nacionalna scena bila velika (Lopes 2004, 232). Ipak, muzičari i kritičari nastavljaju aktivno da traže nova mesta za džez performanse izvan klupske scene iz estetskih razloga, ali i onih

11 Kao sredstvo kulturne diplomatije i propagande, koristio se od pedesetih i šezdesetih godina prošlog veka (Whyton 2018, 2), pri čemu je i prepoznavanje muzičara afroameričkog porekla u svetu imalo efekte i u zemlji porekla (Levine 1989, 17). O diplomatskom delovanju na ovim prostorima više u: Vučetić 2009.

12 Istovremeno, u ranoj fazi džez zavređuje pozitivniju recepciju kod kritike u Evropi nego u matici (Levine 1989, 16).

13 Delom iz pomenutih razloga, ali delom i zbog odnosa s publikom, o čemu će biti više reči u nastavku rada na domaćem primeru.

vezanih za status i novac, kao i zbog promene odnosa prema vlastitom poslu, koji više nisu smatrali zabavljачkim, posežući za prihvatljivijim oblicima zaposlenja koji su, uz džez koncerte, podrazumevali učešće na festivalima i rad na kampusima koledža (Lopes 2004, 233). U najkraćem, „stvaranje profesionalnih udruženja i uvođenje džeza u koncertne sale, osnivanje festivala (preteča je bio JATR, četrdesetih godina 20. veka) i školovanje na visokim muzičkim školama kakve su Juilliard School of Music i Berklee School of Music zahtevali su izvesnu ekonomsku moć“ (Mitrović 2012, 70), koja je, očito, bila akumulirana. Ova okolnost koincidirala je i s činjenicom da je američko više obrazovanje ostvarilo enorman rast posle Drugog svetskog rata, izlazeći u susret potrebama *bebi bum* generacije, usled čega se javljaju rast i razvoj umetničkih disciplina u obrazovanju (Anderson 2002, 140). U okviru njih, rapidno raste broj muzičkih odseka na koledžima, što je posledično vodilo povećanju broja akademskih institucija koje su u svojim programima imale i džez. To je značilo da je do sredine sedamdesetih godina prošlog veka otprilike četiri stotine koledža sprovodilo najmanje jedan džez kurs, što je bila prevashodna reakcija na profesionalne pritiske (Anderson 2002, 142).¹⁴ Ostalo je da važi, međutim, da su muzički departmani retko nudili džez na jednakoj osnovi kao evropsku klasičnu muziku (Anderson 2002, 142), ali i to da je džez prevalio put od ulica i biznisa Nju Orleansa, gde se učio u urbanim zajednicama, sve do učionica (Black 2008, 280–281) najprestižnijih škola širom SAD i Evrope.

S druge strane, do sredine šezdesetih godina drugi talas slobodnih improvizatora postaće bliži dostignućima klasične muzike nego džez tradiciji (Anderson 2002, 137), kada će džez početi da se sagledava kao umetnička muzika kako u akademskim krugovima tako i u društvu kao celini, to jest kao američka klasična muzika (više u: DeVeaux 1991, Kolijer 2009). Za pojedine muzičare, džez i klasična muzika simbolizovali su dve odvojene sfere afroameričkih i evropskih (ili belih) umetničkih ostvarenja, iako su mnogi svirali i jedno i drugo, nekada naglašavajući razlike i granice, a nekada ih potirući (Porter 2002, xv). Potreba uklanjanja granice katkad je bila i posledica želje da se džez ne sagledava kao „drugorazredan“ u odnosu na klasičnu muziku, postajući tako i sredstvo za legitimisanje sopstvenih umetničkih projekata:

Međutim, za druge, akcenat na razlikama između džeza i klasične muzike bio je pre racionalan pristup. Posledica rasprave o džezu i klasičnoj muzici bile su i otvaranje razgovora o improvizaciji i kompoziciji. I improvizacija i kompozicija [...] sastavni su deo džeza, ali često se smatraju zasebnim načinima umetničkog izražavanja, koji odgovaraju razdvajanju džeza i klasične muzike kao odvojenih područja crno-belih umetničkih dostignuća. (Porter 2002, xv)¹⁵

14 Jedno od istraživanja u oblasti džez obrazovanja iz 1971. sugeriše i to da su studenti u najvećoj meri bili zainteresovani za podučavanje, uz sviranje, te da će većina postati predavači (Tanner 1971, 49).

15 Važno je naglasiti i to da improvizacija kao muzički koncept nije ekskluzivno vezana za džez. Bila je živa komponenta barokne muzike, baš kao što je inkorporirana i u savremene klasične kompozicije (Oakes 2010, 113).

Dato razgraničenje posledično je uticalo i na odvajanje džeza od takozvane muzike za ples, kada, između ostalog, postaje i koncertna muzika,¹⁶ što je pogodovalo i razvoju džez festivalske scene. Najzad, istovremeno s ovim napetim odnosima između džeza i klasične muzike, postojao istovrsni odnos između džeza i popularne muzike (Porter 2002, xv), koji se naročito komplikovao činjenicom da je umetnost džez muzičara smeštena u svet zabavne industrije, gde plodove ubira neko drugi, a ne sâm umetnik (Kolijer 2009, 78).

Najzad, pre nego što odnos između popularne muzike i džeza bude bliže razmotren na domaćem primeru koji se reflektuje na analiziranu štampu, važno je pružiti nekoliko napomena o džez festivalima koji su garantovali mesto džez muzičarima u svetu umetnika. Od uspostavljanja Njuport džez festivala 1954. godine, preko izmeštanja u Njujork 1972. i naknadnog uspostavljanja festivala u oba grada od 1981. godine, pa nadalje, ovaj festival predstavljao je jednu od najznačajnijih umetničkih referenci u karijerama džez muzičara i konkretan pokazatelj popularnosti i žanra i svakog izvođača ponaosob. U knjizi *Džezerski život* Neta Hentofa¹⁷ (Hentof 2012) mogu se pak pronaći i veoma kritički osvrti na postupanje prema muzičarima na ovom festivalu, koji se nekorektno odnosio prema izvođačima u pogledu honorara, pri čemu su najviše eksploatisani stariji svirači (Hentof 2012, 109). Uz to, kako se navodi, „pošto je Njuport džez festival svake godine donosio gradu oko milion dolara zarade, nije trebalo da mu bude teško da odredi jasnu antidiskriminatornu politiku i da se nje drži“ (Hentof 2012, 111). Odsustvo takve politike ocenjuje se kao razočaravajuće. Zanimljiva je poveznica i između bitnika i džeza (više u: Whaley 2004, 6–7), koja se protezala i na sâm festival:

Džez je toliko bio pod uticajem mode i Keruaka da ga, u svakom slučaju, maltene niste ni čuli, i nigde kao u Njuportu njegovo izvođenje nije bilo tako ogavno. Toaleti su bili zločin protiv prirode[...] Atmosfera je smrdela na pro-liveno pivo i znoj jedinstven ljudima koji ne uživaju.¹⁸ (Hentof 2012, 111)

Čarls Mingas i Maks Rouč protestovali su protiv „hipokrizije“ festivala, koji je ranih šezdesetih godina, iako tehnički i dalje neprofitabilan, ali kao kulturni događaj posvećen pospešivanju „jedine američke domaće umetničke forme“, s vremenom postao zainteresovan za prodaju najvećeg mogućeg broja ulaznica, zbog čega odnos prema džezu procenjuju kao krajnje nazadovoljavajuć, to jest da je, prema rečima izvođača, kao umetnička forma mogao da „se nosi“ (Hentof 2012, 107). Nezavisno od ovakvih ocena festivala, koje dolaze od američkih umetnika i u kojima je akcenat stavljen na komercijalizaciju, procena koja je dolazila *sa strane* bila je da „jedanput godišnje Njuport postaje svetski centar džeza“ te da reč Njuport ima magičnu snagu za svakog muzičara improvizacije

16 O muzici kao onoj koja košta i o onoj koja plaća, tj. o razlikama između klasične i popularne muzike, više i u: Dallin 2016. O uticajima džeza na evropske kompozitore više u: Salamone 2005.

17 Poznati džez hroničar, istoričar i kritičar džeza.

18 Izveštaj Mareja Kemptona iz njujorškog *Posta*, januar 1960.

(Kehl, Tipelt i Vidaman 2007, 57). Opis i doživljaj, zapravo, pripadaju tada mladom džez trubaču Dušku Gojkoviću (koji će kasnije imati važnu ulogu i kada je Beogradski džez festival u pitanju), koji 1958. godine prihvata poziv za članstvo u novoosnovanom orkestru „Newport International Bend“, uz članove iz Danske, Francuske, Portugala, Austrije, Španije, Švedske, Poljske, Velike Britanije, Italije, Holandije, Švajcarske, Mađarske i Belgije. „Osnovna ideja je bez sumnje bila fascinantna. Američkoj publici htelo se pokazati kako moćno džez deluje na muzički život u celom svetu“ (Kehl, Tipelt i Vidaman 2007, 59).

Džez je imao moćan uticaj i na evropsku festivalsku scenu, koja počinje znatnije da se razvija upravo pedesetih godina prošlog veka.¹⁹ Povratna sprega podrazumevala je i to da su evropski džez festivali postali važna sredstva za popularizaciju džeza, kao i bitan egzistencijalni garant američkim muzičarima na turnejama, čime je kompenzovan pad džez klupske kulture šezdesetih godina (McGee 2017, 148–149). Šezdesete godine obeležile i estetske i političke tendencije pripadajuće džez kulturi, oličene u „gladi za oslobođenjem“, što je imalo dvojake implikacije. Prva je podrazumevala odvajanje džeza od mejnstrim festivala popularne muzike, dok je druga, suprotno tome, dovela do uključivanja strujanja u popularnoj muzici u velike džez festivale (McGee 2017, 147). Potonja strategija, kako će biti pokazano, biće korišćena i u slučaju Beogradskog džez festivala, upravo, zbog toga što su ga pratile mnoge teškoće od osnivanja.

Metodološki postupak

Predmet kvalitativne analize narativa, s pedesetogodišnje vremenske distance, jeste etnografska građa u vidu arhivskog materijala, čiju osnovu čine novinski sadržaji različito profilisanih dnevnih novina i nedeljnika.²⁰ Medijski izvori o kojima je reč, to jest napisi različitog karaktera – informativnog, reportažnog, kritičkog, polemičkog, iz pera različito profilisanih autora – novinara kulturne rubrike, muzičkih kritičara, muzičkih novinara, pa i muzičara i džez i klasične provenijencije, izlazili su u Beogradu u vreme osnivanja i prve decenije održavanja festivala. Oni predstavljaju verodostojne izvore za analizu šireg društvenog konteksta, koji se reflektovao i na kulturnu politiku, u okviru koje su se razrešavala krucijalna pitanja vezana za egzistenciju festivala. Konkretnije, glavne analizirane izvore predstavljaju članci koji su, pre, nakon i za vreme festivala, izlazili u: *Borbi*, *Večernjim novostima*, *Politici*, *Politici ekspres*, *Ilustrovanoj Politici* i nedeljniku *NIN*. Njima će biti pridruženi i relevantni medijski izvori izvan prestoničkih okvira nekadašnje SFRJ, poput zagrebačkog *Vjesnika* i sarajevskog *Svijeta*, a koji su se postepeno uključivali u proces informisanja i

19 Prvi svetski džez festival osnovan je u Nici 1948. godine, <https://www.nicejazzfest.fr/en/historique#:~:text=The%20world's%20first%20jazz%20festival%20was%20held,music%E2%80%9D%20that%20it%20took%20place%20in%20part>

20 O razvoju specijalizovane džez štampe u XX veku na ovim prostorima više u: Milosavljević 2024.

zagovaranja određenih strategija delovanja, kako se polje uticaja festivala širilo i na druge centre. Najzad, u red nezaobilaznih spadaju i savremeni internet izvori, kao svojevrsna dopuna neophodna težištu analize.

Fokus će biti na analizi narativa novinskih članaka koji osvetljavaju proces konstruisanja džeza kao elitne muzike u lokalnim okvirima, koji se nužno naslanja na globalne tokove, čemu će biti posvećen poseban deo rada. Deklarativno odvajanje džeza od popularne muzike u okviru koje se razvijao u decenijama pre festivala, ali i određeni strateški potezi pokretača i organizatora festivala koji je trebalo da osiguraju masovnost publike (a time i garancije opstanka ove muzičke manifestacije), predstavljaju dodatni tok analize na temelju izdvojene građe.

