

ТМ	Г. XXXVIII	Бр. 3	Стр. 1365-1384	Ниш	јул - септембар	2014.
----	------------	-------	----------------	-----	-----------------	-------

UDK 06.078(497.11Niš):338.124.4"19"

Оригиналан научни рад

Примљено: 24. 12. 2013.

Ревидирана верзија: 5. 3. 2014.

Одобрено за штампу: 12. 9. 2014.

Соња Цветковић

Универзитет у Нишу

Факултет уметности

Ниш

КРИЗА ОЗВУЧЕНА МУЗИКОМ, МУЗИКА ОБЕЛЕЖЕНА КРИЗОМ: НИШКЕ МУЗИЧКЕ СВЕЧАНОСТИ (НИМУС) У ПОСЛЕДЊОЈ ДЕЦЕНИЈИ XX ВЕКА

Апстракт

За разлику од појединих жанрова популарне музике, аспекти везани за сферу уметничке музике (стваралаштво, извођаштво, рад институција) били су веома ретко предмет анализе у ширем контексту друштвене и културне кризе у Србији. Рад се бави сагледавањем функционисања фестивала уметничке музике Нишке музичке свечаности (НИМУС) као значајног сегмента музичког живота у културној целини града током деведесетих година прошлог века, односно у деценији која представља парадигматичан пример кризног периода у земљи. Приступајући фестивалу као форми институционалног организовања и испољавања музике у оквирима општих друштвенополитичких и културних обележја датог времена, директне последице кризе уочене су на организационом нивоу, у програмској концепцији и уметничким донетима НИМУС-а и присуству извођача из окружења (бивших југословенских република) и иностранства, што је потврдило почетну претпоставку о повезаности ове манифестације како са државним и локалним кретањима у култури тако и са друштвеном реалношћу.

Кључне речи: Нишке музичке свечаности (НИМУС), институција фестивала, уметничка музика, деведесете године XX века, криза културе

CRISIS AMPLIFIED BY MUSIC, MUSIC MARKED BY CRISIS: NIŠ MUSIC FESTIVAL (NIMUS) IN THE LAST DECADE OF THE TWENTIETH CENTURY

Abstract

Unlike certain genres of popular music, various aspects related to the domain of art music (composing, performance, musical institutions) were rare subjects of analysis in a wider context of the social and cultural crisis in Serbia. This paper considers the functionality of the Niš Music Festival (NIMUS), a festival of art music, as an important segment of musical life in the cultural whole of the city during the 1990s, a decade which represents a paradigmatic example of the crisis period in the country. Approaching the festival as a form of institutional organization and expression of music within the framework of general socio-political and cultural characteristics of a given time, we noticed the direct consequences of the crisis on the organizational level, in the program concept and artistic reaches of NIMUS and the presence of performers from neighbouring regions (former Yugoslav republics) and abroad, which confirmed the initial assumption concerning the interconnection of this manifestation both with the national and local cultural movements and with social reality.

Key words: Niš Music Festival (NIMUS), festival institution, art music, 1990s, culture crisis

Успостављање интерпретативне платформе при сагледавању уметничког значаја и домета фестивала Нишке музичке свечаности (НИМУС) у периоду турбулентних политичких, идеолошких и економских превирања која су обележила последњу деценију XX века подразумева контекстуализацију феномена фестивала као једне од бројних манифестација институционалног организовања и испољавања музике у оквирима општих друштвенополитичких, културних и уметничких обележја одређеног времена. Иако се стање кризе и нестабилности указује као трајна временска одредница ових простора, деведесете године прошлог века због своје специфичне тежине у историјском, политичком, друштвеном и културном смислу имају значај преломног периода обележеног кретањем од једнопартијског ка вишепартијског систему, транзицијом од социјалистичког самоуправљања ка тржишном капитализму, мењањем граница од СФРЈ преко СРЈ и Државне заједнице СЦГ до Републике Србије, ратовима, санкцијама, хиперинфлацијом, НАТО бомбардовањем, протестима.

И поред чињенице да су у нашој средини уметничка музика и фестивали на којима се она презентује скрајнути са главног тока културне политике и уметничког тржишта, па самим тим и њихова улога у формирању одређених друштвених вредности није увек

приметна, уверени смо да се многи аспекти НИМУС-а могу тумачити као специфично сведочанство или одраз државних и локалних културних околности, као и да су домети ове манифестације истовремено представљали конститутивне чиниоце тих околности. Фактографија која се односи на извођаче и изведена дела, расветљава историјску димензију ове музичке манифестације, али представља и сведочанство времена у једном ширем смислу, него што то изгледа на први поглед, потврђујући тезу да је историја било које институције повезана не само са наративима о њеним почецима и трајању већ и са номолошким планом који подразумева везу и испреплетеност са идеологијом, политиком и економијом.

Могућност умрежавања НИМУС-а у сложена културолошко-историјска и естетичко-уметничка кретања од 1990. до 2000. године, могућност искорача из схватања уметничке музике као аутономног, искључиво естетског догађаја у правцу друштвене реалности која путем институција конституише музику као уметност и као праксу, отварају теоријски дискурси студија културе и културалне музикологије фокусирани на контекстуално сагледавање односа културних/уметничких форми и најразличитијих друштвених феномена: идеологије, идентитета, политике.

У институционалној теорији уметности (Dickie, 1974), помоћу које је могуће артикулисати проблем односа између фестивала као институције уметничке музике у чијим оквирима је дефинисан протоколаран начин реализације одређених компетенција и поменутих друштвених феномена, музичка институција није само

„либерални и демократски поредак/ инфраструктура компетентног рада већ и друштвени механизам извођења и развијања пракси унутар борбе за утицај и доминацију у реалности, тј. борбе за музичку, уметничку, културалну и друштвену 'моћ'“ (Шуваковић, 2009, стр. 16).

Појам друштвене моћи неизоставно укључује појмове политике и идеологије. У сагледавању њихове повезаности са сфером уметничке музике полазимо од става по којем је идеологија део друштвеног тоталитета, „извесни опис конститутивне људске свакодневице“ (Шуваковић, 2009: 12), док политичност у овом контексту означава не само политички декларативну уметност већ и аспект уметничког рада који се односи на његову оријентацију, позиционирање и деловање у актуелној јавној сфери друштва, односно уметност као „један од многих *идеолошких инструмената* којима се скрива или чак поништава 'означитељска пракса' у извођењу, појављивању и конституисању друштвеног“ (Šuvaković, 2010, стр. 472).

