

РЕПЕРТОАР ОПЕРЕ НАРОДНОГ ПОЗОРИШТА У БЕОГРАДУ (1970–1990)¹

Вања Спасић

Музиколошки институт САНУ у Београду

Е-маил: vanja88@msn.com

Изворни научни рад

Сажетак: Рад је заснован на разматрању уметничке, репертоарске и кадровске политике Опере Народног позоришта у Београду у периоду осме и девете деценије ХХ века. У то време управа Опере настојала је да одговори на изазове тадашњег југословенског самоуправног социјализма и из њега произашле културне политике, суочавајући се с бројним недоумицама и проблемима у области извођаштва и радне дисциплине. Циљ рада је да се укаже на повезаност између деловања београдске Опере и владајуће културне и друштвене климе, а, с тим у вези, посебан акценат биће на анализи репертоара ове институције, као и рецепцији оперских представа у дневним новинама „Политика“. **Кључне речи:** СФРЈ, самоуправни социјализам Опера Народног позоришта у Београду, репертоарска политика, оперско извођаштво, рецепција опере

Увод

Репертоар и извођачки домети Опере Народног позоришта у Београду у периоду након Другог светског рата представљају битно полазиште за сагледавање њених уметничких оквира, мисије и циљева кроз које су се, поред осталог, рефлектовала доминантна политичка и културна стремљења у југословенском друштву. Почев од 1970. до 1990. године на њен рад посебан утицај имала је идеја самоуправљања – специфична творевина југословенског социјализма која је требало да прожме све области друштвеног живота трансформишући их темељно и органски их повезујући.² У домену културе, самоуправни модел имао је за циљ

¹ Ова студија је резултат рада на пројекту Музиколошког института САНУ *Идентитетски српске музике од локалних до глобалних оквира: традиција, промене, изазови* (ОН 177004), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

² Специфичност југословенског социјализма јесте да је самоуправљање, доношењем закона 1950. и Устава 1963, уведено у све сфере друштва тј. дато је право и обавеза да сваки радни човек одлучује, шире гледано, о политичком, економском и културном развоју земље. Почетак осме деценије ХХ века обележен је друштвено-политичким сукобима и економском нестабилношћу, због чега су поједини аутори говорили о крају самоуправљања, док се усвајање нових нормативних аката (Устав 1974. и Закон о удруженом раду 1976) може тумачити као последња шанса да се систем одржи.

да допринесе да се „удруженим радом“ превлада дистанца и неповезаност између радних људи и културе уопште, односно да се уметност приближи радним људима и учини им доступнијом. У складу с начелима децентрализације, демократизације, социјализације тј. подрштвљавања културе прокламованим као кључним за југословенску политичку елиту тог доба, култура је дефинисана као делатност од посебног интереса у којој радни људи треба да преузму контролу и одлучују о средствима за културни развој. Институције у култури имале су задатак да остваре висок степен културне и друштвене кохезије у циљу ослобођења културе од класних ограничења и детерминација.³ У случају деловања оперских кућа, то је значило потребу да се оперска уметност не затвара унутар институције, већ да се учини ближом сваком радном човеку у сваком мањем или већем месту. Као одговор на културну политику југословенског социјализма, управа и запослени Опере НП у Београду настојали су да дају специфичне одговоре у периоду од 1970. до 1990. године. Поред промена у репертоарским и кадровским оквири-ма, те начину деловања оперске трупе особито у погледу њене мобилности (гостовања, турнеје), чињени су и кораци у правцу кооперације с другим културним установама, али и реорганизације унутар Народног позоришта. Оснивање Позоришне комуне при Народној позоришту (1968) и сарадња са Музичком омладином Србије (од 1964) омогућили су да опера буде доступна широј и новој публици. У овом раду детаљно је анализирано деловање Опере НП у наведеном периоду с циљем да се представи најзначајнији проблеми који су се у овој институцији наметали у погледу поставки оперских дела, одабиру извођача и уметника, као и реализовања циљева тадашње југословенске културне политике. Осим тога, део излагања биће посвећен и рецепцији оперских представа у дневним новинама *Политика*. За потребе рада коришћена је архивска грађа Народног позоришта у Београду и *Бела књиџа о Ојери* групе аутора (1970) у постављању проблематике, као и резултати пређашњих истраживања која су објављена 2013, 2014. и 2018. године.

Стварање репертоарске политике

У стварању репертоарске политике Опере Народног позоришта у Београду, поред финансијских могућности у њеној изградњи значајни су и учесници: од оперског ансамбла (солисти, хор, оркестар) преко стручних људи (редитељ, диригент, директор) до руководећих тела (Уметничко веће, Раднички савет, касније и Програмски савет).

³ По угледу на привредна предузећа, институције културе преузеле су модел самоуправљања као облик производних односа (радници непосредно одлучују о средствима, условима и плодовима свога рада) и као организациони оквир (кадровска управа, која је контролисана од стране партије, и раднички савет).

У периоду од 1970. до 1990. суделовало је неколико генерација солиста, који су према годинама ангажовања у Опери, разврстани у неколико група.⁴ Тако на пример у најстаријој групи, који су били ангажовани пре, односно, после Другог светског рата,⁵ затим старија група солиста, која је своју каријеру започели педесетих и шездесетих,⁶ средња група, генерација која је почела седамдесетих да ради у Опери,⁷ и млађа група, појединци који су студенти неких старијих солиста, ангажовани су крајем осамдесетих када је заправо комплетан солистички ансамбл обновљен.⁸ Поред сталних солиста Опере, ангажовани су и певачи из Италије, Бугарске, Румуније, Совјетског савеза, али и из југословенских република. Према регистру гласа, Опера је највише позивала теноре, и то из Италије (Марио дел Монако, Пјеро Капучели, Жилбер Пи, Умберто Борсо, Пласидо Доминго и други) и СССР (Виргилиус Норејка, Владислав Пјавко, Симон Багдашвили), затим баритоне (Тито Гоби из Италије, Октав Енигареску из Румуније) и басове (Никола Ђуров из Бугарске и Валентин Пивоварев из СССР), док је из југословенских република највише ангажовано сопрана (Љиљана Молнар-Талајић, Гертруда Мунитић, итд). С тим у вези, београдска публика имала је прилике да види представе у извођењу целокупног оперског ансамбла Народног позоришта из Сарајева, Хрватског народног казалишта из Загреба и Сплита, Опере Народног дивадла из Прага, Франкфуртске опере, Македонског народ-

⁴ Хор и оркестар се сагледавају као колективи, а не као појединци, те се нисам бавила њиховим генерацијским сменама.