Najzad, činjenica da se radi o *izdvojenoj* građi nalaže nužnost pružanja detaljnijih informacija o pojedinim specifičnostima preduzetog istraživanja. Uže određeno, antropološko istraživanje novinske građe objavljivane u periodu od 1971. do 1979. godine predstavlja *improvizatorsku specifičnost*²¹ i ranije prisutnu u pojedinim domaćim antropološkim istraživanjima različitih fenomena (vidi: Milosavljević 2010; Ajduk 2021; Ajduk i Milosavljević 2025). Ova specifičnost podrazumeva orijentaciju „ka izvorima koje su odabrali, grupisali i pohranili neantropolozi“ (Ajduk i Milosavljević 2025, 1188). To omogućava sagledavanje drugačije perspektive od one koja je antropološki programirana, budući da daje osnov za razumevanje načina na koji su tretirana i razumevana različita važna društvena pitanja u datom trenutku u novinskom i u širem kontekstu. Reč je zapravo o analizi pres-klipinga dobijenog²² od Udruženja za zaštitu *Borbe*, koje je nastavilo da čuva novinske materijale koje je ranije obrađivala posebna stručna služba ovog novinsko-izdavačkog preduzeća.²³ Zarad nužne dopune izvora za 1976. i 1978. godinu, tokom jednomesečnog istraživačkog rada u periodici Biblioteke grada Beograda, oformljena je baza novinskih članaka od preko četrdeset napisa, uz pojedine reklamne oglase. Ti izvori će poslužiti koncipiranom zadatku, koji se od procesa dekonstruisanja festivala kao elitne umetničke svečanosti kreće i ka osvetljavanju drugih važnih pitanja.

Predstavljanje novinske građe

Devetogodišnje izveštavanje raznorodne jugoslovenske štampe o novom džez festivalu zahteva potrebu makar i rudimentarnog predstavljanja novinske građe, koja će naknadno biti detaljnije analizirana. Autorski članci biće

21 Improvizacija u džez izvođenju podrazumeva odsustvo prethodnog planiranja i neophodnost koordinacije u realnom vremenu (Black 2008, 283), dok u antropološkom smislu podrazumeva voljno odstupanje od unapred programiranog zadatka, u kojem bi uloge bile podeljene na antropologe i one koje oni proučavaju. Korak dalje podrazumeva uključivanje i trećeg tj. trećih aktera kao posrednika.

22 Odnosno otkupljenog u vidu fotokopija novinskih članaka.

23 O prednostima i nedostacima ovako dobijene građe više u: Milosavljević 2010; Ajduk 2021; Ajduk i Milosavljević 2025.

predočeni u hronološkom sledu, to jest prema izdanjima festivala, najpre zbog njihove brojnosti, ali i zbog različitih perspektiva i stajališta s kojih su pisani.²⁴ Ovakav postupak ima za cilj da doprinese boljem razumevanju ključnih problema i fenomena, koji nadilaze isključivo *festivalske* realnosti, čime se pruža osnov za šire, kontekstualno sagledavanje datog izraza kulture u uslovima u kojima se susreće, a neretko i sudara sa socioekonomskom, dnevno-političkom ili pak kulturnopolitičkom zbiljom.

Godina 1971: rađanje na bis – od Njuporta do Beograda

Hronološki niz u kojem su objavljivani članci o prvoj godini održavanja Njuport džez festivala u Beogradu 1971. godine podrazumevao je period najave i period praćenja događaja, koji je ustanovljen kao jedino evropsko reprizno izdanje²⁵ jednog od tada najvećih američkih, a time i svetskih, džez festivala. No, već u najavi „jedine evropske reprize“ sadržana je jedna od konstruišućih *improvizacija* ondašnje štampe, koju je džez publicista Vojislav Pantić nazvao „simpatičnim preterivanjem“ (Pantić 2020, 16), o čemu će biti reči kasnije. Na ovom mestu, važno je napomenuti da su istraživanjem bila obuhvaćena četiri novinska članka koja najavljuju različite pristupe izveštavanju i evaluaciji kada je pokretanje festivala u pitanju. Članci koji najavljuju događaj objavljivani su u periodu od 10. do 29. oktobra. Zajedničko im je to što tretiraju festival kao prvorazrednu kulturnu manifestaciju od međunarodnog značaja²⁶ koja bi trebalo da oživi lokalnu scenu. Festival je 31. oktobra u Domu sindikata, sa zvučnim imenima orkestra, otvorio Djuk Elington.²⁷ Drugog dana nastupio je „Prezervejšen Hol Bend“. Treći dan bio je posvećen bi-bapu i „Divovima džeza“, a kao najistaknutiji solisti nastupili su Dizi Gillespi, Art Blejki, Telonijus Monk, Kaj Vinding i Al Mek Kibon, kojima su se priključili i Gari Barton i Ornet Kolmen. Finale festivala pripalo je Majlsu Dejvisu.

Godina 1972: problemi u raju

Svega četiri meseca od uspešnog prvog izdanja festivala,²⁸ u martu 1972. godine, objavljeni su novinski članci koji apostrofiraju neizvesnu sudbinu manifestacije zbog finansijskih razloga.²⁹ Nakon duže neizvesnosti, Njuport džez festival u Beogradu ipak biva organizovan od 6. do 9. novembra. Otvaranje u Domu sindikata pripalo je „All Stars“ bendu, koji su činili najbolji domaći džez muzičari,

24 Imena učesnika i nazivi njihovih bendova, gde je potrebno, biće navođeni prema transkripciji korišćenoj u štampi.

25 Žika Milutinović. 1972. „Ambasadori džeza“. *Ilustrovana Politika* 21. novembar 1972.

26 Ili, rečima jednog od autora: „prvorazredna atrakcija za poklonike džeza“. V. S. 1971. „Beogradska repriza – Njuport džez festivala“. *Politika* 29. oktobar 1971.

27 R. L. 1971. „Veliki čas džeza“. *Borba* 11. oktobar 1971.

28 Kako se ocenjuje u štampi.

29 *NIN*. 1972. „Kocka je bačena“.

među kojima su posebno apostrofirani Duško Gojković i Bora Roković.³⁰ Oni, međutim, nisu uspjeli da ispune dvoranu.³¹ Tek se naredne večeri, tokom nastupa „Divova džeza“ koje je predvodio Dizi Gillespi, a uz koga su nastupili i Art Blejki, Telonius Monk i Soni Stit, publika vraća u dvoranu. Ovaj podatak ne govori samo o interesovanju publike, nego najavljuje i nove probleme organizatorima, koji su dobili samo deo potrebnih sredstava i ostali u deficitu.³² Završnica festivala pripala je Dejvu Brubeku, koji je prvi put nastupio u Jugoslaviji.

Godina 1973: i neki novi problemi

Treće izdanje Njuport Beograd festivala, još jedne delimične reprize, pruža osnov za analizu različitih strategija delovanja organizatora: od programskog širenja prema pop muzici,³³ preko značajnije zastupljenosti neameričkih izvođača, do plasiranja ulaznica prema popularnim cenama, koje su bile namenjene prevashodno mladima u jednom od termina.³⁴ Ovo izdanje, međutim, donosi u prvi plan i organizacione probleme kada je zvuk u pitanju. Kao najznačajnija izvođenja na festivalu, pored više puta ugošćenog Majlsa Dejvisa, izdvojeni su i nastupi grupe „Stars of Fame“, Oskara Pitersona,³⁵ Sare Von, B. B. Kinga, poljske grupe „Novi singers“, „Mladih divova džeza“, Ronalda Kirka, te domaće „Korni grupe“.

Godina 1974: tradicija neizvesnosti

I napisi iz 1974. godine mogu biti podeljeni. Najpre, na one koji obaveštavaju o upitnom izdanju festivala,³⁶ i to u okolnostima kad festival zapravo doživljava prvo izdanje kao samostalni Beogradski džez festival. Ipak, *prvo* izdanje Beogradskog festivala, koje je održano od 12. do 15. novembra, ovoga puta, u hali „Pionir“, donosi novine koje se opisuju kao željene i one koje podižu *vrednost* festivala, koji više nije repriza, ali nastavlja da ugošćava najprominentnije džez izvođače, poput: Dizija Gillespija, Erla Hajnsa, Sonija Stita i Fila Vudsa, okupljenih oko projekta „Muzičko doba Čarlija Parkera“, a i zatim Sonija Rolinsa, Mekoj Tajnera i Stena Geca. Izrazitija internacionalizacija programa dolazi kao prva važna promena,³⁷ koju prati i promovisanje džez delatnosti socijalističkih zemalja, kao što su: Poljska (Henrik Slabozovski), Čehoslovačka (trio Karela Velebnia), Mađarska (Aladar Pege) i, podrazumeva se, Jugoslavija („B. P. Convention“ Boška Petrovića), ali i Argentina (Gato Barbijeri), SR Nemačka (rok grupa „Pasoš“ Klausa Doldingera), SAD.

30 R. L. 1972. „Njuport u Beogradu“. *Borba* 6. novembar 1972.

31 V. S. 1972. „Dejv Brubek – najveći klavirista džeza“. *Politika* 9. novembar 1972.

32 V. S. 1972. „Dejv Brubek – najveći klavirista džeza“. *Politika* 9. novembar 1972.

33 Vojislav Simić. 1973. „Četiri dana džeza“. *Borba* 9. novembar 1973.

34 Vojislav Simić. 1973. „Četiri dana džeza“. *Borba* 9. novembar 1973.

35 Koji je tom prilikom svirao četvrti put pred domaćom publikom.

36 Dejan Pataković. 1974. „Muzičko doba Čarlija Parkera“. *Politika ekspres* 22. jun 1974.

37 V. S. 1974. „Internacionalnije i zanimljivije“. *Politika* 8. novembar 1974; V. S. 1974. „Muzika sa tri kontinenta“. *Politika* 11. novembar 1974.

Godina 1975: egzistencijalna pitanja

Štampa koja prati festival – ovoga puta, bez posebnog naglašavanja finansijskih problema – izdanje Beogradskog džez festivala iz 1975. godine tretira kao peto, ali i kao ono koje je potvrdilo „transformaciju jednog menadžerskog poduhvata u autentičnu organizatorsku kreaciju“, čime se naglašava raskid u „transplantaciji nekih numera čuvenog američkog festivala“.³⁸ Razrastanje koje se pozdravljalo, pa i stvaranje autentične atmosfere³⁹ – toliko bitne za džez festival – i potvrđivanje internacionalnog kursa, na kojem se našao i ondašnji Sovjetski Savez kroz gostovanje moskovskog seksteta Igora Brilja, imalo je još jednu važnu odliku. Ona se, naime, uz glavni program, koji je podrazumevao dva koncerta dnevno, a prvog dana i tri,⁴⁰ odnosila na drugačiju vrstu interakcije džez muzičara i publike, pa i novinara. Pored uobičajenih džem-sešn svirki i projekcije filmova sa džez tematikom, ovaj susret dopunjen je okruglim stolom,⁴¹ na kojem su potaknuta uvek aktuelna pitanja, poput: obrazovanosti publike, komercijalizacije džeza, približavanja slušaocima, kompromisa, povlačenja u koncertne dvorane, pa sve do rasne segregacije i tako dalje.

Godina 1976: bez uobičajenih trzavica

Šesti Beogradski džez festival bio je organizovan od 5. do 7. novembra 1976. godine u Domu sindikata. Bez isticanja ranijih finansijskih problema, ali s naglaskom na istančan sluh i srećnu ruku,⁴² pohvale su išle u smeru sastavljenog programa, koji je potvrdio ranije zacrtanu putanju svekolike raznovrsnosti, koja se mogla podvesti pod odrednice: jugoslovenski („Inamorata kvintet“ i „Džez orkestar RTV Ljubljana“), evropski (kvartet Zbignjeva Manuslovskog iz Poljske i trio „Dr Vukan Djerđ“ iz Mađarske), vokalni (Madi Voters; Beti Karter SAD) i pijanistički (Bil Evans, Gil Evans SAD). Ova raznovrsnost posledica je želje da se publici predstavi savremeni džez,⁴³ ali i da se raznolikoj publici ciljano ponudi ono što, pretpostavljeno, očekuje.⁴⁴ Iako jedan od najavljenih učesnika, Mekoj Tajner, otkazuje učešće u poslednjem trenutku,⁴⁵ to u napisima ne pomućuje sliku o uspešno organizovanom festivalu, čije mesto više nije upitno na mapi međunarodnih kulturnih događanja u prestonici, makar prema pisanju analizirane štampe.

38 NIN. 1975. „Muzika ili motiv druženja“. NIN 23. novembar 1975.

39 Željko Janda. 1975. „Komercijalizacija ugrožava kvalitet“. Vjesnik 23. novembar 1975.

40 M. V. 1975. „Upoznavanje s ruskim džez-muzičarima“. Politika 10. novembar 1975.

41 Što bi mogao biti uticaj Dragutina Gostušskog, koji je te godine bio predsednik Programskog saveta festivala, a o kojem će naknadno biti više reči.