„Друштвено могуће или немогуће значење музике може се, метафорично говорећи, одредити 'са' два *вектора*: (I) идеологија као *вектор* музике у друштвеној свакодневици, и (II) политика као

вектор музике у друштвеним структурама моћи, управљања, регулације и дерегулације (политика)“ (Шуваковић, 2002, стр. 41).

Институција фестивала у својој основи има наглашену комуникативну димензију која омогућава успостављање дијалога како са сопственим постулатима и жанровском парадигмом на коју се односи, тако и са окружујућим контекстом: временом, простором, друштвеним и политичким референцама. Концепција фестивалских програма поседује сазнајни и вредносни карактер, она презентује уметничка достигнућа која у одређеном друштвеном и културном систему владају, а нуде се посетиоцима као врста хијерархијске и вредносне матрице.

У том смислу, фестивали и фестивалске позорнице сагледавани су из различитих научних и теоријских визура. У обимном корпусу литературе о пореклу, улози и значају фестивала у друштву и култури, из историјске, етнолошке, антрополошке и социолошке перспективе овај феномен је дефинисан као ритуална пракса, духовна или световна манифестација празновања и уживања током које се славе етаблиране друштвене вредности (религије, идеологије, идентитети) и афирмише принцип заједништва (Dirkem, 1981). Фестивали и сличне манифестације као друштвено каналисане структуре могу бити рефлексije друштва и живота, али и њихова инверзија, субверзија или импровизација у смислу поништавања/преокретања друштвених норми и конвенција (Bahtin, 1978; Ђорђевић, 1997; Арнаутовић, 2012). У вези са питањима и одређењима идентитета, фестивали су тумачени као места хомогенизације, учвршћивања и потврђивања идентитеских образаца или тачке пресека/сусрета различитих видова идентитета, простори интеркултурног дијалога у којима се иницира и подстиче културни диверзитет, размена култура, вредности и искустава (Wagten, 2008; Арнаутовић, 2011). Уочена је трансформација фестивала од елитних уметничких институција и естетизованих пракси у форме наглашене театарности и визуелности карактеристичне за феномен спектакла и контекст потрошачког друштва (Lukić Krstapović, 2008). Институција фестивала била је предмет појединих студија из области урбане културе и културне географије чији су аутори настојали да објасне значај оваквих манифестација у стратегијама ре/позиционирања: стварању или мењању слике о одређеним местима и локацијама (Stokes, 1995; Waterman, 1998; Krims, 2007; Dragičević Šešić, 2009). Посебне тематске и проблемске области односе се на системе организовања, управљања и тржишта фестивала (Janković, 2006) и њихов потенцијал за развој економије и туризма (Getz, 1993; Rowley & Williams, 2008).¹ С обзиром на описано вишезна-

¹ Различитим питањима и приступима одликују се и радови у домаћим и иностраним тематским зборницима који су посвећени теоријским промишљањима институ-

чењско читање институције фестивала, очекивано је да су и методолошки приступи и матрице примењени у литератури различити, комплексни и често ситуирани у интердисциплинарне оквире: од квалитативног приступа који укључује бројне теоријске парадигме, критичку теорију, интерпретацију и контекстуализацију до квантитативних истраживачких метода прикупљања и анализе емпиријске грађе.

Прихватајући став да се фестивал НИМУС може посматрати не само као место извођења уметничке музике већ и као место извођења идентитета и трансформације опште друштвене атмосфере, чињенична база послужиће у овом истраживању за потврђивање полазне претпоставке о деловању кризног времена на фестивал НИМУС као институцију културе.

ОКТОБАРСКЕ МУЗИЧКЕ СВЕЧАНОСТИ ОД ОСНИВАЊА ДО 1990. ГОДИНЕ

Оснивање Октобарских музичких свечаности, првог фестивала уметничке музике у Нишу, 1975. године, уклопило се хронолошки и концепцијски у контекст ширења мреже сличних периодичних догађања као савремених, урбаних форми музичке презентације које су у складу са друштвено пожељним концептом културног активизма требало да допринесу децентрализацији и демократизацији културног живота и омогуће активно учествовање локалне заједнице у сфери уметничке музике.² Поред почетка концертне сезоне, време одржавања фестивала одредила је и прослава значајног датума из историје града – 14. октобра, Дана ослобођења Ниша у Другом светском рату. Оснивач манифестације била је Скупштина града, организатори Нишки симфонијски оркестар и Дом културе „Јосип Колумбо”, а

ције (уметничких, музичких) фестивала: Grabovac, 2008; European Comission/ Directorate-General for Research and Innovation/Socio-economic Sciences and Humanities, 2011.

² У Нишу су претходно утемељене бијеналне Југословенске хорске свечаности (1966), али је овај фестивал, основан са намером окупљања аматерских хорова, био жанровски ограничен на хорску и вокално-инструменталну музику. У години оснивања нишких Октобарских музичких свечаности, одржан је у Новом Саду први НОМУС (Новосадске музичке свечаности). Током педесетих, шездесетих и седамдесетих година у Југославији су основани бројни фестивали уметничке музике: Љубљански фестивал (1952), Дубровачке љетне игре (1950), Сплитско лето (1954), Музички бијенале Загреб (1961), Југославенска музичка трибина у Опатији (1964), Вараждинске барокне вечери (1971), Југословенске хорске свечаности Ниш (1966), Смотра уметности „Мермер и звуци“ Аранђеловац (1968), БЕМУС (Београдске музичке свечаности, 1969), Охридско музичко лето (1961), Мајске оперске вечери у Скопљу (1972).

организациону структуру чинили су Уметнички савет и Организациони одбор.

Као и шест година старији БЕМУС (Београдске музичке свечаности) и нишки фестивал је представљао својеврстан друштвени догађај који је својом ауром ексклузивности, поред редовних посетилаца концерата уметничке музике, настојао да привуче и ону публику која је у редовној сезони ређе похађала концертне просторе. С обзиром на постављене циљеве, организационе и финансијске могућности, разумљиво је да су се као главне области на фестивалском репертоару позиционирале проверене, углавном стандардне извођачке и стваралачке вредности. Етаблиране као идејно полазиште фестивала, оне су могле да задовоље постојеће музичке захтеве и очекивања најшире публике. Тако су се Октобарске музичке свечаности на програмском нивоу конституисале као фестивалски формат који је компромисно-конформистички резимирао и констатовао одређене моделе доминантне културе у складу са свеукупним музичко-извођачким окружењем.³ Физиономија ове музичке манифестације могла се, укратко, свести на проверену формулу интензивне концертне сезоне и, у суштини, одговарала је концепцији БЕМУС-а, коју је у програму првог београдског фестивала образложио Драгутин Гостушки: „Дело – интерпретација; старо – ново; национално – страна. Негде у геометрији овог сложеног троугла постоји решење, по свој прилици компромисно, које ће Београдским музичким свечаностима помоћи да нађу своје право лице“ (цитирано према: Деспих, 2000, стр. 9).

