

Музиколошки институт
САНУ

ISBN 978-86-80639-35-2

Ивана Весић ❁ Весна Пено | ИЗМЕЂУ УМЕТНОСТИ И ЖИВОТА

Ивана Весић ❁ Весна Пено

ИЗМЕЂУ УМЕТНОСТИ И ЖИВОТА

О делатности удружења музичара
у Краљевини СХС/Југославији



Ивана Весић * Весна Пено

ИЗМЕЂУ УМЕТНОСТИ И ЖИВОТА
О ДЕЛАТНОСТИ УДРУЖЕЊА МУЗИЧАРА
У КРАЉЕВИНИ СХС/ЈУГОСЛАВИЈИ



Музиколошки институт САНУ

Београд, 2017.

Ова монографија је одштампана средствима
Секретаријата за културу Града Београда



САДРЖАЈ

Предговор	5
1. Увод. О релевантности истраживања удружења музичара	7
2. Околности настанка, развоја и експанзије удружења музичара у глобалним и југословенским оквирима	11
Осврт на деловање удружења музичара у САД и Европи од друге половине 19. века до краја Другог светског рата.	11
Друштвене прилике на територији Краљевине Србије и суседних регија од краја 19. века и експанзија радничког покрета	29
3. Положај музичара на простору Краљевине СХС/Југославије од краја 19. века до почетка Другог Светског рата	41
Општи поглед	41
Музичари у Краљевини Србији и суседним регијама до краја Првог светског рата	51
Музичари у Краљевини СХС/Југославији	58
4. Савез музичара у Краљевини СХС/Југославији од оснивања до почетка Другог светског рата	70
Претече Савеза музичара на југословенском тлу пре конститутисања Краљевине СХС. Процес установљења Савеза музичара у Краљевини СХС/Југославији	70
Прве године рада Савеза музичара у Краљевини СХС	76
Ка организационој и идеолошкој консолидацији	88
Континуитети и дисконтинуитети	114
Осврт на значај деловања Савеза музичара у Краљевини СХС/Југославији.	140

5. Конституисање Удружења музиканата у Краљевини СХС/Југославији – потребе и циљеви	152
У правцу стручности уз сукобе – захтев за проверу стручне спремности музиканата и нове музикантске организације	156
Музичари „артисти“ на помоћи музикантима. Београдски Подсавез музичара премошћује поделе у Удружењу музиканата	170
На трагу уједињења – оснивање Савеза народних музиканата и певача оба пола . .	173
Музиканти жељни „артизма“ и професионализма.	179
Расплет и/или распад – музикантске организације пред изазовом нових тенденција	183
Општи поглед на рад музикантских удружења	188
ПРИЛОГ	192
Списак челника Савеза музичара у Краљевини СХС/Југославији	192
и Подсавеза Београд, Загреб и Љубљана, фебруар 1924–април 1941.	193
ЛИТЕРАТУРА	194

Предговор

Студија *Између уметности и живота – деловање удружења музичара у Краљевини СХС/Југославији* плод је истраживања које је с прекидима трајало од краја 2015. године до почетка 2017. године. Истраживање је обављено у оквиру пројекта *Идентификација српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, времена, изазови* (бр. 177004) који изводи Музиколошки институт САНУ уз финансијску подршку Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије. Овај подухват је истовремено резултат вишегодишње сарадње два ауторке које су „удруженим снагама“ и ослањајући се на сопствена разноврсна знања из музикологије, социологије, историје књижевности, те културне и социјалне историје тежиле да критички преиспитају и по први пут предоче различите појаве из српске и југословенске историје музике (и културе) 19. и 20. века.

Имајући у виду сложеност актуелизовања процеса удруживања музичара на нашим просторима, обимно истраживање било је олакшано кооперативним радом ауторки, као и помоћи бројних колега. Овом приликом желели бисмо да се захвалимо свима онима који су својим саветима, указивању на одговарајући материјал или његово проналажење омогућили да се сакупе неопходни подаци без којих ова студија не би била комплетна. Пре свега, захваљујемо се особљу из Архива Југославије, посебно архивистима Јелени Ковачевић, Ивани Божовић, Марини Ђукић, као и и вишем библиотекару Сузани Срдновић на несебичној помоћи око одабира и проналажења одговарајуће грађе. Велику захвалност дугујемо и др Растку Јаковљевићу, етномузикологу, који нам је омогућио приступ дигиталном репозиторијуму *ProQuest Dissertations & Thesis*, као и низу иностраних часописа и студија. Будући да поменути извори нису доступни научницима из Републике Србије, тачније нису обухваћени у оквиру конзорцијума Кобсон, таква врста уступка донела је значајну уштеду у спровођењу истраживања и створила прилику за обухватнији увид у проблем удруживања музичара, нарочито на простору Сједињених Америчких Држава (САД). Од изузетне помоћи било нам је и особље Читаонице периодике Националне и свеучилишне књижнице у Загребу (Република Хрватска), нарочито библиотекар Дарије Топлак који је припремио сва издања часописа *Jugoslavenski muzičar/Muzičar* из библиотечког депоа и тиме значајно убрзао и поједноставио процес „аналитичке обраде“ ове публикације.

Неизмерну благодарност дугујемо колегиници Маји Васиљевић, музикологу и социологу са Филозофског факултета Универзитета у Београду, која је учествовала у различитим фазама израде ове студије пруживши обиље корисних сугестија у вези с одабиром литературе, суделујући

уједно и у прикупљању делâ података. Захваљујемо се и рецензентима књиге, посебно колегиници др Ивани Шубиц Ковачевић, научном сараднику у Хрватском институту за повијест (Загреб) за несебичну помоћ.

На крају, истичемо да су ауторке засебно и заједнички комплетирале различите фазе у истраживању. У процесу саме израде, то јест писања студије подела је извршена на следећи начин – Ивана Весић написала је део од 7. до 107. стране укључујући и Прилог, а Весна Пено део од 108. до 191. стране.

У Београду, децембар 2017.

др Ивана Весић
др Весна Пено

1.

Увод. О релевантности истраживања удружења музичара

Идеја о разматрању деловања удружења музичара, нарочито оних која су била усмерена на борбу за унапређење друштвеног положаја ове групације на простору Србије и Југославије од краја 19. века до почетка Другог светског рата, проистекла је због уочене празнине у музиколошким истраживањима из којих је до сада изостало разматрање улоге различитих видова друштвеног умрежавања на рад српских и југословенских композитора, извођача и музичких стручњака. Проучавајући низ појава у области уметничке, популарне и црквене музике у наведеном периоду, ауторке су понаособ дошле до закључка да овакав процес завређује пажњу из више разлога. Пре свега, он омогућава да се извесна поетичка, естетичка и идејна стремљења музичара и музичких стручњака разумеју у ширем, културно-историјском и друштвено-историјском контексту, а затим и да се објасни утицај блиске повезаности с припадницима других слојева, нарочито интелектуалаца и политичара, на процес њиховог друштвеног и идеолошког позиционирања.¹ Не мање важно у том погледу јесте и сагледавање међусобне сарадње музичара и њихових напора да своју професију адекватно представе јавности и, попут других професија, подстакну заинтересованост за проблеме с којима су се суочавали, не би ли остварили одговарајуће материјалне приходе, али и уметничке и стручне резултате. Управо се та димензија учинила као посебно значајна будући да до сада није изазвала интересовање истраживача, те да, самим тим, о њој готово и да нема систематизованих података.

Суочавајући се са потпуно неистраженим пољем у којем се прожимају различити феномени, попут дубоке трансформације музичке продукције и извођаштва у глобалним и локалним оквирима (ширење индустрије забаве, „механизација музике“, преобликовање места забаве у урбаним срединама и њихов нагли пораст итд.), потом интензивног развоја радничког покрета и радничког удруживања на овим просторима и шире, напослетку и увођења радничког и социјалног законодавства и њиховог унапређивања, било је нужно усмерити пажњу у неколико правца што је условило сам ток истраживања.

Најпре је било потребно размотрити процес настанка удружења музичара у различитим срединама у периоду од друге половине 19. века до почетка Другог светског рата, како би се што прецизније контекстуализовали напори југословенских музичара у том правцу. Из тог разлога,

¹ Радови ауторки који су били од значаја за истраживање удруживања музичара у Краљевини СХС/Југославији наведени су у списку литературе.

прва фаза у истраживању обухватила је детаљно упућивање у историјат удруживања музичара у глобалним оквирима, пре свега, у Сједињеним Америчким Државама (САД), Великој Британији и Француској као најзначајнијим у том погледу. Стечен је увид у секундарне изворе, у конкретном случају, у бројне дисертације и студије о појединачним националним удружењима. С тим у вези, од изузетне важности био је приступ дигиталном репозиторијуму *ProQuest Dissertations & Thesis*, који је омогућио преглед бројних докторских и мастер теза у рукопису посвећених испитивању различитих димензија удруживања музичара од 19. века. Поред тога, консултовани су и примарни извори, тачније штампа и периодика из датог периода, како би се сакупили додатни подаци о активностима француских, британских и других европских удружења. У том смислу, од велике користи била је дигитална база француске Националне библиотеке (*Bibliothèque nationale de France*), *Gallica*, захваљујући којој смо имали увид у садржај следећих гласила и часописа: *Annuaire de la Fédération des Artistes Musiciens de France* (1902–1913), *Le Courrier de l'orchestre* (1902–1922), *Information Sociales – Bureau international du travail* (1922–1961).

Друга фаза заснивала се на обједињавању резултата постојећих истраживања као и података из примарних извора у вези с развојем радничког покрета у глобалним и југословенским оквирима. Такав корак био је неизоставан будући да формирање удружења музичара није могуће у потпуности одвојити од те друштвене и историјске појаве. Наиме, без обзира на то у којој су мери наведена удружења сарађивала с радничким удружењима (синдикатима), радило се о јединственом процесу који је имао своје различите актуелизације. Богата историјска литература на ову тему само је делимично искоришћена с обзиром на примарни фокус ове студије – делатност удружења музичара. Поред студија иностраних и домаћих стручњака о настанку и ширењу синдиката, посебно информативан извор представљали су штампани извештаји и резултати истраживања југословенских аутора из међуратног периода. Део њих је похрањен у збирци Синдикалне и друге радничке организације у Архиву Југославије (Ф308), као и у фондовима Народне библиотеке Србије, Матице српске и др. Подједнако су у том погледу били драгоцене подаци преузети из гласила *Ујединјени синдикати* које је излазило у периоду од 1925. до 1940. године.

У оквиру треће фазе истраживања циљ је био да се прикупе подаци о друштвеном положају музичара на овим просторима што је подразумевало ослањање на разнородан материјал. У недостатку одговарајућих статистичких података и друге врсте обрађених материјала које је могуће подвргнути статистичкој анализи, биле смо принуђене да се ослонимо на мемоарску грађу, публиковане и непубликоване биографије композитора, извођача и музичких стручњака, историјате појединих музичких и културних институција и архивске материјале о њима. Имајући у виду заступљеност музичара у различитим областима друштвеног деловања, било је нужно и да се детаљније упутимо

у правне и економске оквире функционисања тих области. Тим поводом користиле смо дигитални репозиторијум *Архив српских и југословенских службених издања 1813–1944* уз помоћ кога смо могле да приступимо текстовима закона, уредби, правилника и других правних аката. За потребе ове студије консултовани су прописи којима је регулисан рад образовних и културних институција, трговачких радњи, гостионица и локала, као и прописи у вези с уређењем услова рада и осигурања радника, намештеника и државних службеника, публиковани у *Српским новинама* и *Службеним новинама Краљевине Срба, Хрватиа и Словенаца/Краљевине Југославије*.

Последња, уједно и најзахтевнија фаза у раду односила се на темељно упознавање с публикованом и непубликованом грађом о удружењима музичара која су функционисала у Краљевини СХС/Југославији, пре свега о Савезу музичара у Краљевини СХС/Југославији, те бројним музикантским удружењима. Обиман материјал о раду ових организација налази се у фондовима Архива Југославије од којих смо имали у виду њих неколико: Министарство просвете Краљевине Југославије (Ф66), Министарство унутрашњих послова Краљевине Југославије (Ф14) и Краљев двор (Ф74). С обзиром на чињеницу да је већина удружења музичара имала своје канцеларије у Београду, те да су комуницирала с локалним властима, могуће је да изванредан део докумената о њима постоји у Историјском архиву Београда, тачније у фонду Управа града Београда који је овога пута изостао из истраживања.

Упркос томе што је грађа о удружењима из Архива Југославије разноврсна и богата, она није пружила потпун увид у хронологију и врсте активности у оквиру појединачних организација. Штавише, готово је немогуће да се на основу ове документације реконструишу организациони и програмски оквири југословенских удружења музичара. Да би се надоместили недостајући подаци било је потребно консултовати додатне изворе. Најзначајнији у том контексту био је лист Савеза музичара Краљевине СХС/Југославије, *Jugoslavenski muzičar/Muzičar* (1923–1941), који се у комплетном виду чува у Националној и свеучилишној књижници у Загребу (Република Хрватска). Поред овог листа, без кога би осврт на историјат Савеза музичара, а у извесној мери и музикантских удружења, био скроман и крајње редукован, важан је био и материјал који смо пронашле у Архиву Музиколошког института САНУ. Ту, пре свега, мислимо на поједина документа из Личног фонда Петра Крстића, као и на збирку под називом Прес-клипинг 1933–1941. Напослетку, имале смо у виду и наводе о удружењима музичара изнете у дневној штампи (*Полићика, Време, Правда*) и музичкој периодици из међуратног периода.

Најпре систематизујући хетерогене податке из више истраживачких фаза кроз процес укрштања и поређења, а затим их распоређујући у одговарајуће тематске целине, усмериле смо се на реализацију неколико кључних циљева. Намера нам је превасходно била да укажемо на

различите димензије деловања две групе удружења музичара – оних усмерених на квалификоване музичаре (Савез музичара у Краљевини СХС/Југославији), те оних усредсређених на музиканте. Да би се на одговарајући начин испратиле промене у организационој и програмској политици, историјат ових удружења предочен је засебно, уз уважавање дистинктивних фаза кроз које су пролазила услед унутрашњих превирања, те економских и социокултурних гигања. Посебан акценат стављен је на анализу начина и праваца деловања ових организација, њихове међусобне релације, као и на релације са сродним организацијама. Свакако, преобликовање „физиономије“ и видова јавног и друштвеног профилисања сâмих удружења у дужем временском периоду пратиле су модификације у дефинисању приоритета, степена активности, утицајности и релевантности, о чему је дискутовано у склопу различитих поглавља књиге, као и у завршним сумарним освртима. Захваљујући томе, као и општем погледу на национална удружења музичара у другим срединама и југословенске радничке синдикате, наведене организације су свеобухватно представљене, како у склопу кретања у пољу музике и јавном пољу у Краљевини СХС/Југославији, тако и у контексту глобалних тенденција у удруживању музичара. На овај начин је, између осталог, омогућено уочавање сличности у приступу југословенских музичара и музичара из европских земаља и САД, али и својеврсних одступања у њиховом деловању.

С обзиром на то да феномен удруживања музичара задире у различите области друштвеног живота, верујемо да ће добијени резултати бити од важности за низ дисциплина и поддисциплина, попут друштвене, културне и правне историје, музикологије и социологије. Предочавање друге, „егзистенцијалне стране“ музичког живота у међуратној Југославији, те проблема који су пратили припаднике музичке професије у овом периоду, од његових „елитних“ до нижих слојева, пружа могућност да се на нов начин разуме функционисање поља музике на овом простору и, заједно с тим, друштвена утицајност и позиционираност музичара, као и њихова аутоперцепција. Увиди у процес удруживања музичара обогаћују сазнања о развоју југословенског радничког покрета и указују на његова многострука и сложена отеловљења, док, на посредан начин, потцртавају мањкавости југословенског радничког и социјалног законодавства, као и постојања „правне дисонантности“ у деловању органа извршне власти. Напоследку, подаци које смо сакупили и систематизовале и појаве на које смо скренуле пажњу, пружају значајну допуну недовољно истраженом процесу експанзије комерцијалне културе на југословенском тлу и његовим дивергентним димензијама.

2.

Околности настанка, развоја и експанзије удружења музичара у глобалним и југословенским оквирима

Осврт на деловање удружења музичара у САД и Европи
од друге половине 19. века до краја Другог светског рата

Судећи према студијама посвећеним историјату музичких удружења у развијеним капиталистичким друштвима, нема сумње да је овај тип организација настао као одговор на осетно слабљење економског положаја музичара током друге половине 19. века и истовремено као продукт праћења тенденција у области заштите права радника, посебно у вези са стварањем и прихватањем радничких синдиката као легитимних судеоника у капиталистичком систему односа. Низ фактора довео је до опадања накнада музичарима, нарочито од седамдесетих година 19. века, док се, паралелно с тим, одвијало и константно погоршање услова рада. Имајући као пример радничка удружења која су се од краја 18. века све учесталије, организованије и успешније борила за увођење строжијих регулација у различитим сегментима сфере рада, с циљем да се обезбеди одговарајући третман припадника производног слоја, првенствено квалификованих и неквалификованих мануелних радника, музичари су и сами почели да се међусобно повезују на темељу заштите интереса и угледа професије, а потом и у настојању да побољшају услове рада и квалитет живота. О настанку музичких удружења у појединим срединама сведоче подаци већ из половине 19. века,² с тим да се обухватније организовање музичара изван локално-регионалних оквира уочава крајем 19. и почетком 20. столећа. Тада се појављују прва национална музичка удружења, а заједно с њима и иницијативе за оснивање међународних музичких савеза.³

2 Видети детаљније у Sandy Raymond Mazzola, *When Music is Labor: Chicago Bands and Orchestras and the Origins of the Chicago Federation of Musicians*, докторска дисертација у рукопису, Northern Illinois University, 1984 (приступљено путем базе *ProQuest Dissertations & Thesis*).

3 О установљењу националних удружења музичара у различитим срединама, нарочито у САД, Француској и Великој Британији видети John R. Commons, "Types of American Trade Unions – The Musicians of St. Louis and New York", *The Quarterly Journal of Economics*, 1906, 3, 419–442; Louis Fleury, "Histoires de syndicats", *La Revue musicale S. I. M.*, 1914, 1, 8–18; Everett Lee Refior, *The American Federation of Musicians: Organization, Policies and Practices*, магистарска теза у рукопису, University of Chicago, 1955 (приступљено путем базе *ProQuest Dissertations & Thesis*); Angèle David-Guillou, "Early Musicians' Unions in Britain, France and the United States: On the Possibilities and Impossibilities of Transnational Militant Transfers in an International Industry", *Labour History Review*, 2009, 3, 288–304; Martin Cloonan, Matt Brannan, "Alien Invasions: The British Musicians' Union and foreign musicians", *Popular Music*, 2013, 2, 277–295;

Распрострањеност деловања у склопу националних граница, бројност и разноврсност обухваћених музичара, постојање прецизних програмских оквира и успешност у решавању текућих социјалних и законодавних проблема музичарског слоја у овом периоду била је нарочито својствена националним удружењима у САД, Великој Британији и Француској. Постигнућа у организовању музичара у овим земљама се свакако једним делом могу објаснити развијеношћу мреже радничких синдиката у њима и, консеквентно, раширеној свести о неопходности ограничавања моћи капиталистичког слоја. Премда је синдикализам у поменутиим земљама био утемељен на различитим идејним основама, уз постојање значајних неподударности посебно у схватању односа према политичкој сфери и потреби политичког ангажовања радника и њихових представника,⁴ модел деловања који су успоставили појединачни национални раднички синдикати и резултати до којих су дошли представљали су, без сумње, путоказ у процесу удруживања музичара. Поред тога, не треба занемарити ни важност степена експанзије појединих области „комерцијалне продукције“ у датом раздобљу у којима је улога музичара била неизоставна, попут популарних позоришта и различитих врста урбаних простора за забаву (барови, кафеи) и њихове постепене трансформације услед увођења нових, конкурентних форми проистеклих из примене технолошких изума. Дубока социоекономска померања најпре су резултирала наглим порастом потражње за музичарима у последњим деценијама 19. века, а потом све учесталијим презасићењем тржишта припадницима ове професије. У тим условима показала се крхкост положаја музичара и у економском, и у друштвеном, а нарочито у правном погледу, као и њихово заостајање у организованом делању у поређењу с другим професијама, нарочито са такозваним „плавим оковратницима“. Вишеструка незаштићеност музичара манифестна у етапама „тржишних криза“ била је утолико израженија у условима веће развијености индустрије забаве, те отуда не изненађује чињеница да су музичари из САД, Велике Британије и Француске међу првима започели с удруживањем и да су већ до почетка Првог светског рата учинили важне кораке у погледу побољшања свог положаја.

Интересантна је својеврсна синхронизованост процеса заснивања музичких удружења у овим земљама упркос постојању структурних разлика у области продукције и потрошње музике и музичкосценских форми, као и, опште узев, тржишта рада, те позиције радничких синдиката.

John Williamson, Martin Cloonan, *Players' Work Time: A History of British Musicians' Union, 1893–2013*, Manchester: Manchester University Press, 2016.

4 О развоју и специфичностима синдикалног покрета у разматраним земљама видети у “Report of the Anglo-French Colloquium On Trade Unions and Labour Movements 1890–1914”, *Labour History Review*, 1966, 13, 13–20; David Montgomery, *Workers' Control in America. Studies in the History of Work, Technology and Labor Struggles*, Cambridge University Press, 1979; Michel Dreyfus, *Histoire de la C. G. T. Cent ans de syndicalisme en France*, Éditions Complexe, 1995; Henry Pelling, *A History of British Trade Unionism*, Palgrave MacMillan, 5. издање, 2016 [1963].

Наиме, како у САД, тако и у Великој Британији и Француској, примери подухвата у организовању музичара евидентирани су крајем осамдесетих и почетком деведесетих година 19. века, да би до првих година 20. столећа у све три земље биле успостављене националне организације с прецизно дефинисаним програмима деловања. У случају САД, након вишедеценијске посвећености формулисању циљева и проналажењу видова борбе за унапређење положаја музичара искључиво у оквиру локалних музичких удружења, битан искорак начињен је 1886. године захваљујући формирању Националне лиге музичара (National League of Musicians).⁵ С обзиром на бројне проблеме који су пратили њено функционисање, укључујући изостанак контроле над локалним организацијама, непостојање уједначених и обавезујућих правила на нивоу читаве земље и једне врсте „аутархичности“, тачније неспремности за повезивање са другим сегментима света рада, утицај Лиге је прогресивно опадао што је довело до њеног гашења 1902. године.⁶ Уместо ове организације, кључну улогу у заштити америчких, али и канадских музичара, током 1896. године преузео је Савез америчких музичара (American Federation of Musicians), који је био део Америчког савеза рада (American Federation of Labor), у том тренутку најмасовнијег и најмоћнијег синдиката у САД.⁷

Слично ситуацији у САД, и у Француској и Великој Британији најпре су се појавила музичка удружења на локалном нивоу, да би временом дошло до настанка националних удружења. У Француској се први покушај обједињавања музичара десио још 1876. године када је формирано Синдикално удружење (Association Syndicale), али оно, судећи према сведочењима савременика, није дало задовољавајуће резултате у пракси.⁸ Након тога, сличне иницијативе биле су покренуте 1895. и 1898/1899, да би 1902. године био основан Савез француских музичара (Fédération des Artistes Musiciens de France).⁹ У Великој Британији је пак преломна била 1893. година, када су у кратком размаку основана два музичка удружења: Мешовити синдикат музичара (Amalgamated Musicians' Union), са седиштем у Манчестеру, и Лондонско удружење оркестарских музичара (London Association of Orchestral Musicians).¹⁰ Премда с неусаглашеним приступима, стратегијама, па и циљевима, ова удружења су континуирано водила битку за еманципацију музичара различитог профила све до 1921. године када је дошло до њиховог уједињења у Синдикат британских музичара

5 О формирању ове организације и унутрашњим превирањима видети детаљније у Everett Lee Refior, *The American Federation...*, 46–50.

6 Исто, 50–52.

7 Исто, 50–53.

8 Према Louis Fleury, “Histoires...”, 9.

9 Исто, 9–11.

10 Према Martin Cloonan, Matt Brannan, “Alien Invasions...”, 279.

(British Musicians' Union).¹¹ Јединствено национално удружење наставило је да дела на трагу својих претеча, али у значајно измењеним и генерално неповољним околностима, условљеним развојем радиофоније, те фонографске и филмске индустрије.¹²

Удружења музичара у развијеним капиталистичким друштвима прошла су кроз неколико фаза од момента настанка до краја Другог светског рата, за шта узрок треба тражити у чиниоцима интерног карактера: дефинисању идејне основе и односа према феномену радничког удруживања, уређењу организационе структуре, а потом и околностима екстерног типа: увођењу технолошких иновација у индустрију забаве, настанку нових комерцијалних медија и форми, периодичној појави економских криза глобалних размера итд.¹³ У оквиру прве фазе која, условно говорећи, обухвата временски период од првих манифестација потребе за колективним делањем музичара до уобличавања националних организација за заштиту њихових права и интереса, профилисање ових творевина представљало је проблем за себе. Било је потребно прецизно одредити групацију којој су се поменути удружења обраћала, затим позиционирати удружења спрема радничких синдиката и, најзад, утврдити начин функционисања, тачније релацију између виших и нижих нивоа у организационој хијерархији, као и степен централизованости. Друга фаза оквирно би могла да се смести у период од краја Првог до краја Другог светског рата. Њу су обележиле драматичне промене у индустрији забаве и, самим тим, на тржишту музичких извођача, а затим и снажно консолидовање постојећих националних удружења музичара и оснивање нових.

Имајући у виду удружења музичара настала у САД, Француској и Великој Британији током 19. и почетком 20. века, значајна не само као пионирска у том периоду у интернационалним оквирима, већ и као узор за конституисање сличних организација широм света укључујући и Краљевину СХС/Југославију, примећује се низ подударности у првој фази постојања. Пре свега, битно је поменути да се питање чланства у овом типу организација у све три земље наметнуло као једно од кључних, при чему је његово решавање снажно утицало на видове и ширину деловања потоњих националних удружења. Наиме, дилема у вези с тим кога треба или не треба да заступају музичка удружења била

11 Исто.

12 Исто, 279–284.

13 Разматрање деловања удружења музичара у развијеним капиталистичким земљама од краја 19. века до почетка Другог светског рата произашло је из података изнетих у студијама које су наведене у напомени број 1. Осим тога, коришћени су и извештаји и документа објављивана у годишњаку Савеза француских музичара (*Annuaire de la Fédération des Artistes Musiciens de France*) и његовом званичном гласилу, *Le Courrier de l'orchestre*, као и часопис *Information Sociales – Bureau international du travail* чији је издавач био Међународни биро рада (*Bureau international du Travail*) са седиштем у Женеви, Швајцарска. Ове публикације преузете су из дигиталног репозиторијума *Gallica*, <http://gallica.bnf.fr/accueil/?mode=desktop>.

је предмет дискусија још од половине 19. века, дакле, од самих почетака колективне борбе музичара за социјалну и економску еманципацију. Чини се да је у тих првих неколико деценија предњачио став да музичари треба да теже очувању угледа професије и да се опиру њеној деградацији инсистирањем на важности поседовања формалних квалификација и специфичних „занатских вештина“. Захтев за одговарајућим знањима и квалитетом постигнућа у основи је имао поистовећивање категорије музичара са категоријом професионалних музичара и то не свих, већ најуспешнијих међу њима. Овакво, „елитистичко“ поимање музичара као друштвене групе имало је за циљ да по сваку цену ограничи њену бројност и „пропустљивост“ и уједно онемогући приступ тржишту рада појединцима којима је бављење музиком представљало допунску делатност или који нису били адекватно образовани. Оно је у великој мери подсећало на схватања типична за бројна занатска удружења с почетка 19. века која су, држећи се концепта мајсторског умећа, покушавала да се супротставе неповољним ефектима индустријализације по сопствене професије.

Прединдустријски начин размишљања карактеристичан за функционисање музичких удружења током друге половине 19. века био је под сталним притиском „споља“ услед експанзије капитализма и с њим повезаних друштвених процеса укључујући све изразитију улогу индустрије забаве. С тим у вези, економска несигурност и оскудица, те стално погоршавање услова рада који су погађали све учеснике у области музичке и сценске продукције и извођаштва, било да је реч о скупу изузетних појединаца или оних мање компетентних, у спречи с јачањем различитих сегмената популарне културе доводили су у питање сврсисходност одржања „елитистичке“ позиције. Отуда није изненађујуће да је процес еволуирања оваквих организација из локалних у националне био праћен и обртом у погледу тумачења њихове „циљне групе“, тачније, постепеним удаљавањем од еклузивистичке дефиниције концепта музичара и приближавањем његовој инклузивистичкој варијанти.

У случају САД сукоб између присталица различитих виђења професије музичара био је нарочито изражен након формирања Националне лиге музичара што је вероватно био један од фактора њеног постепеног дезинтегрисања. Уместо постављања строгих критеријума ради издвајања „достојних“ и „недостојних“ припадника професије, почео је да преовладава став да су музичари, без обзира на њихове међусобне дистинктивне карактеристике, пре свега радници, тачније упосленици. О томе сведоче и запажања Џона Комонса (John Commons), једног од првих истраживача америчких музичких удружења:

Борба музичара за то да буду третирани не као извођачи, већ као радници трајала је дуго. Она се најпре одвијала међу њима самима. Помисао да себе треба да појме као обичне извођаче или раднике, а не као уметнике била им је незамислива. Ова интерна револуција представљала је први важан корак у заједничком делању

музичара. Следећи корак било је ширење синдикалног утицаја по САД и Канади и стварање једне од најмоћнијих организација у оквиру Америчког савеза рада.¹⁴

Революционарни обрт о коме је говорио Комонс подразумевао је отварање националног удружења музичара у САД за све оне којима је музика представљала извор прихода без обзира на квалификације, искуство, знање, вештине, врсту запослења, област делања (позоришна или радијска продукција, дискографска индустрија, хотелијерство и туризам итд.). То је у пракси значило брисање граница између професионалаца и аматера и, истовремено, усвајање стратегија рада радничких синдиката. Ипак, треба нагласити да део музичара није био укључен у колективну борбу у оквиру Савеза америчких музичара. Примера ради, њему нису доприносили композитори, оперски певачи, вокални извођачи и наставници музике, вероватно услед разлика између природе посла који су обављали и позиције на тржишту рада и друштвеној хијерархији у односу на инструменталне извођаче.

Попут САД, и у Француској и Великој Британији била је приметна тенденција ка инкорпорирању што ширег круга музичара у национална удружења и, паралелно с тим, њихово приближавање радничким синдикатима. Међу француским музичарима идеја о угледању на раднике и њихов приступ борби за побољшање економског и социјалног положаја била је заступљена од самог почетка, док је потреба за дистинкцијом и одржањем престижа имала маргинални значај.¹⁵ На основу сведочења савременика може се закључити да је схватање важности што обухватнијег делања кроз укључивање полуаматера и аматера, те коришћење синдикалних тактика било широко прихваћено.¹⁶ Колико дубоко је овакво виђење било уткано у свест француских музичара сведочи и Правилник њиховог националног Савеза у чијем се члану §45 нашла следећа формулација у вези с правом на чланство: „У оквиру синдикалних комора могућност учешћа имају: 1. сви француски музичари; они који имају мање од 18 година морају имати сагласност родитеља или старатеља.“¹⁷ Инклузивност приступа француског удружења музичара није се огледала само у дефинисању услова за учлањење, већ и у континуираној тежњи ка повезивању с другим групацијама заступљеним у индустрији забаве – глумцима, оперским и оперетским певачима и осталим врстама извођача. Таква тежња у потпуности је дошла до изражаја након Првог светског рата када је Савез француских музичара приступио Савезу сценских упосленика (*Fédération du Spectacle C.*

14 John Commons, “Types of American...”, 419.

15 Према Louis Fleury, “Histoires...”, 10–11.

16 Исто, 11.

17 “Statuts modifiés au Congrès tenu à Paris les 22, 23, 24 et 25 Mai 1911”, *Annuaire de la Fédération des Artistes Musiciens de France*, 1912, 26 (9–28).

G. T.) – организацији у оквиру националног синдиката (C. G. T., Confédération général du travail) која је заступала инструменталне извођаче, певаче (укључујући и хорске), глумце, писце и позоришне раднике.¹⁸ Осим што је сведочило о специфичностима синдикализма у Француској у овом периоду, овакво обједињавање битно је и због своје раритетности у глобалним оквирима. Наиме, као што је наговештено, национална удружења музичара, попут оног у САД, Великој Британији и бројним другим земљама, углавном су стремилa ка томе да окупе што више припадника музичке професије (уз извесна ограничења у случају САД), док су сродне професије из различитих области индустрије забаве биле обухваћене засебним организацијама. С датим организацијама могао је да постоји контакт, међутим то није нужно подразумевало удружено деловање.¹⁹

Поред дефинисања опсега и начина функционисања музичких удружења, важан задатак у току прве фазе постојања било је идентификовање кључних проблема с којима су музичари били суочени и које су настојали да реше. Између осталог, међу приоритетима нашли су се: 1. одређивање минималних накнада за обављање различитих врсте послова, 2. утврђивање радног времена и активности које су њиме обухваћене, 3. регулисање „унутрашњих миграција“ музичара, 4. контрола мобилности иностраних музичара, 5. сузбијање нелојалне конкуренције, попут војних музичара и њихових ансамбала, школских и црквених инструменталних и вокалних састава и сл.

Ако се има у виду период до почетка Другог светског рата (прва и друга фаза) евидентно је да је већина препрека на које су музичари наилазили још од друге половине 19. века опстајала, бивајући додатно продубљена применом технолошких иновација у индустрији забаве и манифестовањем њихових социоекономских и културних ефеката у периоду између два светска рата. Разлике између почетне и касније фазе у раду музичких удружења почивале су првенствено у њиховом ширењу и масовљењу што је било праћено порастом утицајности и моћи и, следствено томе, ефикасности у превладавању спорних ситуација, као и ублажавању негативног дејства појединих глобалних процеса. Успеси у борби за права музичара, видљиви од краја 19. века, доприносили су не само оснажењу уверења ове групације у неопходност и значај заједничког делања, већ и стварања јасније представе у широј јавности о њеним недаћама, као и о недаћама у различитим видовима музичке продукције и извођаштва, посебно комерцијалним.

Како се на основу постојећих истраживања и штампаних извора може закључити, чињеница да су бројни послодавци тежили сталном смањивању накнада музичарима или њиховом произвољном дефинисању, продужавању радног времена, отказивању ангажмана и сличним поступцима на штету запослених, допринела је томе да се питања надница/дохотка, радног

18 Према Angèle David-Guillou, "Early Musicians' Unions...", 299.