42 M. V. 1976. „U znaku velikih pijanista“. Politika 2. novembar 1976.

43 M. Vlačić. 1976. „Muzika mašte i traganja“. Politika 10. novembar 1976.

44 D. J. 1976. „Festival treba da se pamti“. Večernje novosti 4. novembar 1976.

45 D. Pataković. „Bil Evans: pijanista – mislilac“. Polika ekspres 4. novembar 1976.

Godina 1977: džez pastorče

Sedma godina, onako kako se ustalilo računanje trajanja festivala – od reprize Njuport festivala do „autonomije“⁴⁶ koju ima samostalni Beogradski džez festival – donosi nova podsećanja na stare finansijske probleme, određivanje prema drugim međunarodnim festivalima, uz naglašavanje nedostatka lokalne džez scene u periodu između dva izdanja festivala, s izuzetkom koji su činile takozvane džez sedeljke u DOB-u,⁴⁷ opadanje masovnosti publike, ali i dovođenje u pitanje kvaliteta ranijih izdanja konkretnog festivala.⁴⁸ Ono što, međutim, ostaje kao zajedničko u poimanju i onih koji hvale i onih koji kritikuju, jeste potreba za ovakvom manifestacijom, kao i ocena njenog visokog dometa u kvalitetu programa. Tako, festival otvara kvintet Duška Gojkovića i „Simfonijski i džez orkestar RTB“, dok se kao ostali gosti pojavljuju „Novi singers“ (Poljska), Šeli Men (SAD), kvartet Lija Konica (SAD), „Springtime“ Gintera Lenca (SR Nemačka/SFRJ), Semi Prajs sa „Priateljima iz Harlema“, Fredi Habard, „Državni estradni i džez orkestar Jermenske narodne republike“ (SSSR), koji je osnovan četrdeset godina ranije,⁴⁹ i, najzad, „Džordž Djuk Band“ (SAD).

Godina 1978: čežnja za džezom

Kao zanimljivu praksu, vezanu za 1978. godinu i osmo izdanje festivala, koji je održan od 3. do 5. novembra,⁵⁰ pored tekstova u kojima se najavljuje ili festival ili nastup pojedinih izvođača,⁵¹ moguće je izdvojiti oglašavanje.⁵² Tako je, prema reklamama događaja koje su izlazile u *Politici* tokom oktobra, bilo moguće saznati ne samo da će učesnici biti: Albert King, Nensi Vilson, Dekster Gordon, „Irakere“, Ted Džouns/Mel Luis, „Neighbours“, kvarter Toneta Janše i „Džez orkestar RTB“,⁵³ nego i ko je pomogao festival. Među potonjima našli su se: SIZ Kulture Beograda, RTV Beograd, Jugopetrol, Jugobanka, Jugauto, Investbanka, Privredno-finansijski vodič, Centroturist, Autotehna – Avis – Rent a Car, Centar za učenje stranih jezika, Centrocoop, Osnovna kreditna banka – Beograd, Koka-kola. Festival je otvorio „Veliki džez orkestar RTV Beograd“, na čiji račun su iznete mnoge kritike u pogledu minulog rada, kao jednog od

46 Dragutin Gostuški. 1977. „Puls našeg vremena“. *NIN* 13. novembar 1977.

47 Milan Vlajčić. 1977. „Maštari i zabavljači“. *Politika* 8. novembar 1977.

48 *Politika*. 1977. „Imena ovogodišnjeg džez festivala u Beogradu“. *Politika* 2. avgust 1977.

49 Milan Vlajčić. 1977. „Maštari i zabavljači“. *Politika* 8. novembar 1977.

50 Dušan Latković. 1978. „Učesnici prevrata“. *Politika* 31. oktobar 1978.

51 D. P. 1978. „Džez iz Havane“. *Politika ekspres* 2. novembar 1978; D. Pataković. 1978. „Lažni div“ – Div džeza. *Politika ekspres* 3. novembar 1978; D. Pataković. 1978. „Muzika u mislima“. *Politika ekspres* 4. novembar 1978; D. Pataković. 1978. „Gitara od stare metle“. *Politika ekspres* 5. novembar 1978.

52 O ciljevima oglašavanja, opšte uzev, ali i o značaju reklama u antropološkim istraživanjima, više u: Kovačević i Milosavljević 2014.

53 *Politika* 29. oktobar 1978. – Oglasne stranice novina

razloga za krizu žanra u lokalnim okvirima.⁵⁴ Orkestru su se pridružili gosti: Duško Gojković, Nada Knežević i Bora Roković.⁵⁵

Godina 1979: gorki tonovi

Vrhunac finansijske neizvesnosti festival doživljava 1979. godine, pred obeležavanje jubileja. Kriza je bila toliko izražena da se do pred samo izdanje „jubilarnog“ festivala nije znalo hoće li biti neophodnih sredstava, dok se uveliko baratalo zvučnim imenima, poput: Čika Koriје, Garija Bartona, Fredija Habarda, Lajonela Hemptona i tako dalje, sve do „Plesnog orkestra RTV Zagreb“. U pojedinoj štampi apostrofira se i to da bi bilo korisno da se kao organizator više ne pojavljuje DOB,⁵⁶ budući da svake godine beleži dugovanja, i predlaže se da se umesto njega oproba *Estrada*.⁵⁷ Tretiranje festivala kao „privatne stvari Beogradskog doma omladine“⁵⁸ kontrastiralo je zagovaranje stava da je festival neophodan, naročito u okolnostima u kojima muzičkom životu glavnog grada nedostaju koncerti džez muzike, kao i to da je festival „jedina prilika za ljubitelje moderne muzike da se upoznaju sa ‘najznačajnijim muzičkim doprinosom u ovom stoleću‘, prema oceni autora koji, zapravo, citira ruskog kompozitora i dirigenta Igora Stravinskog.⁵⁹

Programirani zadatak staje upravo u označenom momentu jer na najbolji način svedoči o kulminaciji ključnih problema festivala, pri čemu *elitno* svojstvo dobija zadatak da osigura egzistenciju ne samo festivala, nego i drugih džez praksi, time što će se odvojiti od *popularnog* kao, možda i snažnijeg, garanta opstanka. Ova naizgled paradoksalna situacija, međutim, ima dublje ko-rene, kako je naglašeno u prethodnom delu rada.

Beogradska dilema: elitno i/ili popularno?

Beogradski džez festival je od osnivanja manifestacija koja se naslanjala na živu koncertnu aktivnost u glavnom gladu SFRJ,⁶⁰ ali i na prethodeću festivalsku aktivnost u zemlji, čiji je glavni nosilac bio džez festival na Bledu, kasnije premešten u Ljubljano⁶¹ (v. Erčić 2007, 242–243). Zanimljivo je,

54 M. Vlajčić. 1978. „Velika noćna muzika“. *Politika*.

55 D. P. 1978. „Džez iz Havane“. *Politika ekspres* 2. novembar 1978.

56 Koji je inicijator i koji iste godine navršava petnaest godina postojanja.

57 M. V. 1979. „Neizvestan jubilej“. *Politika* 28. septembar 1979.

58 M. V. 1979. „Neizvestan jubilej“. *Politika* 28. septembar 1979.

59 M. V. 1979. „Neizvestan jubilej“. *Politika* 28. septembar 1979.

60 Poput koncerata Sare Von, Djuka Elingtona, Lajonela Hemptona, Ele Fiddžerald, Kenija Klarka i drugih. Radomir Ličina. 1971. „Veliki čas džeza“, *Politika* 11. oktobar 1971.

61 O ukupnim prilikama kada je džez u pitanju u posleratnoj Jugoslaviji više u: Milosavljević i Ilić 2020; Ajduk i Milosavljević 2025.

međutim, to što se u štampi „mahom stvaralo uverenje“ da je festival, kao repriza, jedino izdanje imao u Beogradu, ako se zna da su Stejt department i Njuport džez festival od 24. oktobra do 4. novembra 1971. godine organizovali Američku džez nedelju u Istočnoj Evropi „tokom koje su manje-više iste grupe prošetale po glavnim gradovima Čehoslovačke, Poljske, Jugoslavije, Mađarske i Rumunije“, odnosno najbolji američki džez muzičari zapravo su se rotirali na internacionalnim festivalima u Varšavi, Pragu, Beogradu, Budimpešti i, najzad, Bukureštu (Pantić 2020, 15). Inicijator ove delimične reprize, džez ekspert i novinar *Tanjuga*, Aleksandar Živković,⁶² izrazio je tom prilikom lično zadovoljstvo „što je džez Beogradu pružio još jedan element svetske prestonice“ (Erdeljac 2024, 134), što ostaje da važi nezavisno od činjenice da se jugoslovenska prestonica u pojedinim novinskim napisima opisivala kao *jedina* koja je imala tu čast u Evropi. Prestonički ambijent, međutim, postaje i okvir u kojem reprizna manifestacija „najvećeg festivala džeza“⁶³ biva smeštena u arenu u kojoj (budžetsko) mesto traže druge manifestacije međunarodnog karaktera koje se, pored *umetničke*, odlikuju i *beogradskom* odrednicom. Reč je o festivalima Bemus, Bitef i Fest, koji su 1971. godine već pozicionirani kao glavni kulturni događaji Beograda,⁶⁴ čemu će biti posvećen poseban deo analize. Pored ove okolnosti, džez publicista Vojislav Pantić naglašava da je Živković registrovao i neku vrstu „ideološkog problema“ te da su lokalne vlasti davale džezu drugorazredni tretman (Pantić 2020, 23; Erdeljac 2014, 148):

Više se na njega gledalo kao na neki priključak Bemusu, priredbu drugog reda. Tako su nas tretirali ljudi u administraciji Beograda i tako su dodeljivali sredstva. Bila su neuporedivo manja nego što su se davala za Bemus, ili Bitef. Zapravo se od džeza donekle pravio ideološki problem. Govorilo se da je džez dekadentna, nazadna afroamerička muzika i jasno je da nismo mogli da računamo na tretman koji su drugi imali. Mira Trailović je mogla da uđe na bilo koja vrata. Ja nisam mogao. (prema Pantić 2020, 23)

Uz označeno pozicioniranje u odnosu na druge festivale i ideološke *survive*, treba naglasiti i to da festival prvo izdanje dobija u klimi tržišne liberalizacije, zahvaljujući kojoj je „došlo do istinske demokratizacije popularne muzičke prakse u Jugoslaviji i Srbiji“ nad kojom su „veliki delovi elite nastavili da očajavaju“, te da je vrhunac takvog stava „*Kongres kulturne akcije u Kragujevcu* 1971. godine gde su osuđene sve kategorije popularne kulture kao kič i šund“ (Đurković 2005, 277–278). Lokalno džez stvaralaštvo, koje je već bilo uko-renjeno kao popularna muzika na ovim prostorima,⁶⁵ dok istovremeno gubi

62 <https://bjf.rs/istorijat/>

63 R. L. 1971. „Veliki čas džeza“. *Borba* 11. oktobar 1971.

64 Pored prestoničkih, (muzički) festivali su postajali značajni deo lokalnog identiteta i manjih gradova. Videti npr. Ristivojević 2014a i 2014b.

65 Popularna muzika u jugoslavenskom društvu, prema shvatanju Rajka Muršića, imala je važnu, ali ambivalentnu ulogu. Ona je bila bitan deo sistema, ali i ostrvo konfrontacije i eksperimentisanja s njim. U proklamovanoj multietničkoj ili multinacionalnoj državi, ona je

popularnost pred zabavnom i novokomponovanom muzikom, ali i dok nastoji da se, poput ugladavajućih inostranih primera, etablira kao *ozbiljan umetnički* muzički izraz, biva tako postavljeno pred zadatak dvostruke borbe, što će neretko biti tema u analiziranoj štampi, uz druge lokalne specifičnosti.

Kriza popularnosti i „glavni krivci“

Kao najreprezentativniji primeri napetog odnosa popularnosti, u štampi se ističu žanrovi koji se određuju kao svojevrsna suprotnost džezu u kvalitativnom smislu. U prvom redu, radi se o novokomponovanoj narodnoj i zabavnoj muzici, kao što je već rečeno, pri čemu se deo odgovornosti za nepovoljan položaj džeza u lokalnim okvirima delegira na džez izvođače. Osnivanje festivala, kako je rečeno, koincidira s gotovo potpuno zamrlom lokalnom džez scenom (više u: Ajduk i Milosavljević, 2025), što se u autorskim člancima sagledava kao krajnje ugrožavajuća okolnost, zbog čega se novom festivalu daje revitalizujuća i prosvetiteljska uloga još u fazi najave prvog izdanja, pri čemu je publika ta koju je potrebno edukovati.⁶⁶

Ovim napisima je zajedničko i to da tretiraju festival kao prvorazrednu kulturnu manifestaciju od međunarodnog značaja ili, prema rečima jednog od autora tekstova, radi se o prvorazrednoj atrakciji za poklonike džeza,⁶⁷ koja bi trebalo da podupre i oživi lokalnu scenu. Nasuprot poklonicima – kojih u datim okolnostima ne može biti ni mnogo ni dovoljno da bi scena funkcionisala – postavljeni su mladi, kojima bi festival trebalo da bude velika „škola“ džeza, i to samo tri meseca od američkog izdanja festivala kroz reprizne koncerte najuglednijih džez stvaralaca toga vremena: „Za neupućene i mlađe to će biti praktični čas o nastanku i evoluciji muzike čija je osnova i najvažnije karakteristika stalna promena.“⁶⁸ Nade u novo vreme zasnovano na starim vrednostima mogle su se pročitati i u *Večernjim novostima*:

Ako Beograđani još prežive „vrući talas“ džez muzike,⁶⁹ koji za nekoliko dana stiže s druge strane Atlantika, onda će to označiti početak novog, srećnog perioda za ovu lepu muziku koja je poslednjih godina (uprkos povremenim gostovanjima poznatih imena džeza u Domu omladine) živela u senci komercijalne zabavne muzike i narodne muzike.⁷⁰

Popularnost tih i takvih *drugih* žanrova, pri čemu i samo poimanje žanrova ima ideološku potku (v. Žikić 2009, Milosavljević i Ilić 2020), što se može

povezivala ljude i isticala njihove razlike (Muršić 2017, 10), što se moglo uočiti na različitim planovima.