Показало се, међутим, да налажење правога лица нишког фестивала није једноставно, јер је након почетног ентузијазма који је пратио прве Октобарске свечаности, већ следеће године уочено да „без боље организације, сигурније финансијске основе, прецизније утврђене концепције и решеног статуса, ова манифестација нема услова за даљи развој“ (Нешић, 1976, стр. 12). Као највећи недоста-

³У југословенској културној политици после Другог светског рата може се уочити смена неколико културних модела: бирократско-просветитељски модел спроведен посредством апарата за агитацију и пропаганду (Агитпроп) у корист партијских интереса, престижно-просветитељски модел (од педесетих година XX века), условљен заокретом у спољној политици изазваним Резолуцијом Информбироа и трансформација тог модела у парадржавни модел културне политике (почетак седамдесетих година) формирањем СИЗ-ова културе који су били тела за остваривање децентралистичке самоуправне форме размене рада путем договорања и споразумевања. И поред одређеног напретка, до потпуне трансформације државног модела није дошло, јер једнопартијски систем и његов директивни утицај нису дозвољавали суштину самосталност СИЗ-ова културе. Деведесете године обележио је повратак бирократско-просветитељског, уз доминацију национално-еманципаторског модела културне политике (Krivošejev, 2011, стр. 292).

так поменуто је одсуство познатих солиста и ансамбала, због чега су свечаности „личиле на приказивање онога што је тренутно спремно да наступи и што је организатору у тренутној ситуацији било доступно” (Ивановић, 1976, стр. 10).

Од самог почетка организатори су тежиште фестивалског репертоара засновали на класичној музици проверених вредности и сигурног одзива публике. Стилски распон изведених дела кретао се од ренесансе до композитора прве половине XX века и обухватао је стандардни, претежно западноевропски репертоар који се указује као канонизовани поглед на свет музичке уметности, фокусиран на категорије великих уметничких дела и великих уметника. Иако Октобарске музичке свечаности нису основане са намером да промовишу и заступају савремену музику, доследно истрајавање на моделу фестивала етаблираних, класичних остварења довело је до извесне статичности, која је могла бити превазиђена не само укључивањем најактуелније музичке продукције већ и новим тумачењима и другачијим интерпретацијама традиционалног.

У оквиру фестивалске промоције и афирмације домаћег стваралаштва до краја осамдесетих година XX века редовно је била заступљена и музика југословенских, српских, хрватских, словеначких, босанских и македонских аутора XVIII, XIX и XX века, а у склопу ове тенденције премијерно је изведено и неколико остварења нишких уметника.⁴

Како је фестивал основан поводом прославе Дана ослобођења Ниша у Другом светском рату, до средине осамдесетих година прошлог века један део програма био је посвећен музици ангажованог, родољубивог карактера која се својом тематиком везаном за херојске догађаје из прошлости, рат, револуцију и сличне садржаје из локалне историје уклапала у иконичко поље центрирано око државе, револуционарних и социјалистичких знамења и идеологије братства и јединства.⁵

Маневрисање у простору плурализма укуса између уметничког, популарног и популистичког довело је до тога да организатори свечаности од 1977. године уступе концертни подијум цез музици.

⁴ Добросав Младеновић (1932): *Тема са варијацијама* за кларинет и гудаче, *Партизанска свита* за оркестар; Ненад Максимовић (1932): *Увертира Чегар*; Братислав Анастасијевић (1936–1992): *Поема о Бубњу*, *Игра са Чаира*; Зоран Андрић (1955): *Поноћна размишљања* за соло флауту (Петровић, 2006).

⁵ По речима директора Нишког симфонијског оркестра Владимира Илића Сердара: „Октобарске музичке свечаности су конципиране тако да сваке године у октобру, у част ослобођења Ниша, победе над фашизмом и у част достигнућа социјалистичког рада, афирмишу стваралаштво, посебно музику и свеукупни рад радних људи, њихове стваралачке иницијативе, патриотизам и пријатељство међу људима и народима” (цитирано према: М(илосављевић), 1976, стр. 5).

Насупрот цезу, изворна народна музика није успела да се избори за стално место у програму – тако је концерт народног дувачког оркестра, победника сабора Прва труба Драгачева 1977. године, остао усамљени пример фестивалског афирмисања изворног народног стваралаштва.

Слично општој програмској концепцији, извођачка димензија фестивала пружа шаролику слику иностраних, југословенских и локалних репродуктивних уметника. До распада Југославије почетком деведестих година, национална хетерогеност учесника, односно релативно пропорционална заступљеност диригената, солиста, ансамбала и оркестара из свих република и покрајина, била је у функцији музичке конструкције/репрезентације идеологије братства и јединства,⁶ док је присуство репродуктивних уметника из иностранства требало да потенцира интернационалну димензију манифестације. Одржавање Октобарских музичких свечаности временски се преклапало са БЕМУС-ом, па су гостовања еминентних иностраних извођача у Нишу реализована у сарадњи и уз подршку београдског фестивала. Концерти уметника из земаља Западне и Источне Европе, Северне и Латинске Америке и Азије потврђивали су значајну спољнополитичку оријентацију отворености, неутралности и ванблоковске позиције југословенске државне заједнице.⁷

⁶ Музичко заступање југословенства приметно је и у концепцији концертних програма појединих извођача. Свој пијанистички реситал из 1983. године Дуња Кошанин из Сарајева осмислила је управо као звучно-географски приказ клавирске литературе савремених композитора из различитих крајева Југославије (Хрватска: Бруно Бјелински – *Трећа соната*; Босна и Херцеговина: Војин Комадина – *Четврта соната за клавир у славу доместика Кир Стефана Србина*; Србија: Василије Мокрањац – *Одјеци*; Македонија: Властимир Николовски – *Фолклорна соната*).

⁷ Овом приликом наводимо само неке од познатијих учесника из иностранства. Русија (Совјетски Савез): Љубов Тимофејева (клавир), Елисо Вирсаладзе (клавир), Данијел Шафран (виолончело), Велики симфонијски оркестар Совјетског радија и телевизије, Државни симфонијски оркестар Совјетског Савеза, Гудачки квартет „Шостакович“, Гудачки квартет „Виљнус“, Државни академски хор „Глинка“, Румунија: Филхармонија „Олтења“, Пољска: Краковска филхармонија „Карол Шимановски“, Чехословачка: Државна филхармонија из Брна, Камерни ансамбл „Прашки мадригалисти“, Енглеска: Ансамбл Академије „Сент Мартин“, Дувачки ансамбл „Габријели“, Christian Bleckshow (клавир); Грчка: Константин Котсиолис (гитара); Италија: Балетска трупа „Атербалетто“, Холандија: Балетски ансамбл „Scarino“, Америка: Трио „Newarts“, Rebeca Peniz (клавир); Канада: Дувачки квинтет „The York winds“, Куба: Кубански национални ансамбл; Кина: Wang Bin Hun (виолина), Sai Shy Cheng (клавир) (Petrović, 2006).