19 Исто, 299–300.

опетерећења и дефинисања права и обавеза обе стране нађу у фокусу најпре локалних, а потом и националних музичких удружења. Један од најзаступљенијих поступака било је утврђивање доње границе када је реч о зарадама за све врсте послова које су обављали музичари. Такозване скале зарада биле су обавезујуће за чланове музичких удружења, а с њиховим ширењем и јачањем и за послодавце. Савез америчких музичара није само одређивао висину минималних накнада, већ је покушавао да стави под контролу читав сегмент тржишта рада намењен припадницима ове професије посредујући у ангажманима ансамбала и вршећи строг надзор над уговорима својих чланова. Томе је умногоме допринео принцип „затворене радње“ (*closed shop*) кога се овај Савез, заједно са својим претечама, доследно придржавао: „сваки извођач у постојећим оркестрима или другим врстама ансамбала морао је да буде члан удружења. Члановима је било забрањено да свирају са неударженим појединцима. [...] На сарадњу с музичарима из других делова државе се није гледало с благонаклоношћу, што се у пракси ипак дешавало“.²⁰ Принципом „затворене радње“ је, поред осталог, требало „сачувати радна места у оркестрима и ансамблима за сопствене чланове“, чиме се, последично, одржавао и одговарајући ниво зарада, те и поштовање пројектоване скале минималних накнада.²¹ У пракси је амерички Савез са својим испоставама често добијао улогу својеврсне берзе рада, претварајући своје просторије у места преговарања послодавца и потенцијалних упосленика, првенствено вођа ансамбала (капелника).

Ако занемаримо централност дефинисања доње границе зарада за музичаре као типичну за већину националних удружења од друге половине 19. века, потреба за регулисањем унутрашње мобилности извођача, те различитих аспеката односа између послодавца и упосленика, својствена америчком тлу није била у једнакој мери изражена у другим срединама. Разлог треба тражити у специфичностима социоекономских околности, укључујући начин функционисања и уређења музичког тржишта и индустрије забаве и њихове развијености. Примера ради, у Француској је постојао либералнији однос према појави кретања музичара из места у место као саставног дела професије још из средњовековне епохе. Осим тога, била је израженија и флексибилност приступа према страним држављанима који су радили у овој земљи. Тако је, судећи према измењеном Правилнику Савеза француских музичара из 1911. године, право на учлањење припадало и држављанима других земаља уколико су били прикључени локалним синдикатима или уколико су њихове организације биле део Међународног савеза музичких уметника основаног почетком

20 John Spitzer, “American Orchestras and Their Unions in the Nineteenth Century”, У J. Spitzer (yp.), *American Orchestras in the Nineteenth Century*, Chicago, London: The University of Chicago Press, 2012, 84.

21 Исто, 85.

20. века.²² Судаћи према доступним изворима, француски Савез је првенствено био усмерен на посредовање у конфликтима између послодаваца и уполслених и њихово решавање уз помоћ локалних синдикалних комора које је надзирала централа.²³ Посредовање око ангажмана музичара није било карактеристично у овој средини што вероватно може да се објасни високом заступљеношћу релативно стабилних послова за музичаре инструменталисте услед постојања бројних позоришних и културних институција које је финансирала држава.

Једна од појава која је у дужем временском периоду привлачила пажњу удружења музичара у већини земаља, укључујући и САД, Велику Британију и Француску, било је деловање војних музичара, као и школских и црквених оркестара и ансамбала. Ова појава је посебно задавала бригу америчким музичарима због чињенице да су поменути типови састава наступали на радио станицама, локалним прославама и различитим манифестицијама бесплатно или уз далеко ниже накнаде од прописаних, чиме су, директно и индиректно, угрожавали цивилне професионалне музичаре. Наиме, имајући могућност избора између група музичара сличних квалитета, али неједнаких материјалних захтева, послодавци су се често управљали лукративним разлозима при чему нису морали да страхују од санкција било које врсте. С обзиром на изостанак правних и финансијских последица, нелојална конкуренција је узела маха у великој мери што је изазивало оштре реакције удружених америчких музичара. Покушавајући да се избори са „најездом“ школских оркестара и извођача у јавности (позоришта, концертне дворане, радио станице), амерички Савез је у више наврата захтевао да се уведу извесна законска ограничења којима би се њихове активности „држале под контролом“.²⁴

Након бројних сукоба и бурних расправа у штампи, ово удружење је заједно с Америчким удружењем директора школа (American Association of School Administrators), као и Националном конференцијом музичких педагога у САД (Music Educators National Conference of the USA) успело да дође до компромисног решења током 1947. године, усвојивши Музички етички кодекс (Music Code of Ethics).²⁵ На овај начин је постављена „јасна дистинкција између музичког образовања и света забаве, при чему је другопоменута област сматрана простором деловања искључиво професионалних музичара“.²⁶ Самим тим, „школским оркестрима дата је слобода функционисања у пољу музичког образовања што је подразумевало учешће у активностима у домену школства, попут

22 Видети “Statuts modifiés au Congrès tenu à Paris...”, 26.

23 Упореди Louis Fleury, “Histoires...”, 14.

24 Видети Everett Lee Refior, *The American Federation...*, 102–105.

25 Исто, 105.

26 Исто, 106.

изложби, свечаности у оквиру локалних заједница, едукативних радијских емисија, обележавања државних празника, прикупљања материјалне помоћи и прављења студијских снимака, уколико то није реметило рад професионалних музичара“.²⁷

Поред тога, амерички Савез и низ других националних савеза, дуго су водили борбу с војним музичарима и њиховим ансамблима.²⁸ Како су припадници оваквих састава били слабије плаћени од њихових колега у цивилној области, „формално (уз сагласност Владе САД) дозвољавано им је да надокнађују разлику у наступима на приватним прославама и догађајима“, што је последично доводило до смањења накнада за друге музичаре.²⁹ Постојали су различити покушаји да се оваква тенденција заустави, почев од тога да је члановима Савеза забрањивано да наступају с војним музичарима, до тога да се утицало на повећање зарада војним музичарима уз забрану извођења у приватним приликама.³⁰ Једно од решења до којег се дошло било је да војни музичари наступају бесплатно, а да зарађени новац предају у фонд који је служио цивилним музичарима, што је заживело 1908. године. То, међутим, није значило трајно замирање сукоба музичара из две сфере. Наиме, 1942. године избио је спор с припадницима Обалске страже САД, који су, испоставило се, учествовали у бројним концертним активностима без дозволе Савеза музичара, кршећи прописе у вези с делатношћу ансамбала у оквиру америчке морнарице.³¹ Такви и слични „инциденти“ донекле су спречени доношењем споразума између Савеза и Војске САД, у којем је јасно прецизирано како и на који начин војни оркестри и ансамбли могу да партиципирају у различитим јавним приликама и установама.³²

Ипак, када је реч о проблему нелојалне конкуренције и конкуренције уопште чини се да је од друге половине 19. века до краја Другог светског рата највећу препреку у глобалним оквирима представљало упошљавање страних држављана. Питање музичара странаца било је једно од најистакнутијих у већини земаља које су имале удружења музичара и изазивало је озбиљне јавне расправе и обухватно ангажовање. Изразите тензије с тим у вези распламсавале су се периодично у САД и Великој Британији. У САД је, још од настанка националног Савеза, био видљив отклон према „увозу“ иностраних извођача, посебно уколико се радило о оркестрима и ансамблима, а већ 1902. године је, услед пораста турнеја неамеричких састава, ова организација послала допис

27 Исто.

28 Исто, 106–108.

29 Исто, 107.

30 Исто.

31 Исто, 109.

32 Исто, 110.

европским организацијама упозоравајући их на „високе трошкове живота“ у земљи.³³ Након вишедеценијског залагања за ограничење уласка страних музичара у САД, амерички Савез је 1932. године успео да издејствује измене законских аката на основу којих су само музичари изузетних постигнућа и вештина могли добити дозволу за рад, што је практично представљало затварање граница за иностране ансамбле.³⁴

Грчевита борба за контролу над кретањем страних музичара водила се и с друге стране Атлантика. С тим у вези, врло су упечатљиве активности Синдиката британских музичара током међуратног периода. Од 1920. године, када је усвојена Уредба о странцима (Aliens Order), према којој је било могуће запошљавање музичара под условом да послодавци прибаве све неопходне дозволе, ова британска организација је почела да врши притисак на тамошње Министарство рада како би се онемогућило запошљавање иностраних извођача.³⁵ С обзиром на општи пораст популарности америчког џеза и комерцијалне музичке продукције после Првог светског рата, британски послодавци били су веома заинтересовани за ангажовање утицајних америчких музичара и њихових ансамбала у краћем или дужем временском року. Таква тенденција била је у супротности с интересима музичара окупљених око националног Синдиката, те су од раних двадесетих започели оштри сукоби две стране. Први већи експлозија догодио се 1923. године, када је најављена британска турнеја америчког џез-музичара Пола Вајтмана (Paul Whiteman). Овај догађај је, наиме, изазвао бурне реакције британског Синдиката који се залагао за увођење рестриктивних мера у вези с боравком страних музичара. Мере су, поред осталог, подразумевале давање краткорочних дозвола за рад (8 недеља), прављење паузе између гостовања два инострана ансамбла, реципроцитет страних и британских музичара и сл.³⁶ Неколико година касније уследила су још строжија правила за ангажовање странаца:

Уколико послодавац намерава да доведе инострани ансамбл за плесну музику, он је у обавези да упосли или настави да упошљава исти такав домаћи ансамбл. У случају да жели да увећа британски плесни оркестар уводећи стране извођаче изузетних способности, проширење је могуће до 25 процената од укупног броја музичара под условом да ниједан Британац није отпуштен тим поводом. Целокупни симфонијски оркестри и они који изводе националну музику [...] могу наступати уколико постоји потврда о томе да није угрожен ниједан британски ансамбл, нити да ће појединачни извођачи бити удаљени с посла, као и да на репертоару неће бити плесне музике. Када је реч о

33 Исто, 111.

34 Исто, 111–112.

35 Према Martin Cloonan, Matt Brannan, “Alien Invasions...”, 280.

36 Исто, 281.

концертним извођачима и појединцима који имају изведбе у мјузик-холу [*music-hall*], не постоје посебна ограничења осим онога које се тиче дужине боравака.³⁷

Све наглашеније сужавање простора за долазак страних музичара у Велику Британију, евидентно након Првог светског рата, доживело је кулминацију деценију касније, када је, као одговор на рестриктивне мере Савеза америчких музичара и уједно на притисак британског Синдиката, Министарство рада готово престало да издаје дозволе за рад и боравак ансамблима из САД, уводећи својеврстан ембарго. Тако је 1934. онемогућена британска турнеја Дјука Елингтона (Duke Ellington), једног од најпрестижнијих америчких џез-музичара у том тренутку, а идентична ситуација десила се и наредне године. Овом приликом у штампи је пренето саопштење у коме је наведено да „министар не може да даје дозволе за рад и боравак америчким оркестрима који наступају у варијетеима“, као и „да би он био рад да се врати на раније стање чим буде добио уверење да ће и британски ансамбли имати једнак третман у САД“.³⁸

Питање конкурентности различитог типа (војни музичари, деца музичари, аматери којима музика није занимање, страни музичари) у области музичке продукције и извођаштва без сумње се наметнуло као појава од ширег значаја закупљајући пажњу музичких удружења из свих крајева света од тренутка њиховог оснивања до избијања Другог светског рата и касније. И док је у том контексту проблем запошљавања странаца у великој мери угрожавао колаборацију националних музичких удружења и доводио до готово конфликтних односа, као у случају америчког Савеза и британског Синдиката, једнако глобалан феномен – девастирајуће дејство технолошких иновација на положај музичара, имао је сасвим супротан ефекат. Може се рећи да је грчевита борба коју су још од друге деценије 20. века започела удружења музичара широм света у циљу заштите од погубних утицаја напретка фонографске индустрије, а касније и развоја радиофоније и звучног филма, у великој мери приближила музичаре показујући неопходност координисаног заједничког деловања. Иако то у пракси није померило фокус изван националних оквира као примарних, синхронизованост иступа појединачних музичких удружења у вези с овим проблемом, као и покушаји да се пронађу одговарајућа решења у оквиру међународног законодавства, указали су на потенцијал интернационализације музичког синдикалног покрета.

С тим у вези посебно су биле важне поједине иницијативе које нису почивале на претпоставци да је превазилажење препрека изазваних технолошким променама могуће искључиво на националном нивоу. Једна од њих потекла је од синдиката музичара из северне Европе (Данска,

37 Исто.

38 Исто, 284.

Финска, Норвешка, Шведска) током 1931.³⁹ На конгресу организација из ових земаља, одржаном у септембру те године, појавио се захтев за измену и проширење Бернске конвенције посвећене заштити интелектуалне својине којом су у области музике били обухваћени искључиво композитори и аранжери.⁴⁰ Имајући у виду експанзију фонографске индустрије, те чињеницу да је ова грана остваривала значајне приходе на трајним снимцима извођења појединачних дела, удружења музичара из северне Европе сматрала су нужним признавање права извођачима на накнаду по основи ауторства, тачније третирања самог извођачког чина као једне врсте интелектуалне творевине. Осим редефинисања ауторских права, на конгресу је расправљано и о новом приступу борби за социоекономску еманципацију музичара. Између осталог, он је подразумевао искорачење из уских националних граница и стварање снажног међународног синдиката музичара који би, својом масовношћу и адекватном уређеношћу, могао постати утицајни чинилац у транснационално оријентисаној индустрији забаве и фонографској индустрији, као и радијској продукцији.⁴¹

Иако је једна врста међународног повезивања већ заживела у пракси, штавише формално је постојало неколико међународних удружења музичара,⁴² оно се углавном заснивало на размени искустава и података добијеним анкетама или уз помоћ других видова истраживања у појединим земљама. Северноевропске организације, свесне важности таквог вида ангажмана, инсистирале

39 Према “Congrès de l’Union des musiciens des pays du Nord”, *Informations Sociales*, 1931, 10, 390–391.

40 Исто, 390.

41 Исто, 391.

42 Међународно удруживање музичара почело је непосредно након оснивања првих националних организација које су заступале ову групацију. Тако је већ 1904. године формиран Међународни савез музичара (Confédération internationale des musiciens/International Confederation of Musicians) са седиштем у Паризу (према Angèle David-Guillois, “Early Musicians’ Unions...”, 301). Судећи према подацима које су изнели како Анжел Давид-Гвилу (“Early Musicians’ Unions...”), тако и Џон Вилијамсон и Мартин Клонан (*Players’ Work Time...*, 55–56) ова организација била је значајно оптерећена борбом националних синдиката посебно из САД и Велике Британије у вези са заштитом сопствених музичара и ограничењима доласка страних музичара до избијања Првог светског рата. Након тог периода, поново су се манифестовале тежње за ширим, интернационалним окупљањем музичара па је 1922. године у Бечу било основано Нордијско-централноевропско удружење музичара (Nordisch-Zentral-europäischen Musikerbundes). Како би се избегао наглашено германски карактер удружења и читава иницијатива поставила на наднационалну, струковну основу, ова организација је временом проширена и реформисана. На том темељу настала је Интернационална унија музичара (Internationale Musiker Union/Union Internationale des Musiciens) која је окупила национална удружења из бројних европских земаља. О њеном настанку и циљевима видети у „Internacionalna унија музичара“, *Jugoslavenski muzičar*, 1924, 12, 3 (2–5). Поред ове организације, постојао је и Међународни савез интелектуалних радника са седиштем у Француској (La Confédération internationale des travailleurs intellectuels; основано 1923. године) који је, поред осталих, имао у својим редовима и припаднике музичке професије.

су на оснаживању наднационалног синдикалног удружења које би омогућило да се суочавању с недаћама музичара приступи из шире перспективе.⁴³

Оваква замисао, премда у складу са ширим интересима музичара, без обзира на то одакле потичу, ипак се показала недовољно реалистична у датом историјском контексту. Не само да су постојале дистинкције између различитих земаља у погледу степена самоорганизованости музичара, успешности функционисања самих удружења, опсега повезаности с другим сегментима света рада, идејним оквирима и сл., већ је било јасно и да је заштита музичара у локалним (националним) оквирима у великој мери црпла ресурсе њихових националних организација. Томе треба додати и присутну подозривост појединачних синдиката, који су се залагали за ограничавање међународне мобилности музичара.

Током прве и друге фазе у развоју удружења музичара у глобалним оквирима, поред одређивања приоритета у њиховом деловању, важно место припадало је проналажењу одговарајућих метода борбе за еманципацију. Услед чињенице да су раднички синдикати у већини земаља имали богато искуство у овом процесу, не чуди то да су музичке организације усвојиле неке од њихових стратегија. Веома распрострањен вид вршења притиска на послодавце био је бојкот музичара учлањених у удружења. Он је обухватао обавештавање јавности о некоректном поступању појединих послодаваца путем званичних гласила, а потом и солидарно одбијање музичара да им се ставе на располагање. У зависности од тога о каквом типу послодавца и кршења права музичара је била реч, зависили су опсежност и дужина трајања бојкота. Осим тога, оваква мера је била условљена и степеном удружености музичара, јер што је он био већи, то су ефекти самог чина били израженији. „Мета“ бојкота могли су да буду власници барова или мањих позоришта у мањим или већим урбаним срединама, међутим, дешавало се и да то буду велике националне или транснационалне компаније, попут радијских корпорација и произвођача грамофонских плоча.

Међу историјски најзначајним бојкотима музичара у овом периоду био је онај који је покренуо амерички Савез током 1942. године.⁴⁴ Ова мера била је уперена против кључних актера у фонографској индустрији и радијској продукцији, а као последица немогућности постизања договора у вези с увођењем таксе или накнаде за комерцијалну употребу музичких снимака која би била коришћена као помоћ удруженим музичарима. Руководство Савеза обавестило је 1. августа 1942. године власнике грамофонских кућа да његови чланови неће надаље потписивати с њима

43 “Congrès de l’Union des musiciens...”, 391.

44 Видети детаљније у Anders S. Lunde, “The American Federation of Musicians and the Recording Ban”, *The Public Opinion Quarterly*, 1948, 1, 45–56; Marina Peterson, “Sound Work: Music as Labor and the 1940s Recording Ban of the American Federation of Musicians”, *Anthropological Quarterly*, 2013, 3, 791–823.

уговоре било које врсте, што је заправо значило потпуни престанак рада америчких музичара у овој области.⁴⁵ Забрана снимања плоча за чланове Савеза трајала је читаве две године, упркос снажним притисцима с различитих страна. У том периоду издаване су само плоче некомерцијалног карактера намењене америчкој војсци.⁴⁶ Захваљујући упорности руководства ове организације, но, ништа мање дисциплинованости њених чланова, бојкот је у потпуности успео. Водеће компаније, као што су Деcca, а касније и RCA-Victor и Columbia, биле су приморане да исплаћују накнаде за сваку појединачну продату плочу које су се сливале у посебан фонд у оквиру Савеза – Recording and Transcription Fund.⁴⁷

Била је то једна од првих великих и дугих акција Савеза америчких музичара која је, с једне стране, показала њену добру организованост, снагу и утицајност, а, с друге стране, отпор и невољност представника фонографске индустрије и радијских корпорација према променама у приступу музичарима почев од начина њиховог запошљавања до коришћења резултата њиховог рада. Треба истаћи да идеја о начину спровођења и циљевима бојкота од које је пошла управа ове организације није била сасвим нова. Наиме, она се у извесном виду појавила још крајем двадесетих година међу појединим европским удружењима музичара. Још су 1929. године представници Међународног савеза интелектуалних радника (Confédération internationale des travailleurs intellectuels) захтевали увођење таксе од продаје плоча и радио апарата за помоћ незапосленим музичарима,⁴⁸ а швајцарски синдикат музичара исте године увео је бојкот снимања звучних филмова за своје чланове.⁴⁹

Поред бојкота, легитимног средство борбе за интересе музичара били су и штрајкови, с тим да су они знатно ређе примењивани. Разлог томе вероватно треба тражити у начину запошљавања музичара, конкретно у чињеници да је већина њих радила по уговору, као и да су били ангажовани код једног послодавца у кратком временском периоду. Не треба занемарити ни важност својеврсне „издељености“ музичара, тачније њихове расутости по различитим областима која је умногоме спутавала покретање обухватних колективних акција попут опште обуставе рада. Ипак, повремено се и овај вид притиска појављивао у ширем обиму, при чему је то углавном било карактеристично

45 Према Marina Peterson, “Sound Work...”, 792. Упореди и Anders S. Lunde, “The American...”, 48.

46 Према Anders S. Lunde, “The American...”, 48.

47 Исто, 48, 53–54.

48 Видети “Travailleurs Intellectuels. La Confédération internationale des travailleurs intellectuels et la defense des artistes du spectacles”, *Information Sociales*, 1929, 13, 493 (493–494).

49 Видети “Travailleurs Intellectuels. Assemblée générale des musiciens Suisse”, *Information Sociales*, 1929, 13, 495 (494–495).

за Француску. С тим у вези је неопходно поменути случај париских оркестарских музичара из 1902. године који су се, услед незадовољства третманом управника извесних позоришта, одлучили за потпуни прекид рада.⁵⁰ Штрајк су подржали сви организовани оркестарски музичари у Паризу, онемогућивши послодавце да незадовољној групацији пронађу потенцијалне замене и умање ефекат овог чина. Иако је шира јавност реаговала готово равнодушно, сама акција је на крају уродила плодом, па су челници позоришта пристали на услове штрајкача.⁵¹ Други сличан догађај десио се 1919. године када су управници мјузик-хола Folie-Bèrgers, уједно и париског Казина прекршили договор с француским Министарством рада, што је Савез сценских уполсеника (Fédération du Spectacle C. G. T.), који је укључивао и музичаре, покренуло на генерални штрајк. Овом приликом, реакција штампе је била бурна па су двојица управника оштро критикована због своје утилитаристичко-користољубиве политике на штету уметничких циљева и поступака „без преседана“ у историји борбе за радничка права.⁵²

Док су бојкот и штрајк представљали крајња средства у процесу остварења циљева удружених музичара, након што су сви други видови преговарања били исцрпљени, један од најзаступљенијих метода борбе био је усмерен на област законодавства. Реч је била о континуираном раду на модификовању постојећих законских, подзаконских и других правних аката који су посредно или непосредно утицали на положај музичара и, паралелно с тим, на предлагање нових законских решења, коришћење редовних правних лекова и слично. Такво делање било је својствено већини удружења музичара широм света, бивајући у великој мери детерминисано партикуларностима правних система појединачних држава, те степеном уређености радног и социјалног законодавства. Упркос неподударностима у начину правне регулације деловања музичара у различитим земљама, коју је додатно компликовала заступљеност ове професије у бројним, међусобно несродним областима производње, стиче се утисак да је схватање важности тог сегмента било заједничко националним музичким удружењима, једнако као и напори који су улагани у његово обликовање. Поред континуране комуникације с представницима законодавне и извршне власти а у циљу указивања на пропусте, мањкавости и потенцијалне погубности појединих регулатива, представници удружења музичара подносили су и предлоге за њихово проширење и/или доношење нових решења.

Посебно је, с тим у вези, била значајна њихова активност у жеку велике кризе на тржишту музичке радне снаге, изазване експанзијом радија, фонографске индустрије и звучног филма.

50 Према Louis Fleury, “Histoires...”, 12–13.

51 Исто.

52 Према А. М. Maurel, “En France, Artistes et Lads restent en grèves”, *Le Populaire*, 1919, 6 Octobre, 1.

Увођење нових видова репродукције и преношења звука, који су омогућавали да извођења музичких творевина буду широко доступна, и то не само у погледу бројности слушалаца, већ и у материјалном смислу, потреба за ангажовањем музичара и ансамбала нагло се смањила, што је узроковало масовна отпуштања у различитим областима индустрије забаве, нарочито у биоскопима, баровима, плесним дворанама.

Тако је, према сведочењу председника Савеза америчких музичара, Џејмса Петрила (James Petrillo), у САД „готово [...] преко ноћи 18.000 музичара остало без посла због појаве Movieton-a и Vitaphon-a [система за снимање и репродукцију филмског звука]. Имали смо чак 22.000 људи у биоскопима. А онда одједном само 4.000“.⁵³ Слична, драматична упозорења и извештаји долазили су и из других крајева света. У Белгији је у току 1929. године национално удружење музичара издало саопштење о опасности од драстичног повећања незапослености музичара, као последици примене механичких апарата у биоскопима, плесним дворанама, и ресторанима,⁵⁴ да би Међународни савез интелектуалних радника исте године на основу анкете о незапослености међу музичарима упозоравао на повећање периода њихове неангажованости и губљење потенцијалних радних места због коришћења технолошких иновација.⁵⁵ О критичности ситуације изазване експанзијом звучног филма крајем двадесетих година сведочили су и представници Британског синдиката музичара.⁵⁶

Велики потреси на тржишту музичара настали техничким унапређењима у индустрији забаве широм света, осим што су подстакли издавање протестних нота и саопштења, нагнали су национална и међународна удружења музичара на изналажење мера заштите у датим околностима. Једна од најраспрострањенијих идеја била је она која се заснивала на измени пореске политике, тачније на увођењу нових фискалних прописа. Наиме, значајан број националних удружења се залагао за посебно опорезивање биоскопа и других места забаве у којима су се користиле „механичке справе“. Истовремено се настојало на смањивању намета за оне јавне просторе у којима су наступали музичари. У бројним земљама појавио се и захтев за увођење такси на продају плоча и радио апарата, о чему је већ било речи. Поред измена у једном делу финансијског законодавства, удружења музичара тражила су и увођење новина у области ауторског права.

53 Према Everett Lee Refior, *The American Federation...*, 123. Реч је била о периоду од краја 1926. године до 1930/31. године.

54 Видети “Travailleurs Intellectuels. Belgique. Congrès des musiciens belges”, *Information Sociales*, 1929, 13, 496.

55 Према “Travailleurs Intellectuels. Confédération internationale des travailleurs intellectuels et la defense...”, 493.

56 Видети “Travailleurs Intellectuels. Grande-Bretagne. Les musiciens et la musique mécanique”, *Information Sociales*, 1929, 13, 497.

Упоредо с тим, у овом периоду појављивале су се и иницијативе за допуне и модификације постојећих националних закона о раду и социјалној заштити, чиме би на адекватан начин биле обухваћене и различите категорије музичара. Интересантан пример с тим у вези била је акција удружења оркестарских музичара у Бразилу, које је 1929. тражило подршку јавности за увођење посебног закона за социјалну заштиту у корист музичара, као и законом загарантованих бенефиција за остварење права на пензију.⁵⁷ У Аустрији и Чехословачкој су неколико година раније, током 1923. и 1924, удружења музичара отишла корак даље у вези с правном регулацијом положаја музичара. Тамошње организације су се, наиме, залагале за увођење закона о музичарима и музичким коморама захваљујући којима би, поред осталог, било обавезујуће потписивање колективних уговора с удруженим музичарима, прецизно дефинисање области њиховог рада, одређење надлежног министарства за дистинктивне групације извођача (професионални музичари, полупрофесионални и аматерски музичари) и др.⁵⁸

Изузев што су кроз различите видове притиска на послодавце и припаднике бирократског апарата покушавали да се изборе за унапређење социоекономске позиције музичара, национална удружења су се трудила да допринесу том процесу и уз помоћ сопствених ресурса. То је подразумевало деловање у неколико праваца. Пре свега, битно је поменути креирање посебних фондова намењених помагању музичара-чланова у случају да наступе извесне, по њих, неповољне околности, затим континуирано ширење свести о специфичности професије, о могућностима и начинима еманципације, о значају удруживања на националном и интернационалном нивоу путем сопствених гласила и, најзад, упознавање шире јавности с проблемима музичара и њиховој друштвеној и културној улози и значају.

Формирање засебних фондова унутар удружења музичара била је уобичајена пракса у бројним земљама, при чему су она могла имати дивергентне намене – од давања накнаде члановима у случају штрајка, потом материјалног помагања због болести или губитка посла, изградње домова за старе и изнемогле музичаре и сл. Сврха фондова у појединачним националним удружењима зависила је од низа фактора почев од масовности чланства, висине годишњих прихода, начина функционисања система социјалне заштите у појединачним државама, као и обухваћености музичара тим системом. С обзиром на чињеницу да овај аспект рада националних удружења музичара углавном није разматран у постојећим истраживањима, тешко је извести поређења и уопштавања

57 Видети “Travailleurs Intellectuels. Bresil. Revendication des musiciens”, *Information Sociales*, 1929, 13, 497–498.

58 Детаљније о увођењу музичког законодавства у Аустрији и Чехословачкој видети у „Organizacioni pregled. Zakon o zaštiti muzičara u Čehoslovačkoj“, *Jugoslavenski muzičar*, 1923, 3, 5–6; „Organizacioni pregled. Zakon o muzičarima i muzičkim komorama“, *Jugoslavenski muzičar*, 1924, 2, 2.

с тим у вези. На основу фрагментарних извештаја у штампи се ипак може закључити да је материјално помагање чланова удружења по различитим основама постојало од њиховог настанка до краја разматраног периода, као и да су се настојали надоместити недостаци у области социјалне заштите у конкретним земљама паралелно с борбом за њихово отклањање. Оваква врста помоћи углавном је била праћена и одређеним обликом бесплатне правне потпоре у случају радног спора чланова удружења.

Пружање материјалне и правне заштите музичара пратио је и сталан рад удружења на информисању свог чланства о сопственим активностима и активностима сродних организација из других земаља, потом о проблемима с којима су се суочавали припадници професије на локалном, националном и интернационалном нивоу, о кључним законским актима за музичарску делатност, о општим друштвеним кретањима и њиховом ефекту на поље музике итд. Такав вид делања обављан је у великој мери кроз публицистичке подухвате, тачније кроз издавање периодичних гласила. Пракса штампања сопственог листа била је до те мере глобално распрострањена да скоро да није постојало национално удружење без официјелног гласила. Колики је био њихов значај говори чињеница да је обавештавање чланства овим путем најчешће било предвиђено у правилницима о раду удружења, те да су овакве публикације одржавале континуитет у дужем временском периоду.

Поред информативне улоге, гласила удружења имала су и едукативно-еманципаторску функцију, предочавајући музичарима-члановима њихова права, положај у друштвеној хијерархији, различите димензије света рада и капитала и сл. Такав приступ имао је једним делом за циљ да подстакне музичаре да стекну ширу перспективу у поимању владајућих друштвено-историјских околности и сопственог места у њима, измештајући се из ограниченог видокруга конкретног радног места, његове специфичности и проблема који су га пратили. Поред тога, овим путем је требало стимулисати креирање колективног идентитета, тачније осећаја припадности музичара јединственој друштвеној групи без обзира на постојеће међусобне дистинкције.

Друштвене прилике на територији Краљевине Србије и суседних регија од краја 19. века и експанзија радничког покрета

На основу досадашњих истраживања радничког и синдикалног удруживања на простору земаља некадашње Југославије евидентно је да је процес конституисања организација које су имале за циљ заштиту права запослених, посебно такозваних „плавих оковратника“, њихово материјално помагање и препознавање као друштвено и политички релеванте групације, текао споро и уз бројне

препреке.⁵⁹ Иако су се идејне основе за формирање таквих организација појавиле већ половином 19. века бивајући темељно елабориране све до почетка Првог светског рата кроз публицистички и научни рад низа угледних теоретичара и поклоника социјалистичких погледа, почев од Светозара Марковића, Васе Пелагића, Мите Ценића, Драгослава Лапчевића, Косте Јовановића, Радована Драговића и Димитрија Туцовића, њихова практична реализација спутавана је услед преовлађујућих преиндустријских производних односа, карактеристичних за Кнежевину и Краљевину Србију, као и за околне регије у саставу Хабсбуршке, касније Аустроугарске монархије, и претежно репресивне политике владајућих елита на читавом Балкану која је у том периоду била заснована на сузбијању слободе говора, штампе и исказивања левичарских политичких погледа.⁶⁰

Међутим, упркос генерално неповољним околностима за стварање радничког покрета и његово организационо уобличавање, такав процес је ипак инициран и спроведен, уз мање или више проблема, захваљујући, поред осталог, ентузијазму, одлучности и упорности припадника левичарских струја који су у њему имали доминатну улогу. Премда су на територији Кнежевине Србије, још од седамдесетих година, почела да се појављују бројна удружења радника, првенствено потпорног карактера, потреба за озбиљнијом колаборацијом која би водила не само до међусобног материјалног помагања, већ и борбе за боље услове рада, веће наднице и, напослетку,

59 Разматрање радничког покрета на овим просторима до Другог светског рата проистекло је из података, увида и закључака изнетих у следећим студијама: Јосип Цази, *Революционарни синдикалци Југославије 1920–1929*, Београд: Рад, 1959; *Хронологија радничког покрета у Србији 1919–1941*, књ. 2, Београд: Нолит, 1969; Josip Cazi, *Sputa reformizma na put klasne borbe. Ujedinjeni radnički sindikalni savez i rad komunista u njemu 1929–1934*, књ. 1, Zagreb: Radničke novine, 1977; Josip Cazi, *URSSJ i rad komunista u njemu 1929–1940*, књ. 2, Zagreb: Radničke novine, 1978; Мари Жанин Чалић, *Социјална историја Србије 1815–1941: усљорени најредак у индустријализацији*, Београд: Слио, 2004; Мирослав М. Јовичин, *Синдикалци Новог Сада до краја XX века (1868–2000)*, Нови Сад: Савез самосталних синдиката Новог Сада и општина, 2013; Момчило Павловић, Предрад Ј. Марковић, *Од Радничког савеза до Савеза самосталних синдиката Србије 1903–2013*, Београд: Савез самосталних синдиката, Институт за савремену историју, 2013. Поред наведених радова од изузетне важности били су и извештаји београдске Радничке коморе штампани у међуратном периоду: *Извештај Београдске радничке коморе: 1921–1926*, Београд: Београдска радничка комора, 1927; *Извештај Београдске радничке коморе о раду: 1926–1931*, књ. 1, Положај радничке класе у Србији, Београд: Београдска радничка комора, 1932; *Извештај Београдске радничке коморе о раду: 1926–1931*, књ. 2, Београд: Београдска радничка комора, 1932; *Извештај о раду, привредној ситуацији и положају радника и намештеника Србије: 1932–1936*, Београд: Радничка комора, 1938. Напослетку, за спознају идејних оквира и циљева радничких организација у периоду између два светска рата послужили су часописи *Ujedinjeni sindikati* (гласило Уједињеног радничког синдикалног савеза Југославије које је излазило у периоду од октобра 1925. до јуна 1940. године) и *Југословенски радник* (гласило Југословенског радничког синдиката /ЈУГОРАС/ публиковано од 1936. до 1941. године).