66 O tome će naknadno biti više reči.

67 V. S. 1971. „Beogradska repriza – Njuport džez festivala“. *Politika* 29. oktobar 1971.

68 R. L. 1971. „Veliki čas džeza“. *Borba* 11. oktobar 1971.

69 Nakon što su tog oktobra džez muzičari počeli da „oživljavaju tradicionalne muzičke seanse na Vračaru“. *Večernje novosti*. 1971. „Vrući talas‘ iz Nju Orleansa!“. *Večernje novosti* 21. oktobar 1971.

70 *Večernje novosti*. 1971. „Vrući talas‘ iz Nju Orleansa!“. *Večernje novosti* 21. oktobar 1971.

registrovati i u datim napisima, služi i kao povlačenje granice iza koje se nalazi muzika čija improvizatorska priroda ne predstavlja prepreku da se, prema apostrofiranom muzičkom kvalitetu, dovede u vezu s klasičnom muzikom. Džez muzika, koja se u štampi tretira kao drugačija od onoga što postaje popularno i sve popularnije, ali i kao ona koja je u rangu s muzikom koja će uvek biti vrednovana kao *vrhunska* u kvalitativnom smislu, jeste potencijalna refleksija opisane strategije delovanja u širim okvirima.⁷¹ O tome govori i citat pijaniste Mekoj Tajnera, kojeg povodom sedmog izdanja festivala u kritičkom tekstu navodi kompozitor, muzikolog, muzički kritičar i „važna figura srpske i jugoslovenske kulture uopšte“ (Radovanović 2024, 381), Dragutin Gostuški, a koji je potpuno određen kad govori o džezu kroz tvrdnju: „To je forma klasične muzike“.⁷² Pozicija ovog stvaraoca potvrđenog u domenu klasične muzike, ali i na polju nauke, o čemu svedoči podatak da je bio direktor Muzikološkog instituta Srpske akademije nauka i umetnosti, a čije je napise imala prilike da čita i šira novinska publika, značajna je iz najmanje dva razloga. Najpre, reč je o čoveku koji je, pored pobrojanog, bio i član pokretačkih i organizacionih tela u formativnim godinama Bemusa, prvog umetničkog festivala u srpskoj i jugoslovenskoj prestonici tih razmera i s konkretnom festivalskom koncepcijom (Radovanović 2024, 392–393), odnosno festivala čijem će statusu težiti i data džez manifestacija. S druge strane, važno je naglasiti da je Gostuški bio član Programskog saveta Beogradskog džez festivala (1975. godine bio je i predsednik ovog tela) (Radovanović 2024, 403). Tu se vidi na delu njegovo zalaganje za priznavanje džeza kao važnog umetničkog elementa u kulturnoj ponudi glavnog grada i ondašnje Jugoslavije. Na ovaj način, pored uobičajenog sagledavanja džeza kao „zlatnog mosta“ između zabavne i klasične muzike u globalnim okvirima, moguće je apostrofirati i konkretno lično zalaganje pojedinih delatnika, delom kroz štampu, koja je analizirana i na ovom mestu, delom kroz društveno i umetničko angažovanje, koji mire suprotstavljene strane i zbog kojih se etiketa *elitnog* lakše primala na džez podlogu, kako je moguće zaključiti.

Suprotno iznetom, javljali su se i stavovi koji su naginjali razlikama, a koje su se mogle sublimirati u mišljenje da je klasična muzika „preživela“, te da je džez muzika budućnosti.⁷³ U tekstu pod naslovom „Muzika ili motiv druženja“ još bliže se razrađuju njene uloge i mesto:

Povlačeći se ispred pop-muzike „na unapred pripremljene položaje“, što će reći ne sasvim dobrovoljno, ali i bez panike, džez je – možda i na neku svoju sreću – uglavnom napustio sale za igranke i noćne klubove da bi na koncertnom podijumu našao svoje najvažnije uporište. S tim i ono osnovno što se može bezbroj puta ponoviti: u oblasti popularne muzike džez je postepeno dospao u položaj koji mu je već bio dobro poznat iz ranijeg sopstvenog

71 Kao žanrovi pred kojima uzmiče džez određuju se bit i pop muzika. Dragutin Gostuški. 1977. „Puls našeg vremena“. *NIN* 13. novembar 1977.

72 Dragutin Gostuški. 1977. „Puls našeg vremena“. *NIN* 13. novembar 1977.

73 Žika Milutinović. 1972. „Ambasadori džeza“. *Ilustrovana Politika* 21. novembar 1972.

odnosa prema ozbiljnoj muzici. Samo sada su uloge promenjene: džez postaje ozbiljna grana najpopularnije umetnosti našeg vremena.⁷⁴

Praksa *poistovećivanja*, ili pak *razgraničavanja* s klasičnom muzikom, kontinuirano će trajati tokom prve festivalske decenije, počev od koncerta koji je otvorio prvo izdanje. Tako u tekstu pod naslovom „Veliki čas džeza“, pored informacije da je festival 31. oktobra u Domu sindikata, sa zvučnim imenima orkestra, otvorio Djuk Elington, stoji i to da je iste godine bio primljen u Švedsku muzičku akademiju uz Hajdna, Verdija, Šostakoviča, Stravinskog, što služi i kao argument više u potcrtavanju važnosti festivala,⁷⁵ čija buduća izdanja pak bivaju gotovo redovno dovodena u pitanje iz finansijskih razloga. U takvoj atmosferi, ciljano deluju reči jednog od „najvećih srpskih dirigenata“, Živojina Zdravkovića, koji je u tom momentu bio predsednik Beogradske zajednice kulture, ali i inicijator ponovnog posleratnog osnivanja Beogradske filharmonije i njen šef-dirigent i direktor. Bio je i pokretač i prvi predsednik osnivačkog odbora Bemusa, osnivač prvog kamernog orkestra u Beogradu i tako dalje – „rečju i perom borac za visoku umetničku vrednost, propagator srpske muzike u inostranstvu“ (Milanović 2002, 324). Naime, Zdravković je 1972. godine, kada se nije znalo da li će drugog izdanja festivala uopšte biti, tvrdio: „Svedoci smo talasa koji je izmenio lik Beograda, potisnuo priredbe folklora u lošem izdanju i gotovo isključive preokupacije Beograđana kafanskom zabavom. Festival kao što je Njuport može da se suprotstavi najezi loše muzike i neukusa.“⁷⁶ Ovu tvrdnju valja tumačiti i kao važnu delatnu sponu između stvaralaca u domenu klasične muzike i njihovog doprinosa sazdanju džeza kao umetničke forme u lokalnim okvirima, ali i na konkretno opisan način. Prevazilaženje problema u pogledu pada popularnosti u domaćem ambijentu, sledstveno, značilo je borbu s „lošim“, „kafanskim“, „neukusnim“, što je bilo vrednosno određivanje u odnosu na takozvanu novokomponovanu muziku,⁷⁷ čija popularnost evidentno nije bila u krizi. Tako, festival može biti sagledan i kroz proaktivnu funkciju u kojoj *elitno* – na razmeđu džeza i klasike – ima ulogu štita od onoga što se cenilo kao problematično, ugrožavajuće i loše po ukus publike, s tim da dometi takvih nastojanja, valja naglasiti, nisu predmet date analize.

Širi okviri u kojima je džez gubio popularnost, s druge strane, podrazumevali su prodor pop i rok muzike, zbog čega pojedini inostrani festivali primenjuju taktiku otvaranja ka ovim žanrovima, naročito ka prelaznim varijantama, koje u nazivu imaju i džez odrednicu. Domaći festival će takođe primeniti globalno oprobano recept, suočen s činjenicom da i ovi žanrovi postaju sve popularniji. Istovremeno, postojaće nastojanja da se privuče publika onih *drugih*, kako bi „život“ festivala bio sačuvan, o čemu će biti više reči u završnom delu rada.

74 NIN. 1975. „Muzika ili motiv druženja“. NIN 23. novembar 1975.

75 R. L. 1971. „Veliki čas džeza“. Borba 11. oktobar 1971.

76 T. B. „Beograd ove godine bez ‘Njuporta’“. 10. mart 1972.

77 Ova podela je načelna, budući da ranije sprovedeno istraživanje ukazuje na to da je saradnja između džez muzičara i onih koji pripadaju drugim žanrovima kontinuirano postojala (Milosavljević i Ilić 2020).

Ipak, možda i najoštrija kritika za nepovoljan položaj džeza biva usmerena ka džez muzičarima. Kako bi se ova okolnost mogla razumeti, neophodno je istaći da se radi o posledici šireg procesa u kojem je džez muzika gubila popularnost, ali i o lokalnim specifičnostima vezanim za socijalistički ambijent, u kojem je džezu pripadala kontinuirano nesigurna pozicija, što će, najzad, dovesti do toga da i džez izvođači budu sve više orijentisani ka sviranju drugih, profitabilnijih, žanrova (više u: Milosavljević i Ilić 2020) zarad vlastite egzistencije. Džez publicista, ali i književni i filmski kritičar i urednik *Politike* od sedamdesetih godina prošlog veka, Milan Vlajčić, povodom nastupa „Velikog džez orkestra RTV Beograd“ 1975. godine, date okolnosti opisuje na sledeći način: „Naraštaji ljubitelja džeza odrasli su uz ovaj orkestar koji se poslednjih petnaestak godina našao na nesumnjivoj silaznoj putanji iz mnogih razloga (nebriga za džez u našim uslovima, pritisak komercijalnih zahteva od kojih veliki ansambli žive, bolna smena generacija).“⁷⁸ Međutim, pored ovih objektivnih i razumljivih razloga, pojedina štampa portretiše džez muzičare kao neodgovorne, pa i kao kukavice, dok istaknute pojedince postavlja na suprotstavljene strane. Sva tri postupka zapravo govore o poziciji kako žanra tako i izvođača u onovremenom jugoslovenskom društvu, i to u okolnostima u kojima se insistira na sazdanju delatnosti kao vrhunske umetnosti, dok se njeni nosioci javno negativno etiketiraju. Kao primer neodgovornog postupanja samih muzičara može biti izdvojen komentar Radomira Ličina u članku pod nazivom „Volimo li džez?“ iz 1971. godine, u kojem evaluira domete prve reprize, čijem je uspehu, kako ocenjuje, doprinela samo „šačica entuzijasta“. Odgovarajući na pitanja: Šta su za to vreme uradili ljudi iz Udruženja džez-muzičara? Šta sami muzičari?, piše:

Vrlo malo, u poređenju sa momcima iz Doma omladine, gotovo ništa! Već se i ne sećamo kada je u Beogradu priređen koncert Velikog džez orkestra RTB. Opravdano je i postaviti pitanje: šta će im u imenu reč džez? Bez preterivanja vrsni muzičari sada sviraju na festivalima zabavne muzike (vrlo često mediokritetske melodije), snimaju matrice za ploče i pojavljuju se na televizijskom ekranu, svirajući „džinglove“ u emisijama kviza. Džez je na njihovom programu par puta godišnje. A nekada, ne tako davno, bili su u Parizu proglašeni za najbolji „bigbend“ Evrope. [...] Džez muzičari mogu samo da se pravdaju činjenicom da nema interesovanja za njihovu umetnost.⁷⁹

Pojedine muzičare kao uplašene portretiše Dragan Jelić u tekstu „Tišina iz – straha!“⁸⁰. Kao i ranije, i te 1975. godine, uspešnost festivala viđena je u naporima entuzijasta okupljenih oko DOB-a,⁸¹ dok je oštrim tonom plasirana informacija da su domaći predstavnici na festivalu, okupljeni u ansamblu „Kolegijum Singidunum“, u poslednjem trenutku i bez obrazloženja organizatoru otkazali nastup, ali pod sumnjom da su to navodno učinili u „strahu“ od ostalih

78 M. Vlajčić. 1978. „Velika noćna muzika“. *Politika*.

79 Radomir Ličina. 1971. „Volimo li džez?“ *Borba* 6. novembar 1971.

80 D. Jelić. 1975. „I dalje – džez“. *Večernje novosti* 15. novembar 1975.

81 Članove ovog orkestra publika je znala iz „U gostima kod orkestra“ i „Pozdravite sve kod kuće“.

učesnika na festivalu,⁸² među kojima je, kao i ranije, bilo vodećih imena svet-skog džeza. Ovakva *novinarska improvizacija*, koja se u napisima o konkretnom džez festivalu i domaćim muzičarima ne javlja prvi put, daje poseban *ton*, što indirektno ukazuje i na mesto domaćih izvođača u svetu šou-biznisa, kojem su nužno pripadali.