⁵ Тенор Драго Старц (1947–1973), баритони Јован Глигоријевић (1941–1976), Живојин Милосављевић (1948–1974) и басови Жарко Цвејић (1930–1970), Бранислав Пивнички (1936–1971), Мирослав Чангаловић (1947–1976),

⁶ Сопрани: Добрила Богошевић (1959–1988), Радмила Бакочевић (1955–1989), Ђурђевка Чакаревић (1957–1980), Славка Поповић (1964–1987) Милка Стојановић (1962–1993), Олга Ђокић/Олгица Хаџи-Нешић Ђокић (1970–1992), Радмила Смиљанић (1968–1990), Марика Пец/Марија Пец-Галер (1968–1983); мецосопрани: Милица Миладиновић (1950–1977), Бисерка Цвејић (1953–60; 1978), Бреда Калеф (1961–1991), Олга Милошевић (1963), Татјана Слатјенко (1972–1984); тенори: Душан Поповић (1954–1970; 1976–1989), Звонимир Крнетић (1959–1978), Никола Митић (1965–1989; 1989–1991), баритони: Владета Димитријевић (1951–1953; 1955–1983), Владимир Јовановић (1964–1978), басови: Ђорђе Ђурђевић (1952–1973; 1978), Велизар Максимовић (1965–1990/91), Живан Сарамандић (1968–2001), Александар Ђокић (1960–1992),

⁷ Сопрани: Гордана Јевтовић (1970–1999), Дубравка Зубовић (1975–1992) Светлана Бојчевић (1978–2012); тенори: Горан Глигорић (1973–1993; 2005), Предраг Протић (1970–2001), Тома Јовановић (1974–1991), Миодраг Д. Јовановић (1978–2005); баритони: Зоран Александрић (1973–2001), Слободан Станковић (1974–1975; 1976–1992) и бас Небојша Маричић (1972–?);

⁸ Сопрани: Вјера Мирановић (1988–), Ивана Савић (1984?–), Гордана Кесић-Протић (1986–1994), Анушка Пејовић (1988–1991; 1995–1998), Јасмина Радановић (1987–1998), Душанка Симовић (1989–); мецосопрани: Ирена Зарић (1986–1992; 1994–1995), Јадранка Јовановић (1988–), Јелена Влаховић (1988–), Олга Савовић (1986–2006; 2015), тенори: Јово Рељин (1980–1988), Грујица Пауновић (1988–1992); баритони: Бранислав Косанић (1989–), Борис Трајанов (1989–) и басови: Вукашин Савић (1983–1992), Иван Томашев (1989–), Бранислав Јатић (1989; 2000–2001).

ног позоришта и Темишварске опере. Такође, у инсценацији појединих представа учествовали су гостујући диригенти (нпр. Само Хубад, Корел Траилеску, Мирослав Хомен, Оскар Данон и др) и редитељи (Ирвинг Бернес, Вацлав Кашлик, Ерих Хецл, Серж Вафијадис, Поало Мађели).

На основу кадровске политике Народног позоришта одлучивало се о репертоарској слици и учешћу појединих солиста. Стручни сарадници Опере – диригенти⁹, редитељи¹⁰, сценографи¹¹, костимографи¹² и директор¹³ – улазили су у састав Уметничког већа који је предлог оперског репертоара за извођење у сезони достављао на усвајање (или не) руководећем телу Позоришта – Радничком савету.

У стварању репертоарске слике Опере значајан је и спољни фактор, а то су оцене публике и стручне критике. Публика је имала важну улогу у формирању репертоара, јер она, као водећи конзумент, има своје захтеве и очекивања у одабиру и извођењу опере, на шта је Опера настојала да и одговори. Познато је да је још од раније публика упознавала жанр најпре из италијанске, а затим и из руске, француске и немачке оперске литературе. Ако се успешност представа одређује/мери према одзиву публике, онда су најпосећеније биле италијанске опере и то је један од разлога зашто оне доминирају у репертоару.¹⁴

На пољу критике, за ову прилику прикупљени су чланци из дневних новина *Полишика*, једне од водећих информативних медија у Београду, од којих се издвајају рецепције опера стручних лица из области музике – Стана Ђурић Клајн¹⁵ и Бранке Радовић¹⁶, као и музичких

⁹ У периоду од 1970. до 1990. деловали су: Борислав Пашћан, Богдан Бабић, Душан Миладиновић, Ђура Јакшић, Антон Колар, Николај Жличар, Александар Лековски

¹⁰ Слободан Турлаков, Јован Путник, Младен Сабљић, Дејан Миладиновић, Борислав Поповић, Викторија Пижмонт

¹¹ Миомир Денић, Петар Пашић, Милета Лесковац, Владимир Маренић, Светлана Зојкић, Милутин Илић

¹² Љиљана Драговић, Божана Јовановић, Душан Ристић

¹³ Душан Миладиновић, Ђорђе Ђурђевић, Ђура Јакшић, Борислав Поповић, Младен Сабљић, Константин Винавер, Александар Ђокић

¹⁴ На основу статистике о гледаности у београдским позориштима из 1977. године, наводи се податак да је „најгледаније и најчешће извођено оперско дело *Aida* Ђ. Вердија, под диригентском палицом Богдана Бабића“ (према Џунов, 1978).

¹⁵ Стана Ђурић-Клајн, Друга премијера Ђаконде у: *Полишика*, 29. јануар 1971; Стана Ђурић-Клајн, Освежење у знаку цеза, 15. децембар 1971; Стана Ђурић-Клајн, Сатира на чиновничку затуцаност у: *Полишика*, 17. јануар 1972.; Стана Ђурић-Клајн, Лукреција у атријуму у: *Полишика*, 16. фебруар 1972. Стана Ђурић-Клајн, Опера за једну примадону у: *Полишика*, 4. јун 1974. Стана Ђурић-Клајн, Узорно музицирање оркестра у: *Полишика*, 8. април 1975. Стана Ђурић-Клајн, Увек допадљива опера у: *Полишика*, 1. новембар 1974. Стана Ђурић-Клајн, Исечак из трагичне прошлости у: *Полишика*, 29. март 1977. Стана Ђурић-Клајн, Ведро и Полетно у: *Полишика*, 23. јун 1978. Стана Ђурић-Клајн, Безазлена прича у: *Полишика*, 16. октобар 1979.