60 Према *Извештај Београдске радничке коморе о раду: 1926–1931*, књ. 2, Београд: Београдска радничка комора, 1932, 5–109; Мирослав М. Јовичин, *Синдикалци Новог Сада до краја XX века (1868–2000)*, Нови Сад: Савез самосталних синдиката Новог Сада и општина, 2013, 63–86.

законску заштиту, манифестовала се у наредним деценијама у деловању неколико организација с извесним синдикалним предзнаком, да би почетком 20. века доживела потпуну кулминацију.⁶¹ Тада је, након дужег периода припремања у теоријском и организационом погледу, основана прва национална синдикална организација, Раднички савез (од 1905. Главни раднички савез), која је окупила велики број струковних удружења и поставила темељ низу нових сличних удружења под својим окриљем.⁶²

Специфичан вид функционисања Радничког савеза/Главног радничког савеза који је дошао од изражаја од самог настанка посебно је интересантан, будући да ће се његове позитивне стране, али у још већој мери слабости, испољити и у периоду након Првог светског рата у раду нових или обновљених радничких синдиката. Превасходно је битно истаћи дубоку испреплетеност ове организације са Социјалдемократском странком Србије, политичком странком која је формирана у исто време под готово идентичним вођством.⁶³ Тесна повезаност партијског и синдикалног рада, која се недвосмислено испољила од почетка историје првог националног синдиката на овим просторима, важна је због оствареног континуитета који је евидентан у међуратном периоду, као и због чињенице да је поменута синергија суштински одредила идејне и организационе димензије синдикалног покрета. И премда до почетка Првог светског рата, услед постојања консензуса унутар социјалдемократске струје, симбиотски однос две организације – синдикалне и партијске није резултовао неповољним утицајима, послератна политичка и друштвена клима ће, како у глобалним, тако и у југословенским оквирима, као што ћемо касније образложити, довести у питање његову сврсисходност.

Поред чврсте укоренености у социјалдемократску политичку платформу, те идејне тековине Друге интернационале, почетну фазу у деловању националног радничког синдиката на овим просторима обележио је напор ка стварању снажније унутрашње структуре, тачније ка успостављању контроле „с врха“ делимично аутономних савеза који су били у његовом саставу, потом ширење организационе мреже на различите крајеве земље, пажљиво усмеравање радничког бунта и рад на културном уздизању ове групације посредством оснивања књижница и уметничких трупа и бесплатних предавања угледних стручњака из различитих области.⁶⁴

Резултати до којих се дошло до почетка Првог светског рата, ако се има у виду масовност и координираност организације и радништва, с једне стране, а, с друге стране, одјек у јавности и

61 Према *Извештај Београдске радничке...*, књ. 2, 5–44.

62 Исто, 63–75.

63 Исто, 80–109.

64 Исто, 63–80.

шири друштвени ефекти, могу се тумачити двојако. Када је о бројности обухваћених радника и њиховом потчињавању директивама синдиката реч, успех је био скроман, наиме, мали проценат ове групације (свега 14%) био је учлањен у постојећу организацију,⁶⁵ док је сâмо чланство често деловало мимо њених правила. С тим у вези је илустративан пример односа према Правилнику о штрајковима који је прецизно прописивао услове и поступке потпуне обуставе рада. Иако је био важећи од самог оснивања националног синдиката „штрајкови су избијали више неприпремљени но од организације организовани“, да би од 1903. до 1905. они „[представљали] једну врсту герилске борбе радника за бољи живот“.⁶⁶ Овакво аутономно деловање радника се ипак не може посматрати искључиво као индикатор слабости организације и њеног вођства у успостављању контроле над чланством. Заправо, треба имати у виду да су средства којима је располагано за потпору радника у случају штрајка била мала и недовољна како би се покрили трошкови масовније обуставе рада, при чему се такав метод борбе показао најделотворнијим у овом периоду. Отуда, такође, не изненађује чињеница да је Раднички савез/Главни раднички савез прихватао и подржавао сличне акције, иако оне нису проистицале из прописаних правила, полазећи од претпоставке да „сви штрајкови ничу из неподношљивих радних услова [...] и велике одлучности радника да, и по цену најтежих жртава, своје економско стање поправе“, као и да се идеализам „класне и ослободилачке борбе радничке [...] није смео гасити, већ само развијати“.⁶⁷

Упркос препрекама које су стајале на путу омасовљењу и ефикасном функционисању овог националног синдиката, ефекти његовог деловања били су видљиви у српском друштву тог времена, и преносили су се и на околне регије насељене српским становништвом. Поред ширења идеје о неопходности организовања радника, њиховом учешћу у класној борби и заузимању одговарајуће позиције у друштву, ништа мање значајан није био рад на креирању одговарајућих законодавних решења којима би, с једне стране, била ограничена самовоља послодаваца и њихова склоност ка експлоатисању радне снаге, а, с друге стране, били омогућени одговарајући услови рада, уз економску и социјалну заштиту радника. Велики успех је на том плану представљало усвајање Закона о радњама 1910. године којим је, поред дефинисања максималног радног времена у одређеним производним областима, постављен основ осигурања радника у случају болести и несреће на раду, као и формирања радничких комора и инспекцијских органа у оквиру Министарства народне привреде Краљевине Србије (привредни инспектори).⁶⁸ Иако званично

65 Исто, 70.

66 Исто, 72.

67 Исто, 73.

68 Видети детаљније у „Закон о радњама“, *Српске новине*, 1910, 140 (29. јун), 803–812.

признавање извесних права радницима није значило и њихову адекватну заштиту у пракси, нити је увођење регулационих тела и санкција према послодавцима условило значајне преокрете у свету рада, ипак је овај чин барем симболички потврдио потенцијал радничког организовања и удруживања и њиховог колективног деловања.

У односу на Кнежевину и Краљевину Србију, ситуација у вези са стварањем синдикалних организација у околним регијама била је нешто повољнија, делимично захваљујући знатно вишем степену индустријске развијености, у просеку бољем образовању становништва, као и већој заступљености социјалистичких схватања у јавности. У том погледу, од нарочитог значаја је био аустријски социјалистички покрет који је изродио низ „радничких удружења, група за самопомоћ и образовање, и утицајан Arbeiterbildungsverein (Удружење за образовање радника)“⁶⁹, те, наполетку, Социјалдемократску партију Аустрије (1874) која је одиграла битну улогу у кристализовању социјалдемократских струјања широм југоисточне Европе, укључујући и подручје Србије. Управо су аустријске социјалдемократе били заговорници јединства партијске и синдикалне организације, и става да радничка удружења „не треба да се боре само за веће плате и краћи радни дан“, већ и за потпуну еманципацију као друштвене групације.⁷⁰

У оквиру радничког синдиката аустријских социјалдемократа, који је до почетка Првог светског рата имао импозантан број чланова (пола милиона радника), постојале су посебне, етнички обележене секције, међу њима и словеначка.⁷¹ Радници хрватског и српског порекла, као и они с подручја Босне и Херцеговине, били су упућени како на поменуту организацију, тако и на удружење мађарских радника које је, упркос репресивним законским мерама и насилном разрачунавању с радничким активистима у Угарској, оформљено крајем 19. века, да би од 1905. године постало присутније у јавности.⁷² Захваљујући томе, али и самоорганизовању радника на локалном нивоу, у деловима Срема, Баната, Бачке, те у крајевима насељеним словеначким и хрватским становништвом, почело се са континуираном борбом за регулисањем радног времена, минималног износа надница, уговора о раду, осигурања и сл. Једна од битних појава, посебно у угарском делу монархије, који је подлегао рестриктивнијој политици у домену удруживања, слободе мишљења и масовног јавног окупљања, било је обележавање 1. маја. Оно је означавало како симболички континуитет с циљевима Друге

69 Ivàn T. Berend, *History Derailed: Central and Eastern Europe in the Long Nineteenth Century*, University of California Press, 2003, 282.

70 Ingeborg Leopoldine Wollmerstøfer, *Austrian Federation of Trade Unions*, мастер теза у рукопису, Montana State University, 1952, 8.

71 Према Ivàn T. Berend, *History Derailed...*, 282.

72 Видети детаљније у Robert Justin Goldstein, *Political Repression in 19th Century Europe*, Routledge, 2013 [1983].

интернационале, тако и ширину борбе за побољшање статуса радника као друштвене групације укључујући не само њихову економску, већ и културну препознатљивост.⁷³

Евидентно је да се на територији која је од 1. децембра 1918. године припала Краљевини Срба, Хрвата и Словенаца, до избијања Првог светског рата развијала богата активност у погледу радничког удруживања и њихове заштите која је резултирала стварањем бројних струковних организација,⁷⁴ регионалних и националних синдиката и политичких партија социјалдемократског усмерења. Поред увођења заступника радника у политички и јавни живот на овом простору, солидну основу за будуће деловање у овој сфери омогућило је успостављање радничког законодавства. Међутим, ако се имају у виду катастрофалне последице Великог рата посебно у области Краљевине Србије, затим политичка трвења и конфликти које је на простору југоисточне Европе донео распад Аустроугарске монархије у националним и међународним оквирима, оснивање Треће интернационале (Коминтерна, 1919), а касније и успон фашизма у Италији и националсоцијализма у Немачкој, коначно, бројне кризе у политичком животу Краљевине СХС/Југославије, јасно је да су пред међуратне борце за радничка права и њихове организације постављени бројни изазови што је захтевало нове приступе и стратегије у раду. Заправо, у датим околностима је предратно искуство имало само делимичну применљивост.

Иако се идеја за обновом радничких удружења у измењеном виду – у складу с новим територијалним и државним устројством, појавила само неколико месеци након завршетка рата, њена реализација била је обележена бројним успонима и падовима узрокованим првенствено идеолошким сукобима и борбама за моћ опонентних струја, као и међуетничким размирицама.⁷⁵

Најдубљи печат на процес развијања радничког покрета у међуратном периоду је свакако утиснуо расцеп између две, у почетку блиске, а, након кратког времена, веома удаљене групације – умерене, социјалдемократски оријентисане левице и радикалне, комунистички настројене левице.⁷⁶ Иако је обема била заједничка фокусираност на слој радника и њему статусно близак слој земљорадника-ситнопоседника у виду залагања за њихове интересе у политичком и јавном пољу, заштите права и подстицања економског, културног и друштвеног уздицања, проблем је представљао међусобно

73 Видети Мирослав М. Јовичин, *Синдикалши Новои Сага...*, 2013, 63–103.

74 Таква активност је на подручју Аустроугарске настављена и након 1914. године упркос проблемима насталим услед војног ангажовања великог броја радника, пада привредне активности, миграцијама становништа укључујући и поменуту групацију и сл. Упореди Josip Cazi, *S puta reformizma...*, 13–14; Мирослав М. Јовичин, *Синдикалши Новои Сага...*, 2013, 103–105.

75 Детаљније о овим појавама видети у Josip Cazi, *S puta reformizma...*, 17–31.

76 Исто.

опречан приступ политичком деловању. У току првих неколико година након Првог светског рата, дискрепанца у области левице чини се да није знатније нарушавала напоре у правцу еманципације поменутих слојева. Штавише, утисак је да је радикална, комунистичка струја, са својим борбеним ставовима, прилагодљивошћу ситуацији на терену, промптним решавањем проблема и убедљивом реториком, успевала да ефикасно каналише незадовољство маса, посебно у градским срединама и да их активира у различитим видовима. Потврду томе пружају познате бројне побуне радника, нарочито током 1920. године, учестали штрајкови и јавни протести. Како су приметили поједини савременици „Београд је постао прави штрајкачки логор“, док је слична ситуација владала и у другим крајевима Краљевине СХС. Тако су у периоду од априла 1919. до 1920. године – „раздобљу [...] најјаче снаге левичарског покрета“, покренути 31 локални и 3 генерална штрајка у Београду, док је у „српским крајевима“ организовано 87 штрајкова.⁷⁷

Иако је процес мобилизације радника за учешће у различитим видовима синдикалне борбе био у успону у првим годинама новоосноване државе, већ крајем 1920. године идеолошко-методолошка неслагања унутар левице више су него видна што је, у садејству с репресивним мерама које је држава почела да примењује, утицало веома неповољно на позитивне тенденције у овом сегменту. Од тог тренутка, тачније од забране рада Централног радничког синдикалног већа Југославије (ЦРСВЈ, април 1919–децембар 1920), раднички покрет ће више пута проћи кроз периоде стагнације и, насупротив томе, динамичног развоја, а затим и периоде наглашене унутрашње подељености и релативно блиске колаборације. Њихова смена била је условљена следећим приликама: 1. расположењем Коминтерне према идеји успостављања сарадње са социјалдемократски и либерално оријентисаним групацијама, 2. вољношћу социјалдемократске групације да буде кооперативна спрема владајуће елите и да ради на критиковању комуниста у јавности, 3. економским тенденцијама у земљи и њиховим утицајем на материјални положај радника, 4. заинтересованост државе да ради на изради и примени радничког законодавства и, с тим у вези, да успоставља границе деловања власника капитала, 5. потребом државе да ради на контроли и „дисциплиновању“ цивилног сектора.

Спрега ових појава резултирала је, условно говорећи, трима фазама у развоју радничког покрета у међуратном периоду на подручју Југославије, након што је прва – успешна почетна фаза насилно прекинута. Друга фаза трајала је до успостављања Шестојануарске диктатуре (1929) и била је обележена покушајима да се одрже и консолидују постојеће националне радничке организације и ревитализују угашене организације, као и да се створи простор за њихово заједничко деловање што су пратиле знатне потешкоће. У овом раздобљу, раднички покрет је растао успорено, обухватао је мали проценат запосленог становништва, док је унутрашња нејединственост

⁷⁷ *Извештај Београдске радничке...*, књ. 2, 115.

додатно умањивала његову друштвену утицајност. Трећа фаза почивала је на ширењу идејне платформе радничког покрета, тежњи да се обухвати што већи сегмент радног становништва и делова интелектуалне елите, и да се снажније супротстави власницима капитала и бирократском апарату. Упркос проблемима који су настајали услед притиска владајуће елите кроз спутавање бунта нижих слојева, ометање деловања њихових организација и забрани испољавања извесних радикалнијих погледа, радничке организације су успеле да постигну већи степен сагласја у односу на претходни период, да знатно увећају чланство и да скрену пажњу различитих друштвених групација на проблематичне појаве у домену рада.

Изузев наведеног, друга фаза започела је значајним искорак када је реч о радничком законодавству који се манифестовао усвајањем Закона о инспекцији рада (1922), Закона о заштити радника (1922), а потом и Закона о осигурању радника за случај болести, несреће, изнемоглости и смрти (1922),⁷⁸ који су имали за циљ онемогућавање експлоатације радне снаге ограничавањем радног времена, утврђивањем доње границе старости, кажњавањем злоупотребе дечјег и женског рада, социоекономског деградирања ове групације и стварањем простора за радничко удруживање, затим креирање брзе рада, формирање радничких комора и, истовремено, боље праћење њихових социјалних, економских и здравствених прилика. Наведеним законима нису били обухваћени сви радници, већ само они који су припадали одређеним индустријским и привредним гранама (трговина, саобраћај, рударство, занатска производња, услужне делатности: туризам и хотелијерство, гостионичарско-кафанска делатност итд.) без обзира на тип власништва предузећа/радње (приватна, јавна својина). Тако права групације „којима су поверавани послови више врсте (пословође, књиговође, благајници, инжињери итд.)“ укључујући и припаднике „интелектуалних професија“ нису била регулисана одредбама Закона о заштити радника.⁷⁹

Мада је испрва овакав потез политичке елите деловао као коначни уступак радништву након њихове вишегодишње предане борбе, напосе „смиривање“ левичарских кругова, укључујући и радничке синдикате, испоставило се да је он имао више симболички значај и да је пружио пуко формално уверење незадовољним и бунтовним деловима друштва у спремност државе да постави јасна правила у свету рада, „зауздавајући“ самовољу послодаваца. У пракси се, упркос доношењу наведених законских решења, положај радника током двадесетих година прошлог века постепено погоршавао, будући да је познато да се повећавао број радних сати, наднице су се смањивале,

78 Видети „Закон о инспекцији рада“, *Службене новине Краљевине Срба, Хрватиа и Словенаца*, 1922, 69 (28. март), 20–23; „Закон о заштити радника (*sic!*)“, *Службене новине Краљевине Срба, Хрватиа и Словенаца*, 1922, 128 (14. јун), 1–14.

79 „Закон о заштити радника“, 1.

учестало су упошљавани малолетници, злоупотребљеван је рад шегрта и жена, уговори о раду нису поштовани, баш као ни безбедносне мере и други прописи.

Распрострањеном кршењу закона и третирању њихових одреби као „мртвог слова на папиру“ додатно је погодовала разједињеност радничких организација, односно изостанак усаглашености водећих националних синдиката и струковних удружења у деловању, упркос постојању потребе за тим.⁸⁰ Услед свега наведеног, као и чињенице да заступници радника у политичкој и јавној сфери нису имали довољно масован одзив, а ни подршку грађанских партија, њихов притисак није био довољан да би натерао владајућу структуру да адекватно имплементира и допуни постојеће радничко законодавство.

То је готово плакатно дошло до изражаја усвајањем Уредбе о отварању и затварању трговачких и занатских радњи и радном времену помоћног особља током 1928. године, и њеним каснијим изменама и допунама. Путем овог акта, уместо осмочасовног радног дана који је налагао тада важећи Закон о заштити радника, послодавцима је омогућено да, без санкција, продуже радно време на девет, десет и више сати. Како су синдикални представници уочавали „Uredba [...] ima formalnu bazu 9-satnog radnog dana – stvarnu 10-to i više satni radni dan. Interval, u kom se doba otvaranja i zatvaranja radnji može regulisati, iznosi 15 sati na dan. Za ovo doba otvaranje i zatvaranje radnja (*sic!*) dozvoljava za neke krajeve i 12 sati na dan (što u stvari za te krajeve znači 12-satno radno vreme pomoćnog osoblja)“.⁸¹

За даље погоршање постојећих социјалних прописа, као и одузимање стечених права радницима у истом периоду и током 1929. године, почели су гласно да се залажу власници капитала посредством привредних комора и друштава. Они су, поред осталог, отворено захтевали ревизију радничког законодавства, уз промену постојећих подзаконских аката како би се као основа поставио десеточасовни радни дан.⁸²

Као што се из реченог може закључити, у трећу фазу развоја радничког покрета у међуратној Југославији ушло се с регресивним тенденцијама у домену социоекономског позиционирања ове групације. Но, упркос томе и упркос бројним неповољним околностима у националним и глобалним оквирима, дато раздобље обележио је успон синдикалног покрета, његово ширење и јачање. Захваљујући прећутној кооперацији конфронтираних делова левице која се, како је већ истакнуто, одразила на побољшање организационе структуре и увећање чланства, током тридесетих година један од националних радничких синдиката, Уједињени раднички синдикални

80 Момчило Павловић, Предрад Ј. Марковић, *Ог Радничкој савеза го...*, 185–186.

81 „Kalvarija jedne uredbe“, *Ujedinjeni sindikati*, 1929, 4, 52 (51–53).

82 Исто, 52, 53.

савез Југославије (УРССЈ), показао је већу борбеност и одлучност у супротстављању предузетничком слоју, Влади, надлежним министарствима, као и парасиндикалним организацијама у чијем је настанку учествовала држава (нпр. Југословенски раднички савез /ЈУГОРАС/).⁸³ Осим тога, и самостална струковна удружења доживела су неку врсту процвата, чему потврду пружа њихов омасовљени и појачани активизам.⁸⁴

Једну од важних појава представљало је усвајање новог приступа спрема света рада, то јест својеврсно ширење фокуса националног синдиката када је реч о групацији коју заступа, посебно у оквиру УРССЈ. Уместо потпуне оријентисаности ка припадницима „плавих оковратника“, што је представљало својеврсну традицију од настанка радничких удружења на југословенском тлу, од почетка тридесетих година, приметна је све већа заинтересованост и за представнике „белих оковратника“ и њихово укључивање у активности ове синдикалне организације. То је јасно долазило до изражаја како у реторици представника и вођства УРССЈ, тако и у процесу њеног ширења. Поред тога, у гласилу организације, *Ujedinjeni sindikati*, учестало је усмеравање пажња на такозване „намештенике“ (приватне и државне) и њихов положај, док је у званичним дописима, извештајима и записницима постала све заступљенија синтагма „радници и намештеници“.

Промена „курса“ у оквиру УРССЈ имала је реперкусије и на уметничке професије, укључујући и групацију музичара. С обзиром на то да је део њих припадао „белим оковратницима“, овакво „отварање“ националног синдиката пружило је прилику за прикључивање струковних организација из тих области. Кооперација УРССЈ и удружења музичара с подручја Краљевине Југославије одвијала се на двојак начин – или одржавањем „пријатељских односа“ с појединима од њих или њиховим припајањем националној организацији. Сарадња је интензивирана од 1934. године, о чему сведочи приступање једног од многих удружења музичара (музиканата) – Удружења глзбеника Дринске бановине (Сарајево), овом синдикату.

Упркос модификовању политике УРССЈ-а према запосленима, која је имала за резултат афирмативан однос према струковним организацијама намештеника и потребу за њиховим укључивањем, до почетка Другог светског рата преостала удружења музичара, укључујући и једину националну организацију квалификованих музичара на овим просторима – Савез музичара у Краљевини СХС/Југославији, нису показала интересовање за ближу сарадњу. Она су, попут

83 О томе, поред осталог, сведочи огроман пораст радничких штрајкова, најпре током 1935/36, а затим и у наредном периоду. Тако је од 1937. до 1940. године избило више од 200 штрајкова широм Краљевине Југославије, при чему су посебну преданост показивали радници великих индустријских предузећа из Београда и Лесковца. Према Момчило Павловић, Предрад Ј. Марковић, *Ог Радничкој савеза до...*, 196.

84 Исто, 197–200.

појединих већих организација као што су Савез графичких радника Југославије и Савез банкарских, осигуравајућих, трговачких и индустријских чиновника Југославије (СБОТИЧ), одлучила да делају самостално. О томе који су били могући разлози оваквог опредељења тада актуелних удружења музичара биће речи у наредним поглављима. Ипак, на овом месту је потребно истаћи да проблем свакако није представљала невољност вођства УРССЈ, нити њихови организациони капацитети.

Поред измена у програмској оријентацији поменутог националног радничког синдиката, важну тековину у оквиру треће фазе представљало је и унапређење и проширење радног и социјалног законодавства. Увођењем нових закона и уредби, током 1937. и 1938. године, постављена је формална основа за побољшање економског и социјалног положаја радника из различитих области. Тако су, поред државних службеника који су од 1933. добили право на пензионо осигурање, до „1. јануара 1938. године и приватни службеници стекли“ исто право, док је назапосленима продужен период давања надокнада са шест на двадесет шест недеља.⁸⁵ Ипак, најзначајнији помак у контексту радничког законодавства представљало је усвајање Уредбе о утврђивању минималних надница, закључивању колективног уговора, помирењу и судској арбитражи 1937. године. Према мишљењу Мари Жанин Чалић, на овај начин је владајућа елита „изашла у сусрет вишегодишњим захтевима синдиката и предузела [је] први корак ка побољшању животног стандарда запослених у индустрији“.⁸⁶ Осим дефинисања минималне наднице, овим актом је по први пут предвиђена могућност „закључивања колективних уговора о цени рада, као и обавеза измиривања сукоба пре избијања штрајкова и масовних отпуштања“.⁸⁷ Но, ипак, како је приметила Жанин Чалић, „велики део најамног радништва, као запослени у државним предузећима, калфе и шегрти, није био обухваћен овим заштитним мерама“.⁸⁸

У предвечерје Другог светског рата, током 1938. године, синдикални покрет, посебно његов део заснован на левичарској програмској основи, по последњи пут је манифестовао јединственост и приврженост идеји о окупљању што већег броја запослених радника и намештеника и постојећих аутономних синдикалних/струковних организација.⁸⁹ Након Конгреса УРССЈ-а одржаног у Загребу те године, на коме су учешће узели и социјалдемократе и комунисти, таква оријентација потврђена је усвајањем заједничке Резолуције. Међутим, упркос демонстрираном заједништву и борбености, притисак државе и њених синдикалних организација (ЈУГОРАС), условио је постепено

85 Мари Жанин Чалић, *Социјална историја Србије...*“, 405.

86 Исто.

87 Исто, 406.

88 Исто.

89 Према Момчило Павловић, Предрад Ј. Марковић, *Од Радничког савеза до...*, 208–209.

дезинтегрисање УРССЈ-а, да би коначно, пред крај 1940. године, овај синдикат био и званично расформиран одлуком Владе Краљевине Југославије.⁹⁰ Упркос томе што су друга синдикална удружења наставила да постоје (ЈУГОРАС, СБОТИЧ, Савез графичких радника Југославије), на овај начин је озбиљно ослабљен и готово паралисан синдикални покрет на овом простору, што ће кулминирати након избијања Априлског рата.

90 Исто, 215.

3.

Положај музичара на простору Краљевине СХС/Југославије од краја 19. века до почетка Другог Светског рата

Општи поглед

У досадашњим истраживањима друштвене структуре, као и појединачних друштвених група и њихових међусобних релација у српском и југословенском друштву, акценат је углавном био на разматрању или политички и друштвено најутицајнијих сегмената (политичка, војна или црквена елита) или оних сегмената који су имали маргиналну улогу (рурално становништво, радници). Други слојеви, носиоци извесне симболичке моћи и уједно специфичне „расподеле“ капитала,⁹¹ попут припадника групације интелектуалаца, изузев студије Милосава Јанићијевића⁹² настале на основу истраживања спроведеног током шездесетих година прошлог века, нису једнако темељно разматрани. Ако изузмемо феномен социјалне мобилности, посматраног у контексту друштвеног порекла интелектуалаца на овим просторима, потом укључивања државе у планско креирање овог слоја путем подстицања образовања на универзитетима и високим школама изван земље и, најзад, односа ове групације према идејним струјањима тога времена, друге врсте проблема нису добиле значајну пажњу. Тако је изостало посматрање позиције интелектуалаца у друштвеној хијерархији спрам других слојева, њихове инкорпорираности у јавно поље, склоности према друштвеном активизму и поимања кључних појава у српском и југословенском друштву (вид државног уређења, регулисања националног питања и питања националних мањина, решавања аграрне реформе, виђења парламента и политичких странака и слично). Штавише, осим у случају Јанићијевићевог испитивања, није постојала тежња да се прецизније одреди појам интелектуалаца (интелектуалне елите) на „југословенском“ простору од краја 19. века до Другог светског рата у складу с низом потенцијалних теоријских полазишта, од функционалистичких, марксистичких и неормаксистичких до бројних других, синтетички обликованих тумачења.

91 За потребе анализе положаја музичара као друштвене групације на „југословенском“ простору од краја 19. века до почетка Другог светског рата користили смо концепт расподеле и врста капитала француског социолога Пјера Бурдијеа (Bourdieu). О Бурдијевој типологији капитала видети у Пјер Бурдије, *Правила уметности: џенеза и сирекција њоља књижевности*, Нови Сад: Светови, 2003; Pierre Bourdieu, Louïc, Wacquant, *An Invitation to Reflexive Sociology*, Chicago: University of Chicago Press, 1992, 117–120; Elliot B. Weinger, “Foundations of Pierre Bourdieu’s class analyses”, У Erik Olin Wright (ур.), *Approaches to Class Analysis*, Cambridge University Press, 2005, 82–118.

92 Milosav Janićević, *Stvaralačka inteligencija međuratne Jugoslavije*, Beograd: Institut društvenih nauka, Centar za sociološka istraživanja, 1984.

Јанићијевићево настојање да детаљније испита различите карактеристике југословенских међуратних интелектуалаца као друштвене групе представљало је први озбиљнији покушај те врсте. Ослањајући се на више теоријских претпоставки, као и на биографски метод и анкетно испитивање у поступку прикупљања података, овај аутор је изнео низ битних закључака у вези с формирањем слоја интелектуалаца, његовом професионалном диверзификацијом, кључним идејним стремљењима, те националној/етничкој подељености. Упркос томе што је несумњиво дао драгоцен допринос разумевању друштвене улоге и значаја ове групације у Краљевини СХС/Југославији, стиче се утисак да је Јанићијевић пренебрегао извесне важне аспекте њеног друштвеног деловања и позиционирања, као и да је пренагласио њену целовитост. Упркос националним поделама и професионалним дистинкцијама које су јасно истакнуте, скуп појединаца из поља науке, уметности и публицистике посматран је као релативно хомоген у односу на друге друштвене групе, у чему је кључну улогу имао концепт стваралачке интелигенције као једна врста кохезивног елемента. Ипак, имајући у виду различите врсте историјских извора, почев од мемоарске литературе, архивских докумената, те штампе и периодике, евидентно је да је постојала изражена дискрепанца у друштвеној утицајности појединих „стваралачких професија“. То се посебно односи на ликовне и музичке уметнике, као и на позоришне глумце и редитеље, који су се, судећи према расположивим подацима, у дужем временском периоду налазили испод научника, књижевника и публициста у друштвеној хијерархији.

Спорно је и одређење појма стваралачке интелигенције у оквиру појединачних професија, нарочито музичке која је обухватала бројне, међусобно неподударне групације. Иако је, очито, Јанићијевићева намера била да се усредсреди на „елитне“ сегменте музичке професије, нејасно је како су они разграничени од других сегмената. Пре свега, није узето у обзир то да су, на пример, компоновање и концертно извођаштво у великом броју случајева представљали једно од занимања која су обављали појединци, јер је, само на тај начин, ова врста уметничког рада била „економски одржива“. Занемарена је и чињеница да се у првој половини 20. века поље музике и уметности значајно трансформисало не само у глобалним оквирима, већ и на овим просторима, доприносећи темељном преобликовању уметничких професија.

Треба имати у виду важност настанка и ширења комерцијалног типа стварања које је, осим што је подстакло установљење нових занимања за музичаре и друге уметнике, уједно довело до дубоких структурних померања унутар појединачних професија. Када је о музичарима реч, развој индустрије забаве омогућио је да се дође до престижних друштвених позиција на другачији начин у односу на онај који је био карактеристичан за високоуметничко деловање – без формалних квалификација и афирмативног суда стручњака. Тако се, уз задовољење услова

масовне пријемчивости и популарности која је зависила од бројних фактора, укључујући и „неуметничке“, могао досегнути статус „звезде“ што је подразумевало и одговарајући друштвени успон. Посматрано из те перспективе, експанзија комерцијалне продукције са својом специфичном хијерархијом позиција, како у економском, тако и у симболичком погледу, произвела је нове модалитете друштвеног успеха, подстакла је процес редефинисања граница уметничке продукције и, напослетку, допринела је релативизовању појма елитног у музичкој професији. Чињеница да је друштвени реноме у пољу музике могао да се стекне кроз различите, међусобно неподударне праксе, управо је кључна у разматрању не само музичара као друштвене групације, већ и једног њеног дела – „стваралачке интелигенције“.

Као што ћемо детаљније образложити, битне разлике у положају уметничких групација, посебно музичара који ће нам бити у фокусу, проистицале су из неједнакости у друштвеној утицајности, тачније престижу и моћи њихових припадника. Заправо, постоје бројне индикације које указују на то да су ликовни уметници и музичка „интелигенција“, иако у другим, економски развијеним срединама, признати као битни носиоци културног развоја и, самим тим, изједначени по важности с писцима и публицистима, имали маргиналан статус на овим просторима. Такав положај није се, према нашим увидима, значајно променио све до краја Другог светског рата, упркос томе што су у српском друштву покренуте извесне структурне промене од краја 19. века до Балканских ратова, а потом у још већој мери у југословенском међуратном друштву.

О томе сведоче резултати анализе која је обухватила различите слојеве музичара, како композиторе, извођаче, педагоге и стручњаке, који су поседовали формалне квалификације (дипломе виших и високих музичких школа), са или без признања стручне јавности (позитивне оцене музичких критичара, стручњака и реномираних појединаца и група из земље и иностранства), тако и неквалификоване музичаре у које су се убрајали извођачи (кафански музичари, део салонских и цез музичара), са или без јавних признања (комерцијални успех, присуство у штампи, на радио станицама, јавним манифестацијама).

Критеријум формалне квалификованости сматрали смо значајнијим у односу на критеријум стручне и јавне признатости у поступку разграничења хетерогене категорије музичара који су учествовали у конституисању поља музике у српској и југословенској средини. Разлози за то су бројни. Имајући у виду његову слабу развијеност и „хетерономан“ статус, евидентан у надмоћности „спољних инстанци“ (политичка елита) у процесу расподеле симболичког капитала,⁹³ јасно је

93 Мисли се на чињеницу да су стручне оцене често имале мањи значај од оцена високих државних службеника, што значи да је симболички капитал могао проистећи као продукт добре социјалне умрежености уметника, тачније повезаности с припадницима политичке и интелектуалне елите. Из тога произлази да су професионална

да је признатост зависила од низа чинилаца од којих су компетенције и уметничка постигнућа представљале само један део. Тако је паралелно с вештином, естетичким/педагошким/стручним и научним дометима и иновативношћу композитора, извођача, педагога (посебно предавача на високим школама за музику) и стручњака, готово од једнаке важности била њихова спремност да путем свог рада посредују доминантне политичке идеје (компоновање „политички јангажованих“ дела, извођење „патриотског“ репертоара итд.), те да суделују у креирању националне културе сходно замислима политичке и интелектуалне врхушке. Узимајући у обзир наведено, као и чињеницу да су у стручној јавности постојала дубока неслагања у вези с одређењем високих домета у области стварања, извођења и стручног рада,⁹⁴ очито је да је критеријум признатости проблематичан у класификацији. У извесној мери је то случај и у разматрању случајева музичара који су учествовали у комерцијалном сегменту било да је реч о композиторима или извођачима. Наиме, за успех у овом домену није био пресудан само укус публике, нити радијских стручњака и стручњака из фонографске индустрије, већ и сама чињеница да ли је музичар био адекватно социјално „умрежен“. Они који су били активни у музичком животу великих урбаних центара (Београд, Загреб, Љубљана), или су успоставили везу с истакнутим појединцима и институцијама, били су на изврстан начин у предности у односу на појединце из „провинцијских“ области.