Poslednji primer na ovom mestu pruža i zakulisna informacija o odnosima među najprominentnijim jugoslovenskim džez muzičarima, koji su otvorili drugu reprizu 1972. godine, okupljeni u „All Stars“ bend:

Iako su najavljeni kao „zvezde“ (ravnopravne) u poslednjem trenutku isforsirani su jedni na račun drugih. Svi znamo kolika je vrednost Duška Gojkovića. Ali, zašto je i kome bilo potrebno da njega predstavi kao „lidera“ orkestra? [...] Treba zahvaliti samo njihovoj izuzetnoj profesionalnosti što neki (imena nećemo pominjati) nisu prilikom najavljivanja napustili binu dvorane Doma sindikata. Oni, manje temperamentni, zadovoljili su se samo time što su rekli da ubuduće neće potpisivati ugovor ukoliko se tačno ne precizira da su – svi jednaki. A oni to uglavnom i jesu.⁸³

Najzad, čini se opravdanim postaviti pitanje otkud uopšte reprizni, a onda i samostalni džez festival u opisanim okolnostima, koje uključuju pad popularnosti, ugroženost džeza pred drugim komercijalnijim žanrovima i prebacivanje odgovornosti na džez delatnike? U pokušaju da se odgovori na to pitanje, dalja pažnja biće usmerena ka *entuzijastima*, kako su nazivani inicijatori i organizatori festivala.

Džez – nesvrstani

U skladu s iznetim, ali i prema analiziranoj štampi, činilo se da je glavna prepreka džezu kao popularnoj muzici to što drugi žanrovi postaju popularniji. Tome na različite načine doprinose i džez muzičari, u atmosferi u kojoj Beograd, kao prestoni grad, gubi mesta na kojima se izvodi džez. Iz ovoga su sledila dva problema. Prvi je upravo apostrofirani kao defanzivni i onaj u kojem bi festival imao zadatak da osigura mesto džeza u jugoslovenskom društvu. Drugi, kao izazovniji, pred kojim se nalaze i entuzijasti okupljeni oko festivala, ali i sama manifestacija koju karakteriše izrazita multifunkcionalnost, upućuje na još jednu socijalističku specifičnost, kojoj će biti posvećen nastavak analize. Reč je, naime, o procesu u kojem se konstruiše oreol elitnog, ali, ovog puta, kroz međuodnos u kojem se izdvajaju: pojedinci okupljeni oko gradske ustanove i koji na ličnu inicijativu pokreću festival, donosioci odluka, koji raspodeljuju budžetska sredstva grada, te publika, koje ima dovoljno da ispuni dvoranu samo kada nastupaju najveća svetska to jest američka imena džeza. Označene kontekstualne prilike od početka izveštavanja bile su dovodene u vezu upravo

82 Dragan Jelić. 1975. „Tišina iz – straha?“. *Večernje novosti* 17. novembar 1975.

83 Žika Milutinović. 1972. „Ambasadori džeza“. *Ilustrovana Politika* 21. novembar 1972.

sa željenim definisanjem festivala. Ono je podrazumevalo ne samo odvajanje od scene koja je potencirala zabavljачku svrhu, nego i nastojanje da se tranzicija iz popularnog ubrza vezivanjem za manifestacije koje su već imale status stalnih međunarodnih umetničkih događanja, odnosno za one koje pripadaju domenu takozvane visoke kulture.

Pišući o ambiciji koja se može „izraziti i jasno i otvoreno“, a koja podrazumeva imperativ definitivnog promovisanja Beogradskog džez festivala u „rang koji već sada uživaju Bitez, Bemus i Fest“, Dragutin Gostuški⁸⁴ 1975. godine zapravo sumira nastojanja koja postoje od osnivanja festivala. Vezivanje za ove manifestacije ima duboku i pretežnu finansijsku podlogu, ali istovremeno ukazuje na retoriku i argumentaciju u procesu *prevođenja* džeza iz popularnog u elitno. Tako, odmah nakon prvog izdanja festivala, Radomir Ličina piše:

Posle svega, Beograd je bogatiji za jedan stvarni umetnički događaj. Četiri dana muzičkih svetkovina pružili su mogućnost da se za kratko vreme preživi istorija džeza u malom... Ovakav festival potreban je našem gradu i ako bi se, kao što se pretpostavlja, uspelo u pokušajima, da on postane tradicija, Beograd bi uz BEMUS; BITEF i FEST, dobio još jednu (i u vrlo širokim okvirima) značajnu kulturnu manifestaciju.⁸⁵

Ili, rečima publiciste Žike Bogdanovića:

Ispunjeni uzbuđenjem i novom plimom nade, prvi put u ovom gradu primamo u goste – neke od najvećih živih ličnosti džeza... Imamo već Bitez, Bemus i Fest: sada dobijamo i Newport u Beogradu, sa vrućom nadom da će i on postati neotuđiva tradicija kulture ovog podneblja.⁸⁶

Međutim, samo pet meseci i od prvog izdanja i od iskazanog optimizma, u martu 1972. godine, povodom preraspodele gradskih sredstava, dolazi do otpora onih koji bi trebalo da podele novac, a već su se izborili za status finansiranih. O tome svedoči i sledeći izvod iz štampe:

„Njuport“ je uz Bitez, Bemus i Fest svrstan u beogradske manifestacije koje imaju visoku kulturnu vrednost i značajan odjek u svetu. Ovih dana, kulturni radnici, sve češće postavljaju pitanje da li je Beogradu potreban „Njuport džez festival“? – a ljubitelji džeza: Hoćemo li u novembru ponovo čuti Djuka i Majlsa? [...] U razgovoru o sudbini festivala, koji je pre nekoliko dana vođen u Kulturno prosvetnoj zajednici Beograda, inicijativu Doma omladine, nije podržao jedino upravnik Teatra nacionalne drame Radomir Stević Ras. „Njuport“ je odraz skorojevičke potrebe da se diše na tri para pluća a imamo samo jedna – tvrdi Ras. – Beograd treba da bude velegrad ali ne preko svojih mogućnosti.⁸⁷

U istom momentu, donekle protiv bio je i Miodrag Simentić, predsednik Kulturno-umetničkog društva Beograd, koji je nazivao ovo festivalsko razrastanje

84 NIN. 1975. „Muzika ili motiv druženja“. NIN 23. novembar 1975.

85 Radomir Ličina. 1971. „Volimo li džez?“. Borba 6. novembar 1971.

86 <https://bjf.rs/istorijat/>

87 T. B. „Beograd ove godine bez ‘Njuporta’“. 10. mart 1972.

„festivalomanijom“. Takođe je izneo argument koji, čini se, delimično staje na stranu same džez muzike, a to je da se svakog meseca dovede po jedan učesnik Njuport džez festivala, umesto održavanja četvorodnevne manifestacije.

Pored uočene strategije insistiranja na jednakosti s takozvanim prvorzrednim manifestacijama kulture i nastojanja da se premosti jaz time što bi i džez stekao status „opštepriznate umetnosti“, ali ne „hermetične umjetnosti“⁸⁸ i u lokalnim okvirima⁸⁹ – pre nego što detaljnije bude reči o konkretnim finansijskim teškoćama koje dodatno stimulišu ovakva nastojanja – na ovom mestu valja apostrofirati još jednu podstrategiju, koja je insistirala na razgraničenju od Bemusa, kao festivala koji je orijentisan isključivo prema klasičnoj muzici. Odvajanje od konkretne muzičke forme podseća na već opisan ambivalentan odnos u globalnim tokovima prema „nadređenoj“ muzici, koji nekada podrazumeva insistiranje na istovrsnosti u kvalitativnom smislu, dok u nekim slučajevima preovladava stav o nadmoći žive improvizatorske prirode džeza. Tako Aleksandar Živković, kao selektor programa, dok čeka odgovor o finansiranju od Beogradske zajednice kulture, u trenutku kada je Dom omladine i zvanično zatražio od ove ustanove status stalnih međunarodnih umetničkih manifestacija u gradu, uz Fest, Bitef, Radost Evrope i Bemus, kaže:

Ovo je u stvari festival muzike XX veka, savremene muzike, savremenih stvaralaca i stvaralaštva. A ona je slabo zastupljena u muzičkom životu Beograda. Na BEMUSU se izvode Bah, Betoven... Na našem festivalu dopunjavalo bi se to stvaralaštvo kompozitorima koji danas pišu. Danas je džez opštepriznata umetnost, pa bi bilo nenaučno vraćati se na dilemu da li je džez umetnost ili ne.⁹⁰

Tri godine kasnije, daleko oštriju ocenu izneo je Milan Vlačić, ocenjujući da je džez kod nas „pastorče, nerado viđeno i preterano kroćeno“:

Stav prema džezu uvek odražava stepen savremene muzičke kulture, a da sa njom nešto suštinsko nije u redu, pokazao je i nedavni BEMUS. No za razliku od ove usko sektaški smišljene priredbe, Beogradski džez festival je i ove godine potvrdio da njegovi tvorci raspolažu zreloom koncepcijom (ali ne uvek i dovoljnim materijalnim sredstvima)...⁹¹

Iz prethodnih primera može se zaključiti da je, pored nastojanja da se obezbedi određeni umetnički status kao zalog opstanka, iza većine problema festivala stajao manjak finansijskih sredstava, koje je trebalo deliti sa starijom festivalskom „braćom“. Na isti problem upućuje i izjava Dejana Patakovića u tekstu s nadnaslovom „Da li će ove godine biti održan Njuport džez festival?“⁹² koji je uvek bio adresiran na jednu ustanovu – Beogradsku zajednicu kulture. I preneti izjava urednika programa DOB-a Milana Ševića jasno naglašava okvire

88 Ognjen Tvrković. 1974. „Zvuci atomskog džeza“. *Svijet* 29. novembar 1974.

89 Dejan Pataković. 1974. „Muzičko doba Čarlija Parkera“. *Politika ekspres* 22. jun 1974.

90 Dejan Pataković. 1974. „Muzičko doba Čarlija Parkera“. *Politika ekspres* 22. jun 1974.

91 Milan Vlačić. 1977. „Maštari i zabavljači“. *Politika* 8. novembar 1977.

92 Dejan Pataković. 1974. „Muzičko doba Čarlija Parkera“. *Politika ekspres* 22. jun 1974.

u kojima je festival trebalo da pronađe stabilne izvore finansiranja, a ne samo „simbolične“. Međutim, ni činjenica da je Beogradska zajednica kulture 1974. godine opredelila četvorostruko veću sumu nego svih ranijih godina zajedno nije rešila finansijsku situaciju, budući da se Radio Beograd povukao iz svake saradnje, a da je Televizija Beograd drastično redukovala finansijsko učešće uz obrazloženje da nema raspoložive termine za snimanje.⁹³ To je iziskivalo druge nepopularne mere, poput podizanja cene ulaznica, za koje se već ocenjivalo da su visoke, kao i prilagođavanje programa finansijama, i to u okolnostima osamostaljenja festivala bez inicijalne Njuport etikete, to jest od momenta kada će se festival zvati *beogradskim*.

Finansijski problemi, koji su nastali već nakon prvog izdanja, i pored toga što se u štampi isticalo da je „jedinu priredbu najprestižnijeg međunarodnog kalibra – koja fascinantno potvrđuje status Beograda kao prvorazredne kulturne Meke – moguće realizovati uz veliki utrošak energije i mali utrošak novca“,⁹⁴ jasno trasiraju pravac u kojima će biti usmeravani naponi za održavanje festivala. Finansijska iskušenja, u najkraćem, od početka predstavljaju najveći problem, pa tako i pred drugu, delimičnu reprizu, budući da DOB nije mogao preuzeti kompletne troškove.⁹⁵ Suma koju je DOB tražio ne samo za koncerte nego i za širenje programa na džem senše, projekcije filmova i tribine, iznosila je 65 miliona dinara. Ova diskrepanca između planiranog i finansijski podržanog skreće pažnju na glavne nosioce manifestacije – kada se pod njima ne podrazumevaju džez muzičari – ali i na značajnu lokalnu specifičnost.