¹⁶ Бранка Радовић, Опера или проба у: *Полишика*, 26. јун 1979. Бранка Радовић, На момење – досадно у: *Полишика*, 8. јануар 1981. Бранка Радовић, Максимум ове сезоне у: *Полишика*, 10. јун 1981. Бранка Радовић, Сценски и музички неубедљиво у: *Полишика*, 13. јануар 1982. Бранка Радовић, Опера Отаџбина у: *Полишика*, 31. октобар 1983. Бранка Радовић, Представа за једног певача у: *Полишика*, 24. мај 1984.

критичара Владимира Стефановића¹⁷ и Душана Плавше¹⁸. Њихове критике су различите по томе да ли је фокус аутора на целокупном извођењу (Стана Ђурић-Клајн) или на детаљу (нпр. Душан Плавша је оцењивао извођачку технику солиста, импостацију, боју, коришћење тремола у високом регистру), али и према позитивној или негативној афирмацији уметника (Стана Ђурић-Клајн је давала позитивне, добро-наклоне критике са повременим истицањем лошијих интерпретација, док су Бранка Радовић и Душан Плавша били оштрији у бележењу оперских извођења истичући горенаведене непожељне интерпретационе технике). Од њих се разликује Владимир Стефановић који је поред музичких критика, извештавао и о променама и проблемима у Опери.

Посебан допринос у стварању репертоара имала је Позоришна комуна при Народном позоришту у Београду, која је основана у складу са идејом о удруженом раду културних и привредних предузећа. Ова организација омогућила је да се радници у привреди упознају са драмским, оперским и балетским остварењима београдске позоришне куће, на тај начин што је обезбедила приступачне цене карата и дала могућност да се њене чланице-предузећа одлуче за одређено дело.¹⁹ С тим у вези, под покровитељством Фестивала Позоришне комуне, одржаног у децембру од 1970. до 1976, Београд је имао прилике да буде домаћин истакнутим европским и светским солистима, као на пример: Ирвин Барнерс (1971), Душка Сифноис, Ђан-Ђакомо Гуелфи, Антонио Гвадања, Грејс Бамбри, Пласидо Доминго, Октав Енигареску (1972). Позориште је преко организације имала додир с публиком, ширила је домен просветитељског деловања и имала нову пропагандну тактику (нпр. уметници су гостовали у фабрикама).

Сарадња са Музичком омладином Србије била је значајна за проширивање публике у смислу обухватања и млађих генерација, средњошколаца и основаца. За њих, одабрана су дела са постојаћег

¹⁷ В. Стефановић, Несвакидашњи Риголето у: *Полиџика*, 9. новембар 1972; В. Стефановић, Опера као музичко позориште, у: *Полиџика*, 30. јун 1973. В. Стефановић, Поуке једне успешне комике у: *Полиџика*, 1. фебруар 1975; В. Стефановић, Представа отказана пред сам почетак у: *Полиџика*, 12. Новембар 1976. В. Стефановић, Опера – без новог звука у: *Полиџика*, 18. септембар 1978. Владимир Стефановић, Опера за једну улазницу у: *Полиџика*, 13. јун 1979. В. Стефановић, Премијере без реприза, *Полиџика*, 25. октобар 1979. Владимир Стефановић, Еро с онога, девизе са овога света у: *Полиџика*, 7. април 1980. В. Стефановић, Непозната Отаџбина у: *Полиџика*, 19. октобар 1983. В. Стефановић, Добри лажни сјај опере у: *Полиџика*, 18. мај 1990; Владимир Стефановић, Смеј се... кад би плакати хтео у: *Полиџика*, 4. август 1990.

¹⁸ Душан Плавша, Цигојев Пинкертоу у: *Полиџика*, 21. фебруар 1985. Душан Плавша, Два уметничка догађаја у: *Полиџика*, 28. март 1985. Душан Плавша, Сарамандићев Борис Годунов у: *Полиџика*, 11. април 1985.

¹⁹ Чланови Позоришне комуне улазили су у састав Радничког савета, највишег органа Позоришта.

репертоара, али су имали прилике да слушају/виде и водеће солисте оперске сцене.²⁰

Репертоарска слика

У периоду од 1970. до 1990. било је укупно 19 оперских сезона (102–121), свака је почињала у октобру на Великој сцени Народног позоришта, изузев у периоду од јуна 1986. до новембра 1989. када су, због реновирања зграде на Тргу Републике, представе извођене на Сцени у Земуну. Сезоне су почињале у октобру (прве недеље Опера је била ангажована на БЕМУС-у), а завршавале се крајем јуна месеца (најчешће представама које су спремали полазници Оперског студија). У децембру од 1970. до 1976. организован је Фестивал Позоришне комуне који је окупао раднике привредних предузећа и финансирао гостовања светских уметника.

Репертоар Опере заснивао се, пре свега, на „гвозденом“ репертоару (значајна музичка остварења 19. века италијанских, француских, словенских и немачких композитора) са повременим допуњавањима из савремене и домаће оперске литературе. Избор опера зависио је од избора певача којим је располагала београдска Опера, а онда и од публике која очекује спектакл. Одабир опера заснивао се на „певачким операма“ са повременим тенденцијом ка „опери као музичком позоришту“. Ове термине које је употребио редитељ Младен Сабљић, приближније одређују политику Оперe (Сабљић, 1968: 379–385). „Певачке опере“ или „примадонске опере“ називале су се оне опере које су у први план постављале певача тј. опере у којима се негује и очекује изванредна белканто-техника певача и где је сцена подређена певачу (нпр. *Ђаконда*, *Ернани*, *Риолето*, *Аида*, *Норма*, *Тоска*, *Мадам Батерфлај*, *Боџи*, *Трубадур*, *Дон Кихот*, *Севилски берберин*, *Кармен*, и слично), док се од „оперског позоришта“ или „опере као музичког позоришта“ очекује да дело буде ослобођено претераног декора и костима, и акценат премести не само на певање већ и на глуму певача, која у целини треба да изгледа што природније и приближније тадашњој оперској публици, а као пример узима се опера Леоша Јанчека *Јенуфа* или Бетовенов *Фиделио*. Дакле, наставља се она полемика односа музике и текста, али на сцени.

У београдској Опери, у периоду од 1970. до 1990. највише је заступљен италијански репертоар, пре свега, опере Вердија и Пучинија, затим француски, и то превасходно *Кармен* Жоржа Бизеа, и

²⁰ Такође, њихова присутност није била занемарена ни на јубилејима уметника као на пример Мирослав Чангаловић који је оперу *Продана невеста* посветио Музичкој омладини, 21. новембра 1971.