Поред формалне квалификованости, од значаја за реконструисање друштвеног положаја групације музичара у овом периоду јесте и припадност различитим областима музичке „производње“ – уметничкој или комерцијалној (популарној), која се поударала с партиципацијом у јавном, односно приватном сектору. Учешће у једној или другој области битно је утицало на професионални ангажман музичара, јер је свака од њих имала одговарајућу хијерархију позиција и структуру односа моћи и капитала. Иако су се хијерархија и структура унутар појединачних области временом мењали, међусобна дистинктивност је опстајала, учвршћујући се и бивајући наглашенија с унапређењем музичких прилика. У свакој од њих постојала је специфична подела радних места – од економски и друштвено мање значајних до оних која су доносила изразит углед, док се додатан вид диференцирања одвијао у складу с инкорпорираношћу у засебне секторе – образовање, позоришна, концертно-извођачка и радијска продукција, фонографска индустрија итд. Посебан вид дистинкције се испољавао међу квалификованим музичарима запосленим у

постигнућа имала делимичан удео у друштвеном уздизању уметника, те да између две појаве нема изражене позитивне корелације.

94 Према Ивана Весић, *Конструисање српске музичке традиције у периоду између два светска рата: улога идеолошких подела у српској политичкој и интелектуалној елији*, докторска дисертација у рукопису, Београд: Филозофски факултет Универзитета у Београду, 2016.

цивилним, односно војним државним институцијама из разлога што су за две области важила другачија правила у погледу запошљавања, напредовања у служби и, генерално, услова рада.

Анализа друштвеног положаја музичких уметника пре Првог светског рата и у међуратном периоду заснивала се на праћењу неколико показатеља које смо издвојиле као битне. Полазећи од претпоставке да је за позиционирање у друштвеној хијерархији важан однос четири врсте капитала – економског, културног, социјалног и симболичког (према Бурдијеовој подели), као и могућност њиховог конвертовања која директно произлази из превлађујућег „начина производње друштва“,⁹⁵ усредсредиле смо се на сагледавање неколико појава: 1. могућности за стицање музичких знања у српској и, касније, југословенској средини (културни капитал); 2. понуду занимања на тржишту рада намењених различитим слојевима музичара (економски и делимично симболички капитал); 3. формално награђивање и јавно промовисање музичара (симболички капитал); 4. став шире јавности о музичкој професији (у блиској вези с претходним, симболички капитал).

Из стечених увида проистекли су закључци о друштвеном положају музичких уметника у периоду од краја 19. века до почетка Другог светског рата, уз извесна ограничења која су последица опште неистражености ове појаве, као и њој сродних појава. Наиме, друштвена позиционираност и утицајност књижевника, публициста, ликовних уметника, позоришних глумаца и редитеља, уз научнике у српском и југословенском друштву још увек није била предмет свеобухватнијег проучавања. У досадашњим истраживањима, укључујући и оно које је обавио Јанићијевић, није посматран феномен конвертовања појединих врста капитала у друге врсте капитала нити је, у исто време, разматран положај поменутих групација у структури поља моћи. Као што је познато, Јанићијевићева студија заснована је, пре свега, на анализи социјалног порекла „стваралачких професија“, потом интергенерацијских релација међу припадницима интелектуалних слојева, њихових регионално-етничких и идеолошких подела, као и анализи проблема стицања културног капитала (високог образовања). Будући да су теоријска упоришта, од којих је пошао аутор, и њихова операционализација подразумевали занемаривање интергрупацијских односа у оквиру „стваралачке интелигенције“, а затим и њихових релација с другим друштвеним слојевима (политичка, војна, црквена елита), није изненађујуће то што је у аналитичком поступку изостао осврт на маргинализацију припадника музичких, ликовних и позоришних „радника“ у југословенском друштву.

Без прецизнијег увида у статус појединачних уметничких и стваралачких професија у међуратном периоду, изношење претпоставки о друштвеном положају музичара је самим тим отежано, управо зато што обухватније упоредно сагледавање није могуће. Ипак, то не значи да

95 Синтагма је преузета од социолога Младена Лазића. Према Mladen Lazić, *Čekajući kapitalizam. Nastanak novih klasnih odnosa u Srbiji*, Beograd: Službeni glasnik, 2011.

извесна сравњивања нису остварива, већ да их није могуће спровести сходно показатељима које смо издвојиле. У недостатку неопходних података важан ослонац пружају подаци о српском и југословенском јавном и културном пољу изнети у историјским студијама⁹⁶ и мемоарској литератури,⁹⁷ затим присутни у биографијама књижевника, публициста, позоришних уметника и музичара који су у разматраном периоду били активни. На тај начин, уочене су извесне неподударности у контексту акумулације и конверзије капитала, нарочито између најугледнијих припадника појединачних групација.

Упоредо с уочавањем разлика између музичара и припадника других уметничких професија, важно је било и констатовати тип и степен промена у њиховом положају током дужег временског периода, што је подразумевало компарацију предратних и послератних социокултурних околности, као и уочавање сличности и разлика у вези с манифестовањем издвојених показатеља. У овом, као и у претходном случају, отежавајућу околност представљала је непотпуност биографских елемената музичких уметника,⁹⁸ непостојање и/или недоступност прецизне евиденције о њиховом стипендирању за време студија у иностранству (посебно у међуратном периоду), изостанак увида у просечне износе накнада за различите врсте деловања – на пример, просечна примања у приватним и државним школама, музичким школама и конзерваторијумима, просечна примања у приватним и државним позориштима, филхармонијама, салонским и цез оркестрима и кафанским капелама, просек извођачких хонорара концертних, салонских и кафанских извођача и сл.

96 Имали смо у виду следеће студије: Branko Petranović, *Istorija Jugoslavije 1918–1988*, књ. 1, Beograd: Nolit; Љубодраг Димић, *Културна историја Краљевине Југославије 1918–1941. Друштво и држава*, Beograd: Стубови културе, 1996; Љубодраг Димић, *Културна историја Краљевине Југославије 1918–1941. Школа и црква*, Beograd: Стубови културе, 1997; Љубодраг Димић, *Културна историја Краљевине Југославије 1918–1941. Политика и стваралаштво*, Beograd: Стубови културе, 1997.

97 Мисли се на публиковане мемоаре Димитрија М. Кнежева (*Београд наше младости. Записи о Београду 1918–1941*, Чикаго, 1987), Војислава Бубише Симића (*Sentimentalno putovanje*, Beograd: Clio, 2010), Делфе Иванић (*Успомене*, Beograd: Институт за савремену историју, 2012), Александра Дерока (*A ondak je letijo jeroplan nad Beogradom*, Beograd: Dereta, 2013), Јелене Скерлић Ђоровић (*Животи међу људима*, Beograd: Академска књига, 2014), као и вишетомни зборник Beograd у сећањима (*Београд у сећањима 1900–1918*, Beograd: Српска књижевна задруга, 1977; *Београд у сећањима 1919–1929*, Beograd: Српска књижевна задруга, 1980; *Београд у сећањима 1930–1941*, Beograd: Српска књижевна задруга, 1983). Поред тога, од значаја су била и непубликована сећања Драге Ст. Јанковић (*Сећања на браћу Тихомира, Владимира и Борка*, рукопис, Beograd: Архив МИ САНУ, 1945, Ан-887) и Светомира Настасијевића (*Пути у музику*, рукопис, Beograd: Архив МИ САНУ, 1964, СН I-33).

98 То се односи на податке о социјалном пореклу, школовању, друштвеној умрежености итд.

Посебну препреку у овом контексту чини и недостатак статистичких података о укупном броју запослених музичара на овом простору пре и након Првог светског рата, као и о њиховој заступљености у одређеним привредним областима у приватном и државном сектору. С тим у вези, збирне статистике које су вођене на нивоу државе, нарочито Краљевине СХС/Југославије,⁹⁹ као и у извесној мери на нивоу Министарства просвете Краљевине СХС/Југославије у оквиру његовог Одсека за статистику (од 31. 7. 1929. преименован у Одсек за просветну статистику)¹⁰⁰ и југословенских радничких комора и организација у међуратном периоду,¹⁰¹ не дају прецизан увид у то колико је било ангажованих професионалних музичара у земљи, потом колики је био проценат страних музичара, каква је била њихова образовна структура и какви материјални приходи су им били на располагању. Како су приликом званичних пописа становништва на нивоу државе рађених 1921. и 1931. године музичари сврстани у категорију слободних професија, заједно с адвокатима и лекарима, нејасно је не само који је био њихов удео у укупном броју, већ и како се дошло до коначних података, тј. да ли су у ову групу убројани искључиво квалификовани музичари или сви они којима је бављење музиком представљало извор зараде. Није сасвим јасно ни колико је било музичара у систему државног образовања као једном од најбитнијих за припаднике ове професије. Судаћи према документима Одсека за статистику/просветну статистику

99 Од важности су нам били статистички подаци о професионалној опредељености и запослењу становништва Краљевине који су објављивани у *Statističkom godišnjaku – Annuaire statistique*. Они су разврстани у оквиру табела „Stanovništvo po glavnom zanimanju – Population suivant la profession principale“ и „Lica koja zarađuju i izdržavaju lica – Personnes qui gagnent et personnes entretenues“. Поред категорија „пољопривреда, шумарство и рибарство“, „трговина, кредит и саобраћај“, „друга занимања, без занимања и без ознаке занимања“, издвојена је и категорија „јавна служба, слободна занимања и војска“ (а у оквиру ње „јавна служба и слободна занимања“ и „војска и морнарица“) у којој се нашао већи део музичара заједно с припадницима веома разнородних професија. На основу наведених података компликовано је изводити процене бројности и о економској и симболичкој профилисаности професионалних музичара. Видети „Stanovništvo po glavnom zanimanju – Population suivant la profession principale“ и „Lica koja zarađuju i izdržavaju lica – Personnes qui gagnent et personnes entretenues“, *Statistički godišnjak – Annuaire statistique*, 1929, књ. 1, Београд: Државна штампарија Краљевине Југославије, 1932, 86–93.

100 Материјал Одсека за (просветну) статистику међуратног Министарства просвете похрањен је у Архиву Југославије у оквиру фонда наведеног министарства (АЈ-Ф66). Имале смо у виду део фасцикли у оквиру којих се налазе подаци о броју, полу, образовању и националности особља народних и средњих школа, те приватних и државних музичких школа и академија. Реч је о фасциклама број 2527, 2538, 2540 и 2543.

101 У раду смо користиле различите врсте статистичких података (просечни приходи радника и намештеника, број незапослених, број запослених по одговарајућим областима производње у Краљевини СХС/Југославији), који су периодично објављивани у извештајима радничких комора (видети *Извештај Београдске радничке коморе...*, 1927, *Извештај Београдске радничке коморе...*, књ. 1 и 2, 1932, *Извештај о раду, привредној ситуацији и положају радника и намештеника Србије...*, 1938), као и у стручним анализама чланова и руководства УРСЦЈ-а у оквиру гласила *Ujedinjeni sindikati*.

Министарства просвете из двадесетих и тридесетих година прошлог века, могуће је установити укупан број учитеља вештина у основним и средњим стручним школама, гимназијама, домаћичким школама и музичким школама, али не и број наставника музике и њихов профил. Разлог томе јесте да су се међу учитељима вештина налазили и наставници цртања, телесних вежби/гимнастике и ручног рада, као и да су квалификовани музичари улазили у категорију суплената и професора у средњим школама заједно с предавачима цртања и моделовања, веронауке и других предмета у зависности од врсте школе (гимназија, стручна школа, учитељска школа, домаћичка школа, богословија итд.) и наставног програма.

Битно је напоменути да је вођена засебна статистка уметничких школа у односу на друге школе, те да су појединачно праћене приватне и државне школе. С обзиром на то да су, на пример, државне музичке школе биле припојене академијама, односно конзерваторијумима, постоје примери навођења укупног броја професора/наставника на нижим нивоима, али без континуираних података о предавачима на вишим нивоима. Такав је случај био с Државном музичком академијом у Загребу за коју недостају информације о професорима на високој школи током више година, док су оне о наставницима у нижој и средњој школи комплетне. Исто важи и за љубљански Државни конзерваторијум за који претежно постоје информације о особљу при средњој музичкој школи, али не и високој школи. Како нема обједињених података на годишњем нивоу за југословенске музичке школе (ниже, средње и више) у оквиру Одсека за статистику/просветну статистику Министарства просвете, било да је реч о државним или приватним школама, евидентан је проблем њиховог систематизовања, тачније укрштања с подацима из других извора, уз ризик бројних непрецизности које проистичу из преклапања позиција (један музичар је могао да ради и у приватној и у државној школи) или изостанка информација за сваку школску годину. Притом, треба истаћи да је реч о релативно малој области у оквиру поља образовања за коју је овакав подухват донекле изводљив због малобројности разматраних институција и постојања више врста извора (архивских и публикованих).

Знатно је компликованији поступак у оквиру других сегмената деловања у југословенском друштву за које није вођена посебна статистика, док су извори оскудни и недовољно информативни. То се првенствено односи на сектор услуга (и туризма) у оквиру којег је био укључен велики број музичара, и квалификованих и неквалификованих. Наиме, међу прикупљеним и публикованим статистичким истраживањима која су вршена у оквиру радничких организација и удружења, налази се само једна табела у којој су наведени музичари као део запослених у гостионицама, кафанама и сличним објектима. Тако су категорије „muzičari“ и „svirci“ једини пут апострофирани у оквиру сектора услуга („kafane-, zabavišta, pozorišta, letovališta“), и то у контексту

компаративног разматрања националног прихода током 1925. и 1933. године.¹⁰² Будући да је у том сектору суделовао велики број припадника других професија, бројка која је наведена (28.100 запослених) нажалост нема превелик значај за извођење закључака о музичарској професији, тачније о њеној распрострањености и уделу на тржишту рада.

Како ни музичарска удружења нису предано радила на анкетама свог чланства, али ни професионалних музичара уопште, нити су у периоду свог постојања обављала повремени статистичка испитивања, једини подаци о бројном стању ове професије сведени су на генералне процене њиховог вођства и утицајних припадника изнете у кореспонденцији и стручним текстовима. Не само да није јасно на основу којих извора су процене настале, већ је проблематична и њихова међусобна неподударност. Међу првима је пројекцију укупног броја неквалификованих професионалних музичара, односно музиканата, изнео Анте Грујић, у својству председника Централне управе Удружења музиканата, капелница, тамбурашица, свирачица и певачица на територији Краљевине Југославије. Обраћајући се Министарству просвете у децембру 1931. године, он је саопштио да „на територији Краљевине Југославије има преко 30–40.000 музиканата који од свог заната издржавају себе и своје породице“.¹⁰³ Иако је Грујић провео готово деценију на руководећим местима у удружењима музиканата, није познато како је дошао до наведене цифре, те да ли је она на било који начин била утемељена на претходним статистичким мерењима. Да тврдње овог музичара можда нису најтачније упућивали су две године касније (1933) изречени наводи Драгољуба Ореља, секретара београдског Подсавеза (део Савеза музичара у Краљевини Југославији). Говорећи о положају слоја неквалификованих музичара на југословенском простору он је напоменуо да „масе сиротих музиканата броје на неких петнаест хиљада лица, који као што рекосмо зарађују хлеб са музиком“.¹⁰⁴ Како ни у случају Ореља није могуће да се установи метод којим је израчунат укупан број музиканата на територији Краљевине, тешко је да се са сигурношћу утврди која је од две пројекције ближа реалном стању. Ипак, на основу обиља архивских и штампаних извора које смо имале у виду, чини се да је процена Драгољуба Ореља донекле прецизнија, те да се укупан број професионалних музичара, квалификованих и неквалификованих, кретао између 20.000 и 25.000.¹⁰⁵

102 Branko Tadić, „Kako je privredna kriza transformisala naš nacionalni prihod“, *Ujedinjeni sindikati*, 1935, 1, 20 (16–21).

103 АЈ-Ф66-374-611, Допис Централне управе Удружења музиканата, капелница, тамбурашица, свирачица и певачица на територији Краљевине Југославије Министарству Просвете, бр. 883, 3. децембар 1931, Београд.

104 Драгољуб Орељ, „Зашто чекати још“, *Muzičar*, 1933, 3, 1 (1–2).

105 Процена броја музичара у великој је мери апроксимативна и произашла је како из наведених сведочанстава музичара, тако и на основу пресека броја квалификованих музичара који су били запослени у образовању, култури и војсци. Процена је настала рудиментарном обрадом доступних статистичких података.

Изузев тога, веома је незахвално изводити опште закључке о структури музичарске професије, родној заступљености, односу броја страних и југословенских држављана, распону прихода и слично, премда је извесно да су у економском, симболичком и социјалном погледу њени припадници били прилично издиференцирани, те да су подједнако припадали елитним слојевима, затим средњем слоју и, напослетку, слоју „пролетеријата“.

Оскудност и несистематизованост одговарајућих података неопходних за стварање јасне представе о месту музичара у друштвеној хијерархији од краја 19. века до почетка Другог светског рата на овим просторима покушале смо да надоместимо наводима из мемоарских и архивских извора, као и периодике. У том контексту, од изузетне важности били су досијеји музичких уметника (композитора и извођача) из Архива Србије,¹⁰⁶ затим сачувана кореспонденција музичких уметника с представницима државних органа која се чува у Архиву Југославије¹⁰⁷ и Архиву Музиколошког института САНУ,¹⁰⁸ те документа о раду музичких школа и обласних и централних позоришта из Архива Југославије.¹⁰⁹ Поред поменутих извора, имале смо у виду и извештаје о раду Музичког друштва *Стианковић*, штампани у *Гласнику Музичког друштва „Стианковић“* (од 1928. до 1934), затим споменице о раду музичке школе *Мокрањац*,¹¹⁰ као и текстове објављене у стручним часописима попут *Музичког гласника* (Београд, 1922), *Jugoslavenskog muzičara/Muzičara* (1923–41), *Zvuka* (1932–36) и *Музичког гласника* (1938–1941).

Поређењем података из наведених извора било је могуће извести претпоставке и закључке о друштвеном положају музичара у разматраном периоду. Њихово чвршће подупирање подразумевало би обухватније истраживање архивских извора, затим детаљно упознавање са законским регулативама Краљевине Србије и Краљевине СХС/Југославије у вези с државним чиновницима и приватним намештеницима и њиховим социјалним осигурањем, као и покушај детаљније статистичке обраде доступних података.

106 Копије досијеја налазе се у Архиву Музиколошког института САНУ без сигнатуре.

107 Имали смо у виду следеће фасцикле у оквиру фонда Министарства просвете Краљевине Југославије (Ф66): 373, 374, 375 и 620.

108 Прегледан је целокупан лични фонд Петра Крстића, као и заоставштине Петра Коњовића, Владимира Ђорђевића и Божидача Јоксимовића.

109 Узета је у обзир документација из фонда Министарства просвете Краљевине Југославије у оквиру фасцикли број 599, 600, 601, 604, 605 и 607.

110 Видети *Музичка школа „Мокрањац“: 1899–1974*, Београд: Музичка школа „Мокрањац“, Просвета, 1974; Бранка Радовић (ур.), *Музичка школа „Мокрањац“: њених сто година (1899–1999)*, Београд: Музичка школа „Мокрањац“, 1999.

Музичари у Краљевини Србији и суседним регијама до краја Првог светског рата

Друштвене, економске и политичке околности које су владале у Кнежевини, а потом и Краљевини Србији до почетка Балканских ратова нису погодовале експанзији различитих уметничких пракси, самим тим ни развоју уметничких професија, што у подједнакој мери потврђују досадашња истраживања,¹¹¹ као и сведочења појединих уметника.¹¹² То је посебно важило за поље музике које је у односу на друга уметничка поља захтевало значајнија улагања, почев од оснивања специјализованих образовних институција (основних, средњих и високих музичких школа), потом формирања сталних извођачких ансамбала, до поседовања одговарајућих људских ресурса (школованих извођача, корепетитора, оперских и хорских певача, композитора, аранжера, музичких педагога итд). Уколико се има у виду чињеница да је током последњих неколико деценија 19. века, али и касније, српска политичка елита била фокусирана првенствено на унапређење индустријског сектора, побољшање инфраструктуре (изградњу железничке мреже, електрификацију, изградњу путева и сл.), те на развој чиновничког апарата, не изненађује чињеница да су расположиви материјални ресурси били усмеравани у највећој мери на образовање стручњака из области техничких наука, тачније инжењера различитог профила и, паралелно с тим, стручњака из области права и економије.¹¹³

У таквој ситуацији, средства намењена области културе и уметности била су оскудна што је резултирало бројним проблемима. Поред осталог, држава није успевала да у систему основног, средњег и високог образовања обезбеди простор за формирање уметничких и музичких школа ни на једном нивоу, док је истовремено било пуно недаћа с одржавањем сталног оркестарског ансамбла у Народном позоришту,¹¹⁴ једином у том тренутку на подручју Краљевине Србије у којем су се изводиле оперске и оперетске представе, и музички интерлудијуми.

111 Видети Коста П. Манојловић, *Историјски поглед на њосћанак рад и идеје Музичке школе у Београду*, Београд: Штампарија „Меркур“, 1924; Stana Đurić-Klajn, „Музичко школовање у Србији до 1914. године“, У *Акordi прошлости*, Београд: Prosveta, 1981, 97–117.

112 Коста П. Манојловић, *Историјски поглед на њосћанак рад и идеје....*, 1924; Петар Крстић, Опроштајни говор поводом смрти Јосифа Маринковића (1931), рукопис. Архив МИ САНУ. Лични фонд Петра Крстића, привремена сигнатура ПК221-4/1.

113 О образовној политици у овом периоду и планском стварању кадрова одговарајућих профила видети Љубинка Трговчевић, *Планирана елиита: о ситуденцијима из Србије на европским универзитетима у 19. веку*, Београд: Историјски институт, 2003.

114 Видети детаљније у Роксанда Пејовић, *Ојера и балети Народної њозоришија у Београду: 1882–1941*, Београд: без издавача, 1996; Слободан Турлаков, *Историја Ојере и Балетија Народної њозоришија у Београду (до 1941)*, књ.

Непостојање државних музичких школа несумњиво је отежавало професионализацију музичке уметности на овом простору,¹¹⁵ и деловало је дестимулишуће на опредељивање појединаца за музичко усавршавање. Заправо, у недостатку бесплатних музичких школа, за стицање основних музичких знања и вештина, нарочито оних на вишем нивоу, био је неопходан значајан економски капитал како би се покрили трошкови приватног подучавања, набавке инструмената и нотних издања, а потом и одласка у иностранство и похађања високих школа/конзерваторијума у неким од европских музичких центара. Прилику за акумулирање ове врсте културног капитала имали су, дакле, првенствено припадници најимућнијих слојева, мада су и они били на бројне начине одвраћани од тога.¹¹⁶

Оваква ситуација није се значајно променила ни након отварања две приватне школе – Српске музичке школе у Београду (1899), као и Музичке школе *Стианковић* (1909), у којима се могло стећи основно и средње музичко образовање. Постоји неколико разлога који дату тезу објашњавају. Наиме, већинској популацији високо музичко образовање је и даље било недоступно, док су нижи нивои, као и у претходном периоду, били приступачни економски снажнијим групацијама у српској престоници – претежно малобројној грађанској класи и средњој класи (лекари, адвокати, професори Високе школе, високи државни чиновници).¹¹⁷ Ако се узме у обзир чињеница да је усвајање музичких знања и вештина у овим круговима посматрано као саставни део одгоја подмлатка, односно њиховог васпитања као свестрано образованих појединаца што, само по себи, није подразумевало развијање тежњи ка професионалном бављењу музиком, постоји основа за претпоставку да је у већини случајева похађање музичке школе представљало неку

1, Београд, Чигоја штампа, 2005; Биљана Милановић, „Политика у контексту ‘оперског питања’ у Народном позоришту пред Први светски рат“, *Музиколоџија*, 2012, 12, 37–61.

115 О проблему професионализације музичког живота у периоду до почетка Првог светског рата видети Ivana Vesić, „Davorin Jenko, ‘naš stranac’ u kulturnom životu Beograda (1865–1914): kontradiktornosti etničkog koncepta nacionalnog identiteta“, *Limes plus: geopolitički časopis*, 2013, 2, 175–195. О препрекама у институционализацији музичког школства видети у Биљана Милановић, „Проблеми институционализације музичког школства у српској и југословенској држави до Другог светског рата“, *Годишњак за друштвено историју*, 2012, 2, 49–64; Весна Пено, „Црквена музика у светлости државног законодавства у Кнежевини и Краљевини Србији“, *Музиколоџија*, 2012, 12, 9–36.

116 На тај проблем осврнућемо се у наставку текста.

117 Пре и након оснивања приватних музичких школа припадници образованијих и економски снажнијих слојева учили су музику од раног детињства (извођаштво и теорију музике) уз унајмљене музички образоване наставнике. Иако није познат распон издатака за стицање ове врсте знања, на основу резултата постојећих истраживања закључујемо да се радило о привилегији имућнијег дела популације. Видети Dragana Jeremić Molnar, „Muzički prilog modernizaciji. Klavir i građanstvo u Srbiji 19. veka“, *Sociologija*, 2001, 2, 153–170; Маријана Кокановић Марковић, *Друштвена улога салонске музике у животној и сисџему вредности српској грађанској у 19. веку*, Београд: Музиколошки институт САНУ, 2014.

врсту „хобија“, а не припреме за даље усавршавање. То потврђује статистика полазника музичких школа, тачније однос броја уписаних ученика и броја оних који су се опредељивали за наставак школовања на високим школама.¹¹⁸

Имајући у виду претходно наведено, као и податак да је држава нерадо стипендирала музичке уметнике за школовање у иностранству, посебно у току „епохе ратова“ започете свргавањем династије Обреновић, коју је карактерисала превласт „радикалног национализма“¹¹⁹ и доминација ратне политике,¹²⁰ није необично то што је број школованих домаћих кадрова (композитора, извођача, музичких стручњака) био једва двоцифрен. То није било довољно да покрије чак ни потребе у области приватног музичког образовања, а посебно не у области извођаштва и продукције уметничке, народне и популарне музике (салонски оркестри, кафанске капеле и сл.).

Малобројност домаћих музичких уметника је извесно компликовала стварање традиције националне уметничке музике, али ипак није ометала функционисање поља музике, с обзиром на то да је компензована ангажовањем уметника из различитих крајева Аустроугарске који су још од половине 19. века пристизали у српске крајеве у великом броју.¹²¹ У контексту развоја музич-

118 Видети у Коста П. Манојловић, *Историјски њоћлед на њосћанак рад и идеје...*, 1924.

119 Према Ђорђе Ђ. Станковић, *Никола Пашић и југословенско њићшање*, књ. 1, Београд: БИГЗ, 1985.

120 О бројним ограничењима која су била наметнута уметницима у овом периоду, као уосталом и током читавог 19. века, сведочили су поједини музички уметници након завршетка Првог светског рата. Осврћући се на опште друштвене и политичке тенденције у овом временском оквиру један од најутицајнијих личности у послератном музичком животу, Петар Крстић (Опроштајни говор поводом смрти ..., 1931, 1), приметио је следеће: „Ако бацимо поглед на историју Србије у 19. веку, запазићемо, да је у изграђивању државе доминирао политички моменат. Наиме, све су силе биле сконцентрисане на изградњу чврсте државе и на национално уједињење. Културни рад морао је бити одложен за доцније, док се не реше сва питања која тангирају државу као организам. Није чудо што се на културном пољу споро напредовало и што је број радника, нарочито на (*sic!*) уметности, [био] минималан“. Сличне наводе проналазимо и код Косте П. Манојловића, вишестраног музичког прегаоца, у његовој студији *Историјски њоћлед на њосћанак, рад и идеје Музичке школе у Београду* из 1924. Описујући проблеме с којима се суочавало руководство ове приватне установе у погледу слања ученика на усавршавање у иностранство (мисли се на догађаје из школске 1908/1909. године), односно одбијања представника државе да их стипендирају, он је истакао следеће: „Да би разумели зашто држава, иако је хтела да распише конкурс за музичке питомце, није могла да изађе у сусрет овој идеји, навешћемо следећи догађај који пада у доба националног препорођаја и сложног и брзог рада на осигурању земаљске одбране. Када је Мокрањац, који је за све време од постанка школе обијао прагове министарства и молио за помоћ школи, отишао једном код Г. Љубе Стојановића, иначе свога пријатеља, и заступника Министра Војног и молио да се школи помогне, Г. Стојановић му је одговорио: *‘Мени данас не шћреба музика нећо мийћраљези’*. Тако је било време; жртвовали смо многе и многе ствари, па и оно што нам је било најдраже, само да би оспособили државу да оствари националне идеале“ (1924, 36).

121 Не постоје прецизни подаци о присуству страних музичара на овим просторима до избијања Првог светског рата, али, судећи према историографском истраживању Владимира Р. Ђорђевића, реч је била о више десетина

ке професије у српској средини, не само до почетка Балканских ратова, већ и након завршетка Првог светског рата, проблем јесте представљала немогућност да се културни капитал у виду вишег или високог музичког образовања адекватно конвертује у друге врсте капитала, посебно економског и симболичког. То је проистицало из тада актуелне понуде занимања намењених композиторима, извођачима и музичким стручњацима и, истовремено, могућности које су она пружала за остварење материјалне и симболичке добити. Наиме, изузев позиција капелника Народног позоришта и Оркестра Краљеве гарде, као најпрестижнијих и најпрофитабилнијих у том тренутку, музички уметници су углавном били оријентисани на слабо плаћене послове у систему државног и приватног образовања. Реч је била о звању „учитеља вештина“ (државне школе), односно „наставника музике“ (приватне школе), које је омогућавало скромне приходе, без акумулације значајнијег симболичког капитала.

Овакве околности могу да послуже као објашњење слабе заинтересованости за професионално бављење музиком, односно за усавршавање у области компоновања, извођаштва, историје музике, па чак и међу представницима имућнијих слојева. Велика материјална улагања у процес музичког образовања тешко су могла да се врате кроз економски (а још мање симболички) бенефит. Ипак, она не указују на то да су у погледу економског капитала музичари, нарочито они који су поседовали квалификације, имали лошији положај у односу на припаднике других уметничких професија. За разлику од глумаца, књижевника и ликовних уметника, музичари су, поред рада у приватним музичким школама и државним основним и средњим школама, били у прилици да се баве и приватним подучавањем музике за којим је, као што је указано, постојала потражња у српској средини. Такође, поједини су могли бити ангажовани као диригенти певачких друштава, затим као извођачи у салонским оркестрима и, евентуално, кафанским капелама. Ако се има у виду, с једне стране, константно повећање потребе за музичарима, како у области образовања и уметничког извођаштва, тако и у области индустрије забаве у српској средини и суседним регијама, и, с друге стране, малобројност доступних домаћих кадрова евидентно је да је, у случају ове групације, постојала извесна сигурност на тржишту рада.

У просеку гледано, материјални приходи музичара можда нису били велики,¹²² али је за разлику од припадника других уметничких професија, доступност „сигурних“ послова (у државној

појединаца који су деловали у српским варошима и градовима. Значајан део њих био је ангажован у војним оркестрима с тим да су редовно узимали учешће у јавним догађајима и манифестацијама. Видети Владимир Р. Ђорђевић, *Прилози биографском речнику српских музичара*, Београд: Српска академија наука, Научна књига, 1950.

122 Већина образоване групације музичара била је запослена у школама у својству учитеља вештина, као и у војним оркестрима, док је мањи део био ангажован у централним и обласним позориштима. То се може закључити

служби) била боља, што је обезбеђивало континуитет у остваривању економске добити. Кључну дистинкцију у односу на друге професије чинила је могућност приватног подучавања, у којој школовани музичари нису имали никакву конкуренцију, као и учешћа не само у уметничком, већ и у комерцијалном сегменту музичке продукције, који је у том периоду био у повоју. Осим тога, судећи према подацима из постојећих истраживања,¹²³ на посредан начин се може закључити да је заинтересованост за стицање музичких знања и вештина међу припадницима средње и грађанске класе била већа у односу на стицање других уметничких знања и вештина (сликарство, вајарство, глума).

Премда је из перспективе материјалне сигурности, позиција елитних слојева музичара у разматраном периоду била у извесној мери повољнија у односу на друге уметничке групације, проблем је представљао акумулирање симболичког капитала. С тим у вези, ако узмемо у обзир податке из доступних извора, ова групација се, заједно с позоришним уметницима, у погледу друштвеног престижа налазила на дну хијерархије „стваралачких професија“. Узрок томе треба тражити у касном формирању такозваног поља ограничене производње¹²⁴ у оквиру музичког поља, те у слабој развијености уметничке музичке продукције и извођаштва до почетка и током трајања епохе ратова, што је не само отежало излазак талентованих композитора, извођача и музичких стручњака из „анонимности“, већ је доприносило и неинформисаности шире јавности о специфичностима њиховог деловања.

У развијеним европским друштвима музички уметници различитих профила као и стручњаци стекли су престиж још током прве половине 19. века, захваљујући превасходно садејству низа појава, попут јачања грађанске класе, развијања концепта озбиљне музике који је омогућио њено културно диференцирање, тачније позиционирање као носиоца прогресивних друштвених тежњи и посредника романтичарске филозофије уметности, захваљујући пак којој је међу истакнутим теоретичарима уметности, књижевницима и интелектуалцима прихваћена идеја уметника-генија и усвојена перцепција музике као најузвишеније уметничке дисциплине.¹²⁵ У српском

на основу копија досијеа музичара из Архива Србије, затим наведене студије Владимира Р. Ђорђевића (1950), као и сведочењима Драге С. Јанковић (*Сећања на браћу Тихомира, Владимира и Борка*, 1945).

123 Видети Dragana Jeremić Molnar, „Музички прилог...“, 2001, 159–164; Маријана Кокановић Марковић, *Друшћивена улоја...*, 2014, 99–154.

124 Појам поља ограничене производње преузет је од социолога Пјера Бурдијеа (*Правила уметности: њене и стваралачке...*, 2003).

125 Видети детаљније у John Irving, “The invention of tradition”, У Jim Samson (ур.), *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, Cambridge University Press, 2004, 178–212; John Rink, “The profession of music”, У Jim Samson (ур.), *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, Cambridge University Press, 2004, 55–86; Derek B.

друштву пре Првог светског рата то није био случај. Доминантне представе о групацији музичара у јавности јасно указују на њихов невелики углед. О томе сведоче бројни подаци из биографија композитора, извођача и других музичких стручњака, рођених током друге половине 19. века и касније, као и ставови на основу којих се јасно увиђа неразумевање важности деловања музичара за културу у целини, а посебно оних музичких представника који су били опредељени за уметничко стваралаштво. Истовремено, уочљиво је неразумевање сврсисходности самог уметничког стваралаштва и неретко његово поистовећивање с комерцијалним видовима продукције.