Specifičnost kojoj će biti posvećena veća pažnja jeste lična inicijativa – nazivana čak i „privatna“ – da se uspostavi festival u socijalističkom društvenom uređenju koje *lično* i *privatno* ili potiskuje ili ga *prevodi* i *uklapa* na njemu prihvatljiv način. Tako, u novinskim člancima s jedne strane biva pozicionirana „šačica entuzijasta“ okupljena oko DOB-a, nasuprot koje stoje organizacije od kojih se očekuje finansijska podrška bez koje festival ne bi mogao da bude osnovan niti da opstane, a ponajmanje da se oslobodi *autsajderske* pozicije.

Već od prve reprize, često bez ukazivanja na konkretna imena, štampa će isticati inicijativu okupljenih pojedinaca oko DOB-a, kao ustanove kulture i obrazovanja Grada Beograda, koji je 1971. godine proslavio prvu petogodišnjicu: „Sve je to, sa usrdnom podrškom nadležnih američkog programa za kulturnu saradnju Stejt departmenta, organizovala praktično šačica entuzijasta iz beogradskog Doma omladine“. ⁹⁶ Ti entuzijasti su upravo apostrofirali troškove, što se vidi i iz izjave Aleksandra Živkovića 1972. godine, u kojoj se pita ko će nadoknaditi planirani deficit od 200.000 dinara.⁹⁷ Naime, Zajednica kulture grada prethodne godine dala je 50.000 dinara, a Televizija Beograd za snimke, od dogovorenih 450.000,

93 V. S. 1974. „Grad daje, drugi oduzimaju“. *Politika* 29. jul 1974.

94 *NIN* 1972. „Kocka je bačena“.

95 *NIN* 1972. „Kocka je bačena“.

96 Radomir Ličina 1971. „Volimo li džez?“. *Borba* 6. novembar 1971.

97 Prema istom navodu, ukupni troškovi su iznosili 950.000 dinara.

svega 280.000 dinara, dok su ukupni troškovi iznosili 950.000 dinara. Drugačije obrazloženo pitanje objavljeno je u *NIN*-u marta iste godine:

U izvesnim stvarima, nikada se ne pita da li je previše, pita se da li je premalo. Po već ustoličenoj tradiciji, Beograd ima tri priredbe vrhunskog međunarodnog tipa: Bitef, Bemus i Fest, a prošle godine zahvaljujući strasnom naporu šačice entuzijasta (velike stvari, po pravilu, tako počinju), dobio je i četvrtu, privremeno nazvanu „Njuport u Beogradu“.⁹⁸

Treće izdanje festivala bilo je ujedno prilika da se nazove *tradicionalnim*, iako je svake godine menjao ime (pred nedovoljno ispunjenom dvoranom⁹⁹ kada na bini nisu nastupala najzvučnija imena) i iako je njegov opstanak ozbiljno doveden u pitanje već posle prvog izdanja. Zbog toga ne čudi ponovno isticanje zahvalnosti DOB-u na pregalaštvu i istrajnosti, to jest ljudima u njemu koji su preuzeli na sebe organizaciju, pri čemu se značaj vidi i u činjenici da je koncerte mogla da vidi šira jugoslovenska publika zahvaljujući televizijskim snimcima.¹⁰⁰

Godinu predaha od finansijskih nedaća, to jest peto izdanje festivala 1975. godine, zagrebački *Vjesnik* portretiše na sledeći način, uvodeći u red značajnih pitanja komercijalizaciju, kao još jednu od oprobanih strategija, o kojoj će još biti reči naknadno:

Začudo [...] ne ostaju pitanja ona uobičajena, vezana za novac, lošu ili bolju organizaciju, već pitanja za ovu umjetnost, dakle džez-egzistencijalne prirode. Ostala su pitanja o njegovoj budućnosti, mjestu u društvu, o društvenoj i političkoj uvjetovanosti, o sukobima s drugim idiomima i naposljetku sa samim sobom.¹⁰¹

Povodom sedmog izdanja, 1977. godine, u štampi se naglašavaju uporne finansijske teškoće, opadanje popularnosti džeza i nedostatak scene između dva festivalska izdanja. To se uklapalo u šire trendove potiskivanja džeza iz klubova pred drugom popularnijom muzikom i njegov prelaz u škole i koncertne dvorane,¹⁰² koji su podstakli proces elitizacije u odnosu na moderno, kao i tendencije orijentacije ka klasičnoj muzici na ravnopravnim osnovama, kako je pokazano na međunarodnom planu. Kao zanimljiv kontrast za proučavanje procesa konstruisanja lokalnog festivala ostaju reči Saše Radojčića, muzičara i „jednog od šefova festivala“,¹⁰³ da je džez festival prerastao u manifestaciju koja „iz godine u godinu ostavlja traga, više dobrih džez-muzičara i više publike koja sluša džez“, a koje se nadovezuju na uvodne reči novinara, koje pocrtavaju ambijent „oživilih klubova, češćih sastanaka ljubitelja džeza i novog zaklinjanja muzičara da će istrajati da sve ne bude od festivala do festivala“.¹⁰⁴

98 *NIN*. 1972. „Kocka je bačena“.

99 M. V. 1973. „Veče podsećanja“. *Politika* 6. novembar 1973.

100 Žika Milutinović. 1973. „Susret divova“. *Ilustrovana Politika* novembar 1973.

101 Željko Janda. 1975. „Komercijalizacija ugrožava kvalitetu“. *Vjesnik* 23. novembar 1975.

102 Dragutin Gostuški. 1977. „Puls našeg vremena“. *NIN* 13. novembar 1977.

103 D. J. 1977. „Više od festivala“. *Večernje novosti* 4. novembar 1977.

104 D. J. 1977. „Više od festivala“. *Večernje novosti* 4. novembar 1977.

Ipak, kao i ranijih godina, i 1978. dnevno su na programu bila dva koncerta od 18 i 20.30 časova,¹⁰⁵ za razliku od ostatka godine, koji Milan Vlačić opisuje kao vreme u kojem publika može samo da čezne zato što nema ponude koja bi je zadovoljila. Takođe ističe da je festival ravnopravno stao uz Fest, Bitef i Bemus¹⁰⁶ kao poveznice od kojih se ne odustaje. Zanimljivo je i to da se festival, „zbog zauzetosti“ Doma sindikata, preselio upravo u DOB, na mesto iz kojeg deluju ljudi čija lična inicijativa drži festival na mapi gradskih kulturnih dešavanja.

Za kraj, valja izdvojiti 1979. godinu, u kojoj su ispoljeni vrhunci svih dosad apostrofiranih problema, i to pred obeležavanje „jubileja“. Naime, u štampi se izdanje iz te godine određuje kao *deseto* i kao ono koje potvrđuje značaj festivala u okolnostima koje Vojislav Simić ocenjuje *činjenicom* „da je u ovom gradu sve veće interesovanje, mladih naročito, za džez“, ali i ističe da „niko u ovom gradu neće zaplakati ako se festival ugasi“.¹⁰⁷ S druge strane, naglašava se nezahvalna uloga Saveta festivala, koji „pincetom“ probira i sužava učesnike, upravo zbog nedostatka sigurnog finansiranja, uprkos ranijim visokim ocenama festivala u kvalitativnom smislu, pa i u potcrtavanju toga da se budi interesovanje publike.¹⁰⁸ Iako su raniji naslovi najavljivali neizvesna izdanja festivala, u godini „jubileja“ najavljivani su, upravo, neizvestan jubilej:

Ove jeseni jedan značajan međunarodni kulturni festival u Beogradu valjalo bi da zabeleži lep jubilej u kulturnom životu glavnog grada... Ali ni to izgleda nije sigurno, budući da se još uvek ne zna kakav će biti program, da li za nje- ga ima novca [...] po rečima ljudi iz Doma omladine, nema dovoljno novca i svake godine Dom ostaje u dugovima zbog ovog festivala. Nakon svih ovih natezanja, ostaje pitanje: da li je Beogradu ovaj festival potreban? I te kako je potreban, naravno, jer muzički život glavnog grada uopšte ne beleži koncerte džez muzike... Dok mnoge evropske prestonice mogu da Beogradu pozavide na onome što je obuhvatio na prethodnih devet godina, nekima je ovaj festival teret. Ako već treba ugasiti festival, onda to nije privatni problem ljudi iz Doma omladine...¹⁰⁹

Kako bi ova hronološka, ali i logička, nedoslednost mogla biti objašnjena, važno je uvesti na ovom mestu još jedan izvor. Reč je o zvaničnoj internet prezentaciji festivala, gde se u *Istorijatu*¹¹⁰ navodi: „Zanimljivo je da se deveto izdanje zvanično nikad nije dogodilo – najverovatnije je da su organizatori 1979. ‘požurili’ sa proslavom jubileja da bi obezbedili bolji institucionalni budžet, kao i veće interesovanje sponzora i medija“. Opisano preinačenje predstavlja tako još jednu improvizaciju u strateškom delovanju pojedinaca koji su tražili rešenja u okviru sistemske podrške i, bez obzira na sve nelogičnosti i paradokse, izborili se da festival krene put duže vremenske linije postojanja.

105 M. V. 1978. „Vatromet dobrog džeza“. *Politika* 3. novembar 1978.

106 M. Vlačić. 1978. „Velika noćna muzika“. *Politika*

107 V. S. 1979. „Gorki tonovi džeza“. *Politika* 3. oktobar 1979.

108 V. S. 1979. „Gorki tonovi džeza“. *Politika* 3. oktobar 1979.

109 M. V. 1979. „Neizvestan jubilej“. *Politika* 28. septembar 1979.

110 <https://bjf.rs/istorijat/>

„Večernja škola“ džeza

Najzad, pridruženi problem koji ishodi iz pozicije džeza u datom momentu na ovim prostorima, to jest iz činjenice da scena gotovo ne postoji i da su stalno prisutni problemi u finansiranju, a uz ambiciju da festival preraste u stalni i tradicionalni događaj, tiče se pitanja koje je za zadati žanr uvek aktuelno i promenljivo – publike. Ono se u štampi javlja od prvog izdanja i najčešće biva razrešeno ukazivanjem na to da li je publika bilo u sali ili ne. Slučajevi kada se isticala dobra posećenost opisivani su na manje ili više optimističan način, jer publike koja bi bila prevashodno orijentisana ka džezu nema dovoljno da bi bila garant održavanja festivala:

Pa, u početku neizvesno pitanje kako će publika primiti festival, beogradski poklonici muzike dali su vrlo ubedljiv odgovor, prepune dvorane u toku sve četiri večeri. To naravno ne mora da znači da bi sledeći festival (kao i oni posle njega) naišao na sličan odziv. Svako čudo za tri dana, rekao bi skeptik.¹¹¹

Drugim rečima:

[...] događaji su opovrgli predrasude: ispoljilo se tokom niza priredbi koje je organizovao Dom omladine, a tokom gostovanja muzičara sa Njuportskog festivala kao krune svih napora, da postoji jedna neotuđiva zakonitost u sazrevanju ukusa, i da je generacija, emocionalno i muzički vezana za jednostavne ritmove bita (i, kasnije, roka), sada na putu da se sa punom strašću preda i najmodernijim traženjima u džezu... Nekoliko desetina hiljada slušalaca koji su, tokom četiri dana, punili veliku dvoranu Doma sindikata, instiktivno su osetili svu draž i veličinu džeza, pripremivši se, možda, kroz ovu muziku, da uđu u tajni vrt velike muzike zapadne kulturne tradicije.¹¹²

Međutim, ove pozitivne evaluacije, koje sadrže i potvrdu da je publika u većoj meri „pozajmljena“ od drugih žanrova, trebalo bi kontrastirati opštoj oceni u štampi da festival, upravo zbog toga, ima zadatak edukacije publike, dok je za strateško opredeljenje proglašavano okretanje prema mladima. Manifestacija je najavljivana gotovo kao misija, pa je zanimljiv podatak da je prodaja karata ocenjena kao „rekordno brza“,¹¹³ što je išlo u prilog tome da se radi o široj muzičkoj publici, pa i onoj koja prati različita kulturna dešavanja u prestonici. Ovakav start, bilo bi očekivano, trebalo je da organizatorima¹¹⁴ dâ bolju početnu poziciju za naredno izdanje. Dogodilo se, međutim, upravo suprotno. Na deficit prvog izdanja nadovezala se gotovo „poluprazna sala“ drugog izdanja, zbog čega se u tekstu ističe da je publika „zakasnila“, nakon što je za prvo izdanje pokazala „najveće moguće interesovanje“, te da je tek drugog dana

111 Radomir Ličina 1971. „Volimo li džez?“ *Borba* 6. novembar 1971.

112 *NIN*. 1972. „Kocka je bačena“. *NIN*.

113 *Večernje novosti*. 1971. „‘Vrući talas’ iz Nju Orleansa!“. *Večernje novosti* 21. oktobar 1971.