на крају, словенски репертоар (руски и чешки) по којем је београдска Опера била препознатљива у иностранству (Прилог бр. 1). Захваљујући гостовањима ансамбла Хрватског народног казалишта из Загреба, у Београду су изведене Вагнерова опера *Холађанин лушалица* (у оквиру БЕМУСА 22. октобра 1975) и домаће опере *Ојседно сшање* Милка Келемана (12. октобар 1972), *Моћ Врлине* Игора Куљерића (4. јануар 1978) и *Морана* Јакова Готовца (10. мај 1979), док се Опера прашког народног дивадла представила публици у извођењу Дворжакове *Русалке* (2. април 1975) и Јаначекове *Каће Кабанове* (3. април 1975). Савремени репертоар у периоду од 1970. до 1990. заступљен је с укупно пет опера, енглеских и домаћих аутора, *Прејирка с шанџом* (4. јун 1974) и *Алиса* (15. јун 1985) Рафаела де Банфилда, *Алебрџ Херинџ* (у оквиру БЕМУС-а, 7. октобар 1979) Бенцамина Бритна, поменута опера *Моћ врлине* Игора Куљерића и *Орфеј XX вијека* Бруна Бјелинског (10. октобар 1981). О заступљености домаћих опера на репертоару, не може се говорити о већем броју, јер поједина дела нису била извођена више од једне сезоне. Изузетак је опера Јакова Готовца *Еро с оној свијеша*, која је добила позитивне оцене од критике и стекла посебну популарност код публике, те је константно била на репертоару од 1974. до 1989. када је последњи пут и изведена у Народном позоришту. Нешто краћу популарност имале су опере *Орфеј XX вјека*,²¹ *Аналфабеша* и *Власџ*, док је посебан значај дат *Кнезу од Зетше* П. Коњовића с којом је отворена оперска сезона 1989/90. у реновираној згради Народног позоришта.

Резултат овакве репертоарске слике јесу и проблеми с којима се суочавала тадашња институција. Шира јавност била је упозната са ситуацијом у Опери 1970. године када је на иницијативу Уметничког већа Опере и Балета, објављена *Бела књиџа о Ојери* (Драгутиновић, Јовановић и Милетић, 1970) на основу које је указано на три кључна проблема, а то су: начин финансирања позоришта по систему дотације који није одговарао потребама Опере,²² затим питање извођаштва – проблем оркестра у којем половину чине хонорарни чланови као и неговање „система звезда“ због чега млађа генерација није долазила до изражаја (у подели која је дата у овом раду то се односи на старију и средњу тј. млађу групу солиста), и трећи проблем јесте репертоар тј. доминантно заступање гвозденог репертоара, док изостају дела савремених и домаћих композитора.²³

²¹ В. Бранка Радовић, *Орфеј XX вијка. Полиџика*, 13. октобар 1981.

²² Систем дотације односио се на то да је за сваку продату драмску карту дотирано са по један динар, док за оперску карту давано је три динара. Аутори су сугерисали на недовољну финансијску подршку Опери која броји преко 150 чланова који учествују у реализацији представе, док на драмским представама може бити ангажован, на пример, само један човек.

²³ О овој проблематици видети радове Спасић 2014 и 2018.

У осмој деценији, Опера је оптимистички кренула ка реформи. Пре свега, на финансијском плану значајан је допринос Позоришне комуне и њеног Фестивала који је организован сваког децембра у периоду од 1970. до 1976. године, као и дотација Републичке заједнице културе (у наставку РЗК) за гостовања оперског ансамбла по унутрашњости Србије (1975–1979). На тај начин, Опера је остварила висок степен културне и друштвене кохезије у циљу ослобођења оперске уметности од класних ограничења и детерминација и истовремено одговорила на културну политику Југославије, односно, на идеју децентрализације и демократизације културе. Почетком 1975. на основу финансијског плана РЗК десет милиона динара резервисано је за подстицај гостовања београдске Оперe по Србији што је значило извођење педесет представа годишње у градовима широм републике. Могућност да виде/чују балет и оперу нису имали само градови који имају погодне сцене за такве представе (на пример Крагујевац, Ниш, Крушевац), већ су били припремани и „специјални програми сачињених од оперских фрагмената, концерата најпознатијих оперских арија, балетских минијатура који би се лако прилагођавали сваком простору и свакој публици“ (Б. О. Т. 1975). У тој првој години гостовања, Опера је наступала у 27 градова,²⁴ суочавајући се са неповољним техничким условима (мала сцена, недостатак простора за оркестар, гардеробер) за одржавање оперских и балетских представа. Из тих разлога, Опера је имала две могућности, да поједине представе уопште не изводи на гостовањима или да прилагођава представе местима на којима се изводи што је значило ревидирање сценских решења. Опера је изабрала другу могућност. Гостовања су променила ‘навике’ ансамбла захтевајући да редитељи и сценографи креирају представе не само за Народно позориште, већ и за мања места. Од промена у раду нису изузети ни солисти од којих се у будуће захтевало да своје улоге спремају на српскохрватском језику. Репертоар са којим је путовала Опера био је заснован на италијанским операма, међу њима највише је путовала Вердијева *Травијата*, као и француска опера *Кармен*, док су ређе путовали *Готовчев Еро с оноја свијеша*, Пучинијева *Тоска*, Росинијев *Севилски берберин*, Вердијев *Риолешо* и Белинијева *Норма*. Оно што је критика запазила на сценама српских градова јесте изостанак словенског репертоара тј. представа које су створиле Београдској опери интернационалну репутацију (В. С. 1975). Такође, примећено је и да су од ‘звезда’ београдске оперске сцене наступали само по једанпут Милка Стојановић, која је засијала у Крагујевцу као

²⁴ Сцене на отвореном или Домови културе у градовима као што су, на пример: Костолац, Мајданпек, Крагујевац, Бор, Пријепоље, Прибој, Нову Варош, Пожаревац, Врање, Параћин, Ниш, Титово Ужице, Ваљево, Краљево, Шабац, Чачак, Светозарево, Крушевац, Врњачка Бања итд.