**ФЕСТИВАЛ НИМУС У ДЕЦЕНИЈИ КРИЗЕ
(1990–2000)**

Према општеприхваћеном мишљењу, деведесете године прошлог века представљају парадигматичан пример кризног периода који се у Србији манифестовао дезинтеграцијом свих облика друштвеног живота. У времену драматичних и стихијских промена постојећег друштвеног, политичког и економског система, криза културе огледала се кроз кризу културних вредности и рад институција које су у условима нестајања стабилних друштвених оквира са великим напором обављале своје функције, без обзира на то што се тадашња власт трудила да Србију прикаже као земљу која упркос свему није земља без културе. У том „антимузичном, какофоничном и оглувелом времену” (Premate, 2007, стр. 33) деловање кризе на сферу уметничке музике могуће је сагледати у доменима стваралаштва, институционалне инфраструктуре и јавним реакцијама уметника.

У већем делу музичке продукције у овој деценији политичка ангажованост није била експлицитно изражена. Свесни тежине времена, без илузија да се у датим околностима уметничком музиком може нешто променити, за композиторе је стварање представљало лични чин, који у појединим случајевима није у потпуности био лишен извесног критичког тона, али је он углавном био потиснут субјективним осећањима разочарања, безнадежности, ироничности, носталгије.⁸ Талас уметничке емиграције захватио је и одређени број композитора и извођача средње и млађе генерације, који су у овом периоду напустили земљу.

Гласови неслагања композитора са националистичком и ксенофобичном политиком чули су се у јавном простору приликом организовања антиратног протеста у јуну 1992. године, када је педесетак композитора клечало у београдском Пионирском парку испред Председништва Србије, тражећи на овај симболичан начин од председника Слободана Милошевића да прекине ратну политику. У *Отвореном писму јавности* композитора, музиколога и музичких уметника, прочитаном на првој Трибини композитора одржаној у Сремским Карловцима и Новом Саду 1992. године, неприхватајући стање културне изолације, уметници су се јасно дистанцирали од лажних вредности, примитивизма и националистичке еуфорије и

⁸ Примери композиција које се могу протумачити као очигледнија уметничка реакција на постојеће стање су: *Lacrimosa* Иване Стефановић, *Ноктурно београдског пролећа године 1999* Срђана Хофмана, *VrisKrik.exe* Јасне Величковић (Milin, 2008, стр. 99).

тако допринели да овај фестивал, осим естетског добије и наглашено етички смисао.⁹

Институције културе и професионална удружења која су се бавила уметничком музиком – једина државна концертна агенција у земљи „Југоконцерт“, фестивали, Удружење композитора Србије, Музички информативни центар – своје програмске активности морале су да прилагоде тренутној ситуацији: променљивим, углавном недовољним финансијским средствима из локалних буџета или републичког Министарства за културу, културној блокади, смањеном културном тржишту, општој маргинализацији ове врсте музике у медијском простору. Разумљиво је да су у оваквим околностима, уметничке амбиције биле у другом плану, а већ само одржавање концертне сезоне и традиционалних манифестација уметничке музике сматрало се успехом.

Једна од најочљивијих спољашњих промена у вези са нишким фестивалом догодила се на самом почетку десете деценије XX века и односи се на мењање његовог назива. Године 1990, месец октобар, до тада месец у којем се прослављао Дан ослобођења града, славила револуција и антифашизам, проглашен је за месец културе, што је на први поглед био идеолошки неутралан начин постепеног дистанцирања од некадашњих социјалистичких празника.¹⁰ Идеја о интензивирању културног живота града у овом месецу конкретизована је организовањем концерата, књижевних вечери, позоришних представа и ликовних изложби под заједничким називом Октобарске свечаности културе. Прве Свечаности отворене су у сали Народног позоришта „на најбољи могући начин: без свечарских говора, уводних реферата, поздрава“ (Игњатовић, 1990, стр. 4). Четири године касније, фестивал уметничке музике ипак се осамосталио и добио назив који и данас носи: Нишке музичке свечаности (НИМУС).

Нова законска решења организовања и финансирања културе, која су у потпуности поништила ранији систем самоуправног пла-

⁹ „Не пристајемо на изолацију која значи крај сваке културе! Одбијамо да примитивни и агресивни дух лажних митова репрезентује нашу традицију, културу и стваралаштво! Протестујемо због вређања, малтретирања, расељавања, мучења и убијања људи само зато што су друге нације, вере или политичких убеђења!“ (цитирано према: Микић и Пић, 2007, стр. 24). Удружење композитора Србије реаговало је протестним писмима и скуповима поводом мартовских демонстрација 1991, медијског извештавања РТС-а, студентског протеста 1997. и упада полиције на Филозофски факултет у Београду тражећи да се испуне сви захтеви студената, НАТО бомбардовања.

¹⁰ Иако се од 1998. године као празник града слави 11. јануар, Дан ослобођења Ниша од Турака, фестивал је због дугогодишњег континуитета наставио да се одржава (са мањим одступањима) у периоду од последње недеље октобра до средине или краја новембра.

нирања културног развоја у чијим је оквирима достигнут одређени ниво демократизације и децентрализације, вратила су област културе у искључиву надлежност државе, али у суштини нису успоставила нове стратегије и процедуре планирања. На локалном нивоу, расформирањем мреже СИЗ-ова културе смањени су институционални капацитети за развој културне политике. У транзиционом међупростору, финансијска и организациона подршка локалним културним и уметничким манифестацијама није могла бити системски планирана, што је уз ратно окружење, економску кризу и политичке тензије представљало додатне отежавајуће околности.¹¹ И поред свих тешкоћа, градска власт настојала је да фестивал опстане, па се због тога у улози суорганизатора НИМУС-а 1995. године први пут појавило и једно предузеће у приватном власништву, дискографско-издавачка кућа „МГ Сорабија“. Исте године у сарадњи са Министарством за културу Републике Србије организовано је гостовање Београдске филхармоније.¹²

Одлуком Секретаријата за културу Скупштине града Ниша, као оснивача, у организацију НИМУС-а се, поред Нишког симфонијског оркестра, пред крај деценије укључио и Нишки културни центар, основан 1999. године спајањем Културно-просветне заједнице, Центра за културу и Дома за културу „Јосип Колумбо“.¹³ Транзициона померања на локалном нивоу преламала су се сасвим јасно на организацију фестивала, условљавајући (понекад драстично) краће трајање ове манифестације: раније уобичајени двонедељни вре-

¹¹ Током деведесетих година нишка индустријска структура, коју су чинили велики фабрички системи, била је готово потпуно разорена. Политичке тензије кулминирале су вишемесечним демонстрацијама, започетим у новембру 1996. године, после изборне крађе, што је довело до промене власти на локалном нивоу коју су формирале опозиционе партије окупљене у демократској коалицији „Заједно“.