114 Na početku, to su bili: DOB, Radio Beograd 202, Televizija Beograd, Beogradska banka i Kulturno-prosvetna zajednica Beograda, a s američke strane Program za kulturnu saradnju Stejt departmenta.

festivala, nastupom Dizija Gillespija i „Džinova džeza“, otklonjena „sumnja da je beogradskoj publici već dosta džeza“.¹¹⁵ I za otvaranje trećeg izdanja „velika dvorana Doma sindikata nije bila ispunjena do poslednjeg mesta“.¹¹⁶ Od ovog momenta značajnije se oseća programsko širenje izvan granica žanra i ciljano uključivanje pop muzike prema ugledanju na druge džez festivale.¹¹⁷

Broj ljubitelja džeza u datom momentu, makar i okviran, teško je dokučiv. Međutim, broj kojim je moguće baratati jeste broj posetilaca u prve tri godine festivala. Prema oceni selektora Aleksandra Živkovića,¹¹⁸ festival je „okupljao najmanje petnaest hiljada poklonika džeza“, pri čemu valja imati u vidu da je izjava data pred odlučivanje o finansiranju prvog izdanja samostalnog Beogradskog džez festivala 1974. godine, kada i urednik programa, Milan Šević, ocenjuje da je festival „već stekao izvesnu tradiciju i svoju publiku“.¹¹⁹ Usled ranije opisane finansijske neizvesnosti, festival je organizovan na novim komercijalnim principima kako bi se osnažio većim brojem posetilaca u trenutku u kojem, pored odrednice *beogradski*, zadobija i prepoznatljivost i kao *jugoslovenski*,¹²⁰ pa i *evropski*. Nova komercijalna osnova, to jest finansijska strategija delovanja, podrazumevala je uključivanje radnih organizacija i Muzičke omladine Srbije, koje preuzimaju zadatak nabavke većeg broja karata po povlašćenim cenama,¹²¹ što predstavlja svojevrsni socijalistički recept za prevazilaženje problema i obezbeđivanje masovnosti koja je morala biti izvan interesovanja znatnijeg broja posetilaca. To je jasno i iz sledećeg navoda:

Organizatori na svakoj od četiri večeri prvog Beogradskog džez festivala već vide po dve i po hiljade članova Muzičke omladine, kao i po hiljadu članova raznih organizacija – kojima su namenili ulaznice po ceni od deset dinara (ostale, u prodaji, staju 30, 40 i 50 dinara).¹²²

Kao druga važna novina izdvaja se preseljenje festivala u „ogromnu sportsku palatu ‘Pionir’“.¹²³ Tu je bilo moguće primiti povećani broj publike, koja se u štampi ponekad razume i kao pozitivna posledica organizovanja festivala, čija je misija uspeła činjenicom da je odgojio željenu, a novu, mladu i dobro obaveštenu slušalačku bateriju:

Tokom te kontinuirane džez aktivnosti oformila se mlada džez publika, koja tu muziku poznaje, voli i dolazi na svaki koncert. Tako je dvogodišnji Džez festival u Beogradu iz velike dvorane Doma sindikata bio premešten u ogromnu sportsku palatu ‘Pionir’ koja je pružila više konfora i prostora, pa su

115 V. S. 1972. „Dejv Brubek – najveći klavirista džeza“. *Politika* 9. novembar 1972.

116 M. V. 1973. „Veče podsećanja“. *Politika* 6. novembar 1973.

117 Vojislav Simić. 1973. „Četiri dana džeza“. *Borba* 9. novembar 1973.

118 V. S. 1974. „Grad daje, drugi oduzimaju“. *Politika* 29. jul 1974.

119 Dejan Pataković. 1974. „Muzičko doba Čarlija Parkera“. *Politika ekspres* 22. jun 1974.

120 Nova praksa repriziranja dela programa u drugim gradovima zemlje, gde je bilo zainteresovane publike, poput Zagreba, Ljubljane, Novog Sada, Niša, Skoplja.

121 V. S. 1974. „Prvi beogradski džez festival“. *Politika* 12. novembar 1974.

122 V. S. 1975. „Prvi beogradski džez festival“. *Politika* 12. novembar 1974.

123 Ognjen Tvrković. 1974. „Zvuci atomskog džeza“. *Svijet* 29. novembar 1974

svakog dana koncerte pratili i po tri do četiri hiljade ljubitelja džeza što, svakako, predstavlja jedan od krupnih rezultata ove smotre. Treba naglasiti i da je Muzička omladina Srbije tu mnogo pomogla, jer je otkupila dio karata i prodala ih svojim članovima za samo deset dinara.¹²⁴

Međutim, kao što je već rečeno, jedna od strategija i drugih evropskih festivala bila je otvaranje prema široj publici kroz žanrovsku različitost programa, što je, pored novih komercijalnih principa, postavljalo i pitanje komercijalizacije programa kako bi se izašlo u susret pretpostavljenom ukusu privučenih *publika*. Ova praksa mogla bi biti označena kao težnja ka raznovrsnosti programa, pri čemu je i data raznovrsnost imala više oblička. S jedne strane, radilo se o otvaranju prema rok i pop muzici, dok je, s druge, forsiran neamerički izvođački odabir, u kojem se kao zanimljiva strategija ističe izbor nemalog broja izvođača iz takozvanih blokovskih zemalja, o kojima je publika malo znala. Na ovom mestu, međutim, od većeg je značaja to kako se baratalo *ukusom* publike. Saša Radojčić, jedan od šefova festivala, kako se navodi u štampi, 1977. godine ističe da je festival prestao da bude revija muzičara i da se radi o događaju koji „iz godine u godinu ostavlja više traga, više dobrih džez muzičara i više publike koja sluša džez“,¹²⁵ što treba prihvatiti. Međutim, olako razumevanje manifestacije kao uspešne na opisani način u datom momentu, može zamagliti činjenicu da se u svrhu sazdanja *Meke džeza* – što jeste jedan od krajnjih ishoda, koji i danas ostaje da važi – moralo brižljivo baratati i *nedžez* elementima, džeza radi. Ipak, to nije mogao uvek biti lak zadatak, ali kompromis, svakako, jeste što je jedna od oprobanih strategija delovanja (o domaćem primeru više u: Milosavljević i Ilić 2020), naročito kada se osveži perspektiva u kojoj džez nastoji da omeđi svoje posebno, stvaralačko mesto, ali ne u krugu *lakih* nota, što Dragutin Gostuški izražava na sledeći način:

Ukoliko, dakle, džez zauzima danas jedan poseban, tačno omeđen teren specifičnog dejstva, onda se njegov najstrože shvaćeni supstrat može u dobroj meri ilustrovati stavom Čarlsa Mingasa. To pre svega znači da džez ne može biti više refleks instinkta neukih, niti distributer emocija iz automata. Za pravilno shvatanje savremenog džeza – pa prema tome i za puno uživanje u njemu – nužno je ne samo iskustvo, već i izoštren sluh koji čita između notnih redova, nužan je, znači, pravi ali posebno obojen muzički intelekt koji može da shvata šta se sve tamo u vrućim laboratorijama dogodilo pre no što je ohlađena, dobro spakovana muzička hemikalija dospela na daske koncertne izložbe. Recimo, najzad, da smo ovom prilikom još jednom morali steći uverenje o apsolutnoj superiornosti džeza i njegovih proizvođača nad svim ostalim formama takozvane lake muzike, iako i ova druga, razume se, nije lišena ni finih ideja, ni pravih ljudi.¹²⁶

Nakon ovakvog kvalifikovanja, objavljenog u *NIN*-u na tri novinske stranice, jasno je da komercijalizacija i „osvajanje“ publike putem različitih i (ne)

124 Ognjen Tvrković. 1974. „Zvuci atomskog džeza“. *Svijet* 29. novembar 1974.

125 D. J. 1977. „Više od festivala“. *Večernje novosti* 4. novembar 1977.

126 *NIN*. 1975. „Muzika ili motiv druženja“. *NIN* 23. novembar 1975.

muzičkih mera mora da unosi dodatne programske probleme, pored finansijskih, te da dodatno sužava polje izbora, dok istovremeno daje neku vrstu alibija za raznovrsna otvaranja ka muzičkim sferama izvan džeza. U prvom redu radilo se o otvaranju ka pop i rok žanrovima koji, iako bliži od drugih, deluju deklarativno veoma udaljeno, prema izabranom navodu koji odražava šire prihvaćeno gledište, o kojem je bilo reči. Obrazovanost publike, ne samo kada je džez u pitanju, nego i džez-rok,¹²⁷ ali i komunikativnost džeza,¹²⁸ postaju teme kojima se bavi i domaća štampa. Lokalne prilike su pak složenije, što se vidi iz postupanja organizatora, u konkretnom slučaju, Saše Radojčića kao predlagača programa:

Naš festival nije ni takmičenje, nije ni egzibicija ekstravagantnih pravaca u muzici, nije ni smotra konzervativnog džeza, ni parade poletaraca, ali je i sve to pomalo. Kada sam Savetu predlagao sastav izvođača imao sam u vidu da je publika šarolika, sastavljena od sladokusaca i znalaca do onih što se prvi put sreću s ovom muzikom: Zato ove godine imamo i Bila Evansa, uvek novog, a dovoljno starog, da ga svi znaju. Imamo pevačicu Beti Karter koja se trenutno veoma visoko kotira među ljubiteljima džeza...¹²⁹

Svestan ukusa naše publike, Programski savet Festivala insistirao je da se orkestarskim sastavima pridruži što veći broj vokalnih solista.¹³⁰

Princip široko otvorenih vrata za hiljade posetilaca i princip jasnog odvajanja od takozvanog popularnog, kroz pripajanje vrhunskom umetničkom to jest *elitnom*, a sve zarad podupiranja elementarno egzistencijalnog, kao što se može zaključiti, nije izvan strategija koje su oprobavane i u zapadnim okvirima. Ono što jeste specifično za ondašnje socijalističko društvo tiče se sredstava korišćenih u te svrhe, koji se mogu sažeti u pozicioniranje festivala kao *mosta* između istoka i zapada, s jedne strane, te individualnog pregnuća (u okviru ustanove) i insistiranja na sistemskim rešenjima, s druge.

Zaključak

Značaj predstavljanja novinske građe, kako se može zaključiti, valja razumeti na više načina: najpre, kao mogućnost dobijanja osnovnih informacija o festivalu – onako kako su tu funkciju ispunjavali mediji u odnosu na stručnu i zainteresovanu javnost sedamdesetih godina prošlog veka – ali i kao potencijal za naučno preispitivanje konkretne festivalske prakse, koju u prvoj deceniji prate učestale krizne situacije o kojima informišu kritički orijentisani autori iz redova novinara, muzičkih kritičara, ali i samih džez muzičara, te onih koji pripadaju klasičnoj muzici. Međutim, značaj medija koji bi trebalo

127 Željko Janda. 1975. „Komercijalizacija ugrožava kvalitetu“. *Vjesnik* 23. novembar 1975.

128 D. Jelić. 1975. „I dalje – džez“. *Večernje novosti* 15. novembar 1975.

129 D. J. 1976. „Festival treba da se pamti“. *Večernje novosti* 4. novembar 1976

130 Dragutin Gostuški. 1977. „Puls našeg vremena“ *NIN* 13. novembar 1977.

sagledati i kroz konstruisanje javnog prostora u kojem se dodeljuju uloge i statusi učesnicima u društvenim aktivnostima, čime postaju „važni zastupnici i akteri kulturnih vrednosti i narativa“ (Jevtović i Bajić 2018, 275), potrebno je dodatno naglasiti. Aktivno učešće u *areni* u kojoj je džez festival konstruisan kao prvorazredna kulturna manifestacija od posebnog značaja za Beograd i ondašnju Jugoslaviju, u sadejstvu s ostalim akterima okupljenim oko različitih džez praksi, ali i onima koji su pripadanjem domenu klasične muzike *pozajmljivali* preko potreban prestiž, imalo je, međutim, i druge ishode. Jedan od njih podrazumevao je opstajanje džeza, koji je, kao žanr, zapao u krizu popularnosti. Kao drugi važan – možda i najvažniji – ishod, izdvaja se upravo činjenica da je konkretnom festivalskom praksom Beograd opravdao status *Meke džeza* (više u: Ajduk i Milosavljević 2025). Veličinu ovog poduhvata trebalo bi sagledati upravo kroz naglašene *krizne* okolnosti. Tako, između onoga što u datom momentu već postoji u festivalskoj ponudi glavnog grada i što predstavlja zaštićene izdanke kulturne politike i onoga što pod odrednicom zabavna muzika biva u ekspanziji i postaje sve popularnije, džez kao stvaralaštvo koje nije u potpunosti ni *tamo* ni *onde*, dobija priliku da se izbori za festival koji će neretko biti jedino džez zbivanje u glavnom gradu, i to na inicijativu i kroz pregnuće malog broja ljudi – takozvanih entuzijasta okupljenih oko DOB-a. U skladu sa stajalištem koje ističu Jevtović i Bajić, a to je da kulturna politika nije homogen i jedinstven pojam, već da se neprekidno menja, prilagođava okruženju i perspektivama, uvek u skladu s političkim ambijentom koji se i sâm preoblikuje (Jevtović i Bajić 2018, 275), moguće je konstatovati da je konkretan proces preoblikovanja, u svojoj suštini, proces konstruisanja džeza kao *elitne* muzičke forme, koji se, s jedne strane, naslanja na međunarodne ugledajuće modele, dok istovremeno predstavlja specifično meandriranje SFRJ u okvirima međunarodne politike. Preuzimanje uloge „mosta“ koji povezuje popularnu i klasičnu muziku, kao oprobani način da se manifestacija pozicionira u koordinatama *vrhunskog* umetničkog izraza zajedno s drugim lokalnim festivalima, ali i povezivanje *Zapada* i *Istoka* ugošćavanjem izvođača s obe strane, kao odraza političke i ideološke orijentacije ondašnje države u odnosu i na *jedne* i na *druge*, neke su od ključnih strategija delovanja koje se mogu prepoznati u nastojanjima da se egzistencija festivala održi uprkos konstantnim problemima, među kojima prednjače oni finansijske prirode. Na ovaj način, sâm festival, ostaje negde *između* popularizacije i komercijalizacije, naspram elitizacije, zbog čega se kao značajan faktor ističe i potreba edukacije publike, gde je takođe moguće izdvojiti socijalistički recept. Reč je, svakako, o snižavanju cene ulaznica za pojedine kategorije posetilaca, plasiranju karata preko preduzeća i udruženja i podizanje posećenosti daleko preko realnog interesovanja za festival. Ova konstruktivistička činjenica, koja naglašava da realno i proishodeće ne moraju da idu ruku pod ruku, pokazala se značajnom, jer potvrđuje da bi kao jednako realan ishod procesa konstruisanja trebalo izdvojiti taj da je Beograd, uistinu, dobio respektabilan džez festival koji traje do danas.