Навешћемо неколико примера који илуструју негативан став средине према музичарима уопште. Неименовани хроничар београдског живота с краја 19. века приметио је, наиме, да су се „за ученицима музичке школе, и онима који су са виолином под пазухом пролазили улицама [овог града] [...], [суграђани] освртали, гледали на њих као на неке, што но кажу, ‘фантазије’, мрмљајући једну једину реч – ‘цигани’“.¹²⁶ Коста П. Манојловић је, ослањајући се на историјске изворе и казивања старијих колега, указао на постојање својеврсног презира и одбојности према музичким уметницима. Како је истицао, у српској јавности је преовладавало уверење да бављење компоновањем или уметничким извођењем није „достојно старих оцаковића“,¹²⁷ те да је сувишно у патријархалном културном и друштвеном поретку доминантном на овим просторима. Потврду томе налазимо и у сведочењима Велизара Нинчића.¹²⁸ Дајући осврт на детаље из живота Стевана Христића, Нинчић је уочио специфичност погледа на уметничке професије, посебно музичку и глумачку, својственим српској средини и то у дужем временском периоду. Поред осталог он је апострофирао да је

Naš svet tada smatrao muzičare kao glumce. A o glumcima su imali ono mišljenje koje je bilo jedan zaostatak iz XVII veka. Smatrali su ih, sasvim neopravdano, kao ljude lake, nesigurne, vetropire, idu u glumce da ne bi radili drugi teži posao. To se mišljenje doduše nešto popravljalo i u pogledu glumaca i u pogledu muzičara, ali je ipak ostalo kod roditelja uverenje da deci ne treba dozvoljavati da se odaju muzici, pošto to nije posao od koga se živi ‘a ako ti je do svirke, ti ćeš platiti pa će drugi da ti svira.’ I Hristićevi roditelji nisu želeli da on ide na konzervatorium (*sic!*). Imali su nameru da ga pošlju (*sic!*) u inostranstvo da studira arhitekturu.¹²⁹

Scott, “Music and social class”, у Jim Samson (yp.), *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, Cambridge University Press, 2004, 544–567.

126 Према Коста П. Манојловић, *Историјски њоћлед на њосћанак раг и игеје...*, 7.

127 Исто.

128 Velizar Ninčić, „Stevanu Hristiću *In Memoriam*. Student na Leipziškom konzervatorijumu“, *Zvuk*, 1958, 21–23, 1–6.

129 Исто, 1–2.

Манифестације негативне перцепције музичке професије у српском друштву и околним регијама пре 1914. године, видљиве су и у препрекама с којима су се поједини музички уметници суочавали у настојању да дођу до одговарајућих знања. У том контексту, неопходно је поменути Јосифа Маринковића, значајног ствараоца с краја 19. и почетка 20. века, који је, покушавајући да стекне стручно усавршавање у области музике, наишао на потешкоће, првенствено услед нераздевања родитеља за његова интересовања. Иако је током похађања Учитељске школе у Сомбору (1873) показао велики таленат за музику, уједно и жељу да своја знања продуби, то није наилазило на одобравање у његовом најближем окружењу. Како је истакао Вацлав Ведрал, Маринковићев биограф, његови родитељи „*potčinjeni uticajima malograđanskih predrasuda o umetnicima [...] nisu mogli razumeti osećanja [svog] [...] sina, ali su naposljetku ipak [...] dali svoj pristanak da Josif putuje u Prag i da se upiše u Orguljsku školu*“.¹³⁰

Са сличним отпором у домаћем кругу суочио се и Коста П. Манојловић у тренутку када је показао амбицију да настави школовање на иностраном конзерваторијуму, а потом и након што се са студија вратио. Покушавајући безуспешно да објасни блиским рођацима чиме се заправо бави у иностранству и шта представљају студије на високој школи за музику, што они никако нису успевали да разумеју, Манојловић је, према сопственим речима, на крају посегао за једином „метафором“ коју су они схватили; рекао им је да је отишао да „буде циганин“, алудирајући на праксу изједначавања музичких уметника с кафанским музичарима карактеристичну за тај период, па чак и касније.¹³¹

Преовладавање негативних погледа на деловање музичара у српској јавности представљало је препреку у акумулирању симболичког капитала у значајнијој мери, што је додатно подупирано неразвијеношћу мреже музичких институција (филхармонијски оркестри, оперски ансамбли, професионални хорски и камерни ансамбли) које су могле да имају изузетан потенцијал у томе да музичке уметнике учине „видљивијим“ у јавности, као и да им олакшају стицање угледа. Постојање оваквог „поретка“ не може, чини се, да оспори ни чињеница да су државни и научни ауторитета доделили двојици композитора – Даворину Јенку и Стевану Стојановићу Мокрањцу велика признања, попут избора у звање академика у Српској краљевској академији. Наиме, и једном и другом музичару је формално признање стигло захваљујући стваралачком раду,¹³² с тим да је у томе

130 Vaclav Vedral, „Josif Marinković u Pragu (povodom članka u prošlom broju)“, *Музички гласник*, 1938, 1, 9 (8–10).

131 Коста П. Манојловић, *Историјски поглед на његов стваралачки рад и идеје...*, 7.

132 Такав закључак се посредно наметнуо у следећим истраживањима: Ивана Весић, „Вредновање композиторских и диригентских постигнућа Даворина Јенка у јавности Кнежевине/Краљевине Србије и суседним регијама (Војводина, БиХ, Кнежевина/Краљевина Црна Гора): компаративно сагледавање“, *Даворин Јенко (1833–1914)*

немалу улогу имао и њихов социјални капитал, тачније добри односи с краљевском породицом Обреновић у Јенковом случају, а у случају Мокрањца – блиске везе с представницима најутицајнијих делова политичке и интелектуалне елите. Укратко, реч је о изузетцима који не могу да послуже као доказ за то да је музичка професија уживала одговарајући престиж у овој средини, јер примери других композитора, извођача и стручњака указују на супротно. Поменути примери, међутим, могу да потврде неку врсту „хетерономности“ музичког поља у посматраном периоду, која није била страна ни другим уметничким пољима.

Музичари у Краљевини СХС/Југославији

Након дугог периода у коме је приоритетно место у програму политичке и интелектуалне елите имало решавање национално-територијалних и, у мањој мери, економских питања, стварање нове државе, Краљевине СХС/Југославије, требало је да омогући стављање у фокус других, до тада запостављаних проблема, уједно и унапређење области које су трпеле вишедеценијску усмереност на ослободилачко-ратне циљеве, уз модернизовање привреде и бирократског апарата. То се посебно односило на поља културе, уметности и образовања, која су се, како је наговештено у претходном потпоглављу, развијала споро, уз бројне препреке и потешкоће проузроковане континуираним недостатком буџетских средстава. Немогућност обезбеђивања основних услова за функционисање датих области, попут креирања мреже одговарајућих институција, људства и, заједно с тим, правне регулативе и органа „надзирања“, кочило је процес масовног образовања, потом експанзију уметничке продукције и извођаштва, а последично и формирање уметничких професија и њихово адекватно друштвено позиционирање, материјално и симболичко.

Настанак Краљевине СХС/Југославије донео је извесне помаке у том контексту и то захваљујући следећим појавама. Пре свега, била је приметна тежња политичког вођства нове државе ка озбиљнијем замаху у области образовања и културе и уметничког стварања, што се, у односу на претходни период манифестовало појавом иновација у систему државног школства, проширењем сплета културних и уметничких установа, систематичнијим приступом субвенционисања приватног културно-уметничког сектора, увођењем важних законских аката којима су уређене поједине области културног и уметничког делања и сл.¹³³ Нови приступ образовној и културној

– *џрилози за културу сећања. Обележавање 100 година од смрти композитора (књига ајспракаша)*, Београд: Музиколошки институт САНУ, 13–14; Vesna Peno, Ivana Vesić, “From Myth to Reality: Stevan Stojanović Mokranjac and the Serbian Church Music”, *Muzikološki zbornik/Musicological Annual*, 2018, у штампи.

133 Детаљније о томе видети у Љубодраг Димић, *Културна историја ... Друштво и држава*, 1996, *Школа и црква*, 1997, *Политика и стваралаштво*, 1997; Момчило Исић, *Основно школство у Србији (1918–1941)*, књ. 1,

политици рефлектовао се и на поље музике доприносећи промени услова за стицање материјалне и симболичке добити музичких уметника.

Битан искорак начињен је у пољу музичког образовања захваљујући формирању мреже државних музичких школа, од најнижег до највишег степена, најпре у Љубљани и Загребу,¹³⁴ а од 1937. године и у Београду. Поред тога, држава је током прве деценије, а посебно од 1929. године, почела да даје знатно веће субвенције приватним музичким школама него што је то био случај у предратном периоду.¹³⁵ Најзад, изузетну важност имало је стварање чврстих веза с Чехословачком у области образовања, од 1926. године, што је подразумевало низ олакшица за југословенске студенте који су намеравали да наставе школовање у поменутој земљи. Све то је имало за резултат смањивање материјалних трошкова неопходних за стицање музичког образовања, што га је потенцијално учинило доступнијим ширем сегменту популације. Када се све речено има у виду, не изненађује пораст броја образовних музичара рођених у различитим крајевима Југославије. Иако је тешко утврдити њихов тачан број, на основу расположивих података, првенствено пописа чланова музичких удружења који су имали подружнице у три кључна регионална центра (Београду, Загребу и Љубљани), у случају композитора, али и извођача и стручњака може се констатовати значајно увећање (најмање два пута).¹³⁶ Упоредо с тим, приметна је и блага доминација припадника вишег средњег слоја унутар ове групације што је тенденција која је постојала и пре Првог светског рата.

Изузев погодности у погледу стицања високог музичког образовања у међуратном периоду, установљење државних основних, средњих и виших школа имало је позитиван утицај на ширење понуде радних места доступних квалификованим музичарима. У том контексту, битно је било и оснивање професионалних оперских и балетских ансамбала при народним позориштима у Београду, Загребу и Љубљани, затим оснивање филхармонијских оркестара (Београд, Загреб, Љубљана, Дубровник), као и редовно материјално потпомагање појединих певачких друштава и

Београд: Институт за новију историју Србије, 2005; Видети и Архив Музиколошког института САНУ, Лични фонд Петра Крстића.

134 Државни конзерваторијум у Љубљани основан је 1919. године (од 1939. је промењен назив у Музичка академија), док је у Загребу 1921. почео с радом Краљевски конзерваториј, преименован 1922. године у Краљевску музичку академију, а затим у Државну музичку академију.

135 Видети Вера Зечевић, „Школа од 1914. до 1948. године“, У *Музичка школа „Мокрањац“ 1899–1974*, Београд: Музичка школа „Мокрањац“, Просвета, 1974, 42–84; видети и документа рачуноводства Министарства просвете Краљевине Југославије која се односе на финансирање приватних музичких школа у Београду (АЈ-Ф66-551-837, 838).

136 Видети спискове чланова Удружења југословенских музичких аутора (УЈМА) у Личном фонду Петра Крстића (Правила о раду удружења, репартиције и списак чланова, привремена сигнатура ПК221-1/IV).

удружења (Академско-певачко друштво *Обилић*, Јужнословенски певачки савез) што је додатно диверзификовало овај део тржишта рада.

Разноврсност у избору послова за слој квалификованих музичара није значила и велики опсег у погледу економске и симболичке добити коју су они обезбеђивали. Већина радних места нудила је могућност просечних прихода, док је само незнатан део подразумевао високе надокнаде, уз стицање симболичког капитала. Сравнивање предратне и послератне ситуације у овом контексту пружа доказ о извесним подударностима. И у једном и у другом периоду већина квалификованих музичара била је, наиме, усмерена на рад у домену образовања, с тим да је у међуратном добу евидентно оријентисање на стручне школе – државне или приватне. Ипак, услед увођења високих школа за музику, те државних музичких школа, не само да је начињен очигледан помак у побољшању материјалног положаја музичких уметника – подсетићемо да су у предратном периоду углавном радили као „учитељи вештина“ – у виду преласка на боље плаћена радна места (наставник музике, доцент, ванредни и редовни професор), већ је и њихово стручно знање било на овај начин у већој мери искоришћено.

Треба, међутим, истаћи да је ситуација у „српском“ делу краљевине била неповољнија у односу на бивше аустроугарске регије имајући у виду чињеницу да се с оснивањем Музичке академије и државне музичке школе чекало готово двадесет година. Због тога је већина музичких уметника у Београду била запослена у приватним, субвенционисаним музичким школама, а један, мањи део у државним средњим и средњим стручним школама (углавном гимназијама и учитељским школама) у којима су проблеми с финансијама и условима рада били израженији.

Субвенције за београдске музичке школе, судећи према документима сачуваним у Архиву Југославије,¹³⁷ износиле су, од 1929. године, у просеку 50.000 динара, што је било знатно више него у предратном периоду. Па ипак, то углавном није било довољно за покривање режијских трошкова,¹³⁸ због чега су управе биле суочене с разноврсним проблемима, бивајући неретко приморане да усвајају непопуларне мере, попут подизања ученичких школарина, издавања простора, наплаћивања коришћења инструмената и, најзад, одржавање наставничких плата на скромном нивоу.

Услови рада у њима на упечатљив начин су описани у сећању Миховила Логара, запаженог композитора и наставника Музичке школе у Београду у међуратном периоду. Према његовом сведочењу, настава се одвијала у адаптираним становима чије су собе, кухиње и „неке неодређене просторије“ биле претворене у учионице, без неопходне звучне изолације. Пошто је рад школе зависио првенствено од ученичких школарина, „добродошао је [био] сваки који се хтео уписати

137 АЈ, Ф66-551-837, 838.

138 Видети Миховил Логар, „Моје прве године боравка у Београду међу педесет даљих“, У *Београд у сећањима 1919–1929*, Београд: Српска књижевна задруга, 1980, 84–93.

без обзира на године старости“, а „чак није полаган контролни или пријемни испит слуша“.¹³⁹ Велики број уписаних ђака је, с једне стране, допринио опстанку школе, али је, с друге стране, доводио и до преоптерећења појединих наставника, самим тим и до лошијег квалитета наставе, јер је, на пример, у неким класама било чак шездесет ученика.

Проблем су представљали и приходи наставника две приватне музичке школе који су искључиво зависили од броја ученика, варирајући од случаја до случаја, као и на годишњем нивоу. Према тврдњама Вера Зечевић¹⁴⁰ дешавало се да поједини наставници имају плату од 4340 динара, док су други имали по 525 динара, што је било мање од најнижих примања неквалификованих радника и особља у то доба.¹⁴¹ Осим тога,

[наставници] нису имали ни обезбеђене пуне плате преко лета и за време распуста, а норма часова није била фиксирана, него је свако радио онолико колико је могао, односно колико је ђака имао. Зато је било класа са огромним бројем ученика, као на пример класа Јована Ружичке (50–60 ученика) или Владимира Слатина (40 ученика). Наравно да је то ишло на уштрб квалитета наставе и да су часови морали бити скраћивани [...].¹⁴²

139 Исто, 85.

140 „Школа од 1914. до 1948...“, 60.

141 Просек зарада различитих категорија запослених, од неквалификованих и квалификованих радника до виших државних и приватних чиновника, значајно је варирао у међуратном периоду. То је посебно дошло до изражаја у четворогодишњем расподу, од 1931. до 1935, када су, услед последица глобалне економске кризе, приходи запослених прогресивно опадали, смањујући се, од године до године у појединим случајевима и за трећину. Из тог разлога, просек досегао током 1929. године и онај из 1935. разликују се у великој мери. Иако је до почетка Другог светског рата на овим просторима дошло до делимичног привредног опоравка и пораста надница, оне ипак нису достигле ниво из друге деценије 20. века. Судаћи према подацима београдске Радничке коморе (*Извештај о раду, привредној ситуацији и положају радника и намештеника Србије...*, 1938, 54–59), међу неквалификованим и квалификованим радницима месечни приходи су се у наведеном периоду кретали на следећи начин: највећа примања током 1929. године имали су металски радници, нешто изнад 1600 динара, док су најмање зараде те године остваривали текстилни радници у износу од 750 динара; до 1935. године плате металских радника спале су на приближно 1150 динара, а плате текстилних радника на приближно 620 динара. Делимична консолидација постигнута је већ током 1936. године, те су плате металских радника порасле на 1200 динара, а плате текстилних радника на 700 динара. Ефекте економске кризе нису осетили само радници, већ и различите категорије државних службеника и намештеника у приватном сектору. Према подацима Јосифа Цазија, крајем двадесетих, чиновничке плате су се кретале од 1275 до 2450 динара за оне из нижих категорија (од чиновника X категорије до чиновника VI категорије), до 4940 и 7500 за оне из највиших категорија (од чиновника III категорије до чиновника I категорије) (*URSSJ i rad komunista u njemu...*, књ. 2, 1978, 15). Након што је кризни талас захватио и подручје Краљевине Југославије, чиновничке плате су почеле да опадају и то 1931. за 13% у односу на 1929. годину, 1932. године 27% у односу на 1929. годину, а 1934. године чак 28.5% у односу на 1929. (исто, 16). Поред тога, био је приметан и пораст незапослености како међу радницима, тако и међу чиновницима.

142 Вера Зечевић, „Школа од 1914. до 1948...“, 60.

Из тога произлази да је овај део музичких уметника био у неповољнијем положају у односу на, рецимо, музичаре – наставнике у основним, средњим стручним школама и гимназијама, будући да су они имали чиновнички статус и, самим тим, можда не велике, али свакако стабилне приходе, укључујући право на социјалну заштиту и пензијско осигурање.

Међутим, и наставници музике у државним школама у систему основног и средњег образовања имали су пуно разлога за незадовољство, што су и исказивали у различитим приликама. Тако је још почетком двадесетих година прошлог века група од двадесет и осам музичких уметника – у том моменту у статусу „учитеља вештина“ – као једне од нижих категорија у хијерархији занимања у систему, тражила од министра просвете да предузме мере како би се њихово звање преименовало у звање „професора музике“ и изједначило у економском и симболичком погледу са звањем колега из других области у средњим школама. Из писма које су упутили министру, претпостављамо крајем 1920. или почетком 1921. године, навешћемо део из кога се недвосмислено увиђају разлози њихове огорчености:

Наставници вештина у средњим школама необично су непријатно изненађени чињеницом, да никоме од њих није била учињена част, да као члан Просветног Одбора, буде стручни сарадник на послу припрема тих великих просветних рефорама (*sic!*), из чега закључују, да је важност њихове културне мисије потцењена. Тај закључак добио је своју необориву оправданост по прочитању самих ‘начела’ по којима је: 1.) настава вештина у средњим школама остала и даље од другоразредне важности 2.) што се, у вези са тиме, наставници вештина у средњим школама сматрају као културни раденици (*sic!*) нижега реда. [...] Наставници вештина у средњим школама у овоме случају немају друге амбиције него да понове утврђену чињеницу, да је човек васпитан само онда, ако је васпитан интелектуално, морално, естетски и физички. И даље, само ако је тако васпитан, човек сме да каже, да је и културан.¹⁴³

Процес унапређења статуса наставника музике у школама текао је тромо, при чему је, с једне стране, озбиљну препреку представљала застарелост наставних планова и програма, док је, с друге стране, био приметан несклад између тражених компетенција предавача музике у школама и њихових знања, неопходних за спровођење наставе. Као што су примећивали поједини музички стручњаци, попут Антуна Добронића, Милоја Милојевића и Драготина Цветка, настава музике у југословенским средњим школама, нарочито гимназијама била је сведена на савладавање вештине певања, при чему се није водило рачуна о проширивању знања о музичкој естетици, теорији и

143 Видети „Писмо Господину Министру просвете“, недатирано, Архив МИ САНУ, Лични фонд Петра Крстића, привремена сигнатура ПК221-3/1.

историји као важном сегменту „културе духа“.¹⁴⁴ Не само да је тим путем пропуштана прилика да се међу образованијим слојевима популације створи свест о значају музичке уметности и њеној специфичности, већ се од предавача, чије је примарно образовање често било везано за област компоновања и уметничког извођаштва, захтевало да користе минимум својих компетенција, при чему су заправо изједначавани с кандидатима из учитељских школа.

Иако је несумњиво било разноврсних и бројних проблема у области музичког и општег образовања, нарочито у источним крајевима, тврдња о ширењу тржишта рада у овој области и унапређењу положаја музичких уметника, како у материјалном, тако и у симболичком погледу, упркос свему јесте неоспорна. Битан аргумент у прилог томе, представља и чињеница да је у међуратном периоду, након готово пола века закашњења у односу на развијене европске земље, уведена правна заштита интелектуалне својине која је омогућила композиторима уметничке и популарне музике, као и аранжерима да остваре додатне приходе. То се одиграло крајем децембра 1929. године када је усвојен Закон о заштити ауторског права, а осам година касније и Правилник о ближим одредбама о ауторско-правним посредништвима (1937).¹⁴⁵ Све дотле, али и касније, услед проблема у вези с деловањем агенција за ауторско-правно посредништво, које је требало да омогуће лакшу реализацију накнада по овој основи, било је могуће да се композиције користе без сагласности аутора, затим да се на концертима користе прештампована или преписана нотна издања, уместо званичних публикација, те да ствараоци не добијају новац од извођења сопствених композиција, што је у развијеним европским земљама било регулисано применом Бернске конвенције о заштити књижевних и уметничких дела још 1886. године.

Адвокат др Душан Путник, једно време директор Музичког друштва *Сџанковић* (1924–1930), а затим и председник Управног одбора Београдске филхармоније (од 1936. године), писао је да је доношење закона о ауторским правима у Југославији подстакло ентузијазам међу композиторима до те мере да је „већ многи оптимиста видео себе, како, решен часова у гимназији и приватних инструкција, шета по Топчидеру (као оно Бетовен на познатој слици из бечке шуме) и сређује набујале музичке идеје“. Првобитни полет је убрзо поприлично изгубио на интензитету, с обзиром на то да је „поводом практичне примене закона [...] настао један хаос, једно неподношљиво стање, а са тиме

144 Према Ивана Весић, Весна Пено, „Музичка настава у југословенским основним и средњим школама у периоду између два светска рата: осврт на стручне, педагошке и социополитичке димензије“, У Соња Маринковић, Санда Додик (ур.), *Традиција као инспирација – џемајски зборник*, Бања Лука: Академија умјетности у Бањој Луци, Музиколошко друштво Републике Српске, 2016, 634–646.

145 Видети „Закон о заштити ауторског права“, *Службене новине Краљевине Југославије*, 1929, 304 (27. децембар), 2471–2477.

у вези један проблем праведног и рационалног регулисања те заштите, управо један нови проблем који бисмо могли кратко назвати: проблем заштите од ауторског права¹⁴⁶.

Кључна је препрека уследила с преносом ауторских права на агенције за наплату ауторских хонорара, које су једине имале овлашћење да врше ту врсту делатности. Тада су бројне новоформиране агенције, у жељи за што већим материјалним профитом, почеле да потражују значајан проценат од бруто прихода концерата, не водећи рачуна о „сразмери тих захтева са општим трошковима музичке приредбе, са таксама и са другим режијским трошковима“.¹⁴⁷ Узимајући у обзир то да су организатори концерата морали да издвоје у просеку педесет процената од бруто прихода за различите врсте такси (државна, бановинска и општинска), а потом и знатан део новца за коришћење концертне сале, као и набавку нота, израду програма и рекламног материјала, захтев агенција за накнадом од најмање десет процената бруто прихода, као и појава да је по једном концерту неколико агенција могло да тражи део новца, претила је да потпуно угуши музичке активности или да доведе до банкротства поједине музичке установе, нарочито ако се има у виду да је у случају непоштовања ауторских права казна износила 60.000 динара. Ситуацију је додатно компликовала чињеница да приређивачи музичких приредби приликом састављања програма нису имали увид у то који су композитори припадали одређеним агенцијама, како би избегли исплату вишеструких потраживања. Незадовољство у круговима приређивача нарасло је до те мере да је „почео [да се] јавља [...] покрет за бојкотовање савремене музике, специјално југословенске“.¹⁴⁸ Укратко, сврха закона о ауторским правима је, посредством његовог практичног спровођења, у потпуности обесмишљена, а такво стање је, уз извесне позитивне помаке, трајало све до почетка Другог светског рата, угрожавајући притом адекватно функционисање музичких институција и негативно се одражавајући на музичку продукцију и положај композитора, а посредно и извођача.

Упркос потешкоћама које су пратиле спровођење Закона о заштити ауторских права, судећи према сачуваним подацима о такозваним репартицијама (накнадама) који постоје у оквиру Личног фонда Петра Крстића, једног од челних људи Удружења југословенских музичких аутора, композитори су могли да рачунају на извесне приходе по том основу што није био случај у периоду пре 1929. године. Изузетак су чинили аутори чија су дела извођена у Народном позоришту у Београду будући да су им исплаћиване тантијеме годинама пре него што је усвојен наведени закон.

146 Душан Путник, „Заштита ауторског права у области музичке уметности“, *Гласник Музичкој друштва „Сћанковић“*, 1930, 9, 176, 177.

147 Душан Путник, „Заштита ауторског права у области музичке уметности“, *Гласник Музичкој друштва „Сћанковић“*, 1931, 1/2, 6 (1–14).

148 Исто, 13.

Имајући у виду извештаје о репартицијама додељеним појединачним композиторима и аранжерима за 1937, 1938. и 1939, просечан износ ауторског хонорара био је око 2000 динара по години, од чега је велики број био знатно мањи, а само мали проценат (приближно 5%) између 10.000 до 15.000 динара.¹⁴⁹ Имајући у виду просечне радничке плате у овом периоду то је значило да су композитори могли овим путем да зараде једну или једну и по плату најплаћенијих радника на годишњем нивоу, што је свакако било недовољно уколико им је то био једини извор прихода. Међутим, ако се узме у обзир чињеница да је већина остваривала приходе радећи у области образовања и културе, ауторске надокнаде свакако нису биле занемарљиве и доприносиле су побољшању материјалног положаја, макар и у скромним размерама.

Напослетку, потребно је поменути још две појаве које су имале позитиван ефекат на материјално приходовање музичара и, самим тим, на њихов друштвени положај. С једне стране, радило се о развоју радиофоније, о оснивању Радио Загреба, Љубљане и Београда, а, с друге стране, о својеврсном успону комерцијалног сегмента поља музичке продукције.¹⁵⁰ Иако и једна и друга појава заслужују детаљнији осврт, овом приликом ћемо се ограничити само на оне аспекте који су били од значаја за друштвено позиционирање музичара у међуратном периоду. Између осталог, свакако треба нагласити да су поменуте радио станице динамизовале југословенски музички живот делујући подстицајно како на област стварања, тако и на област извођења. Не само да је у оквиру њих био ангажован велики број извођача, композитора и музичких стручњака који су учествовали у креирању музичког програма, већ су њихови челници и музички уредници организовали наградне конкурсе из области уметничке музике и озбиљно радили на ширењу знања о музици путем говорног и музичког програма, као и радијских недељника.¹⁵¹ У погледу проширивања

149 Према „Reparticije članova UJMA za 1937/1938. godinu (1939)“, Архив МИ САНУ, Лични фонд Петра Крстића, привремена сигнатура ПК221-1/IV.

150 О експанзији овог сегмента на подручју Краљевине СХС/Југославије видети у Kristina Lučić, „Popularna muzika u Zagrebu između dvaju svjetskih ratova“, *Narodna umjetnost*, 2004, 2, 123–140; Ivana Vesić, “Patterns of Music Taste as Markers of Sociocultural Transformation in Serbia Between the Two World Wars: The Example of Jovan Frajt’s Music Publications”, У Mirjana Veselinović-Hofman, Vesna Mikić, Tijana Popović Mladenović, Ivana Perković (ур.), *Music Identities on Paper and Screen*, Belgrade: Faculty of Music, 2014, 329–340; Ивана Весић, „Музичко издаваштво између два светска рата као извор за проучавање експанзије популарне музике у Југославији: примери издавачких кућа Јована Фрајта и Сергија Страхова“, *Зборник Мајинце српске за сценске уметности и музику*, 2014, 51, 65–81; Ivana Vesić, “The Role of Russian Emigrants in the Rise of Popular Culture and Music Between Two World Wars”, У Ivana Medić, Katarina Tomašević (ур.), *Beyond East and West Divide: Balkan Music and Its Poles of Attraction*. Belgrade: Institute of Musicology SASA, 2015, 103–117.

151 О обликовању музичког програма на радио станицама у Краљевини СХС/Југославији видети у Ivana Vesić, “Radio Belgrade in the Process of Creating Symbolic Boundaries: The Case of Folk Music Program Between the Two World

понуде на тржишту рада за музичаре, од посебног значаја било је формирање сталних радијских ансамбала (салонски, народни, симфонијски оркестри; камерни ансамбли), као и континуирана сарадња с великим бројем солиста и ансамбала који су неговали уметничку, народну и популарну музику доприносећи обликовању музичког програма било преносима из радијских студија или из позоришта, кафана и градских локала.¹⁵²

Несумњиво је да је за многе од њих ангажман у радијским станицама био важан извор зараде, основне или додатне, што је представљало значајан помак у односу на претходни период када таква могућност није постојала. Битну новину представљало је и ширење индустрије забаве којем је поготовао нагли пораст броја биоскопа, варијетеа, барова, сала за „дансинг“, кафана, како у урбаним центрима, тако и у најзначајнијим туристичким местима (приморска места и бање) и, последично, повећање потражње за музичарима различитих профила – квалификованим или неквалификованим, поклоницима и познаваоцима уметничке, „салонске“, народне, као и џез и популарне музике.¹⁵³

Имајући у виду претходно наведено, може се констатовати да су се, као резултат бројних промена у међуратном југословенском друштву у поређењу с предратним српским друштвом, у овом периоду створили знатно бољи услови за музичаре када је реч о акумулирању економског капитала. Захваљујући томе, њихова боља позиционираност у односу на позоришне и ликовне прегаоце, препознатљива у предратном добу, још је више дошла до изражаја након Првог светског рата. Унапређење у области уметничке музичке продукције и извођаштва, а затим и комерцијалном „сектору“, обезбедило је предуслове за повећање материјалних прихода припадника музичке професије, чиме је већ успостављен јаз у друштвеној хијерархији музичара, с једне стране, и позоришних и ликовних уметника, постао још дубљи.

Без обзира на несумњиве помаке у економском положају ове групације, утисак је да је симболички капитал какав су, на пример, имали музичари у развијеним земљама, и даље био недостижан у југословенској средини. То је важило и за већину других врста уметника, изузев књижевника и публициста који су, као и у предратном периоду, уживали већи углед. Ипак, и у том контексту, увиђају се позитивни искораци посебно у вези с квалификованим музичарима. Они можда нису успевали да досегну до највиших места на чиновничкој лествици нити до престижних положаја

Wars (1929–1940)”, *Музикологија*, 2013, 14, 33–62; Leon Stefanija, “Radio Ljubljana and its Music Policies 1928–1941”, *Музикологија*, 2016, 21, 123–139.

152 Видети Ivana Vesić, “Radio Belgrade in the Proces of...”, 2013. О народним оркестрима у међуратном Радио Београду видети Marija Dumnić, “The Creation of Folk Music Program on Radio Belgrade Before World War Two: Editorial Policies and Performing Ensembles”, *Музикологија*, 2013, 14, 9–29.

153 Ivana Vesić, “Patterns of Music Taste...”, 335–336; Ивана Весић, „Музичко издаваштво између два светска рата...“, 65–67.

у дипломатији, као ни до челних позиција у културним и уметничким институцијама,¹⁵⁴ али су, примера ради, формирањем високих школа за музику добили прилику да заузму, симболички и економски посматрано, значајна звања редовних и ванредних професора.

Поред тога, изузетну важност у повећању јавног угледа музичке професије имало је удружено деловање с утицајним интелектуалцима тога доба у јавном пољу. На овај начин су постепено урушаване пређашње представе о њеним припадницима, типичне за предратни период. Свега неколико година након настанка нове државе различите групе интелектуалаца почеле су да исказују недвосмислену подршку образованим музичарима, најпре уступајући им простор у утицајним часописима и дневним листовима, а затим и обухватнијим ангажманом на популаризацији уметничке музике, и то не само иностране, већ и домаће. Тако је од покретања нове серије часописа *Српски књижевни гласник* извештавање о музичким догађајима и проблемима у југословенском пољу музике добило на значају, а исти случај је био и са часописом *Мисао*, као и са три најзначајнија дневна листа у Београду – *Политиком*, *Временом* и *Правдом* који су међу својим сарадницима имали значајне југословенске музичке стручњаке и ствараоце. Имајући у виду доступност ових листова ширим слојевима, као и њихову читаност, то је без сумње доприносило разумевању специфичности музичке професије, дисеминацији знања о уметничкој музици, као и упознавању читалаштва с локалним музичким појавама и личностима.

Упоредо с предочавањем важности уметничке музике као културне праксе образованим, односно мање образованим деловима популације и њиховим упућивањем у најзначајније токове у домену музике у Југославији, путем извештаја, критика, чланака и диксусија у штампи, битну улогу у подизању свести о интелектуалној захтевности музичке професије имали су утицајни интелектуалци репрезенти различитих удружења посвећених популаризацији уметности. С тим у вези треба нарочито истаћи рад групе научника и професора с београдског Универзитета, на челу са реномираним књижевним теоретичарем и критичарем Богданом Поповићем,¹⁵⁵ која је имала изузетну улогу у ширењу музичке културе у југословенској престоници, затим еманципацији укуса публике, промовисању југословенских композитора и слично. Мисли се на њихов десетогодишњи ангажман у Универзитетском камерно-музичком друштву *Collegium musicum* (1926–1936) који је обухватао организовање и учешће у концертима посвећених уметничкој музици из различитих епоха укључујући и музику југословенских аутора, затим штампање музичких издања, и држање

154 Изузетак је представљао Петар Коњовић, једини припадник музичке професије који се нашао на челу једне од најзначајнијих културне институција у земљи – Народном казалишту у Загребу (1933–1939).

155 Видети Весна Пено, „Теоријско-естетичка начела Богдана Поповића у његовим написима о музици“, *Зборник Мајнице српске за књижевност и језик*, 2011, 1, 45–58.