Норма и Радмила Бакочевић у Нишу, као Тоска (В. С. 1975). Структура публике или присутност радничке класе на гостујућим представама Опере остала је непозната тадашњој критици, али и дирекцији Опере. Према оцени директора Опере Ђорђа Ђурђевића 1977. године, гостовања ансамбла била су плодносна тј. утицала су на повећање интересовања за музику: „Док је, на пример, у Крагујевцу, месечно одржаван по један до два концерата, сада их има десетак. Тако је досадашњи двогодишњи рад обострано био плоносан. Неки градови желе и чешћа гостовања (Шабач, Крагујевац, Ниш), али београдска Опера не може да им удовољи“ (према Радошевић, 1977). Другачија ситуација забележена је после јавне расправе о Нацрту плана РЗК за 1977. годину када се у разговорима који су вођени по регионима констатовало незадовољство гостовањима београдске Опере у појединим градовима. „Домаћини“ су сматрали да су „лишени онога што им заиста припада“, а то је да за „свој културни динар добију – прве певаче, примадоне, примабалерине и најбоље инструменталне солисте а не представе које потцењују њихов укус и музичко образовање“, односно представе у „другоразредној подели“ или скраћене верзије представа (Џунов, 1977). Педесетак представа остварено је и у наредној 1978. години, али је кључно питање поставио тадашњи директор Опере Ђура Јакшић о ефекту који, осим финансијског, имају та гостовања: да ли она одговарају идеји „ширења музичке културе“ и остварењу формуле „опера у народ“, када се од места до места изводи један ужи круг представа, стално укруг? (према Стефановић, 1978). Одговор на ово питање јесте чињеница да су гостовања београдске Опере у унутрашњости Србије прекинута 1979. године, јер је РЗК умањио средства за ту намену (В. С, 1979).

За време директовања Ђорђа Ђурђевића (1973–1977) београдска Опера осим што је интензивно гостовала у градовима Србије и повремено излазила у иностранство, суочавала се проблемом оркестра и радном дисциплином појединих солиста. Оно што је отежавало рад оркестра јесте састав у којем су половину чинили хонорарни чланови (извођачи из Филхармоније и Радија). „Недостатак“ музичара био је констатован и раније (в. *Белу књију о Ојери*) те је било и неопходно ангажовати извођаче из других оркестара што је захтевало и одређена финансијска средства. У осмој деценији хонорари за госте у оркестру износили су 170, 200 и 240 динара за учествовање у једној представи, односно проби, али је Радничком савету Позоришта поднет захтев за повећање на 200, 250 и 350 динара по представи/проби (Стефановић, 1976).²⁵ Игнорисање захтева „хонорараца“ ре-

²⁵ Просечан лични доходак члана хора са тридесет година стажа био је 5.000 динара, а млађи члан, са десетак године праксе и високом, академском спремом, имао је приход од 3.450 динара месечно (према Стефановић 1978).

зултирало је отказивањем представе *Турандот* пред сам њен почетак, 11. новембра 1976.²⁶ Оно што је отежавало рад Опере јесу и високи хонорари солиста. Опера је често критикована што на својој сцени нема домаће уметнике који раде у иностранству тј. да их нико и не зове, на шта је директор Ђорђе Ђурђевић одговорио следеће: „Желео бих једном да кажем колико стаје патриотизам. На пример, хонорар Данице Мاستиловић износи око 20.000 динара а то је приход од целе једне представе. Никома није пало на памет да пева бар за 10.000 што је за нас и даље висока свота“ (према Радошевић 1977). Решење за ангажовање солиста и нових чланова оркестра било је потписивање самоуправног споразума са Факултетом музичке уметности у Београду крајем 1977. године, што се постављало као проблем већ на почетку, јер су студенти музичари са друге године већ радили у оркестрима (Радошевић, 1977). О дисциплини у ансамблу директор Ђорђе Ђурђевић указивао је на проблем солиста из „прве поставе“ који се „налазе само на платним списковима“, али без редовног појављивања на домаћој сцени (Радошевић 1977).²⁷ Разлог за одбијање појединих солиста да учествују на гостовањима у унутрашњости, према речима Радмиле Бакочевић, била су сама путовања, односно климатске промене због чега солисти нису могли да „певају у пуној форми“ (према Оташевић, 1977). Оно што се може уочити током седамдесетих година ХХ века јесте присутност средње генерације солиста који су све више наступали и у водећим улогама, а међу њима су Предраг Протић као Родолфо у *Боемима* 1970, Радмила Смиљанић као Јенуфа 1976, Горан Глигорић у *Прејирици с шантом* 1974, Слободан Станковић као Фигаро и Гордана Јевтовић као Розина у *Севилском берберину* 1975. и др. Присутност млађих генерација на сцени, Радмила Бакочевић оцењује као добро и нужно, а да би задатак њих старијих, „које често мрзи да пробамо с ансамблом улоге које певамо годинама“, био тај да помогне

²⁶ То је било и пропраћено у *Полицици*: „Публика која је синоћ дошла у Народно позориште, на тринаесту по реду представу Пучинијеве опере Турандот, наишла је на затворена врата позоришне куће и цедуљу, руком написану, залепљену на врата: „Представа се отказује из техничких разлога. Новац ће бити враћен“ (судећи према броју продатих улазница, гледалиште би, као што сазнајемо, било сасвим испуњено!). „Технички разлози“ свде се, у овом случају само на један који уопште није „техничке природе“. Хонорари чланова оркестра београдске опере (синоћ је требало да свира њих двадесетак; иначе их је у овом оркестру и два пута толико) одбили су да се појаве на представи пошто нису добили никакв одговор на свој захтев за повећање износа хонорара“ (Стефановић, 1976).

²⁷ Ђорђе Ђурђевић овде алудира на Радмилу Бакочевић и Ђурђевику Чакаревић. Њих две биле су ангажоване и на иностраним сценама и често су биле одсутне због тога, али им се не може оспорити чињеница да су испуњавале своју обавезу тј. норму у београдској Опери (2-4 представе у сезони). Оне би ту норму оствариле у року од месец дана због чега се стиче утисак да нису присутне на сцени. То је проблем радне политике, а не само кривица појединца.

млађим колегама, јер: „Искуство и знање с једне стране и младалачки таленат и полет с друге могу да донесу нове вредности и домете нашој оперској уметности“ (према Оташевић, 1977).