¹² Било је случајева када су уметници морали да преузму улогу менаџера и сами се ангажују око организовања и финансирања наступа на фестивалу: пијанисткиња из Ниша Радмила Стојановић (од 1998. године живи и ради у Америци) свој концерт на Октобарским музичким свечаностима 1993. године реализовала је уз помоћ приватне фирме „Интермедик“ (Антић Обреновић, 1993а, стр. 4).

¹³ Рад Дома културе „Јосип Колумбо“ организован је у два сектора: сектор културе и сектор угоститељства. Због финансијских дубиоза угоститељског сектора, жиро-рачун установе био је стално у блокади, па сектор културе није могао да функционише. Потпредседник градске владе Радан Илић навео је овај проблем као главни разлог за расформирање Дома културе: „Управо зато што култура не сме да буде у запећку, ми више нисмо смели да дозволимо да град, због једне мутантске установе, из буџета финансира угоститељство. Јавна функција није кафана и књижара, већ издаваштво и култура. Зато је и крајње време да се одбаци погрешан концепт по којем су пљескавице и култура ишле руку под руку“ (цитирано према: Л. Н., 1999, стр. 5).

менски интервал сада је варирао од десетак до само три концертне вечери на јубиларним XX свечаностима 1994. године. Описана ситуација негативно се одразила и у погледу присуства атрактивних домаћих и страних имена из области извођаштва, што је дало повода за констатацију да су у 1995. години, која је проглашена годином културе, „Нишке музичке свечаности могле бити много богатије по броју концерата и звучних имена која доминирају музичком сценом у нашој земљи и иностранству. На жалост, није било довољно средстава“ (Антић Обреновић, 1995, стр. 10).

У условима прекида културних, уметничких и научних веза са светом, на фестивалу више нису наступали уметници из Западне Европе. Није нам познато да ли је на НИМУС-у, као на неким другим фестивалима уметничке музике у Србији, почетком деведесетих долазило до отказивања најављених и унапред договорених концерата извођача из других југословенских република због заостравања унутрашње политичке ситуације,¹⁴ али је њихов изостанак у годинама које су уследиле евидентан. Иако је већи број фестивала током ових година протекао у знаку искључиво домаћих извођача, интернационални карактер очуван је захваљујући традиционалном пријатељству и наклоности гостију из Совјетског Савеза, односно Русије, Грузије и суседних земаља (Грчка и Бугарска).¹⁵ Упућеност на домаће и локалне, првенствено младе уметнике, била је свакако подстицајна околност за њихове каријере.¹⁶ Међутим, у поређењу са фестивалским подијумом на којем су у претходним годинама музицирали реномирани извођачи најразличитијих националности, наметнута изолација неминовно је сужавала хоризонте, снижавала критеријуме и спутавала уметнички развој манифестације. Критичар *Народних новина* приметио је да је ослонац на Октобарским свечано-

¹⁴ Отказивање концерта хора и симфонијског оркестра Хрватске радио-телевизије и хора Радио Словеније на БЕМУС-у 1990. године, одустајање од учешћа на нишким Југословенским хорским свечаностима хорова из Словеније, Хрватске и са Косова исте године.

¹⁵ На фестивалима одржаним 1992, 1993, 1994, 1996, 1997, 1999. године наступали су само домаћи извођачи из Београда, Новог Сада, Ћуприје и Ниша. Иностранци уметници који су учествовали на НИМУС-у у овом периоду били су: Лењинградски државни балет (1990), Државни симфонијски оркестар из Краснојарска (1991), Московски трио (1991), пијанисти из Русије Наум Штаркман и Павел Јегоров (1995), пијаниста Људмил Ангелов (1990), диригент Иван Кожухаров (1991) и цез квартет „Агалијев“ (1991) из Бугарске, виолинисткиње Марина Јашвили и Манана Дугладзе из Грузије (1998) и диригент Јанис Адамис из Грчке (1998) (Petrović, 2006).

¹⁶ На градској музичкој сцени током овог периода основано је неколико камерних ансамбала који су, поред солиста и диригената такође учествовали на фестивалу: Камерни оркестар „Царица Теодора“, Нишки дувачки квинтет, Гудачки трио „Musica viva“, Нишки квартет „Allegretto“.

стима 1993. године био на „нишким уметницима у сваком погледу – зато што је тако било најјефтиније и најпрактичније“ (Антић Обреновић, 1993б, стр. 7). Ни после укидања санкција 1995. године, на НИМУС-у нису учествовали гости из Западне Европе, а њихово присуство биће очигледније тек после 2000. године.

У деценији кризе на фестивалу је настављена репертоарска политика извођења познатих дела западноевропског музичког канона, која се у окружењу све агресивније културе турбо-фолка, кича и медијског неукуса може тумачити као ескапистичко удаљавање од стварности или уметнички одговор деструктивном идеолошком контексту. Инсистирање на високо позиционираним стваралачким и репродуктивним стандардима могло је на нивоу традиционалног конзумирања уметности да оствари краткотрајну илузију дистанцирања од трауматичних спољашњих околности. Окосницу већине фестивалских програма чинила су звучна имена из историје музике: од Баха (Bach), Хендла (Handel) и Скарлатија (Scarlatti), преко Хајдна (Haydn) и Бетовена (Beethoven), до Шопена (Chopin), Шумана (Schumann), Рахмањинова (Рахманинов), Скрјабина (Скрјабин). Више него у претходним годинама затворен према авангардним и експерименталним музичким „ексцесима“, фестивал је негујући култ „лепе музике“ као имагинарне категорије покушавао да, бар краткотрајно, неутралише реално друштвено стање.