Literatura

- Ajduk, Marija. 2021. *Reprezentacija jugoslovenskog novog talasa u štampi od 1979. do 1985. godine*. Beograd: Dosije.
- Ajduk, Marija, Ljubica Milosavljević, and Ana Banić Grubišić. 2024. „(Post)Yugoslavian Music Press in Transition“. *Etnoantropološki problemi* 18 (4): 1081–1114. <https://doi.org/10.21301/eap.v18i4.4>
- Ajduk, Marija i Ljubica Milosavljević. 2025. „Konstruisanje lokalnog identiteta Beogradskog džez festivala 70ih godina XX veka“. *Etnoantropološki problemi* 20 (4): 1183–1209. <https://doi.org/10.21301/eap.v20i4.9>
- Ake, David. 2002. *Jazz Cultures*. Berkeley: University of California Press.
- Anderson, Iain. 2002. „Jazz outside the Marketplace: Free Improvisation and Nonprofit Sponsorship of the Arts, 1965–1980“. *American Music* 20 (2): 131–167.
- Bakić, Sonja, Macarena Cuenca-Amigo, and Jaime Cuenca. 2021. „Jazz festivals and their audiences: A systematic literature review“. *Journal of Audience & Reception Studies* 18 (1): 19–45.
- Black, Steven. 2008. „Creativity and Learning Jazz: The Practice of Listening“. *Mind, Culture, and Activity* 15 (4): 279–295. <https://doi.org/10.1080/10749030802391039>
- Burland, Karen and Stephanie E. Pitts. 2010. „Understanding Jazz Audiences: Listening and Learning at the Edinburgh Jazz and Blues Festival“. *Journal of New Music Research* 39 (2): 125–134. <https://doi.org/10.1080/09298215.2010.493613>
- Dallin, Leon. 1958. „Classics and Jazz: An Eternal Conflict?“. *Music Educators Journals* 45 (2): 32–36.
- DeVeaux, Scott. 1991. „Constructing the Jazz Tradition: Jazz Historiography“. *Black American Literature Forum* 25 (3): 525–560.
- Đurković, Miša. 2004. „Ideološki i politički sukobi oko popularne muzike u Srbiji“. *Filozofija i društvo* 25: 271–284. <https://doi.org/10.2298/FID0525271D>
- Erdeljac, Nela. 2024. „Jazz Music in Yugoslav-American Foreign Relations (1956–1974)“. Doktorska disertacija, Filozofski fakultet, Sveučilište u Zagrebu.
- Erčić, Jadran. 2007. *Knjiga o džezu*. Beograd: Radio-televizija Srbije.
- Gennari, John. 1991. „Jazz Criticism: Its Development and Ideologies“. *Black American Literature Forum* 25 (3): 449–523.
- Frith, Simon. 2007. „Is jazz popular music?“. *Jazz Research Journal* 1 (1): 7–23. <https://doi.org/10.1558/jazz.v1i1.7>
- Hentof, Net. 2012. *Džezerski život*. Beograd: Utopija.
- Jevtović, Zoran i Predrag Bajić. 2018. „Kulturna politika na dnevnim stranama dnevnih novina u Srbiji“. *Kultura* 160: 274–290. doi: 10.5937/kultura1860274J
- Kehl, Rainhard, Peter Tipelt i Rihard Vidanam. 2007. *Duško Gojković. Džez je sloboda*. Beograd: Žagor.
- Kemp, Elyria and Michel G. White. 2013. „Embracing Jazz: Exploring Audience Participation in Jazz Music in Its Birthplace“. *International Journal of Arts Management* 16 (1): 35–48.
- Kolijer, Džejms Linkoln. 2009. *Istorija džeza*. Beograd: TEMA.
- Kovačević, Ivan i Ljubica Milosavljević. 2014. „Kratki rezovi: antropološko proučavanje savremene reklame“. *Etnoantropološki problemi* 9 (2): 435–462. <https://doi.org/10.21301/EAP.v9i2.9>

- Krnić, Rašeljka. 2010. „Džez između popularne glazbe i elitne umjetnosti“. *Društvena istraživanja: časopis za opća društvena pitanja* 19 (6): 1115–1138.
- Levine, Lawrence W. 1989. „Jazz and American Culture“. *The Journal of American Folklore* 102 (403): 6–22.
- Levine, Lawrence W. 2002. *Highbrow/Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America*. Cambridge: Harvard University Press.
- Lopes, Paul. 2004. *The Rise of a Jazz Art World*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lopes, Paul. 2005. „Jazz in the Popular Imagination“. *American Behavioral Scientist* 48: 1468–1481. <https://doi.org/10.1177/0002764205277017>
- McGee, Kristin. 2017. „Staging Jazz Pasts within Commercial European Jazz Festivals: The Case of the North Sea Jazz Festival“. *European Journal of Cultural Studies* 20 (2): 141–166.
- Milanović, Biljana. 2002. „Živojin Zdravković (24.11.1914 – 15.09. 2001)“. *Muzikologija* 2: 323–325.
- Milosavljević, Ljubica. 2010. „Konstrukcija starosti: štampa o domovima za stare (1945–1960)“. *Etnoantropološki problemi* 5 (2): 165–183. <https://doi.org/10.21301/eap.v5i2.8>.
- Milosavljević, Ljubica. 2018. „Prvi svetski rat u narativima srpskih džez muzičara školovanih u Austriji: ratna odšteta kao improvizacija“. *Antropologija* 18 (3): 101–122.
- Milosavljević, Ljubica. 2020. „Profesionalizacija džeza u Srbiji: antropološki pristup“. *Etnoantropološke sveske* 31 (20): 63–76.
- Milosavljević, Ljubica and Vladimira Ilić. 2020. „On the other side of the genre boundary: an anthropological analysis of compromises as jazz musicians' strategy of action“. *Traditiones* 48 (3): 21–41. <https://doi.org/10.3986/Traditio2019480302>
- Milosavljević, Ljubica. 2024. „Džez štampa u Srbiji od 1953. do 1965. godine“. *Etnoantropološki problemi* 19 (2): 529–550. <https://doi.org/10.21301/eap.v19i2.9>
- Mitrović, Veselin. 2012. *Džez kao socio-kulturna improvizacija*. Beograd: Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu.
- Muršič, Rajko. 2017. „Various Communities of Feeling in (post-) Yugoslav Popular Music: An Introductory Reflection“. In *Sounds of Atraction: Yugoslav and Post-Yugoslav Popular Music*, edited by Miha Kozorog and Rajko Muršič, 9–18. Ljubljana: e-edition.
- Oakes, Steve. 2010. „Profiling the jazz festival audience“. *International Journal of Event and Festival Management* 1 (2): 110–120. <http://dx.doi.org/10.1108/17852951011056892>
- Pantić, Voja. 2020. *Beogradski džez festival 1971–2020*. Beograd: Dom omladine Beograda.
- Pitts, Stephanie and Karen Burland. 2013. „Listening to live jazz: an individual or social act?“. *Arts Marketing: An International Journal* 3 (1): 7–20. <http://dx.doi.org/10.1108/20442081311327138>
- Porter, Eric. 2002. *What Is This Thing Called Jazz?* Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Radovanović, Bojana. 2024. „Društveno-kulturni angažman Dragutina Gostuškog“. U: *Iskošeni ugao Dragutina Gostuškog*, uredile Katarina Tomašević i Bojana Radovanović, 381–408. Beograd: Muzikološki institut SANU. DOI: 10.46793/DGOST23.381R
- Ristivojević, Marija. 2014a. „Muzika kao nematerijalno kulturno nasleđe“. *Antropologija* 14 (3): 135–142.

- Ristivojević, Marija. 2014b. „Muzika i lokalni identitet: Festival kulture mladih Srbije kao identitetsko obeležje Knjaževca“. *Antropologija* 14 (3): 45–53.
- Rinzler, Paul. 2008. *The Contradictions of Jazz*. Lanham: Scarecrow Press, Inc.
- Salamone, Frank A. 2005. „Jazz and Its Impact on European Classical Music“. *Journal of Popular Culture* 38 (4): 732–743. <https://doi.org/10.1111/j.0022-3840.2005.00138.x>
- Salamone, Frank. 2009. *The Culture of Jazz. Jazz as Critical Culture*. Lanham: University Press of America.
- Samardžić, Nikola. 2016. „The Jazz avant-garde in the American economy“. *New Sound* 47: 75–86.
- Samardžić, Nikola. 2018. „‘Smrt džeza’: kraj istorije jedne improvizovane muzike?“. *Etnoantropološki problemi* 13 (2): 369–378. <https://doi.org/10.21301/eap.v13i2.4>
- Storey, John. 2003. *Inventing Popular Culture: From Folklore to Globalization*. Cornwall: Blackwell Publishing.
- Tanner, Paul. 1971. „Jazz Goes to College, Part II“. *Music Educators Journal* 57 (8): 49–93.
- Vučetić, Radina. 2009. „Džez je slododa (džez kao propagandno oružje u Jugoslaviji)“. *Godišnjak zadružtvenu istoriju* 3: 81–101.
- Žikić, Bojan. 2009. „Za šta su dobri žanrovi?: Deljenje, razgraničavanje i razvrstavanje u strukturalnoj i kognitivnoj antropologiji na primeru muzičke kulture“. U *Strukturalna antropologija danas: tematski zbornik u čast Kloda Levi-Strosa*, uredila Dragana Antonijević, 326–361. Beograd: Srpski genealoški centar i Odeljenje za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta Beogradu.
- Whaley, Preston. 2004. *Blows like a Horn. Beat Writing, Jazz, Style, and Markets in the Transformation of U.S. Culture*. Cambridge, Massachusetts and London: Harvard University Press.
- Whyton, Tony. 2018. „Space is the place: European jazz estivals as cultural heritage sites“. *International Journal of Heritage Studies*. <https://doi.org/10.1080/13527258.2018.1517375>

Ljubica Milosavljević
Marija Ajduk

An Elite Stepchild – The Belgrade Jazz Festival in the Light of Anthropological Analysis

Abstract: This paper examines the specific processes through which the Belgrade Jazz Festival was established as an international cultural event of primary artistic significance for the capital of the SFRY and the rest of the country during the 1970s. The shift from the popular to the elite is analysed through an ethnography based mainly on contemporary newspaper sources, which enable an examination of the social, economic, political and cultural circumstances crucial to this process. In accordance with the anthropological orientation, the activities of key stakeholders involved in various ways in establishing the festival as an essential part of the city's cultural offering – ranging from organizers and decision-makers to jazz musicians, journalists and the audience – are examined from a broader perspective than one strictly limited to the specific musical genre in local frameworks. Furthermore, these activities are analysed in relation to international influences concerning both jazz music and jazz festivals. The significance of the latter lies primarily in the fact that they were largely adopted as strategic directions for the Belgrade Jazz Festival from its inception, but also in the way they reveal adaptation strategies to local specificities characterised by multifaceted problems.

Keywords: jazz festival, the press, construction, anthropology

Primljeno/Received: 18. 5. 2026.

Prihvaćeno/Accepted for publication: 28. 7. 2026.