Нови директор Опере, Ђура Јакшић (1977–1979) изабран је као особа „изван куће“ који је наследио нерешена питања у раду институције. Његова иницијатива била је да се оркестар „попуни“ музичарима из Румуније и тиме реши проблем хонарарних чланова. Међутим, овај предлог је одбијен на седници Извршног већа РЗК.²⁸ Ангажовање младих музичара са Факултета музичке уметности, иако је предлагао,²⁹ он није видео као решење, због неадекватног усмеравања студената (више ка солистичкој каријери, него ка оркестрима), али и финансијске подршке која изостаје као подстицај младим музичарима.³⁰ Ипак, за време руководства Ђуре Јакшића, примљено је двадесетак младих чланова у оркестар,³¹ остварено је неколико премијера, али су главни проблем били и остали солисти (Оташевић, 1980). Представе су губиле ниво квалитета, а публике је било све мање јер је, према речима Ђуре Јакшића, у солистичком ансамблу постојао „баласт – гласовно онемоћали певачи или људи који избегавају рад – поред неколико врхунских уметника и веома младе генерације“ (према Стефановић 1979). Директор Опере указао је и на све чешћу присутност „примадонског понашања“, односно отказивања улога које „увек има неко законско покриће (плаћено/неплаћено одсуство, боловање)“ (Стефановић, 1979).³²

У осмој деценији, проширен је и репертоар, извођени су *Фауст* Шарла Гуноа, *Људски тлас* Франсиса Пуланка, *Верштер* и *Дон Кихот* Жила Маснеа. Захваљујући Хрватском народном казалишту из Загреб, београдска публика видела је и *Холанђанина лушалицу*, док је Опера Народног дивадла из Прага извела *Дворжакову Русалку* и *Јаначекове*

²⁸ Према речима секретара РЗК Ђорђа Радишића, разлог за одбијање захтева јесте то да се „не ради о увозу ораха него људи“ те да Извршни одбор „не располаже елементима на основу којих би могао да прихвати предлог Опере“ (М. Р. 1978).

²⁹ На седници Програмског савета, Ђура Јакшић је известио чланове о следећем: „Разматра се могућност сарадње Факултета музичке уметности и Опере да у оквиру оркестарске наставе студенти заједно са оперским музичарима припремају и касније учествују у извођењу појединих оперских или балетских представа“ (АНП: 28. септембар 1978).

³⁰ Стање у Опери је такво да „хориста са тридесетогодишњим стажом месечно ‘дере’ грло за пет хиљада динара; а млађи, са десетак године праксе и високом, академском спремом, то раде за 3.450 динара месечно“ (према Стефановић, 1978).

³¹ Остале су финансијске несугласице између оркестра и управе Опере, па поједине представе (*Алберт Херин* и *Фигелио*) нису имале реперизу. Видети В. Стефановић. Премијере без реприза, *Полишика*, 25. октобар 1979.

³² Неколико дана пред премијеру опере *Бал јод маскама* (1979), оркестар је отказао генералну пробу, а солисткиња која је била револтирана тиме што учествује у другој подели, наводно отворила боловање.

опере – *Јенуфа* и *Из мртвој дома*; затим први пут у Југославији изведен је Гершвинова опера *Порџи и Бес*. Оперски студио извео је *Прејирку с шанџом* Рафаела Банфилда и *Ошмицу Лукреције* Бенџамина Бритна, а од домаћег репертоара изведене су *Јежева кућа* Златана Вауде, *Покондирана шиква* Миховила Логара, опере *Аналфабетша* и *Власш* Ива Лотке-Калинског и *Ђурађ Бранковић* Светомира Настасијевића. Од поменутих премијера, критика у дневним новинама *Полишџике*, позитивно је оценила изведбе опере *Русалка* и *Јенуфа* и посебно оперу *Порџи и Бес* која је сматрана „хитом“ сезоне 1971/72, док су опере *Људски тлас*, *Прејирка с шанџом* и *Ошмица Лукреције* изостављене са репертоара врло брзо после својих премијера.³³ Незадовољство у ансамблу, увређеност појединаца и недисциплина била је атмосфера са којом се ушло у наредну деценију рада.

Почетком осамдесетих Југославија је западала у све дубљу економску кризу – све већа инфлација била је резултат опадања продуктивности у привреди. Таква ситуација условила је мањи износ дотација културним институцијама, а међу њима и Опери која је из године у годину улазила са губитком. О алармантној ситуацији у Опери сведочи и податак да је 1984. године за извођење премијера у тој сезони, тражила помоћ од радних организација, појединаца који су вољни да помогну, наравно добијајући у замену за то одређене повластице. Лоша финансијска ситуација одразила се и на рад оперског ансамбла, који се што због ниског личног дохотка што због незадовољства у руководећим телима позивао на обуставу рада.³⁴ Тако су, на при-

³³ Видети критике о опери *Русалка*: В. С. Чешка опера у чешком извођењу. *Полишџика*, 1. април 1975; Стана Ђурић-Клајн, Чаролије прашке Опере. *Полишџика*, 10. април 1975; о *Јенуфи*: Стана Ђурић-Клајн, Потресна драма из сеоског живота. *Полишџика*, 9. април 1976; о опери *Порџи и Бес*: В. С. Опера за душу и око. *Полишџика*, 13. децембар 1971; Стана Ђурић-Клајн, Освежење у знаку џеза. *Полишџика*, 15. децембар 1971.; о опери *Људски тлас*: Стана Ђурић-Клајн, Две “телефонске” опере. *Полишџика*, 2. јун 1975.; о *Прејирци с шанџом*: Стана Ђурић-Клајн, Опера за једну примадону. *Полишџика*, 4. јун 1974.; о *Ошмици Лукреције*: Н. Н. Премијера Бритнове опере Отмица Лукреције. *Полишџика*, 10. фебруар 1972, Стана Ђурић-Клајн, Лукреција у атријуму. *Полишџика*, 16. фебруар 1972.

³⁴ У *Полишџици* је дато следеће објашњење: „На седници Програмског савета Народног позоришта која је одржана преkjуче [11. марта 1983], сазнајемо да се оперске и балетске представе у овој кући већ извесно време самовољно отказују у знак протеста, да постоји опште незадовољство, и да се све то досад затишавало. Непрофесионални однос, дакле, није од јуче: шта стоји иза тога? Проблем организације у Опери, стални проблеми технике, оштећени декори који прете да се сруше и некога озледе, недостатак костима, непотпун оркестар, програм који не може да се оствари, а број премијера у једној години износи половину од планираног. Лош материјални положај Београдске опере и неблагоприятно решавање неких горућих проблема, учинили су своје: умногоме је поремећен однос међу радним људима, тај однос постаје готово нехуман, а то доводи и до самовоље у одлучивању. Крајњи и најдрастичнији резултат јесте да уметници више не осећају одговорност према свом раду“ (Огњеновић, 1983).