уводних предавања.¹⁵⁶ Између осталог, у активностима овог удружења учествовали су професори различитих београдских факултета, с Медицинског – Рихард Буриан и Ђорђе Јоановић, при чему су допринос као извођачи и предавачи пружали професори Милан Фотић, Љубиша Вуловић, Александар Радосављевић и Александар Костић, с исте високе школе, потом Иван Ђаја, Синиша Станковић, Виктор Новак, Павле Вујовић и Боривоје Милојевић с Филозофског факултета у Београду, Александар Леко с Техничког и Милета Новаковић с Правног факултета у престоници и други.¹⁵⁷ Заједно с Богданом Поповићем и Милојем Милојевићем, кључним представником музичара у оквиру удружења, сви они су се трудили да покажу како је музика „ствар опште културе, а не предмет којим би имала да се бави једна класа стручњака“, те да је „једна од најмоћнијих и најплеменитијих међу уметностима“.¹⁵⁸ Сматрајући да утисци „од добре, праве, велике музике“ не могу својим интензитетом и упечатљивошћу да се пореде с утисцима насталим из додира с другим уметничким дисциплинама, као и да она једина међу уметностима има моћ да „нас пренаша као у неки други свет“, одржавање концерата имало је за ову групу интелектуалаца изузетну васпитну улогу. Придавали су јој, такође, важну функцију у подстицању развоја интелектуалних и моралних квалитета појединаца и заједнице.¹⁵⁹

Слична настојања била су својствена и припадницима Удружења пријатеља уметности *Цвијетиа Зузорић*, који су, с подједнаком пажњом приступали васпитавању укуса публике, те ширењу знања о уметничкој и југословенској музици.¹⁶⁰ Поред тога што је поменуто удружење имало музичку секцију, у чији су рад били укључени композитори и музички стручњаци, оно је било укључено у организовање редовних концерата у оквиру тзв. Народног конзерваторијума (од 1924. до 1932. године), намењених упућивању слушалаца у област уметничке музике, као и наградних конкурса намењених југословенским композиторима.

На основу сажете анализе положаја музичара у периоду од друге половине 19. века до почетка Другог светског рата наметнуло се неколико битних увида. Пре свега, очигледно је било то да су се до настанка Краљевине СХС/Југославије уметничке професије, укључујући и музичку, налазиле у процесу „настајања“, те да су услови за уметничко делање уопштено узев били неповољни. У целини гледано, међу квалификованим делом музичара готово да није било оних који су могли да

156 Видети Слободан Турлаков, „Collegium musicum и Милоје Милојевић“, *Годишњак града Београда*, 1986, XXXIII, 93–132.

157 Исто.

158 Богдан Поповић, „Collegium musicum“, *Српски књижевни гласник*, 1926, књ. XVIII, 2, 104, 105 (104–112).

159 Исто, 110, 111. Видети Весна Пено, „Теоријско-естетичка начела...“, 45–58.

160 Радина Вучетић Младеновић, *Европа на Калемегдану. „Цвијетиа Зузорић“ и културни животи Београда 1918–1941*, Београд: ИНИС, 2003.

живе искључиво од своје основне делатности, дакле, од компоновања и концертног извођаштва. Њихов положај зависио је од расположивости понуде занимања у области образовања и културе.

Такве околности нису се значајно промениле ни након Првог светског рата, али су зато начињени бројни помаци који су утицали на унапређење положаја, не само ове групације, већ и других групација музичара, као и уметника осталих профила. Важан удео у обезбеђивању другачијег статуса уметника имало је увођење законске регулације у вези са заштитом интелектуалне својине и, последично, стицање права стваралаца (композитора, аранжера, драматурга, књижевника итд.) на ауторске накнаде, затим ширење мреже културних и уметничких институција, појава државних високих уметничких и музичких школа и уједно средњих уметничких и музичких школа, захваљујући чему су ликовни и позоришни уметници заједно с композиторима, концертним извођачима и музичким стручњацима, за разлику од раније, добили веће могућности у остварењу материјалних прихода. Посебну погодност за велики број професионалних квалификованих и неквалификованих музичара, представљао је развој индустрије забаве на овим просторима, тачније експанзија урбаних места за забаву (кафана, барова, варијетеа, сала за игру итд.), појава радиофоније и отварање радио станица, стварање локалних произвођача грамофонских плоча, баш као и интересовање америчких, британских и немачких корпорација за пласирање југословенске музике и музичара на шире тржиште. Не треба, свакако, изоставити ни значајан пораст броја музичких издавача на југословенском тлу, чиме је композиторима уметничке и популарне музике, као и аранжерима на разноврсне начина (путем продаје, ауторских хонорара и/или реклама) обезбеђено стицање симболичке и економске добити.

И док су се прилике за остварење материјалних прихода за професионалне музичаре умногоме побољшале након Првог светског рата (с изузетком трогодишњег периода, од 1931. до 1934, када је Краљевину Југославију захватио талас светске економске кризе, од које се локална привреда опорављала дуго, готово до самог распада земље), то се у мањој мери односило на стицање симболичког капитала. Ситуација је недвосмислено била далеко повољнија у поређењу са оном с краја 19. и почетка 20. века, с тим да су озбиљније промене у том контексту постале приметне тек у време социјалистичке Југославије. То је за професионалне музичаре, заиста било „златно доба“. Друштвени успон је, наиме, био омогућен и онима који су били квалификовани, као и онима који квалификације нису поседовали, баш као и онима који су суделовали у уметничкој, односно комерцијалној продукцији.

4.

Савез музичара у Краљевини СХС/Југославији од оснивања до почетка Другог светског рата

Претече Савеза музичара на југословенском тлу пре конститутивисања Краљевине СХС. Процес установљења Савеза музичара у Краљевини СХС/Југославији

Зачетак идеје о формирању удружења музичара на простору будуће Краљевине СХС/Југославије, у циљу заједничког деловања у више праваца – побољшања економског и социјалног положаја, међусобног материјалног помагања, упознавања шире јавности са специфичностима њихових звања, промовисања престижности рада квалификованих музичара (извођача, композитора и педагога) и слично, везује се за прву деценију 20. века, нешто више од десетлећа након оснивања првих утицајних организација тог типа у најразвијенијим европским земљама. Судићи према доступним изворима, актуелизовање иницијативе одиграло се 1907. године, најпре у Краљевини Србији. Композитори, музички критичари и педагози различитих генерација, међу којима су били Божидар Јоксимовић, Петар Крстић, Стеван Стојановић Мокрањац, Станислав Бинички, Душан Јанковић, Цветко Манојловић, Марко Радосављевић и Тоша Андрејевић Аустралијанац, одржали су у Београду, у априлу месецу конститутивну скупштину Удружења српских музичара на којој су, поред осталог, усвојена и Правила овог удружења. Министарство просвете и црквених питања Краљевине Србије одобрило их је у мају 1907. (ПБр. 6866), да би потом била и одштампана.¹⁶¹ О настанку Удружења нема довољно података, али се на основу регула којима је устројено његово функционисање, може стећи увид у програмски оквир.¹⁶²

161 Видети *Правила Удружења српских музичара*, Београд: Штампa К. Грегорић и друг, 1907.

162 Заправо, документа која смо имале у виду првенствено се тичу тренутка његовог гашења и претварања у београдску подружницу Удружења југославенских музичара. С тим у вези, од посебне важности јесте писмо упућено Уметничком одељењу Министарства просвете у мају 1920. године (АЈ-Ф66-620-1030, Допис Министарству просвете, бр. 1, 20. маја 1920. год. у Београду), а потом и „Уверење о предаји и пријему благајне Удружења српских музичара на дан 1. јун 1920“ (Архив Музиколошког института САНУ, Лични фонд Петра Крстића, без сигнатуре). У првом документу надлежно Министарство је обавештено о организационим променама у оквиру Удружења српских музичара укључујући и ново чланство и руководство, док се у другом спису констатује стање благајне ликвидираних организација на дан примопредаје и наводи се да су рачуни и остала документа преузети од Петра Крстића. Према наводима др Биљане Милановић, научног сарадника Музиколошког института САНУ, обиман непописан материјал о Удружењу српских музичара налази се у фонду Јужнословенског певачког савеза који се чува у Историјском архиву Београда (бр. фонда 1090). Материјал је у процесу систематизације, а резултати ће бити представљени у оквиру студије *Музичке њраке у Србији и формирање канона* која је у припреми за штампу (аутор је др Биљана Милановић, а издавач Музиколошки институт САНУ у Београду).

Судећи према појединим његовим одредбама (видети § 2), прво удружење музичара на овим просторима имало је широк опсег деловања. Поред тога што му је задатак био да „унапређује наставу и васпитање музичког подмлатка“, да „штити и развија музичке школе и интересе српских музичара“, „побољшава музичке прилике и музичку продукцију уопште“, оно је требало да подстиче добре односе међу музичарима и помогне њиховом „моралном и материјалном еманциповању“, уз остварење њихових права.¹⁶³ Изузев бриге за музичаре на простору Краљевине Србије, поменута организација је себи поставила за циљ да се „у случајевима преких потреба“ заложи и за „Србе музичаре ма где они били“, одржавајући уједно блиске везе са српским, словенским „а према потреби и другим корпорацијама“.¹⁶⁴

Када је реч о циљној групи Удружења српских музичара, она није била сасвим прецизно дефинисана у Правилима. Постојало је неколико типова чланстава – редовно, ванредно и почасно. Осим треће категорије која се односила на „одличне компонисте, музичке научнике уметнике од особите вредности и лица, која имају за Удружење нарочитих заслуга“,¹⁶⁵ није могуће утврдити да ли је предуслов за чланство било поседовање извесних формалних квалификација или је било довољно бављење музиком као професијом. Тако је у случају групације ванредних чланова нарочито било наглашено да обухвата „сваког музичара у Србији и изван ње, који се прописним путем прими у чланство“.¹⁶⁶ Претпостављамо да се то односило на квалификоване, али и на неквалификоване музичаре, међутим у недостатку ваљаних података тезу није могуће доказати. Недвосмислено је, међутим, да је поменуто удружење било отворено не само за музичаре држављане Краљевине Србије, већ, посебно кроз ванредно чланство, и за стране музичаре.

У погледу помоћи чланству, осим омогућавања културног унапређивања бесплатним коришћењем библиотеке Удружења, добијањем бесплатних карата за концертна извођења, као и доступности његовог гласила, чини се да је постојала жеља и за другим видовима потпоре, премда није јасно да ли је она била материјалне или правне природе. Сходно Правилима, није био издвојен засебан фонд за помагање чланова у случају привремене спречености за рад, услед болести или повреде на раду.

На основу доступних извора долазимо до закључка да је први покушај колаборације музичара на југословенском тлу био првенствено мотивисан у правцу сабирања домаћих снага и пријатељски настројених музичара странаца, а у сврху јачања свести о музичарској професији и њеној афирмацији

163 Према *Правила Удружења...*, 1–2.

164 Исто, 2.

165 Исто, 4.

166 Исто.

у српском друштву, док је социјално-економска димензија била од маргиналног значаја. С тим у вези, ово удружење је умногоме наликovalo домаћим занатлијским удружењима код којих је потреба за промовисањем сопствене професије и јачањем њеног угледа представљала приоритет.

Као и у случају Удружења српских музичара, постоје потешкоће и у реконструисању активности и резултата рада прве организација тог типа основаној на подручју Хрватске и Славоније пре Првог светског рата. Наиме, осим чињенице да је Удружење гласбеника за Краљевину Хрватску и Славонију формирано 1909. године, те податка да му је Земаљска хрватско-славонско-далматинска влада наредне године одобрила Правила (Одјел за унутрашње послове, бр. 19159/1910), да је имао мали број чланова, те да је његова управа редовно приређивала симфонијске концерте, не зна се много о доприносу ове организације музичком, културном и друштвеном животу у овом делу Аустроугарске. Кључна активност поменутог удружења, која се састојала од приређивања концерата зарад „васпитавања укуса“ публике, подизања нивоа музичке културе и експанзије јавних музичких догађаја од уметничког значаја, као и због помагања социјално угроженог становништва, готово да је уташена с избијањем Првог светског рата, док је његово деловање ушло у фазу потпуне стагнације.¹⁶⁷

Поновно оживљавање тежње за удруживањем припадника музичке професије на југословенском простору морало је да сачека крај Првог светског рата и сређивање прилика у новоствореној држави Краљевини СХС. Иако је тај процес трајао дуже време, већ од 1919. године било је приметно нарастајуће интересовање за оснивање организација за заштиту припадника различитих професија, те за обнављање предратних синдикалних организација. Као резултат таквих струјања, наредне године започето је с повезивањем музичара различитог профила у оквиру струковних удружења, да би се до 1923. на територији Краљевине појавило више удружења професионалних квалификованих музичара, као и једно удружење музичара сачињено претежно од неквалификованих појединаца (тзв. „аноталиста“ или „музиканата“ како су били означени у јавности). Међу пионирима својеврсног „музичарског покрета“ треба издвојити Удружење југославенских музичара, конституисано 1920. године у Загребу, које се наметнуло својим амбициозним програмским оквирима. Не само да је оно требало да послужи за кооперативно деловање композитора, музичких извођача, музичких педагога, естетичара музике и музиколога, једном речју, готово свих категорија квалификованих припадника професије уско повезаних са стварањем, интелептирањем и проучавањем музике, већ се очекивало да оно и материјално подржи своје редовно чланство у случају незапослености, болести, старости, укључујући и њихове породице, омогућавајући им истовремено правну заштиту. Поред тога, ова организација имала је за циљ бригу о културном напредовању

167 Детаљније о томе видети у „Zapisnik sastanka muzičara u Zagrebu“, *Jugoslavenski muzičar*, 1923, 3, 2.

чланства и промовисање њихових остварења (композиторских) унутар и изван граница земље, затим подстицање развоја музичког подмлатка, надзирање рада јавних и приватних музичких институција и остваривање с њима блиске сарадње.¹⁶⁸ Интересантно је да је међу приоритетима у деловању Удружења југославенских музичара било и „suzbijanje najezde stranih muzičara i koncertista sa površnom i nedovoljnom spremom“.¹⁶⁹

Наведено удружење се, осим по широј профилисаности чланства, разликовало од свих сличних организација насталих у овом периоду и по опсегу функционисања. Оно је, наиме, уместо усредсређивања на локалне и регионалне оквири, што је представљало доминантну тежњу, било у потпуности национално оријентисано с идејом о кружењу централе из Загреба у Љубљану и Београд на сваке две године као и оснивањем низа подружница широм земље.¹⁷⁰ Упркос чињеници да је успело да привуче пажњу једног дела музичара и музичких стручњака, нарочито у Загребу и Београду,¹⁷¹ ова организације је након мање од три године функционисања, тачније од 1923, почела да се осипа и показује значајан пад активности, да би у наредној години њен рад био сведен на минимум.

И док је Удружење југославенских музичара било у фази „изградње“ и учвршћивања, широм Краљевине су покренуте иницијативе за својеврсно сталешко организовање музичара, од којих су од посебне важности биле оне из Београда и Љубљане. Тако је већ у марту 1921. године у Београду дошло до повезивања квалификованих музичара, тачније оркестарских музичара у оквиру Удружења оркестарских музичара. Према наводима његових челника, узрок настанка био је пораст незапослености међу припадницима ове групације, као последица повећаног прилива

168 Према *Pravila Udruženja jugoslavenskih muzičara, Zagreb, 1920, 4.*

169 Исто.

170 Исто, 3.

171 У случају подружнице у Београду важно је истаћи да су се на руководећим местима, као и међу члановима кључних органа нашли утицајни композитори, музички критичари и извођачи. Председник подружнице био је композитор и критичар Милоје Милојевић, потпредседник – композитор и диригент Стеван Христић, секретар – композитор, мелограф, диригент и критичар Коста П. Манојловић, а чланови Надзорног одбора – композитор и мелограф Владимир Р. Ђорђевић и пијанисткиња Ружа Винавер. Према АЈ-Ф66-620-1030, Допис Министарству просвете, бр. 1, 20. маја 1920. год. у Београду. Вођство подружнице у Београду било је веома посвећено борби за унапређење положаја учитеља музике у средњим и стручним школама што потврђују бројне молбе упућене Министарству просвете Краљевине СХС у периоду од октобра до децембра 1920. године (видети у АЈ-Ф66-620-1030, Господину Министру просвете за Уметничко одељење, Београдска подружница Удружења југословенских музичара, бр. 16, 13. октобра 1920; АЈ-Ф66-363-607, Господину Министру просвете, Београдска подружница Удружења југослов. музичара бр. 74, 29. децембра 1920. године у Београду). Осим тога, један од приоритета било је и регулација такси и процедуре наплате средстава за уметничке концерте на начин који би допринео динамичнијем развоју музичког живота у Краљевини (видети АЈ-Ф66-363-607, Господину Министру финансија, Београдска подружница Удружења југослов. музичара, бр. 15, 8. октобра 1920. г, Београд).

музичара из Аустрије, Чехословачке и Мађарске.¹⁷² Осим заштите од конкуренције страних музичара, мотив за овакву врсту организовања било је и пружање различитих видова помоћи оркестарским музичарима – нпр. набавка лекова и лекарске неге у периоду спречености за рад или посредовање између послодаваца и вођа оркестара, те вођа оркестара и музичара. До септембра 1923. године Удружење оркестарских музичара у Београду имало је 210 редовних чланова и преко 32.000 динара сопствених прихода. Неколико месеци након београдских оркестарских музичара истим путем је кренуо и део аноталиста. Они су у октобру 1921. године поставили темељ Савезу музиканата у Краљевини СХС (касније названом Удружење музиканата, тамбураша, хармоникаша и свирача на територији Краљевине СХС, или скраћено Удружење музиканата у Краљевини СХС) које је, уз извесне потешкоће и различите врсте експреса, наставило да постоји у дужем временском периоду.¹⁷³ Рад овог и њему сличних удружења анализираћемо детаљно у наредном поглављу.

Попут својих колега у Загребу и Београду, и музичари из Љубљане су почетком двадесетих година прошлог века увидели потребу за заједничким деловањем како би заштитили домаће припаднике музичке професије и омогућили им социјеконскомско оснаживање. Као последица тога током 1920. године, особито међу оркестарским музичарима Народног позоришта у Љубљани (Narodno gledališče), појавила се идеја оснивања удружења музичара по узору на сличне творевине у другим европским земљама. Временом се из иницијалних замисли развио Савез музичара за Словенију (Zveza godbenikov za Slovenijo) чији су програмски оквири и циљеви дефинитивно утврђени усвајањем Правила одобрених у мају 1922. одлуком покрајинске Владе.¹⁷⁴ Изузев стварања потпорног и посмртног фонда, Савез је међу своје приоритете поставио и рад на ширењу музичке културе у северном делу Краљевине (од 1929. године Дравска бановина), културно уздизање својих чланова, као и експанзију и побољшање концертне понуде.

Будући да је почетком треће деценије прошлог века у различитим регионалним центрима у Краљевини СХС све изразитије јачала тежња ка окупљању музичара и организованом раду на унапређењу друштвеног положаја, временом се изродила и потреба за формирањем заједничке националне организације, те обједињавањем постојећих. Схватајући да локално или регионално деловање не пружа довољно моћи и респектабилности у борби за боље позиционирање музичарске професије, као и да удруживање на нивоу читаве земље има вишеструке предности, почев од потенцијалног повећања бројности чланства, финансијских средстава, нивоа активности „провинцијских“

172 „Udruženje orkestralnih muzičara Kraljevine SHS u Beogradu“, *Jugoslavenski muzičar*, 1923, 3, 1.

173 „Centralno udruženje muzikanata na teritoriji SHS u Beogradu“, *Jugoslavenski muzičar*, 1923, 3, 1–2.

174 F. Mikolić, „Nekoliko podatkov in misli Zveze godbenikov za Slovenijo o bodoči Uniji“, *Jugoslavenski muzičar*, 1923, 4, 1–2.

крајева, до боље контроле над музичким тржиштем и, уопште, тржиштем рада, међу првима који су истакли неопходност стварања националног удружења били су загребачки музичари. Предвођени музичарима и музичким стручњацима, као што су Шимун Павличевић, Ладислав Шкатула, Фрањо Ваврушка, Фрањо Шидак, Роберт Кличка, Фрањо Замола, те Јосип Фалетић и Алојз Фишер (Alois Fischer), њих приближно педесеторо одлучило је да у септембру 1923. године обнови рад Савеза музичара Краљевине Хрватске и Славоније, под другим именом: Савез музичара за Краљевину СХС. Такође је одлучено да се покрену преговори са колегама из Београда и Љубљане у циљу спајања с тамошњим организацијама музичара.¹⁷⁵ С тим у вези, руководство новоименованог удружења, уз подршку чланова, одлучило је да сазове конгрес у првој половини 1924. године на коме би се приступило не само укључивању београдских и љубљанских струковних организација, већ и утврђивању начина његовог функционисања и општих програмских оквира.¹⁷⁶

Иницијатива потекла из Загреба, заједно с идејом о сазивању конститутивног састанка представника из свих крајева земље, наишли су на симпатије и подршку челника већине постојећих и активних удружења музичара. Поред председништва словеначког Савеза, које је на ванредном сазиву скупштине Савеза музичара у Краљевини СХС (23. октобар 1923) изразило жељу за што скоријим установљењем југословенске организације и проширењем струковне борбе на национални оквир,¹⁷⁷ позитивна реакција стигла је и из београдског Удружења оркестарских музичара.¹⁷⁸ До краја 1923. руководство загребачке организације приступило је преговарању с музичарима изван регионалних центара с обзиром на то да је постојала намера да се оснују подружнице у Сплиту, Осијеку, Сарајеву, Новом Саду, Суботици и Сомбору и, паралелно с тим, усаглашавању ставова око планираног заједничког конгреса.

Након прелиминарних разговора и постизања договора с београдским Удружењем оркестарских музичара о будућој националној организацији, у децембру 1923, и претходног вишемесечног кооперативног рада с љубљанским Савезом, одлучено је да се крајем фебруара 1924. одржи састанак делегата из целе земље на коме би били дефинисани кључни организациони оквири и циљеви њеног деловања, уз разматрање и усвајање одговарајућих аката.¹⁷⁹ Напокон је, после вишемесечних припрема и спровођења различитих врста активности, у периоду од 20. до 22. фебруара 1924. одржан

175 Према „Zapisnik sastanka muzičara u Zagrebu“, *Jugoslavenski muzičar*, 1923, 3, 2.

176 Видети „Izvanredna glavna skupština Saveza muzičara za Kralj. SHS u Zagrebu, dne 7. oktobra 1923“, *Jugoslavenski muzičar*, 1923, 3, 2–4.

177 Исто, 3.

178 „Udruženje orkestralnih muzičara Kraljevine SHS u Beogradu“, *Jugoslavenski muzičar*, 1923, 3, 1.

179 „Naš organizacioni pokret. Stanje našeg pokreta“, *Jugoslavenski muzičar*, 1924, 1, 1–2.

конститутивни састанак Савеза музичара у Краљевини СХС у Београду, захваљујући коме је ова организација и званично преиначена у националну, добивши јасне обресе у погледу унутрашњег уређења, видова потпоре чланству и широј друштвеној улози.¹⁸⁰

У оваквом облику, готово без значајнијих промена, Савез је наставио да постоји све до почетка Другог светског рата, 1941. године, пролазећи кроз различите фазе које су биле условљене променама у његовом функционисању, тачније, померањима у односу између централне управе и покрајинских целина и унутар самих покрајинских целина, као и стварањем или нестајањем појединачних подружница. Осим тога, током седамнаест година рада долазило је до периодичних преобликовања програмских начела, те приступа борби за права музичара и музичарском сталезу. Напослетку, значајан утицај на деловање Савеза имале су и социоекономске околности у Краљевини и шире, и, што је још битније, бројне технолошке иновације које су рапидно мењале индустрију забаве у локалним и глобалним оквирима, самим тим и улогу музичара у њој.

Имајући у виду организационе и идеолошке модификације које су карактерисале рад Савеза музичара у Краљевини СХС/Југославији, могуће је издвојити неколико фаза у његовом трајању: прва, у оквиру које је акценат био на консолидовању организације; друга, коју је обележило јачање организационог потенцијала, предан рад на јаснијем дефинисању програмских начела и њиховој практичној примени и негативан утицај развоја технологије, те светске економске кризе на музичарску професију; трећа, у којој је у почетку дошло до крупних унутрашњих размимоилажења на идејном плану и својеврсној дестабилизацији, да би потом била настављена делимично измењена политика из претходне фазе.

Различите фазе размотрићемо појединачно у засебним потпоглављима при чему ћемо, паралелно с доминантним појавама које су их пратиле, покушати континурано да посматрамо извесне организационе и програмске аспекте. С тим у вези, посебну пажњу ћемо посветити унутрашњим сукобима, променама приоритета и видова дефинисања циљне групе, односу према радничким синдикатима и другим музичким струковним удружењима, међународној сарадњи, раду на изменама, допунама и усвајањима законских решења која су била од важности за социоекономски положај музичара и другим питањима.

Прве године рада Савеза музичара у Краљевини СХС

Као што смо већ навели, Савез музичара у Краљевини СХС преобликован је у национално удружење током београдског конгреса у фебруару 1924. године што је подразумевало низ промена

180 „Naš organizacioni pokret. Konferencija u Beogradu (20, 21. i 22. februar), *Jugoslavenski muzičar*, 1924, 3, 1–2.

у вези с положајем постојећих удружења која су ушла у његов састав уз, истовремено, зачетак нове организационе физиономије и јединственог програма. Све то је на мање или више прецизан начин било потврђено одлукама усвојеним на конгресу, као и финалном верзијом Правила предоченом и верификованом том приликом.¹⁸¹ Упориште Савеза чинило је његових неколико подсавеза: 1. Подсавез Београд који се распростирио на територији Србије и нове Србије, Македоније и града Земуна, 2. Подсавез Загреб који је обухватао подручје Хрватске, Славоније и Међумурја, 3. Подсавез Љубљана који је деловао на простору Словеније, 4. Подсавез Сплит у оквиру којег се нашла Далмација заједно са острвима, 5. Подсавез Нови Сад у чијем се делокругу налазила Војводина и, 6. Подсавез Сарајево усмерен на Босну и Херцеговину и Црну Гору.¹⁸² Подсавези су функционисали као аутономне целине, са сопственим руководећим структурама (управе подсавеза) и средствима прикупљеним путем чланарина, а затим и од концерата и добротворних прилога, уз обавезу да се за рад савезне управе издваја десет процената свеукупних прихода. Требало је да подсавези воде рачуна о испуњавању обавеза свог чланства, да га информишу о различитим питањима од важности за музичарску професију, између осталог и посредством званичног савезног гласила, *Jugoslavenski muzičar*,¹⁸³ затим да учествују у решавању спорова, комуницирају с локалним и централним органима државе у циљу заштите права музичара, да раде на ширењу организације у „унутрашности“ и, напослетку, да помажу у ангажовању музичара, пружајући им материјалну потпору у различитим приликама. Упоредо с тим, подсавези су били у обавези да делегирају по два члана савезне управе, осим београдског који је имао право на три члана (председника, секретара и благајника); било је предвиђено да се састају најмање једном годишње на заједничкој скупштини (конгрес/конференција), да подносе годишње извештаје и воде интерну статистику.

Према договору постигнутом на конференцији, седиште Савеза било је смештено у Београд, првенствено захваљујући чињеници да је овај град био административни центар државе и да је, самим тим, постојала могућност за једноставнијом комуникацијом с кључним органима извршне и законодавне власти. Из тог разлога је београдски Подсавез имао првенство у избору челних људи организације, као и већи број представника у односу на друге подсавезе.¹⁸⁴ Насупрот томе,

181 Видети „Pravila Saveza muzičara u Kralj. SHS“, *Jugoslavenski muzičar*, 1924, 4, 3–4.

182 Исто.

183 Гласило је излазило од августа 1923. до априла 1941. претежно као месечник. Власник је првих година био Фрањо/Фран Шидак, главни уредник – Јосип Фалетић, а одговорни уредник – Срећко Кумар. Штампало се у Цељу у прво време. У јануару 1928. године променио је назив у *Muzičar*, а главни уредник постао је историчар Јарослав Шидак. На редовном конгресу Савеза одржаном у априлу 1927. часопис је постао власништво организације.

184 Списак челних људи Савеза и најутицајнијих Подсавеза (Београд, Загреб, Љубљана) у периоду од оснивања до избијања Другог светског рата налази се у Прилогу.

гласило Савеза, а заједно с њим и „канцеларија за намештење“, која је имала функцију једне врсте брзе рада за музичаре, налазили су се у Загребу, где је било стационарано уредништво листа задужено и за обављање посредничких послова, као и његови главни финансијери.

Након формалног конституисања Савеза, задаци његове управе, као и управа „покрајинских“ подсавеза нису били нимало једноставни. Пре свега, било је неопходно да се он прошири и учврсти у појединим регионалним и обласним центрима у којима није постојала значајнија кооперативна активност музичара попут Сплита, Новог Сада и Сарајева, а затим и Осијека, Дубровника, Суботице и Сомбора где је планирано да се оснују подружнице. Од самог почетка највише проблема у функционисању јављало се у сарајевској и новосадској подружници што ће бити карактеристично за читаву прву фазу деловања Савеза, да би од 1925. године почели да се манифестују озбиљни сукоби на релацији између београдског и других подсавеза претећи да уочи годишњег конгреса 1926. године доведу до распада организације.

Окупљање сарајевских музичара, као и оних из Босне и Херцеговине и Црне Горе око Савеза протицало је споро, а чак и када су постављени извесни организациони темељи у мају 1924. године,¹⁸⁵ у први план је избила конфузност у њиховом раду проистекла из унутрашњих размирица, лоше комуникације с централном управом и конфликтним односима с локалним властима и другим удружењима музичара, посебно Удружењем музиканата, хармоникаша и свирача. Тако је у децембру 1924. године уредништву *Jugoslavenskog muzičara* стигло неколико опречних извештаја из Сарајева, најпре да је основан нови Подсавез који је заменио претходни „koji nije mogao dalje opstajati, jer su u njemu bili izmiješani notalisti s nenotalnim muzičarima“, затим да је дошло до потпуног организационог слома у овом граду и, напоскон, да постоји могућност да преко стотину музичара приступи организацији у овом делу Краљевине.¹⁸⁶ Неколико месеци касније, из Сарајева су стигле жалбе на рад полицијске дирекције и жупаније јер им није „mogla ili nije htijela dati zaštitu“ фаворизујући друго удружење музичара,¹⁸⁷ али истовремено и на београдску управу од које „nijasmo dobili nikakvog odgovora [na molbe], nego smo bili prepušteni sami sebi“.¹⁸⁸ У исто време, гласило Савеза и управа су обавештени да се „pristupilo konačnom regulisanju našeg Podsaveza“.¹⁸⁹ Ипак, годину дана касније у извештају тадашњег председника Савеза музичара, Петра Крстића, констатовано је да „Sarajevski

185 Према „Konstituiranje Podsaveza u Sarajevu“, *Jugoslavenski muzičar*, 1924, 7, 4–5.

186 Видети „Zapisnik“, *Jugoslavenski muzičar*, 1925, 2, 10–11.

187 „Naši dopisi. Sarajevo 30. marta 1925“, *Jugoslavenski muzičar*, 1925, 5, 38.

188 Исто.

189 Исто.

podsavez postoji samo po imenu“, te da „Izvršni odbor do danas od njega nije dobio ni jedne reči, iako mu je poslao više potvrđenih pravila i pisama“.¹⁹⁰

У случају новосадског Подсавеза, од самог оснивања су почеле да искрсавају унутрашње несугласице, а временом и тежња ка непоштовању савезних органа, односно одступању од његових општих начела. Да у овом огранку Савеза музичара владају извесне неприлике постало је јасно након што се у официјелном гласилу појавило писмо о злоупотреби положаја његовог председника, Милоша Студничке, који је од иностраних музичара намеравао да изнуди новац, због чега је наводно покретнута полицијска и судска истрага.¹⁹¹ Није познато да ли су изнети подаци били тачни или је била реч о покушају дискредитације Студничке, ипак, оно што је недвосмислено јесте да је овај музичар остао на челу новосадског Подсавеза до 1926. године, те да је половином 1925. године започео с његовим реформисањем без консултација са савезном управом, али уз поштовање важећих Правила.¹⁹² Овакав потез наишао је на подељене реакције унутар Савеза,¹⁹³ с тим да је његово темељније разматрање изостало услед испољавања тензија између водећих подсавеза у том периоду – београдског, с једне стране, насупрот љубљанског и загребачког, с друге стране.

Наиме, прве назнаке о изостанку адекватне сарадње појавиле су се у јуну 1925. године када се у савезном листу огласио Фран Миколић, председник љубљанског Подсавеза, позивајући делегате савезне управе да се састану у што краћем року и да за ту прилику припреме сав неопходни материјал. Наглашавајући важност тог чина, он је напоменуо да су са љубљанском иницијативом „sporazumni svi podsavezi osim Beogradskog (sic!)“, као и да је уверен у то „da ćemo i naše beogradske drugove osvjedočiti o koristi našega rada“.¹⁹⁴ Недуго затим, Миколић се поново огласио у *Jugoslavenskom muzičaru* најављујући делегатски састанак у Загребу и истовремено критикујући рад савезне управе од почетка 1925. године, тачније њену инертност, незаинтересованост и некооперативност. Иако незадовољан односом београдских колега према организацији, он је изразио наду да „Podsavez u Beogradu ne će (sic!) skrštenih ruku i nehajno gledati nastojanja svih ostalih podsavеза, da se djelo, koje je poldrug [jednu i po] godine u zajednici s njime započeto, postavi na zdrave i trajne temelje“.¹⁹⁵

190 P. Krstić, „Opšti pogled na našu organizaciju“, *Jugoslavenski muzičar*, 1926, 9, 3 (3–4).

191 „Sarajevo – Dubrovnik“, *Jugoslavenski muzičar*, 1924, 7, 4 (3–4).

192 „Naši dopisi. Iz Novog Sada“, *Jugoslavenski muzičar*, 1925, 9, 78.

193 „Organizacioni pregled. Orguljaši (organisti), jedan od nas zanemaren stalež muzičara – O pitanju saradnje neorkestralnih muzičara (nastavak)“, *Jugoslavenski muzičar*, 1925, 11, 98 (97–98).

194 „Savezne vijesti. Svim podsavezima ‘Saveza muzičara u Kraljevini SHS‘“, *Jugoslavenski muzičar*, 1925, 6, 51.

195 „Organizacioni pregled. Nekoliko riječi uoči delegatskog sastanka“, *Jugoslavenski muzičar*, 1925, 8, 68 (67–68).