Пракса извођења вокално-инструменталних дела херојског карактера са револуционарном тематиком била је напуштена још средином претходне деценије, па је Уметнички савет НИМУС-а ову празнину у програмима фестивала настојао да попуни композицијама свечаног, озбиљног тона и универзалнијег значења. Тако су 1991. године, у којој је свет обележавао двестоту годишњицу смрти Волфганга Амадеуса Моцарта (W. A. Mozart), Октобарске свечаности културе отворене Моцартовим *Реквијемом*. Концертним извођењем Вердијеве (Verdi) опере *Травијата* у сарадњи београдских (солисти Београдске опере, диригент Дејан Савић) и нишких уметника (Нишки симфонијски оркестар, Хор младих „Др Војислав Вучковић“) почеле су XXII свечаности 1996. године. Свакако да је концертно извођење опере без комплетне музичко-сценске реализације било компромис наметнут тренутним организационим и финансијским (не)могућностима. Међутим, према речима организатора, то је био догађај који је нишка публика дуго чекала, али и прилика да се актуелизује питање о оживљавању опере у Нишу: „Ово је значајан корак ка будућем правом оперском здању које Ниш као значајан културни центар заслужује“ (цитирано према: Petrović, 2006: 68). Фасцинираност опером, специфично грађанском формом, „која у демагизованом свету парадоксално настоји да сачува магијски елемент уметности“ (Адорно, 1977, стр. 55), може се у периоду транзиције од соција-

лизма ка грађанској демократији протумачити као жеља широке публике за краткотрајним измештањем из друштвене и индивидуалне реалности у поље идентификовања са идејним и музичким светом оперског спектакла као форме масовне културе грађанског друштва. С обзиром на уметничку комплексност опере и чињеницу да реализација овог музичко-сценског жанра захтева висок ниво професионализма свих учесника, подразумевајући истовремено и велика финансијска средства, планови о нишком „оперском задњу” у овом периоду намећу се као сасвим нереални.

Идеолошки контекст консолидовања и јачања националног пројекта у Србији деведесетих година довео је до актуелизовања питања културног идентитета као сегмента шире националистичке платформе. Реактивирање националних уметничких стилова из прошлости, подстакнуто националистичким наративима политике на власти, представљало је у овом периоду стратегију супротстављања комунистичкој, модерној и западној уметности. Објашњавајући феномен *повратка* у комплексу културе европског постсоцијализма, Мишко Шуваковић истиче:

„Доминантна политичка тенденција унутар националних култура постсоцијализма постаје критика комунизма као интернационалне модернистичке културе (што *он* у потпуности није ни био) и критика позног западног капитализма као друштва духовног и егзистенцијалног отуђења (што *он* у потпуности није). Концепти повратка су усмерени предмодернистичким фундаментима (коренима, изворима), што постаје параноична игра са могућим и никада реализованим националним идентитетима као историјским пројекцијама, утопијама и конститутивним визијама“ (2007, стр. 20).

Иако је доминантни ток постмодернистичке музичке продукције у Србији остао ван директне везе са политичким и идеолошким контекстом последње деценије XX века, под окриљем националпопулистичког дискурса настао је одређен број музичких остварења која су својим религиозним, архаичним или фолклорним карактером репрезентовала у доба југословенског социјализма потиснути верски и национални идентитет, задовољавајући на тај начин званична друштвена и културна очекивања. Поред тога, позивањем на духовно, архетипско и митско ширила се илузија о хармонизујућој функцији уметности која може помирити бројне друштвене антагонизме у периоду кризе.

Описане промене које су се одигравале у домену композиторских тенденција могуће је регистровати и у садржајима концертних програма НИМУС-а. Фестивал из 1990. године отпочео је концертном на којем је виолиниста Стефан Миленковић заједно са Нишким симфонијским оркестром интерпретирао *Фантазију за балканског акефалоса* композиторке из Ниша Драгане Пантић (1963). Она је своје дело архаичног призвука о „балканском слободном човеку“

(Антић Обреновић, 1990, стр. 10) засновала на мелодијама и ритмовима средњовековне Србије и Византије, покушавајући да модерним оркестрационим поступцима оствари синтезу старог и новог.¹⁷

Косовски мит, као један од кључних топоса српског идентитета, који је у овом периоду био у центру пажње не само политике и идеологије већ и уметничког стварања, нашао је своје место и у садржајној основи појединих композиција изведених на нишком фестивалу. Завршни концерт Октобарских свечаности 1993. године протекао је у знаку премијерног извођења кореографских слика *Мирска пјенија* Срђана Јаћимовића (1960–2006), по текстовима народне и уметничке поезије са Косова и о Косову.

Директорка Нишког симфонијског оркестра Милена Ињац нагласила је да ће окосницу програма Фестивала из 1999. године чинити дела окренута нашој националној традицији: „Повратак националном бићу мора да се одвија и кроз повратак нашем музичком бићу“ (цитирано према: Радосављевић, 1999а, стр. 7). У складу са оваквом општом концепцијом, почетак XXV НИМУС-а те године обележило је ауторско вече Светислава Божића (1954). Том приликом изведене су композиције *Сумрак на стазама Деспотовим*, Концерт за трубу и оркестар *Лазарово бденије* и *Шапат Сент Андреје*. Наслови Божићевих дела у идејно-музичком погледу илуструју синтезу националне историје „златног доба“, православља и фолклора, они говоре о јасном истицању верског и националног идентитета аутора, а с обзиром на доследну заокупљеност поменутом тематиком, и о његовој намери да путем музичке комуникације са слушаоцима оствари уметничку мисију очувања свести о националној култури. Божић је у интервјуу *Народним новинама* објаснио да полазну тачку у његовом креативном раду представља стваралаштво Стевана Мокрањца, од кога следи „ход који се топонимски спушта преко Солуна и Сера до Атоса, српског међаша свих могућих духовних дешавања, који је сваком Србину светионик и велико немањићко благо“ (цитирано према: Радосављевић, 1999б, стр. 7).¹⁸ Присуство изворних фолклорних група на фестивалској сцени 1995. године (изворна

¹⁷ Стваралачка креативност, подстакнута фолклором и православном духовном музиком приметна је у већини дела Драгане (Пантић) Величковић насталих током деведестих (и касније) која су се често налазила на репертоару нишке Црквене певачке дружине „Бранко“ (*Голема Ччкалица*, *Деда*, *Удавија се*, *Симонида*, *Верујем*, *Тебе појем*, *Богородице Дјево*). Хор „Бранко“ је на Југословенским хорским свечаностима 1996. године добио награду за премијерно изведено дело модерног композитора интерпретирајући хорску композицију *Голема Ччкалица* ове ауторке.