мер, чланови солистичког ансамбла одбили да учествују у представи *Боџи* (1986), због чега је представа била отказана.³⁵ Све више се испољавало примадонско понашање у виду одласка са проба, јер солисти нису били задовољни одлукама руководиоца. О томе колико су певачи давали себи значај и уступци који су чињени како би се очували складни односи у ансамблу, сведочи и пракса да се на репертоар поставе премијере исте опере у једној сезони два тј. три пута (1983/84, *Кармен*;³⁶ 1988/89. *Моћ судбине*). О утицају солиста указују и честе смене директора, а прилог томе јесу оставке Борислава Поповића 1983. и Божицара Радовића 1990. године.³⁷

У деветој деценији, доминантан је италијански репертоар обogaћен Вердијевим делима *Мајбеш* и *Ашила* (1. изведена у Југославији), за-

³⁵ Група солиста (Зоран Александрић, Горан Глигорић, Добрила Богошевић, Милка Стојановић, Александар Ђокић, Олга Милошевић, Бреда Клаеф, Олга Ђокић, Гордана Јевтовић, Велизар Максимовић, Светлана Бојчиновић, Небојша Маричић, Владимир Јовановић, Миливоје Петровић, Душан Поповић, Тома Јовановић, Јово Рељин, Радмила Смиљанић, Томислав Рено, Мира Васиљевић и Зоран Рајковић) одбила је да учествује у извођењу представе због нарушених самоуправних начела управљања у доношењу Преднацрта правилника о личним дохоцима, који према речима солиста, „намеће потпуну уравнилицу, не поштујући при томе основне принципе награђивања“. Примедбе солиста на Преднацрт предате су управнику Велимиру Лукићу (он је направио Преднацрт) са идејом да се испрве „аномалије“ на седници Радничког савета. Међутим, Савет је усвојио коначну верзију Преднацрта правилника два дана пре референдума и тиме је одузето право да се изјасне сви радни људи. Револтирани тим поступком управника, и самоурвног начина управљања, солисти су се одлучили на чин отказивања представа (Н.Н. 1986).

³⁶ У београдској Опери, 25. и 26. марта 1983. изведене су две премијере опере *Кармен*. Првобитно је замишљено да се опера повери младим солистима, али се на крају одлучило за две премијере. Насловну улогу на првој премијери тумачила је Олга Милошевић, а на другој је дебитовала као Кармен Дубравка Зубовић; као злосрећни Дон Хозе појавио се, прво Звонимир Крнетић (то је и први пут у његовој каријери), а на другој премијери Стојан Стојанов-Ганчев; Ескамиља је у обе представе тумачио Горан Глигорић (први пут у својој недугој солистичкој пракси); док је Микаелу тумачила Олга Ђокић, а онда Гордана Јевтовић, касније и Светлана Бојчевић. Улога Мерцедес биле је поверена Јадранки Јовановић, коју је тадашња критика већ најавила као „будућу, трећу Кармен“. Представа је изведена у режији Борислава Поповића, тадашњег директора Опере, сценографији Доријана Соколића и костимографији Ружице Соколић, док је за диригентским пултом био Антон Колар. Проблем је настао када се, у последњем тренутку одлучило да се организује још једна премијера вођена старијим солистима и оно постави као прва премијера. Из тог разлога Дубравка Зубовић престала је да долази на пробе, јер, према њеним речима: „овај пут грубо је повређен мој уметнички интегритет, обезвређен мој рад“ (према Саратлић 1983). Борислав Поповић је на такву одлуку дао дипломатски одговор: „Публици нудимо не на првој представи најбоље, а на другој лошије, него две уигране екипе које су током рада тако укомпоновале своје реакције да се саме по себи нуде за прву представу заједно. Дакле, реч је о апсолутно равноправним представама, двома премијерама, првој и другој, а публика ће рећи одлучујућу реч...“ (према Саратлић 1983).

³⁷ После премијера *Кармен*, Борислав Поповић је, под притиском појединих солиста, поднео оставку и свој поступак образложио следећим речима: „лакше је мењати директора него устаљене навике у раду ансамбла“ (АНП, 30. март 1983).

тим Доницетијева *Кћи њука* и опера *Конзул* Менотија. Француски репертоар допуњен је још једном Бизеовом опером *Ловци бисера*, док су у оквиру словенског репертоара, после дуже паузе изведене опере *Евџеније Оњџин*, *Борис Годунов* и *Кнез Игор*. Од домаћег репертоара задржала се само *Еро с оној свијетла*, а постављене су два премијерна дела у сезони 1981/82. *Орфеј XX вијека* и *Ошацибина* у сезони 1983/84, док је обновљена опера *Кнез од Зеше* 1989. године.

Упркос тешкој економској, а касније и политичкој ситуацији, у периоду од 1986. до 1989. уложена су огромна средства за реконструкцију зграде Народног позоришта. Светла страна ове девете деценије јесте ангажовање младе генерације певача који ће у наредном периоду носити репертоар ове значајне културне институције.

Закључна разматрања

У периоду од 1970 до 1990. уочава се да је ентузијазам с почетка седамдесетих у виду већег ангажовања Опере (путовања, представе за младе, за раднике), као и тенденције за обнову старих и постављење нових дела, јењавао у наредној деценији. Основни проблеми остали су присутни у овој институцији тј. ансамблу од 1970, када су и констатовани, и они се могу континуирано пратити све до 1990. године. У финансијској, извођачкој и репертоарској политици Опере било је покушаја да се реше проблеми, али су изостали резултати како због неповољних друштвено-политичких околности тако и због лоших услова за уметнички рад (нпр. нарушени самоуправни међуљудски односи што је одговорност многих субјеката од управе до појединачних примера). У институцији као што је Опера, самоуправљање је имало негативну конотацију тј. постојале су одређене злоупотребе, јер су се запослени позивали на Правилник о систематизацији радних места (чланови оркестра одбили да свирају бинску музику, јер им није предвиђено у опису посла) или на Правилник о расподели личних доходака и систем награђивања. Самовоља појединаца да одлучује у доношењу одлука (управник и Преднацрт о расподели личних доходака) или да одбијају да раде (отказивање солиста, чланова оркестра), али и Радничког савета који недоследно спроводи самоуправна начела, процедуре, правила у пословању Позоришта, а тиме и Опере, створило је неповољну атмосферу за рад што се одразило на квалитет представа који је истицала тадашња критика.