Састанак заказан за септембар те године имао је за циљ да кроз дискусију о мањкавостима у организационом деловању, као и у другим сегментима и евентуално постизање консензуса око битних питања доведе до разрешења конфликта унутар Савеза, те до његове консолидације. Међутим, резултат дводневног заседања био је сасвим супротан – уместо смиривања напетости, дошло је до продубљивања јаза што је напослетку резултирало изгласавањем неповерења београдском делу савезне управе и успостављањем привремене управе коју су чинили Фран Миколић, Драгутин Арањи (Dragutin Aranđ) и управни одбор загребачког Подсавеза. Кључна тачка разилажења био је предлог о периодичном премештању централе Савеза из Београда у Љубљану или Загреб на који су београдски делегати бурно одреаговали противећи се његовом стављању на гласање, оштрим речима бранећи став да је једино одговарајуће место савезне управе у престоници државе.¹⁹⁶

Иако је спор формално разрешен усвајањем прелазне руководеће структуре, чињеница да је постојало принципијелно неслагање између управе београдског Подсавеза с управама љубљанског и загребачког огранка давало је повода за могуће унутрашње „цепање“ организације, то јест за потпуно одвајање њеног београдског дела. Имајући у виду крхкост Савеза, тачније његову, у том моменту, недовољну организациону стабилност и идеолошку профилисаност, такав сценарио свакако није деловао охрабрујуће. Ипак, захваљујући низу догађаја који су се десили уочи редовног конгреса 1926. године и непосредно након тога, укључујући промену управе београдског Подсавеза као једном од најважнијих, успешно је преброђена прва озбиљна криза у функционисању овог удружења. То ће, како ћемо појаснити у наредном потпоглављу, произвести значајан заокрет и допринети стабилизацији односа у Савезу, прецизнијем дефинисању праваца деловања, агилнијем приступу решавању сталешких проблема и ширењу утицаја.

Поред организационих недаћа које су обележиле почетну фазу у раду Савеза музичара у Краљевини СХС, приметно је у овом периоду било и одсуство јасних програмских начела и, паралелно с тим, неконзистентност или незаинтересованост у односу према појединим важним питањима, попут одређења циљне групе, кооперације са сродним организацијама и радничким синдикатима, приступања међународном покрету музичара и сл. Као последица изостанка темељно обликоване политике удружења, у наведеној фази, доминирала је нека врста „стихијског“ приступа у виду реаговања на појединачне случајеве или, евентуално, низ случајева, док је бављење законодавном обласћу и могућностима које је оно пружало за унапређење музичарске професије било од споредног значаја.

196 „Organizacioni pregled. Kongres delegate Saveza muzičara u Kralj. SHS (dne 1. i 2. septembra o. g. u Zagrebu)”, *Jugoslavenski muzičar*, 1925, 10, 90 (89–90).

Колико је организацији недостајала методичност у деловању сведочи, између осталог, начин тумачења категорије музичара које је намеравала да привуче у своје редове. Примера ради, најпре је у Правилима из фебруара 1924. године уместо прецизне дефиниције тога ко може бити члан Савеза стајало само да је оно намењено „svim muzičarima organizovanim u podsaveze odnosno podružnice“ (§. 5),¹⁹⁷ што је подразумевало ослањање на већ постојећу праксу учлањења неговану у организацијама које су ушле у његов састав. С обзиром на чињеницу да су срж организације чинили цивилни оркестарски музичари, како они који су били запослени у државним позориштима, филхармонијама и градским музикама, тако и они који су били део салонских оркестара ангажованих у различитим типовима приватних угоститељских објеката, остало је недоречено да ли је Савез фокусиран искључиво на поменућу групу или је у перспективи требало да обухвати и друге профиле музичара. Конфузност у вези с разграничењем циљне групе музичара која је дошла до изражаја у самом оснивачком акту организације додатно се појачала с порастом амбиција руководства у погледу њеног ширења и оснаживања. Схватајући временом да Савез не треба да се ограничи само на оркестарске музичаре, већ да би могао да привуче и друге припаднике професије почев од композитора, музичких педагога до концертних извођача, поставило се питање да ли је заправо неопходно и изводљиво да се у његово деловање укључе све врсте квалификованих професионалних музичара. Оваква дилема почела је периодично да заокупља пажњу челника Савеза како су се у различитим крајевима земље јављале групе неоркестарских музичара које су испољавале тежњу ка приступањем у чланство. Најпре је иницијатива дошла од словеначких оргуљаша, да би потом из новосадског Подсавеза стигла вест о заснивању „секције вокалиста“ сачињене од чланова тамошњег Народног позоришта. Појаве те врсте наметнуле су управама подсавеза и самог Савеза задатак да пажљивије приступе промишљању сопствених програмских принципа и преиспитају границе свог деловања.

Судећи према дискусијама вођеним на тему чланства у организацији као и предлозима измена постојећих Правила који су се издвојили тим поводом, евидентно је да је уместо заузимања принципијелног става и опредељења за прецизно осмишљен план експанзије и даљег рада руководство одложило доношење коначне одлуке уместо тога посегнувши за привременим, компромисним решењем. Заправо, на септембарском састанку 1925. године делегати су се сагласили да се део текста Правила у вези с учлањењем и тумачењем појма музичар модификује на следећи начин: „Pod riječju muzičar razumijeva se u ovim pravilima civilni notalni orkestralni muzičar, kapelnik gradske, sokolske i sl. muzike, organist (orguljaš), dirigent kazališnog i sl. orkestra, kompozitor,

197 „Pravila Saveza muzičara u Kralj. SHS“ (*Jugoslavenski muzičar*, 1924, 4, 4 /3–4/).

vokalist, gde se to ukazuje potrebnim itd.¹⁹⁸ На основу наведеног, јасно је да се до дефиниције дошло једноставним сабирањем свих категорија које су биле затекнуте у оквиру Савеза без узимања у обзир даљег развоја организације и потенцијалног проширења чланства.

Осим што су пропустили да поставе проблем учлањења на чврсту основу и, консеквентно, учине важан корак ка будућој експанзији организације, руководство је својом новом дефиницијом унело забуну и незадовољство међу појединим утицајним струјама. Наиме, иако је од свог оснивања акценат Савеза био искључиво на квалификованим инструменталним извођачима, измењено тумачење подразумевало је и припајање категорије „вокалиста“, то јест, вокалних солиста и хорских певача запослених у позориштима, као и композитора. И док је на прикључење групације композитора као припадника „музичке елите“ гледано с нескривеним одушевљењем, дотле је увођење „вокалиста“ наишло на критике. Премда нема сумње да су оперски, оперетски и хорски музичари запослени у позориштима припадали групи професионалних музичара са или без одговарајућих квалификација, овакво померање граница представљало је корак за који је део чланова тражио подробно појашњење видевши у њему симптом непринципијелности, довођења у питање сталешког карактера организације и сл. Како је у једном од осврта на Конгрес и његова решења истакнуто:

Upada u oči razlika u stanovištu, s kojega je kongres prosuđivao prikupljanje organista i vokalista. Dok se na organiste gleda kao na muzičare, koji sami po sebi prilaze k ostalim kategorijama muzičara i time se pridružuju našem org. [organizacionom] pokretu, – za vokaliste postavljena je izvesna ograda, koja dokazuje, da kongres, u opreci prema organistima, pitanju prilaženja vokalista nije bio jednako na čistu. Ograda, koja je za vokaliste postavljena, nije rezultat principijelnog gledanja, nego je [...] [rezultat] njihovog prestiža, u izvjesnoj meri nesumnjivo i njihove jakosti. Ako stvar svedemo na njenu polaznu tačku, treba otvoreno reći, da ova ‘vokalistička’ tendencija dolazi samo od *jednog* podsaveza, naime novosadskog, i kako smo već mogli vidjeti u 9. broju, uprava podsaveza opravdava je razlozima, koji nemaju u sebi nikakvog principijelnog osnova, već su sasvim *slučajne* prirode. Novosadski podsavez, odnosno njegova centrala u Novom Sadu, nema dovoljan broj [horskih pevača] i soliste iz novosadskog kazališta, da bude suprotno. To je ukratko motivacija g. Studničke. – Njegovo isticanje kulturnog programa i potcijenjivanje materijalnih, ekonomskih motiva, i, u vezi s ostalim pojavama iste tendencije u našem pokretu, znači ozbiljnu pogibao (*sic!*) za osnove i smisao strukovnog i staleškog pokreta muzičara.¹⁹⁹

198 „Organizacioni pregled. Orguljaši (organisti), jedan od nas zanemaren stalež muzičara – O pitanju saradnje neorkestralnih muzičara (nastavak)“, *Jugoslavenski muzičar*, 1925, 11, 98 (97–98).

199 Исто.

Непосредно пре одржавања конгреса и усвајања наведене дефиниције, могућност да се вокални солисти и чланови професионалних хорских ансамбала припоје Савезу по узору на пример новосадског Подсавеза који је организовао њихову секцију, сагледана је у једнако негативном виду. Упркос томе што је у освит музичарског удруживања у Краљевини било назнака да ће и ова група неоркестарских музичара бити узета у обзир, чињеница да се то није десило протумачена је као недвосмислени показатељ да је „*ta misao nedovoljno osnovana*“ и да је разлог „*u prirodi same stvari*“ или, прецизније, у томе да је место овој категорији било у оквиру позоришних организација, односно у једној врсти синдикалног удружења „индустријског“ карактера, те да није у ужем смислу речи била реч о музичарима, већ представљачким/позоришним уметницима.²⁰⁰

Критике упућене челницима Савеза на рачун недоследности, немања јасних принципа и, самим тим, одговарајућег програма свакако нису биле неутемељене с тим да категоричко негирање позиције „вокалиста“ међу музичарима није било у довољној мери поткрепљено чињеницама. Заправо, постојали су неподударни примери расподеле музичара у оквиру музичарских организација у различитим земљама при чему је читав процес умногоме зависио од степена развијености синдикалних удружења општег и сталешког типа. С тим у вези, остало је непознато због чега је било неспорно да композитори приступе Савезу, али не и вокалисти посебно ако се зна да су у већини земаља у том периоду они били засебно организовани, сходно специфичношћу својих интереса у односу на интересе оркестарских музичара и, уопште, музичких извођача.

И док је питању подобности или неподобности одређених категорија професионалних квалификованих музичара прилажено на неконзистентан начин не само у случају савезног вођства, већ и његових неистомишљеника и критичара, дотле је став према неквалификованим професионалним музичарима био јединствен и недвосмислен. Наиме, иако то није било експлицитно формулисано у главном акту Савеза, идеја да би ова организација могла да обухвати и групе музичара који нису били квалификовани, с тим да им је бављење музиком било основно занимање, од самог почетка њеног рада јесте била одбачена и стављена ван дискусије. Без обзира на чињеницу да је Савез позивао на окупљање све оне којима је музика била професионално опредељење то није важило за такозване музиканте који нису имали право учлањења упркос томе што су *de facto* припадали музичкој професији.

Мотиви за одбацивање ове бројчано јаке групације углавном нису детаљније образлагани, већ се само констатовало да је њена дистинктивност у виду непоседовања формалних квалификација представљала препреку. Позадина таквог приступа ипак се могла назрети и имала је корен

200 „Organizaciji pregled. Orguljaši (organisti), jedan od nas zanemaren stalež muzičara – O pitanju saradnje neorkestralnih muzičara“, *Jugoslavenski muzičar*, 1925, 9, 77 (77–78).

у превазиђеним схватањима својственим еснафским удружењима, односно различитим врстама организованог деловања занатлија из прединдустријског доба којима је један од приоритета било чување угледа професије, инсистирање на ограничењу приступа одређеним занимањима, трагању за начинима да се онима који не задовољавају одговарајуће критеријуме онемогући или забрани рад и сл. И док је већина удружења музичара широм Европе и САД напуштала еснафски модел, преузимајући уместо њега струковно-синдикални модел, челници Савеза музичара у Краљевини СХС чврсто су се држали извесних елитистичких принципа видевши у томе једини начин да се унапреди музичарска професија на овом простору, те стекне неопходан друштвени престиж, који би послужио као исходна тачка за подстицање подизања нивоа музичке културе у локалним и националним оквирима. Упркос чињеници да су често истицали социјално-економске циљеве као битне у свом деловању, не мање значајне од снажења угледа, одлука да се у борбу за њих уђе с „кругом одабраних“, а не са свим расположивим музичарима у земљи показала је и постојање једне врсте ускогрудости оснивача и утицајних личности у Савезу.

Наиме, иако су социјално-економске недаће погађале све припаднике професије, и квалификоване и неквалификоване, и премда је постојао изражен заједнички интерес, потенцијал кооперативног рада није препознат у овој организацији. Став о строгом разграничењу и дистанцирању од оних с мањим културним капиталом, заузет је вероватно из уверења да би заједничко иступање шкодило угледу и еманципаторским настојањима квалификованих музичара. Тиме је, на посредан начин, важност социоекономског сегмента релативизиована, док је борба за интересе и права музичара постављена на „ужу основу“.

Не само да није постојала намера да се размотри евентуално прикључење музиканата Савезу музичара, већ се то односило и на њихова удружења која су постојала широм Краљевине. Штавише, од самог оснивања ове организације није се појавила иницијатива за било каквом врстом сарадње с таквим удружењима, упркос томе што су им се циљеви поклапали и што су, у великом броју случајева, наилазили на идентичне проблеме и препреке. Насупрот томе, колаборација је нуђена другим удружењима која су окупљала квалификоване музичаре, првенствено Удружењу југославенских музичара (Загреб).

Када је реч о немусичарским националним синдикалним организацијама, укључујући Главни раднички савез Југославије (ГРСЈ, активан од 1922. до 1925), Централни раднички синдикални одбор Југославије (ЦРСОЈ, активан од 1921. до 1929), Уједињени раднички синдикални савез Југославије (УРССЈ, активан од 1925. до 1940), евидентно је да руководство и чланство Савеза музичара није разматрало могућност сарадње, а, још мање, приступање једној од њих бирајући не само апсолутну аутономију у раду, већ и имплицитно увиђајући несврховитост уједињавања

квалификованих музичара, с једне стране, и радника, с друге стране. Заправо, са исте позиције са које су негиране добробити заједничке борбе са музикантима претпостављамо да је разумевано и заједничко деловање у радничком покрету. Штавише, оно је још мање узимано у разматрање, а о томе нити је дискутовано у гласилу Савеза, нити на званичним састанцима делегата и чланова.

И док је према музикантским и радничким удружењима у земљи исказивана равнодушност и суревњивост, дотле су иностране музичарске организације, нарочито из словенских земаља, биле предмет интересовања дела вођства Савеза. О томе сведочи чињеница да је недуго након његовог конституисања започета кореспонденција и размена искустава с низом удружења музичара изван Краљевине СХС. Поред сталне комуникације са руководством организација из Бугарске и Чехословачке, постојало је наглашено занимање за околности које су владале у Аустрији, Немачкој, Француској, Белгији, Великој Британији, САД, па чак и у Совјетском Савезу.

Упоредо са прикупљањем података о организационим и идеолошким специфичностима музичарског покрета широм Европе и глобално, уредништво листа *Jugoslavenski muzičar*, предвођено Фрањом Шидаком, започело је процес ширег међународног повезивања домаћег удружења током 1924. године. Поред намере да се Савез прикључи неком од активних међународних удружења музичара, појавила се и идеја о формирању свесловенске конфедерације у коју би била учлањена удружења с подручја Краљевине СХС, Бугарске и Чехословачке, те балканске конфедерације (Бугарска и Краљевина СХС). Како се током ове године искристалисала ситуација у вези с међународним удружењем на нивоу Европе, тачније након што је заживела Интернационална унија музичара (Internationale Musiker Union/Union Internationale des Musiciens) у септембру 1924. године, одустало се од рада на свесловенском удружењу и пажња је преусмерена на новоформирану унију. Редовну преписку с централом Уније стационираном у Хагу водио је Фрањо Шидак обавештавајући о стању у Краљевини и добијајући за узврат различите врсте извештаја насталих на основу података из земаља чланица.²⁰¹ Захваљујући пре свега његовом труду и залагању, Савез музичара у Краљевини СХС је постао члан Уније у јулу 1925. с тим да је таква одлука требало и формално да се подржи на савезном конгресу 1926. године.

У погледу активности у вези са заштитом и унапређењем права музичара на простору Краљевине, у оквиру Савеза акценат је стављен на контролу прилива страних музичара у земљу, затим на праћење деловања војних музичара у цивилним саставима и њиховим ангажовањем мимо службе, најзад, на спровођење бојкота појединих послодаваца, те обавештавање о затворености

201 Реч је била о удружењима из Финске, Норвешке, Шведске, Данске, Холандије, Белгије, Француске, Немачке, Швајцарске, Аустрије, Чехословачке, Мађарске и Пољске. Видети „Internacionalna unija muzičara“, *Jugoslavenski muzičar*, 1924, 12, 3 (2–5).

градова или установа за музичаре. Проблем страних музичара је на овим просторима био специфичан у поређењу с истом појавом у развијенијим земљама пре свега због значајног недостатка домаћих квалификованих музичара различитих профила. Да се није могло говорити о својеврсној угрожености музичара држављана Краљевине СХС услед „најезде странаца“, као што је то било уобичајено у другим срединама, потврђивали су и поједини утицајни чланови Савеза.

Реагујући на тврдње изнете у једном загребачком листу о томе „*da naši domaći glazbenici gladuju bez posla, dok su naše kavane pune čeških glazbenika*“, Фрањо Шидак је објавио опсежан чланак у *Jugoslavenskom muzičaru* покушавајући да утврди да ли заиста постоји конкуренција страних музичара или су таква запажања резултат злонамерног преувеличавања. Полазећи од увида да „*mi nemamo još svog muzičarskog staleža*“, као и да „*mi možemo naše muzičare na prste izbrojiti i još ćemo među njima naći jedan pretežni procenat neprofesionalista*“, он је изнео сумњу у то да је „*masa domaćih muzičara koji su bez nameštenja zbog toga, jer im 'stranci oduzimlju kruh'*“.²⁰² Према његовом мишљењу, могло је бити говора „*samo o pojedinačnim slučajevima*“, верујући да је сваком предузетнику или капелнику (вођи ансамбла) лакше да „*angažuje domaću silu, jer je on onda oslobođen tolikih briga i natezanja, koje mu se nameću ako hoće jednom stranom muzičaru da obezbijedi nesmetani boravak bar za četvrt godine*“.²⁰³

С тим у вези, Шидак је алудирао на заштитну политику државе према домаћим радницима која се манифестовала кроз одредбе Закона о заштити радника (§ 103), као и потоњих Правилника о упослењу страних радника који нису допуштали запошљавање страних држављана без дозволе Министарства социјалне политике, те мишљења надлежне Берзе рада, Радничке коморе и Инспекције рада. Према поменутиим актима, само у случају непостојања адекватне домаће радне снаге, што је утврђивала одговарајућа Радничка комора, дозвола за рад је могла да се изда на годину дана, а сасвим изузетно на неодређено време.²⁰⁴ На основу извештаја и кореспонденције централних подсавеза од фебруара 1924. до краја 1925. године, стиче се утисак да је постојао прећутни договор да се не шири негативна пропаганда против страних музичара и не узбуњује јавност тим поводом, те да се реагује, као што је и Шидак препоручивао, само у ситуацији великог прилива странаца који би превазилазио локалне потребе.

202 „Organizacioni pregled 30. маја. Може ли се код нас говорити о ‘конкуренцији страних музичара?’“, *Jugoslavenski muzičar*, 1925, 6, 47 (47–48).

203 Исто, 48.

204 Видети „Правилник о упослењу страних радника“, *Службене новине Краљевине Срба, Хрватиа и Словенаца*, 1925, 274 (28. новембар), 1–4.

Имајући у виду евидентан мањак квалификованих извођача на тржишту рада у овом периоду, једнако као са страним музичарима, није било ни значајнијих проблема у вези са запошљавањем војних музичара. Иако су се повремено могли чути гласови против њиховог ангажовања у цивилним оркестрима, ситуација у Краљевини СХС није била ни приближно алармантна као што је то био случај у другим земљама. Наиме, док су, примера ради, у Чехословачкој војни музичари масовно преузимали послове од цивилних музичара чак и у току штрајка и имали неограничено право на зараду мимо своје примарне службе, уз одобрење локалних власти и државних органа, што је у великој мери наликовало околностима у Аустрији²⁰⁵ и, донекле, САД, дотле су на територији Краљевине овакве ситуације биле неубичајене и ретке.

Мада се није могло говорити о угрожености цивилних музичара због доласка странаца или запошљавања војних музичара у почетној фази функционисања националног Савеза, ова групација се попут многих других које су већински биле оријентисане на приватни сектор, посебно на област услужних делатности, суочавала с бројним потешкоћама у вези са условима рада и кршењем радних права. Као што је већ наговештено, овдашње удружење квалификованих музичара углавном је било фокусирано на решавање појединачних случајева стављајући се у улогу саветодавца при чему готово да није било покушаја за системским приступом у одбрани права музичара уз помоћ увођења одговарајућих прописа или модификовања постојећих. Једина активност у оквиру Савеза с тим у вези одвијала се у оквиру званичног гласила у коме су се повремено појављивали осврти на идеју увођења музичарског законодавства покренуто у првој половини двадесетих година у Аустрији и Чехословачкој. Ова идеја је помињана уз значајно одобравање, али осим општих увида нису били предузети конкретнији кораци како би се нацрти аустријских и чехословачких колега прилагодили локалним приликама и евентуално понудили представницима законодавне власти. Исто је важило и за проблем ограничавања радног времена музичара који је био глобално распрострањен, погађајући и југословенске музичаре. Савез је, наиме, пажљиво пратио подухвате удружења музичара широм Европе у вези с његовим решавањем, међутим није било покушаја да се прибегне одговарајућим правним средствима.

Уместо тога, средство које је најчешће примењивано како би се стало на пут лошем третману музичара од стране послодаваца, било да је реч о непоштовању договорене сатнице, накнада или отказног рока, био је бојкот или тзв. затвор. Он је подразумевао следеће:

[U slučaju da] se neko ili sva poduzeća u jednom gradu zatvaraju za primanje angažmana, čini se to iz ovih razloga: 1. ako je nastao ili se priprema spor među vlasnicima i od njih angažiranim muzičarima, pa taj spor organizacija smatra pravdanim, 2. ako je koji grad ili

205 „Internacionalni organizacioni pregled. Konkurencija vojnih muzika. Odnos organizacija prema vojnim muzičarima“, *Jugoslavenski muzičar*, 1925, 9, 79–81.

čak država toliko prenapunjena s muzičarima, da mnogi od njih ne nalaze rada, 3. ako je koji poduzetnik tako loše postupao s muzičarima, da se ukazuje potrebnim saopćiti njegovo ime i postupak ostalim drugovima i tako izbjeći ponovnim zloporaba (*sic!*).²⁰⁶

Као што се може закључити, бојкот се односио на више различитих појава при чему је циљ био исти – заштитити музичаре који су у сукобу и борби за своја права од потенцијалне замене, тачније од могућности да на њихово место буду запослени други музичари. Кључно је у овом поступку било развијање свести о важности солидарног деловања у виду неприхватања ангажмана као средству принуде послодаваца и, паралелно с тим, давању подршке угроженим музичарима.

Осим објављивања вести о бојкоту у званичном гласилу и упућивања чланства на њихова права и могуће видове борбе, Савез је у својој првој фази и материјално помагао чланове кроз скромне накнаде у случају болести, незапослености и старости, а њихове породице у случају смрти. И док су се средства за активне чланове исплаћивала из потпорног фонда који је постојао у оквиру сваког подсавеза, чији је главни извор био новац сакупљен од чланарина, дотле су посмртнине издвајане засебно, од случаја до случаја, тако што је апеловано на чланство из свих крајева да једнократно уплате своту од десет динара. Како је механизам сабирања посмртнине био проблематичан и, истовремено, како су суме издаване за потпору чланова биле незнатне, тако је постепено расла жеља за увођењем измена у овом сегменту. Први конкретнији потези били су, међутим, покренути у току наредне фазе деловања Савеза.

Ка организационој и идеолошкој консолидацији

Уочи друге годишњице Савеза музичара у Краљевини СХС и уједно другог редовног конгреса, није се могло са сигурношћу претпостави како ће изгледати њен даљи пут и да ли ће она уопште наставити да представља квалификоване музичаре из читаве земље или само део њих, с обзиром на конфликт с београдским Подсавезом који је крајем 1925. године ескалирао. Будући да се радило о принципијелним неслагањима и да је било очито да београдска страна није вољна да одступи од свог става да је место централе Савеза, али и његовог гласила, у Београду, није било изгледа да ће прва дубока криза у оквиру организације проћи без озбиљних последица. Ипак, сасвим неочекивано, десио се преокрет у београдском огранку у виду смене руководства и његовог темељног реструктурирања. Наиме, у фебруару 1926. године, након ванредне седнице на којој су изнете бројне оптужбе на рачун дотадашње управе,²⁰⁷ за председника је изабран Петар Крстић,

206 „Šta znači zatvor (bojkot)?“, *Jugoslavenski muzičar*, 1925, 12, 107.

207 Видети „Записник ванредне седнице скупштине музичара на дан 3. фебруара 1926. године у Београду“, *Jugoslavenski muzičar*, 1926, 3, 8 (8–9).

композитор и наставник музике, који ће обележити рад читаве организације у овој фази. Избор Крстића и његових помоћника није омогућио само темељно „сређивање прилика“ у београдском Подсавезу, већ је донео и промену у односима са загребачким и љубљанским Подсавезом. Недуго након прве ванредне скупштине, тачније већ на мартовској скупштини постало је јасно да нова управа намерава да покаже добру вољу у решавању спора око централе прихватајући да он буде и ван Београда.²⁰⁸ То се у још већој мери показало на конгресу Савеза који је осим овог питања, требало да се позабави низом нагомиланих проблема, почев од усвајања нових, прецизнијих и опсежнијих правила и, заједно с тим, одговарајућим смерницама у деловању како унутар организације, тако и у југословенском јавном, културном и музичком животу.²⁰⁹

Захваљујући кооперативности београдских делегата, али и љубљанских и загребачких представника, дошло се до конзензуса око свих кључних питања у вези с функционисањем Савеза и његовом политиком. Усвојена су нова Правила,²¹⁰ односно значајно су допуњена у односу на претходна, договорено је да се централа врати у Београд, те да уредништво гласила остане у Загребу, затим да се на другачији начин администрирају приходи савезне управе и уведу нове врсте фондова при подсавезима, напослетку и да се приступи Интернационалној унији музичара. У основи је задржан модел који је подразумевао постојање аутономних покрајинских подсавеза, с тим да је њихов делокруг и располагање приходима прецизније дефинисано. Осим тога, овога пута је темељније приступљено питању чланства, премда је задржан фокус на квалификованим професионалним музичарима. Тако су право на учлањење имале следеће категорије музичара: „svaki notalni muzičar instrumentalista, kompozitor, dirigent, pedagog i organista (izuzimaju se vojni muzičari,

208 „Подсавез Београд. Ванредна скупштина Подсавеза на дан 5. III 1926“, *Jugoslavenski muzičar*, 1926, 4, 8; „Реорганизација Подсавеза у Београду“, *Jugoslavenski muzičar*, 1926, 6, 2–3.

209 Пре конгреса Савеза десиле су се промене и у новосадском Подсавезу одакле су, као што смо навели у претходном потпоглављу, потекле иницијативе за проширивање чланства са којима се руководство није у потуности слагало. Поводом оптужби да није желео да одговори на допис љубљанског Подсавеза крајем 1925. године, у коме је захтеван хитан сазив конгреса делегата и премештање централе у Љубљану, дотадашњи председник Милош Студничка одговорио је да су оне неосноване, те да је он лично не само одмах послао одговор, већ је и тим поводом отпутовао у Београд не би ли „pripravi(o) zajednički terrain (sic!) za rješavanje svih važnih pitanja koja su se imala pretresati na kongresu“. Ипак, упркос, како је тврдио, неуспешног покушаја да војвођанском Подсавезу сачува карактер „jedne slavenske kulturno-profesijonalne (sic!) organizacije“, он је на крају поднео оставку на место председника. Тиме је, према његовом мишљењу, „instinktivno pošao u susret i onim anonimnim faktorima, koji su se maskirali pod firmom tajništva ljubljanske organizacije“. Према „Uredništvu Jugoslavenskog muzičara“, *Jugoslavenski muzičar*, 1926, 3, 8.

210 „Organizacioni pregled. Pravila Saveza muzičara u Kraljevini Srba, Hrvata i Slovenaca“, *Jugoslavenski muzičar*, 1926, 5, 1–6.

tamburaši, harmonikaši, vokaliste itd.)“; при чему се то односило како на држављане Краљевине, тако и на држављане других земаља.²¹¹

Као што може да се примети, дилема у вези с пријемом вокалиста је дефинитивно разрешена тако што су они искључени из циљне групе Савеза. Насупрот томе, пажња је усмерена на инструменталне извођаче и припаднике „елитних“ групација међу музичарима – композиторе и диригенте и на једну од најбројнијих категорија – музичке педагоге. Недвосмислено је начињена и одступница према војним музичарима који су такође припадали сегменту квалификованих професионалних музичара, али од почетка рада Савеза нису били виђени као учесници у заједничкој струковно-сталешкој борби. Разлог томе је био је њихов дистинктиван социоекономски положај у односу на цивилне музичаре, као и чињеница да су представљали потенцијалну нелојалну конкуренцију.

У поређењу с претходним периодом, уведене су новине у погледу фондова Савеза. Поред прецизирања начина прикупљања средстава и исплате у оквиру посмртног и потпорног фонда, било је предвиђено и формирање заштитног фонда, те фонда за изградњу Дома музичара који дотле нису били предвиђени. Креирање заштитног фонда представљало је средство за ублажавање последице обуставе рада музичара услед проглашења дана жалости, земљотреса и сличних догађаја који су могли да утичу на затварање позоришта и локала, при чему је то био једини централизован фонд унутар Савеза.²¹² Када је реч о фонду за изградњу Дома музичара, његово установљење је проистекло из мишљења да је таква установа неопходна као вид помоћи старим и болесним музичарима, због чега је у перспективи требало да се започне с прикупљањем новца.²¹³ Видови акумулирања средстава у ову сврху нису били изнети у усвојеним Правилима, већ је то остављено за наредни период.

Без обзира на чињеницу да је други редован конгрес унео стабилност и дозу оптимизма у редове управе и чланова Савеза музичара у Краљевини СХС, те да је његова политика прецизније формулисана, преостало је да се пројектовани циљеви реализују у конкретним активностима и корацима и да се, на тај начин, не само оснажи организација, већ и њено деловање. Први знак да одлуке донесене овом приликом неће остати неуважене и да постоји жеља да се оне спроведу у пракси био је допис Извршног одбора Савеза свим подсавезима и подружницама да хитно доставе спискове својих чланова, уплате неопходна средства савезној управи и крену с применом новоустановљених

211 Видети § 9. Исто, 1.

212 Видети § 121. Исто, 6.

213 Видети § 122. Исто.

Правила,²¹⁴ да би временом уследио низ других битних потеза. Треба поменути детаљну анализу рада Савеза на свим нивоима коју је у септембарском и октобарском броју *Jugoslavenskog muzičara* из 1926. године изнео председник Петар Крстић, указујући на бројне проблеме, њихове могуће узроке и начин отклањања.²¹⁵ Након прикупљања и систематизовања података из подсавеза и подружница уочено је да многи од њих готово да не функционишу (подружнице у Чаковцу, Ђакову и Осијеку), да постоји кашњење у уплати посмртнине, да нема никакве контрола над односом послодаваца и музичара, то јест да су они „apsolutno divlji“ и, на крају, да се упркос јединственим правилима организација не послује „jednodušno“.²¹⁶ Како би се такве околности превазишле, Крстић је апеловао на управе подсавеза да почну стриктно да се придржавају одредби о дужностима и правима чланства, те да их на известан начин дисциплинују и чвршће вежу за Савез и његове активности. Према његовом мишљењу, без јаког чланства и савесних и вредних управа, било би илузорно дискутовати о извршавању постављених циљева и њиховом проширењу, јер је то стајало у директној вези са степеном изграђености организације.²¹⁷

Изузев инсистирања на систематичнијем деловању у покрајинским оквирима од стране савезне управе, као показатељ спремности да се политика прокламована на конгресу заиста спроведе у дело било је формулисање још једног вида контроле на тржишту музичара. Наиме, имајући у виду то да је једно од кључних начела у деловању Савеза било унапређење угледа музичке професије, током 1926. године се појавила идеја о потреби „концесионирања“ вођа салонских оркестара као поступку уз помоћ којег би се увео ред у област салонског музицирања и истовремено омогућило одржање одговарајућег уметничког нивоа ансамбала. Она је проистекла из претпоставки да су салонски музичари и њихови капелници готово искључиви „nosioци muzike“ у провинцијским местима, што их ставља у позицију важних чинилаца у „izgradnji naše nacionalne kulture“, као и да је у великом броју случајева та врста улоге занемарена и стављена на маргину у корист „interesa materijalne prirode“.²¹⁸ Да би се оваква ситуација превазишла, односно „da bi se podigao kulturni nivo i samosvjest salonskih orkestara“ дошло се до становишта да је неопходно да се за „vođenje orkestra veže kao uslov izvesna kvalifikacija, koju ima da posvjedoči naročita koncesija, kakova se uvodi u svim zemljama, kojima leži na brizi podizanje jedne nacionalne kulture“.²¹⁹ Како би добили концесију од Савеза, то јест од Министарства просвете,

214 „Izvršni odbor Sav. uprave“, *Jugoslavenski muzičar*, 1926, 5, 7–8.

215 „Opšti pogled na našu organizaciju“, *Jugoslavenki muzičar*, 1926, 9, 3–4.

216 Исто, 7.

217 Према Р. Krstić, „Opšti pogled na našu organizaciju (svršetak)“, *Jugoslavenski muzičar*, 1926, 10, 2.

218 „Koncesije za vođe (kapelnike) salonskih orkestara“, *Jugoslavenski muzičar*, 1926, 11, 3 (3–4).

219 Исто, 4.

требало је да капелници докажу не само да поседују одговарајуће квалификације, већ и искуство у раду и познавање музичке историје и појединих теоријских дисциплина. Таква потврда била је, на изванредан начин, показатељ да капелник поседује одговарајући степен музичких компетенција.

Видови спровођење процеса концесионарања, те процедуре које је требало да обухвати, били су предмет расправе у дужем временском периоду унутар Савеза, уз кооперацију с Министарством просвете Краљевине СХС. Упоредо је израђиван Правилник о издавању концесија вођама салонских оркестара заједно да допунским правилницима²²⁰ чији се нацрт појавио у децембру 1926. године.²²¹ Стиче се утисак да су утицајни сегменти Савеза веома озбиљно приступили овом задатку, видевши у томе прилику да се покаже одлучност и темељност организације у уређењу појединих области деловања квалификованих музичара. У међувремену је основној намени концесионарања – стандардизацији квалитета капелника и салонских оркестара, било придодато још неколико додатних у виду обавезе склапања писмених уговора с послодавцима уз посредовање Савеза, као и ангажовања његових чланова.