¹⁸ На НИМУС-у ипак није било таквих појава које је критика оценила као „помодни тренд православља“ (цитирано према: Деспић, 2000, стр. 128) поводом извођења Божићевог дела *Светојно бденије* на БЕМУС-у 1995. године, када су извођачи, чланови хора „Абрашевић“, ушли на замрачену сцену „Коларца“ са упаљеним црквеним свећама у рукама.

група из Гациног Хана и „Медијана“ из Ниша) и концерт етномузике Снежане Спасић под називом „Бела вила“ (2000) својом музичко-визуелном иконографијом такође се могу препознати као део актуелне тенденције ревитализације традиције у оквиру национално-еманципаторског модела културне политике.

У кратком осврту на историју Фестивала после 2000. године издвајају се тридесети (2004) и приближавање четрдесетом јубилеју (2014). И поред наизменичних успона и падова у последњем периоду трајања ове манифестације, који се такође могу протумачити као последица друштвеног уплива у сфере културе и уметности, временски континуитет НИМУС-а и напори да се он одржи у друштву које уопштено говорећи не показује наклоност према уметничкој музици, потврђују оправданост његовог постојања и значајно место у културном и музичком животу Ниша.

* * *

У вишедеценијском континуитету Нишких музичких свечаности последња деценија XX века приказује се као период током којег су се у готово свим аспектима ове институције: организационој структури, концепцији и карактеру репертоара, одзиву и националној припадности извођача јасно рефлектовале промене изазване идеолошким и друштвенополитичким превирањима и догађајима који су оставили дубоке трагове у читавом друштву. Тај период заузима одређени простор и време, он има своје место на хронолошкој линији егзистенције НИМУС-а, али се не треба схватити само као део скице историјске прошлости или огледало једне епохе и стања у друштву. Подсећање на оно што се на Нишким музичким свечаностима догађало од 1990. до 2000. године не може дати решења за тренутне проблеме локалног музичког и културног живота, али у контексту актуелних ставова и полемика о положају уметничке музике, културним стратегијама, потребама и реалним могућностима, економској оправданости и одрживости институција елитне уметности, може послужити као полазна тачка у спознаји колико се на том путу решавања проблема одмакло.

ЛИТЕРАТУРА

- Адорно, Т. (1997). Грађанска опера. *Музички талас*, 1–2, 54–58.
- Антић-Обреновић, Е. (6–7. октобар 1990). Пролаз је у средишту вртлога. *Народне новине*, стр. 10.
- Антић-Обреновић, Е. (25. октобар 1993а). У музици се познају јунаци. *Народне новине*, стр. 4.
- Антић-Обреновић, Е. (30–31. октобар 1993б). Не/захвални културни коментар – већ виђено. *Народне новине*, стр. 7.

- Антић Обреновић, Е. (1. децембар 1995). Сан и јава музике. *Народне новине*, стр. 10.
- Арнаутовић, Ј. (2011). Интеркултурни дијалози на Мокрањчевим данима. *Мокрањац – часопис за културу*, 13, 56–67.
- Арнаутовић, Ј. (2012). Фантазијски принципи у карневалима. *Наслеђе*, 21, 125–139.
- Bahtin, M. (1978). *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*. Beograd: Nolit.
- Getz, D. (1993). Corporate culture in not-for-profit festival organizations. *Festival Management and Event Tourism*, 1 (1), 11–17.
- Grabovac, S. (Ured.). (2008). *Dijalog o festivalima. Kultura festivala*. Novi Sad: Kulturni centar.
- Деспић, Д. (2000). *БЕМУС 1969–1998. Тридесет година Београдских музичких свечаности*. Београд: Југоконцерт.
- Dickie, G. (1974). *Art and Aesthetics: An Institutional Analysis*. New York: Cornell University Press.
- Dirkem, E. (1981). *Elementarni oblici religijskog života*. Beograd: Prosveta.
- Dragičević Šešić, M. (2009). Kultura u funkciji razvoja grada. *Kultura*, 122/123, 20–40.
- Ђорђевић, Ј. (1997). *Političke svetkovine i rituali*. Beograd: Dosije.
- European Comission/Directorate-General for Research and Innovation/Socio-economic Sciences and Humanities (2011). *European Arts Festival – strengthening cultural diversity*. Luxembourg: Publications Office of the European Union.
- Игњатовић, М. (8. октобар 1990). Хроника Октобарских свечаности '90 – празник музике. *Народне новине*, стр. 4.
- Ивановић, М. (23. октобар 1976). После Октобарских музичких свечаности. *Народне новине*, стр. 10.
- Janković, J. (2006). *Place of the Classical Music Festivals in a Transitional Society* (Master thesis). Belgrade: University of Arts.
- Krims, A. (2007). *Music and Urban Geography*. London: Routledge.
- Krivošev, V. (2011). Muzejska politika u Srbiji: nastajanje, kriza i novi početak. *Kultura, časopis za teoriju i sociologiju kulture i kulturnu politiku*, 130, 291–317.
- Л. Н. (15. октобар 1999). Нишки културни центар замењује Дом културе – Пљесковице појеле културу. *Народне новине*, стр. 4.
- Lukić Krstanović, M. (2008). The Festival order: music stages of power and pleasure. *Issues in Ethnology and Anthropology*, 3, 129–143.
- Milin, M. (2008). From Communism to Capitalism via the Wars. The Landscape of Serbian music 1985–2005. *Музикологија*, 8, 91–99.
- Mikić, V., & Ilić, I. (Prir.). (2007). ... *under (re)construction: Međunarodna tribina kompozitora 1992–2007*. Beograd: Udruženje kompozitora
- М(илосављевић), Т. (8. октобар 1976). Почињу музичке свечаности. *Народне новине*, стр. 5.
- Нешић, Т. (20. октобар 1976). Завршене нишке Октобарске музичке свечаности. *Политика*, стр. 16.
- Petrović, D. (2006). *Monografija 30 godina NIMUS-a*. Niš: Punta
- Premate, Z. (2007). Prva međunarodna tribina kompozitora Sremski Karlovci – Novi Sad, 21–24. V '92. U: V. Mikić i I. Ilić (Prir.), ... *under (re)construction: Međunarodna tribina kompozitora 1992–2007* (str. 33–35). Beograd: Udruženje kompozitora
- Радосављевић, Б. (25. децембар 1999а). У знаку националне традиције. *Народне новине*, стр. 7.
- Радосављевић, Б. (26. децембар 1999б). Златна нит наше духовности. *Народне новине*, стр. 7.
- Rowley, J., Williams, C. (2008). The impact of brand sponsorship of music festivals. *Marketing Intelligence and Planning*, 26 (7), 781–792.