Коришћена литература

- Архив Народног позоришта у Београду: Усвајање оквирног репертоара Народног позоришта за 1979. годину, 28. септембар 1978.
- Архив Народног позоришта у Београду: Оставка директора Опере и балета, Б. Поповића, 30. март 1983.
- Б. О. Т. (1975). Републичка опера. *Полиџика*, 24. фебруар.
- Драгутиновић, Бранко, Рашко В. Јовановић и Гојко Милетић. (1970). *Бела књига о Опери*, Београд: Народно позориште.
- Нешић, Т. (1979). Неспоразум или небрига. *Полиџика*, 22. новембар.
- Н.Н. (1983). Зашто су отказани Боџи. *Полиџика*, 11. март.
- Огњеновић, Мирјана. (1986). Без слуха за публику. *Полиџика*, 13. март.
- Оташевић, Б. (1977). Привлачност домаће сцене. *Полиџика*, 15. јун.
- Оташевић, Б. (1980). Живети с музиком. *Полиџика*, 17. јун.
- Радовић, Бранка. (1981). Орфеј XX вијека. *Полиџика*, 13. октобар 1981.
- Радосевић, М. (1977). Планови и жеље у сенци тешкоћа. *Полиџика*, 21. фебруар.
- Р. М. (1978). Опера тражи средства за музичаре из Румуније. *Полиџика*, 27. јун.
- Саратлић, Р. (1983) Лепе намере, рђав резултат. *Полиџика*, 4. март.
- Сабљић, Младен. (1968) Сценске карактеристике извођачког стила београдске Опере. У Милан Ђоковић (уред.). *Један век Народног позоришта у Београду 1868–1968*, Београд: Нолит, 379–385.
- Спасић, Вања. (2013). Почетак и крај златног периода Опере Народног позоришта у Београду, *Мокрањац (15)*, 106–112.
- Спасић, Вања. (2014). После златног периода Опере Народног позоришта у Београду (1970–2011). У Драган Жунџић и Миомира М. Ђурђановић (уред.). Зборник радова са научног скупа *Balkan Art Forum Уметност и култура данас*, Ниш: Факултет уметности у Нишу, 371–378.
- Спасић, Вања. (2018). Статус оперског уметника у Народног позоришту у Београду од 1970. до 1980. године. *Музиколоџија (25)*, 131–149.
- Стефановић, В. (1975) Педесет нових гостовања. *Полиџика*, 26. новембар.
- Стефановић, В. (1976). Представа отказана пред сам почетак. *Полиџика*, 12. новембар.
- Стефановић, Владимир. (1978). Како дириговати у таквој ситуацији, *Полиџика*, 16. јануар.
- Стефановић, В. (1979). Бал без маске. *Полиџика*, 24. Децембар 1979)
- Џунов, Б. (1977). Крње представе за унутрашњост. *Полиџика*, 5. април.
- Џунов, Б. (1978). По укусу публике. *Полиџика*, 16. март.

SUMMARY

THE REPERTOIRE OF THE OPERA OF THE NATIONAL THEATRE IN BELGRADE (1970–1990)

Vanja Spasić

The paper represent an overview of the performed works of the Opera of the National Theater in Belgrade during the eighth and ninth decades of the 20th century. At that time, the Opera sought to respond to the cultural policy of the time in the context of Yugoslav self-management socialism, facing many challenges such as the issue of performance and work discipline. The aim of the paper is to present the repertoire policy of the mentioned institution as well as the reception of the opera performances in the daily newspaper *Politika*.

Keywords: Repertoire politics, Opera of the National Theatre in Belgrade, reception of the operas

Прилог 1

Преглед изведених оперских дела на сцени
 Опере Народног позоришта у Београду од 1970. до 1990. године
 (разврстано према националности композитора)

репертоар	композитор	опера
Италијански	В. Белини	Норма
	Ђ. Верди	Моћ судбине
		Аида
		Трубадур
		Бал под маскама
		Травијата
		Риголето
		Набуко
		Дон Карлос
		Атила
		Ернани
		Фалстаф
		Отело
	Макбет	
	Е. Волф-Ферари	Четири грубијана
	Г. Доницети	Лучија од Ламермура
		Љубавни напиток
		Кћи пука
		Дон Пасквале
		Viva la mamma
	Ђ. Умберто	Андре Шеније
	Ђ. Б. Перголези	Служавка господарица
	А. Понкијели	Ђаконда
Т. Прошев	Паучина	
Ђ. Пучини	Боеми	
	Тоска	
	Турандот	
	Мадам Батерфлај	
Ђ. Росини	Севиљски берберин	
	Италијанка у Алжиру	
П. Маскањи	Кавалерија рустикана	
Ђ. К. Меноти	Телефон	
	Конзул	
Р. Хазон	Брачна агенција	
Р. Леонкавало	Пајаци	
Француски	Ж. Бизе	Кармен
		Ловци бисера
	Ш. Гуно	Фауст
	Ж. Масне	Вертер
		Дон Кихот
Ф. Пуланк	Људски глас	

Руски	А. Бородин	Кнез Игор		
	М. Мусоргски	Борис Годунов		
	П. И. Чајковски	Мазепа		
		Евгеније Оњегин		
		Пикова дама		
	С. Прокофјев	Заљубљен у три наранџе		
Н. Римски-Корсаков	Иван Грозни Моцарт и Салијери			
Чешки	А. Дворжак	Русалка Каћа Кабанова		
	Л. Јаначек	Јенуфа Из мртвог дома		
		Б. Сметана	Продана невеста	
	Немачки	Л. Бетовен	Фиделио	
Р. Вагнер		Холанђанин луталица Лоенгрин		
		Ј. Штраус	Слепи миш	
Р. Штраус		Електра		
Аустријски	В. А. Моцарт	Фигарова женидба Чаробна фрула Дон Ђовани Тако чине све		
		Енглески	Р. Банфилд	Алиса Препирка са тангом
			Б. Бритн	Отмица Лукреције Мали димничар Алберт Херинг
				Х. Персл
Амерички	Џ. Гершвин	Порги и Бес		
Домаћи	К. Барановић	Николетина Бурсаћ		
	Б. Бруно	Орфеј XX вијека		
	З. Вауда	Јежева кућа		
	Ј. Готовац	Еро с оног свијета Морана		
		И. Куљерић	Моћ Врлине	
	М. Келеман	Опседно стање		
	М. Логар	Покондирана тиква		
	И. Лотка-Калински	Аналфабета Власт Дугме		
		П. Коњовић	Кнез од Зете Отаџбина	
			С. Настасијевић	Ђурађ Бранковић