- Stokes, M. (1995). *Music, Identity and Place*. Oxford: Berg.
- Шуваковић, М. (2002). Синтетички и аналитички приступ значењу и смислу музике, У: Перковић, И, Стојановић-Новичић, Д. (Уред.): *Музика кроз мисао* (27–41). Београд: Факултет музичке уметности.
- Šuvaković, M. (2007). Umetnost i kultura u tranziciji. U: V. Mikić i I. Ilić (Prir.), ... *under (re)construction: Međunarodna tribina kompozitora 1992–2007* (str. 17–22). Beograd: Udruženje kompozitora.
- Шуваковић, М. (2009). Институционална теорија музике. У: Микић, В, Поповић-Млађеновић, Т (Уред): *Тематски потенцијали лексикографских јединица о музичким институцијама* (стр. 9–16). Београд: Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности.
- Šuvaković, M. (2010). *Diskurzivna analiza*. Beograd: Orion Art.
- Warren, J. R. (2008). Improvising music/improvising relationships: musical improvisation and inter-relational ethics. *New Sound – International Magazine for music*, 32, 117–125.
- Waterman, S. (1998). Carnivals for elites? The cultural politics of arts festivals. *Progress in Human Geography*, 22 (1), 55–74.

Sonja Cvetković, University of Niš, Faculty of Arts, Niš

**CRISIS AMPLIFIED BY MUSIC, MUSIC MARKED BY CRISIS:
NIŠ MUSIC FESTIVAL (NIMUS) IN THE LAST DECADE OF
THE TWENTIETH CENTURY**

Summary

Establishing an interpretative platform when considering the artistic significance and range of the Niš Music Festival (NIMUS) in the period of turbulent political, ideological, and economic turmoil which marked the final decade of the twentieth century entails the contextualization of the phenomenon of the festival as one of many manifestations of institutional organization and the expression of music within the framework of general socio-political, cultural, and artistic characteristics of a certain time.

The October Music Festival was founded in Niš in 1975 to commemorate October 14, the date when the city was liberated in World War II. Following in the footsteps of the six-year older BEMUS (Belgrade Music Festival, founded in 1969), the Niš Festival represented a sort of a social event whose aura of exclusivity also sought to attract audiences that less frequently attended concerts during the regular season, in addition to regular visitors of art music concerts. At the program level, the festival was conceived as a format which summarized and established certain models of the dominant culture in the form of a conformist compromise, all in accordance with the overall music-performance surroundings. The style of the performed works ranged from the Renaissance to the composers of the first half of the twentieth century and encompassed a standard, primarily Western European repertoire. Festival promotion and the affirmation of domestic pieces of music prior to the end of the 1980s were also regular occurrences, reflected in the music by Yugoslav, Serbian, Croatian, Slovenian, Bosnian, and Macedonian authors. In keeping with this tendency, the festival also included premiere performances of the works by local authors from Niš. Similar to the general program concept, the performance domain of the festival provided a wide image

of foreign, Yugoslav, and local performers. Prior to the breakdown of Yugoslavia at the beginning of the 1990s, the national heterogeneity of the participants, as well as the relatively proportionate representation of conductors, soloists, ensembles, and orchestras from all Yugoslav republics and provinces, was in the function of music construction/representation of the ideology of brotherhood and unity, while the presence of artists from abroad (Western and Eastern Europe, North and Latin America, Asia) was supposed to accentuate the international dimension of the manifestation and the position of the Yugoslav community as not belonging to any bloc.

In a time of dramatic changes of the existing social, political, and economic system of the 1990s, the crisis of culture in Serbia was reflected through the crisis of cultural values and the work of institutions, which required great efforts to perform their functions in the face of disappearance of stable social frameworks. One of the most prominent external changes related to the Niš Festival occurred at the very beginning of the 1990s: the change of the festival name. In 1990, the month of October, which, up to that point, was the month when the Liberation Day of the city was observed and when the revolution and antifascism were celebrated, was proclaimed the month of culture, which was, at first glance, an ideologically neutral way of a gradual distancing from once socialist holidays. The idea of intensifying the cultural life of the city in this month was implemented through the organization of concerts, literary evenings, theatre plays, and art exhibitions under the common name of October Culture Festival. However, four years later, the art music festival became independent and received the title that it bears today: Niš Music Festival (NIMUS).

The new legislation concerning cultural organization and financing, which fully abolished the previous system of self-governmental cultural development planning, which had achieved a certain level of democratization and decentralization, returned the domain of culture under the sole jurisdiction of the state, but did not essentially establish any new strategies and planning procedures. In times when cultural, artistic, and scientific connections with the world were being severed, the Festival no longer included performances by artists from Western Europe, while its international character was preserved courtesy of the guests from the Soviet Union (Russia and Georgia) and our neighbouring countries (Greece and Bulgaria).

In the decade of the crisis, the Festival resumed the repertoire policy of performing well-known works from the Western European musical canon. However, surrounded by the increasingly aggressive culture of turbo-folk, kitsch, and the lack of good taste in the media, the Festival could be interpreted as a form of escapist distancing from reality, or an artistic response to the destructive ideological context. The practice of performing vocal-instrumental pieces of a heroic nature with a revolutionary theme had been abandoned in the middle of the previous decade, so the artistic council of NIMUS strived to fill this void in the festival programs with compositions of a ceremonial, serious, tone and universal meaning. Therefore, in 1991, the year in which the world marked the 200th anniversary of the death of Wolfgang Amadeus Mozart, the October Culture Festival was opened with Mozart's Requiem.

The ideological context of consolidating and strengthening the national project in Serbia during the 1990s led to the actualization of the issue of cultural identity as a segment of a wider nationalist platform. Although the dominant course of postmodern music production in Serbia was left without a direct link to the political and ideological context of the final decade of the twentieth century, under the wing of the national populist discourse, a certain number of musical works, which represented the suppressed religious and national identity through their religious, archaic, or folklore characters were created, thus satisfying the official social and cultural expectations. The described changes which occurred in the domain of composers' tendencies were also noticeable in the contents of the concert programs of NIMUS.

In the multi-decade continuity of the Niš Music Festival, the final decade of the twentieth century is regarded as the period during which almost all aspects of this institution – organizational structure, concept and character of the repertoire, and number and nationality of the performers – clearly reflected the changes caused by the ideological and socio-political turmoil and events which had a deep impact on the whole society. The memory of what happened at the Niš Music Festival from 1990 to 2000 cannot provide the solution for the current problems of the local music and cultural life, but in the context of actual standpoints and debates on the position of art music, cultural needs, economic justifiability, and sustainability of the institution of high art may serve as the starting point in acknowledging how far we have progressed on the path to resolve our problems.