Да је била реч о првој значајној акцији овог удружења сведочили су и бројни текстови штампани у официјелном гласилу у којима је експлицирана њена важност и сврсисходност.²²² С тим у вези је индикативно било и саопштење председника Петра Крстића које се појавило у децембру 1927. године.²²³ Као аргумент у прилог спровођења концесионарања у њему је изречено следеће:

Наравно да се ‘стручњаци’ – вође салонских оркестара – неће у многоме с тим правилницима [о издавању концесија] сложити, јер у правилницима има пуно ствари, које су нов терет за вође салонских оркестара, а о чијем ће извршењу водити рачуна и управе подсавеза и Министарства: Просвете, Социјалне Политике, Унутрашњих Дела и Трговине и индустрије.

И кад концесију за вођу оркестра буде могао добити само онај музичар, који поред музичких способности за вођу буде дао реверс по § 4 Правилника за издавање концесија вођама салонских оркестара који гласи: 1. да ће ангажовати само музичаре, организоване у Савезу Музичара Краљ. СХС и то само посредством савезних

220 Мисли се на Правилник приправног течаја за вође салонских оркестара, Научна основа приправног течаја за вођење салонских оркестара, те Правилник за полагање испита у сврху издавања концесија за вођење салонског оркестра.

221 „Правилници за концесије вођама салонских оркестара“, *Jugoslavenski muzičar*, 1926, 12, 4–6.

222 Видети нпр. „Organizacioni pregled. Vođe (kapelnici) salonskih orkestarā“, *Jugoslavenski muzičar*, 1927, 8, 1; Š[ida]k, „Prva kušnja pravog organizacionog rada (povodom akcije za koncesioniranje salonskih kapelnika)“, *Jugoslavenski muzičar*, 1927, 9, 1–2; „Šta nam nedostaje?“, *Jugoslavenski muzičar*, 1927, 11, 1–2.

223 „Издавање концесија вођама салонских оркестара“, *Jugoslavenski muzičar*, 1927, 12, 2–4.

канцеларија за намештање [...], 2. да ће с подузетником и са сваким појединим чланом оркестра склопити писмене уговоре уз претходно одобрење надлежног Подсавеза односно подружнице, 3. да ће нарочиту пажњу посветити неговању југославенске и славенске музике – **обавезе чије невршење повлачи са собом одузимање концесије** – тада ће сасвим други дух завладати у раду нашег Савеза. Већина чланова биће приморана да се организује, томе ће ићи на руку сами вођи оркестра. Наша држава неће бити обећана земља за музичаре целог света, без обзира на њихове уметничке и моралне квалификације. Створиће се један пургаториум (*sic!*) за одабирање оних, који ће нашој публици сервирати музику, и којима се може доделити и част и поверење и дужност и награда за то, што им се признају и уметничке и моралне квалификације, да буду посредници између послодаваца и музичара и артистички и социално-привредни (*sic!*) вођи једног уметничког ансамбла.²²⁴

Поред културно-уметничких и социјалних циљева које је требало постићи увођењем концесионирања у праксу, изгледа да је вођство Савеза у томе видело прилику и за проширење организације, тачније повећање броја чланова. Међутим, неколико тачака је било спорно у правном смислу у вези с плановима овог удружења у погледу концесионирања. Најпре, Савез није имао основу за принудно прикључивање неорганизованих музичара, а, осим тога, није постојала ни могућност ускраћивања бављења музичком професијом било којем лицу, с обзиром на чињеницу да је она на територији Краљевине била третирана као слободна професија. Да је ефекат концесионирања у правном погледу био ограничен скретали су пажњу поједини чланови организације. Тако је Миливој Керн из загребачког Подсавеза у децембру 1928. године, у тренутку када је процедура издавања концесија заживела, након што је Министарство просвете одобрило Правилнике 1927. године,²²⁵ изнео врло важна запажања у вези с овом појавом.²²⁶ Констатујући како је један део чланова Савеза сматрао да је са заказивањем испита за добијање концесија и њиховим одржавањем читав процес концесионирања на изванредан начин заокружен, он се запитао да ли ће испити и концесије „*polučiti željeni efekat ili će zatajiti?*“²²⁷ Према његовим увидима, очекивање да би на овај начин појединци који добију концесију постали заштићени на тржишту, док би они који остану без ње изгубили прилику да раде није било утемељено на важећем законодавству Краљевине СХС. Заправо, како је приметно Керн:

224 Исто, 4.

225 Министарство просвете Краљевине СХС донело је такву одлуку 31. јануара 1927. године (УБр. 136).

226 „*Kako da provedemo istinsko koncesijoniranje (sic!) salonskih muzičara*“, *Muzičar*, 1928, 12, 2–3.

227 Исто, 3.

Prema zakonima koji kod nas postoje, može se muzikom, pa i obrtimice, baviti svatko bez-ikakvih organizacija; muzika je kod nas slobodno zanimanje koje nije uvjetovano nikakvim koncesijama. Dok se stvar ima tako, dotle koncesije, makar one bile izdane i po Ministarstvu prosvjete, sa juridičkoga gledišta ne znače ništa. Kapelnici bez koncesija i ispita moći će i nadalje nesmetano raditi, a da ih nijedna oblast ne će (*sic!*) moći smetati u tome.²²⁸

Решење је, како је он веровао, лежало у изменама и допунама постојећих закона, посебно Закона о обртима, којим би се занимање салонског музичара сврстало у занимање (занат) „за које треба допринијети доказало о потребној стручној спремности и да се према томе музичарско занимање конcesијонира (*sic!*)“.²²⁹ Једино тада би музичари имали законом заштићен положај, престајући да буду део слободних професија, те би, самим тим, имало смисла да Савез „проsuђује стручно знање својих чланова и да им издаје свједодџбе о осposobljenju, на основу којих би онда компетентне власти издавале пуноважне обртнице (конcesије)“.²³⁰

Иако су аргументи Миливоја Керна били у потпуности правно ваљани, чини се да већи део вођства Савеза није намеравао да обустави реализацију процеса конcesионирања и евентуално преусмери своју пажњу на преговарање с Министарством трговине и индустрије. Разлог томе је, претпостављамо, у подршци коју су добили од Уметничког одељења Министарства просвете, као и чињеници да након одобравања Правилника о издавању конcesија нису уследиле негативне реакције из других министарстава, нарочито Министарства унутрашњих дела, Министарства социјалне политике и Министарства трговине и индустрије. Уместо евентуалне ревизије помeнутог акта, као и читавог процеса, руководство Савеза је до краја овог периода било фокусирано на организовање испита за добијање конcesија што је, између осталог, подразумевало избор испитних комисија, припрему документације кандидата и њихово оцењивање, да би, паралелно с тим, била вршена контрола над капелницима салонских оркестара у погледу тога да ли су поседовали конcesије или не.

Прва група капелника приступила је полагању испита у децембру 1928. године у просторијама београдске Музичке школе пред члановима комисије које је претходно одредило Уметничко одељење Министарства просвете.²³¹ Од седамнаест пријављених кандидата, испит је положило њих тринаест, један је ослобођен, а тројица су добили одобрење да понове испит након три месе-

228 Исто.

229 Исто.

230 Исто.

231 Одлука Министарства у вези са члановима комисије донета је 29. октобра 1928. године (УБр. 3342) након захтева који је упутио Подсавез у Београду. За председника комисије изабран је Петар Крстић, а њени чланови

ца.²³² Неколико месеци након тога, тачније у фебруару 1929. године уследио је допис београдског Подсавеза Уметничком одељењу са захтевом да оно затражи од Министарства унутрашњих дела, социјалне политике, трговине и индустрије, као и Управе града Београда да „вођама салонских оркестара, који немају овлашћење [од овог одељења] [...] од дана 1. априла 1929. г. забрани рад, као нестручним, неквалификованим и бесправним упражњивачима капелничког позива“.²³³ Убрзо је Подсавез упутио списак од 22 капелника без дозволе (концесије) Уметничког одељења које је тражило да оно обавести капелнике о обавези полагања испита и добијања концесије,²³⁴ да би у мају исте године била упућена листа од четрнаест капелника.²³⁵

У том периоду је Уметничко одељење Министарства просвете више пута слало обавештења Министарству унутрашњих дела о спровођењу процеса концесионирања, тражећи да оно изнесе мишљење о томе и да дâ сагласност.²³⁶ Одговор је коначно стигао у децембру 1930. године у виду одлуке о забрани рада капелницима салонских оркестара који нису имали концесију Уметничког одељења.²³⁷ Ипак, судећи према даљој преписци између Подсавеза Београд, Уметничког одељења и Министарства унутрашњих дела стиче се утисак да су током 1931. године и касније, упркос забрани, бројни капелници наставили да раде без концесија. Тако се у распису београдског огранка Савеза упућеном Уметничком одељењу 30. јула 1932. године тражило да се послодавци опомену да „не узимају у рад оне капеле у којима вође оркестара немају концесију Министарства просвете за рад“, да би ово одељење исту молбу проследило Министарству унутрашњих послова.²³⁸ У одговору

били су Станислав Бинички, Јован Зорко и Јован Пешељ (АЈ-Ф66-620-1030, Допис Савеза музичара у Кр. С. Х. С. Подсавез Београд Уметничком одељењу Министарства просвете, бр. 127, Београд, 15. 10. 1928)

232 АЈ-Ф66-620-1030, Допис Савеза Музичара у Кр. С. Х. С. Подсавез Београд Уметничком одељењу Министарства просвете, Београд, бр. 300, 25. 12. 1928.

233 АЈ-Ф66-620-1030, Допис Савеза Музичара у Кр. С. Х. С. Подсавез Београд Уметничком одељењу Министарства просвете КЈ, бр. 40, Београд, 11. фебруара 1929.

234 АЈ-Ф66-620-1030, Допис Савеза Музичара у Кр. С. Х. С. Подсавез Београд Уметничком одељењу (Министарства просвете КЈ), бр. 43, Београд, 19. фебруара 1929; Одговор Подсавезу, УБр. 636, 26. фебруар 1929. год. у Београду; Одговор Подсавеза Београд, бр. 54, Београд, 4. март 1929. г.

235 Видети АЈ-Ф66-620-1030, Допис Савеза Музичара у Кр. С. Х. С. Подсавез Београд Уметничком одељењу Министарства просвете КЈ, бр. 127, Београд, 8. мај 1929. г.

236 Први такав распис послат је 2. марта 1929. године након молбе коју је Уметничком одељењу поднео Подсавез Београд. Видети АЈ-Ф66-620-1030, Допис Уметничког одељења Министарства просвете Министарству унутрашњих дела, 634/929, Београд, експедовано 2. 3. 1929.

237 Министарство унутрашњих дела донело је ову одлуку 18. децембра 1930. (Бр. 65526).

238 АЈ-Ф66-363-607, Допис Савеза музичара у Краљ. Југославији. Подсавез Београд Уметничком одељењу Министарства просвете КЈ, бр. 179, 30. 7. 1932, Београд; Допис Општег одељења Министарства просвете

од 4. октобра 1932. само је констатовано да је крајем 1930. године издат налог подручним властима у вези с третманом неконцесионираних вођа салонских оркестара, чиме је имплицитно стављено до знања да је ово министарство извршило своју обавезу и да је потребно да се заинтересоване стране обратe другим органима.

Проблеми који су се појавили у другој фази реализовања поступка концесионирања у вези са спречавањем деловања неконцесионираних капелника и онемогућавањем да они буду ангажовани и да потписују уговоре о раду нису решени. Штавише, проблеми ће се манифестовати у још наглашенијем виду у наредним фазама сразмерно појачавању тежње руководства и чланова Савеза да се испоштују ранији договори с надлежним министарствима и, консеквентно, предузму кораци за заштиту оних који су добили концесије, односно да се санкционишу појединци без одговарајућих потврда и квалификација.

Премда је питање концесионирања капелника салонских оркестара представљало једну од главних преокупација вођства Савеза до почетка тридесетих година, то свакако не значи да у овом периоду није посвећена пажња и другим појавама. Од особите важности су била настојања да се организација прошири припајањем других сродних организација на територији Краљевине, уз укључивање нових категорија чланства о чему се дискутовало од њеног настанка. Међу првим значајним корацима у том правцу било је фузионисање Удружења југославенских музичара са загребачким Подсавезом што је, након три године преговарања и дискутовања, формално потврђено на априлском конгресу 1927. године.²³⁹ Одлуком конгреса одобрено је да се креирају засебне секције у оквиру подсавеза – секција позоришних музичара, педагога и композитора, с којима је требало да се њиховим члановима омогући „unutrašnja, naročito, kulturna autonomija“.²⁴⁰ Осим тога, секције су имале право на своје представнике у Управном одбору Подсавеза.

Руководство Савеза је након успешног прикључења Удружења југославенских музичара и његових чланова, исказало намеру да на исти начин приступи и Друштву словенских учитеља у Љубљани (*Društvo slovenskih učiteljev*), с којим су започети преговори још у децембру 1926. године. Судећи према доступним подацима, до припајања ове организације је дошло почетком 1927.

Министарству унутрашњих послова, ПБр. 30386, 3. авг. 1932 у Београду; Одговор Министарства унутрашњих послова Општем одељењу Министарства просвете, бр. 3779/32, 29. 9. 1932, Београд.

239 Š[ida]k, „Organizacioni pregled. I. Redovan kongres Savezne uprave“, *Jugoslavenski muzičar*, 1927, 6, 1 (1–2). Овом приликом ликвидирано је неколико подсавеза и подружница организације са седиштем у Марибору, Сплиту и Новом Саду. Напуштање „децентрализованог“ модела дефинитивно је потврђено 1929. године на редовном конгресу. Савез је у том тренутку функционисао само у три регионална центра – Београду, Загребу и Љубљани (видети „Organizacioni pregled. Savezna uprava“, *Muzičar*, 1929, 7, 1–2).

240 Исто, 1.

године.²⁴¹ У овом периоду се изван Савеза налазио Савез удружења оргуљаша (*Zveza organistovskih društev*), међутим, није јасно да ли су између две организације постојали договори о сарадњи и, евентуално, спајању.²⁴²

Иако се није успело у жељи да се у оквиру Савеза нађу сва удружења професионалних квалификованих музичара, идеја о његовом даљем проширивању није напуштена, већ је преусмерена на привлачење нових категорија музичара. Како о питању односа са музикантима и њиховим удружењима није дискутовано, нити у оквиру гласила, нити унутар организације, јасно је да је руководство настојало да остане доследно ставовима својих претходника не остављајући нимало простора за могуће искорак или чак заокрет с тим у вези. Заправо, унутар Савеза је постојао јасан консензус о томе да музиканти нису пожељни и да се неће одступити од начела квалификованости, не само у процесу учлањења, већ и у погледу струковно-сталешке борбе. С обзиром на то да је ова категорија изнова одбачена, остао је мали круг музичарских групација којима је Савез могао да се обрати. Напослетку, након конгреса 1929. године, донета је одлука да организација прихвати чланство аматерских (непрофесионалних) музичара који, по мишљењу већине, нису угрожавали ангажман професионалних музичара, али су у појединим срединама (Љубљана) били многобројни.²⁴³ Таквој групацији омогућено је да имају статус ванредних чланова Савеза.

Без обзира на то што је у случају аматерских музичара прекорачена програмска оријентација и једно од кључних начела – квалификованост, вођство организације није покушало да овакав потез детаљније објасни и оправда посебно уколико се има у виду негативан став према музикантима. Чини се да је једини аргумент који је овом приликом узет у обзир била неконкурентност аматерских музичара, док су остале околности занемарене. Свакако, из угла омасовљења Савеза и јачања његовог утицаја, прикључење музичара-аматера имало је своје оправдање, једнако као и чињеница да је ова категорија и у другим земљама инкорпорирана у удружења музичара. Упркос томе, остала је као спорна идејна и програмска неконзистентност вођства организације, то јест позивање на критеријум квалификованости (и професионализма) у случају музиканата и његово изостављање у случају аматера.

Када је реч о сарадњи Савеза са немусичарским удружењима као потенцијалном виду оснаживања и ширења борбе за унапређење музичарске професије, околности се нису значајније промениле у односу на претходни период, мада је било извесних помака. Иако је савезна управа

241 Према „Organizacioni pregled. Neorganizovanim muzičarima!“, *Jugoslavenski muzičar*, 1, 1–2.

242 Видети коментар уредништва листа *Muzičar* на наводе изнете у тексту „Osnutek pravil za Zvezo glasbenih društev v Kraljevini SHS“ (1928, 2, 3 /3–4).

243 „Organizacioni pregled. Savezna uprava“, *Muzičar*, 1929, 7, 1, (1–2).

добила позив за кооперацију с Федерацијом организација приватних намештеника у току 1927. године, на конгресу одржаном 1929. донета је одлука да се он одбије уз следеће образложење:

Kongres je zaključio, da ne može da primi taj poziv Federacije za pristup Saveza, da se sve postojeće organizacije privatnih namještenika vremenom ujedine, dok Savez organizuje ne samo privatne, nego i državne muzičare (kazališni orkestri, nastavnici muzike), a sami privatni muzičari nemaju neposrednih dodirnih tačaka s privatnim namještenicima.²⁴⁴

Очито је да је идеја о аутономном функционисању Савеза била доминантна међу њеним члановима и руководиоцима и да алтернативни приступи нису детаљно узимани у разматрање. Без намере да напусте позицију „самосвојности“, делегати Савеза су напоследку прихватили одржавање блиских односа с овом Федерацијом, схватајући важност међусобне кооперације нарочито у контексту решавања питања пензијског осигурања свих приватних намештеника.²⁴⁵

Одређена померања могла су да се уоче и у односу Савеза према радничким коморама, што се нарочито односило на загребачки део организације. Наиме, неколико месеци након што је одржан априлски конгрес 1926. године, управа загребачког Подсавеза поднела је извештај у коме је, поред осталог, истакнута чињеница да је ова организација стављена у евиденцију тамошње Радничке коморе и да је с њеним представницима остварена добра сарадња.²⁴⁶ Тако је Подсавез од коморе редовно добијао упитнике о стању незапослености домаћих и заступљености страних музичара, а уједно је ова установа више пута „isposlovala, da su neki strani muzičari, koji nisu bili članovi organizacije, morali napustiti svoja mjesta, jer je podsavez imao na raspolaganju domaće organizirane i neuposlene sile“.

У погледу релација између Савеза и немузичарских удружења на простору Краљевине, треба поменути догађај који се одиграо у октобру 1927. године и у коме је учествовао један део чланова београдског Подсавеза. За разлику од већине чланова Савеза музичара и њене управе, који нису показивали жељу за прикључењем другим, масовнијим и разнороднијим синдикалним организацијама у земљи, ова групација се, подстакнута потребом за одвајањем од матичног Подсавеза и стварањем сопствене организације, обратила Савезу приватних намештеника Југославије.²⁴⁷ Након састанка чланова и делегата међу којима су преовладавали бивши припадници Савеза музичара из Београда, формално је конституисана Секција музичара при Савезу приватних намештеника с циљем да окупи заинтересоване појединце из читаве земље. Овакав потез изазвао је бурну

244 Исто, 2.

245 Исто.

246 „Podsavez Zagreb. Dva mjeseca organizacionog rada“, *Jugoslavenski muzičar*, 1926, 7 (6–8).

247 П. Ј. Крстић, „Једна нова ‘организација’ музичара“, *Jugoslavenski muzičar*, 1927, 11, 2–4.

реакцију управе београдског Подсавеза која је хитно послала дописе Министарству унутрашњих дела и Управи града Београда, молећи их да интервенишу и упуте „одбегле“ чланове или у Савез музичара у Краљевини СХС или у Удружење музиканата, тамбураша, хармоникаша и свирача, као једине легитимне заступнике музичарске професије.²⁴⁸ Штавише, Петар Крстић је, као председник Подсавеза, уједно и Савеза музичара, поводом овог случаја више пута одлазио у Управу града да би лично поднео представку. Временом је сукоб између музичара чланова Савеза и Секције ескалирао до те мере да је у потпуности паралисао деловање београдског Подсавеза.²⁴⁹ Последица поменутог спора било је премештање централе Савеза музичара у Загреб 1928. године (април) где ће остати до почетка Другог светског рата, док је одлуком делегата с априлског конгреса из те године наложено новом, загребачком руководству да поведе преговоре са члановима Секције музичара и покуша да их убеди да поново приступе београдском Подсавезу.²⁵⁰

Овај догађај није довео само до промена у организационом уређењу Савеза музичара, већ су с њим на видело изашли искривљена свест о значају синдикалног удруживања међу делом чланства београдског Подсавеза, као и извесни проблематични ставови његове управе. Очигледно је да иницијатива за оснивањем Секције музичара при Савезу приватних намештеника Југославије није била руковођена ширим интересима музичарске струке, већ личним амбицијама појединаца, то јест жељом да самостално управљају удружењем музичара без обзира на његову сврсисходност, потенцијал и утицајност. Паралелно с тим, управа београдског Подсавеза је са својим захтевом за спречавањем рада нових удружења поред већ постојећих показала недовољну упућеност у важеће правне прописе у земљи. Упркос томе што су Савез музичара и Удружење музиканата функционисали уз одобрење Министарства просвете, то ни у ком случају није значило да су исцрпљене могућности за креирање других, сличних организација – о томе су недвосмислено сведочиле одредбе видовданског Устава из 1918. године, као и Закона о заштити државе (1921).²⁵¹ Без обзира на то што је уверење вођства београдског Подсавеза о преимућству Савеза музичара у Краљевини СХС над другим организацијама музичара у погледу окупљања квалификованих професионалних музичара и усмеравања њиховог деловања било правно неосновано, оно је опстало као неупитно не само до краја ове фазе, већ и касније. О томе, између осталог, упечатљиво сведочи допис који је

248 Исто, 3.

249 „Organizacioni pregled. Povodom drugog redovnog kongresa Savezne uprave II.“, *Muzičar*, 1928, 5, 1 (1–3).

250 Исто, 1.

251 О правним прописима у вези са струковним удруживањем видети у Despot Ostojić, „Slobodno profesionalno udruživanje i sukobi u radu u našem zakonodavstvu“ (I–III), *Ujedinjeni sindikati*, 1932, 8, 120–123; 9, 138–141; 10, 155–157.

Петар Крстић упутио великом жупану Подринске области претпостављамо током 1928. године²⁵² поводом „случаја“ квалификоване музичарке Мици Верниш. У њему је изнето следеће:

Како је Мици Верниш нотална свирачица као и чланови њене салонске капеле, то им је место у Савезу музичара, а не у Удружењу музиканата, тамбураша, хармоникаша итд. С тога наредити да себе и своје чланове упише за чланове Савеза музичара у Краљевини СХС, Подсавез Београд, улица Краља Милана бр. 110, где ће добити и потребна упутства како ће доћи до дозволе Министарства просвете за вођење салонске капеле.

Управа Удружења музиканата, тамбураша, хармоникаша итд. биће узета на одговор, како је смела да прима за чланове музичаре ноталне, кад то није у смислу правила тога Удружења, јер је оно искључиво за аналне свираче итд.

Иако није познато који је био исход ове жалбе, као и ранијих жалби које је Савез достављао Министарству просвете у вези са политиком учлањења Удружења музиканата,²⁵³ имајући у виду правне прописе из тог периода, није постојала основа да се музичарима наметне избор када је реч о приступању одговарајућим организацијама, нити да се они због тога на било који начин санкционишу.

На плану међународне сарадње, Савез музичара у Краљевини СХС/Југославији наставио је са праксом из претходног периода одржавајући блиске контакте са словенским организацијама и

252 АЈ-Ф66-620-1030, Допис великом жупану подринске области – Шабац, недатирано и непотписано. Верујемо да је допис настао током 1929. године како због позивања на упутства за добијање концесије, тако и због чињенице да је похрањен међу документима из те године. Напомињено да Савез музичара у Краљевини СХС није одмах променио име у складу с променом назива државе, већ неколико месеци касније. Поред тога, на основу рукописа је евидентно да га је саставио Петар Крстић, у том тренутку председник београдског Подсавеза.

253 Београдски део Савеза музичара у Краљевини СХС обратио се почетком 1926. године начелнику Уметничког одељења Министарства просвете са следећом молбом:

„Савез музичара у Београду има част умолити г. начелника умет. одељења пом. Министарства да г. начелник са своје стране учини и изда наредбу Удружењу тамбураша и хамуникаша (*sic!*) тј. њиховој централној управи у Београду да иста нема право да оснива секцију за оркестарске музичаре те да их такве организује у своје удружење када се зна да у Београду и у Краљевини постоје стручна удружења и савез за оркестарске музичаре.

Господине начелниче, Савез је благовремено учинио доставу горе наведеном Удружењу, да не врше дезорганизацију наше културне установе. Ну (*sic!*) они су се оглушили и због знатно нижег улога који је у њиховој организацији, маса музичара странаца (којима би се могло забранити Вашом наредбом) уписују се код горе поменутог Удружења да би на тај начин избегли прописати (*sic!*) улог Савезу да плаћају, као и да избегну општу контролу Савеза над њима.

Савез се нада да ће г. начелник учинити све са своје стране да би се стало на пут недозвољеној конкуренцији од стране дотичних Удружења“. Према АЈ-Ф66-620-1030, Допис Савеза музичара у Кр. С. Х. С начелнику Уметничког одељења Министарства просвете Краљевине СХС, бр. 71, 8. 1. 1926, Београд.

појединцима, потом са удружењима из различитих крајева Европе, САД и шире и, коначно, испуњавајући обавезе према Интернационалној унији музичара у својству члана. До почетка тридесетих година постојала је интензивна размена са бугарским музичарима и музичким стручњацима коју је брижљиво неговало уредништво савезног гласила.²⁵⁴ Тако се током 1927. године у овом листу појавио исцрпан осврт на развој бугарске музике из пера Андреја Петровича Берсењева,²⁵⁵ уредника часописа *Музикален њреїлед* који је излазио као обласно гласило Савеза професионалних музичара у Бугарској, да би читав трећи број из 1928. године био посвећен бугарској музици, тачније њеном историјату, савременим правцима и кључним носиоцима, музичком животу и институцијама, укључујући и питање кооперације словенских музичара.²⁵⁶ Овакав потез редакција је детаљно образложила:

Redakcioni odbor je odlučio da pojedine brojeve *Muzičara* posvijeti izvesnim muzičkim i organizaciono-socijalnim pitanjima ili pojavama, izdajući ove brojeve u znatno povećanom

254 Заправо, од настанка листа *Jugoslavenski muzičar* у августу 1923. године, пола године пре него што је формиран Савез музичара у Краљевини СХС, до почетка наредне декаде, постојала је тежња да се успостави близак контакт с представницима музичких удружења и организација у Бугарској и другим словенским земљама попут Чехословачке, Пољске и Совјетског Савеза. На основу бројних извештаја и чланака о музичким приликама у наведеним земљама који су објављени до почетка тридесетих година, била је евидентна наклоњеност уредништва свесловенској идеји и, истовремено, идеји међубалканске сарадње које су у том периоду доживеле процват у утицајним интелектуалним и музичарским круговима у Краљевини СХС/Југославији. Паралелно с настојањима Фрање Шидака, оснивача и дугогодишњег уредника листа, југословенски музичари и музички стручњаци покренули су различите иницијативе с циљем тешње колаборације између словенских и балканских земаља у пољу музике. Поред осталих, треба издвојити рад Милоја Милојевића на формирању Свесловенског удружења за савремену музику, а затим и активности Косте П. Манојловића у вези с обликовањем Свесловенског певачког савеза и приближавањем бугарским музичарима и музичким институцијама. У том контексту битно је и оснивање часописа *Музика* у Београду у јануару 1928. године. О утицају идеја свесловенства и балканског културног уједињења на поље музике у међуратној Југославији видети детаљније у Ивана Весић, *Конструисање српске...*, 127–140; Vesna Peno, Ivana Vesić, Aleksandar Vasić (yp.), *Kosta P. Manojlović (1890–1949) and the Idea of Slavic and Balkan Cultural Unification*, Belgrade: Institute of Musicology SASA, 2017; Ivana Vesić, “Reflections of All-Slavic Political Ideals in Narratives on Music: The Case of Yugoslav Music Journals in the Interwar Period”, у Jordi Ballester, Gérman Gan Quesada (yp.), *Music Criticism 1900–1950*, Turnhout: Brepols, 2018, у штампи.

255 Чланак под називом „Бугарска музика“ штампан је у деловима у броју 3 (страна 7–8), 4 (страна 5–6), 5 (страна 6–7), 9 (страна 8–10), 10 (страна 8–10) часописа *Музичар* из 1927. године.

256 Том приликом публиковани су следећи текстови: Dim[itar]. H[adži]. Georgiev, „Neophodno je potrebno da se upoznamo“, 1–2; A. P. Bersenjev, „Бугарска музичка култура“, 2–3; Андреј Георгијев, „Музика у Бугарској“, 3–5; V. Dimitrov, „Дјеље музичке китце’ у Бугарској“, 5–6; Božidar Širola, „Бугарска музиколошка литература. Dobri Hristov: Tehničeskija stroež na blgarskata narodna muzika. Vlastita naklada. Sofija 1928“, 6–7; Zlatko Grgošević, „Бугарска музиколошка литература. Vasil Stojin: Blgarskata narodna muzika (Metrika i ritmika). Sofija 1927“, 7–8; B[ožidar]. Širola, „Makedonske pučke popijevke u obradbi Josipa Češmedžijeva“, 8–9.

opsegu. Odbor namjerava pri tome obratiti naročitu pažnju muzici slavenskih naroda i pitanjima, koja su od posebno interesa za pojedine struke muzičara od zvanja, jednako muzičkog kao i socijalnog karaktera.

Početak u provođenju ove odluke predstavlja ovaj broj, posvećen svojim muzičkim dijelom bugarskoj muzici. Valja istaknuti, da je njegovo izdanje potaknuto nagomilanim materijalom s područja bugarskog muzičkog života i da on stoga neće moći da zadovolji svakoga čitaoca, koji želi da u njemu nađe što zaokruženiji prikaz muzičkih nastojanja u Bugarskoj.

Odbor smatra naročitom dužnošću, da se na ovom mjestu zahvali g. A. P. Bersenjevu, uredniku *Muzikalnog pregleda*, koji je omogućio izdanje ovog broja, jednako svojim staranjem, kojem odbor zahvaljuje objelodanjenjem članka gg. Dim. Georgijeva [Hadžigeorgieva] rektora Muzičke akademije u Sofiji, i V. Dimitrova, nastavnika u Slivenu, kao i svojim ranijim opsežnim člankom o 'Bugarskoj muzici' (u prošlom godištu), koji je dao pobudu za članak g. Andreja Georgijeva, predsjednika Saveza profesionalnih (*sic!*) muzičara u Bugarskoj.

Izdajući ovaj broj redakcioni odbor nastavlja da korača stazom, koju si je opredijelio. Na tom putu predstavlja rad na međusobnom upoznavanju jugoslavenskih i bugarskih muzičkih nastojanja jedan od njegovih najviših zadataka.²⁵⁷

Видна мотивисаност уредништва савезног гласила да се подробно представи учинак бугарских музичких уметника кроз историју и, упоредо с тим, да се подстакне установљење Свесловенског удружења за модерну музику започетко 1924. године постепено је слабила са избијањем глобалне кризе у области музичке продукције и извођаштва. Наиме, како се криза разбуктавала и почела да захвата и саму Краљевину тако је и пажња редакције, као и других утицајних сегмената унутар Савеза све више била усмерена на вести из развијених капиталистичких земаља, те на деловање њихових националних удружења. Својеврсно померање фокуса на појаве које су озбиљно претиле да угрозе егзистенцију домаћих музичара укључујући, међу најзначајнијима, увођење звучног филма (тонфилм), експанзију индустрије грамофонских плоча (фонографске индустрије), као и масовно коришћење радио апарата постало је манифестно од краја 1929. године у учесталим извештајима о проблемима у оквиру музичке професије у различитим европским земљама и САД и покушајима да се социјеконomsке недаће музичара превазиђу.

Посебну бојазан међу руководећим структурама Савеза изазивала је појава увођења звучног филма у биоскопе, као и употреба радио апарата у локалима услед потенцијалног угрожавања позиције музичара, тачније губљења дотле сигурних радних места. Ове појаве су детаљно разматране у савезном гласилу где су се могла пронаћи опонентна предвиђања – од тога да звучни

257 Redakcioni odbor, „Muzički pregled“, *Muzičar*, 1928, 3, 1.

филм неће успети да заживи, односно да ће интересовање за ову врсту продукта да опадне,²⁵⁸ до тога да ће ова форма да превлада и потисне неми филм,²⁵⁹ затим да ће такозвана механичка музика да доведе до маргинализације „живе“ музике²⁶⁰ и супротно – да ће доћи до засићења механичком музиком међу конзументима,²⁶¹ најзад, да ће музичка професија временом да нестане²⁶² и, обрнуто – да ће опстати као нужни чинилац у индустрији забаве и музичком животу уопште без обзира на технолошке иновације.²⁶³

И док су домаћи стручњаци, као и бројни инострани експерти чији су текстови превођени и прештампани, покушавали да установе на који начин ће се драматичне промене у свету филма, радио продукције и производње грамофонских плоча одразити на музичаре, тј. да ли ће се потражња за њима драстично да опадне, да ли ће да се смањи интересовање за јавне концерте, те да ли ће доћи до редуковања зарада, удружења музичара из читавог света износила су сопствене статистике, пратила тенденције у области тржишта рада, ширила упозорења, али и предочавала потенцијалне солуције за ублажавање негативних последица технолошког напретка.

Мере које су предузимала поједина инострана удружења у борби против социоекономске деградације музичара нарочито су занимале утицајне кругове у Савезу, те не изненађује да је о њима детаљно извештавано у гласилу. Праћене су активности аустријских, италијанских, америчких и британских музичара у вези са санирањем потреса изазваних „механизацијом“ музике, док је с посебним интересовањем приступано извештајима Интернационалне уније, као и њеним препорукама. Између осталог, издвојена је иницијатива аустријског удружења да се повећа „порез на забаву“ биоскопима који репродукују звучне филмове и отпуштају музичаре, затим да се ограничи увоз грамофонских плоча и уведе висока царина на увоз звучних филмова у земљи,²⁶⁴ док је као један од успешних примера апострофирано деловање италијанских колега који су успели да издејствују забрану коришћења радио апарата на купалиштима у појединим периодима дана.²⁶⁵ Битна је била

258 „Музички стројеви. Tonfilm, ploča i radio“, *Muzičar*, 1932, 3, 1; „Povratak živoj muzici. Suton tonfilma?“, *Muzičar*, 1932, 4, 3; „Suton tonfilma. Slabljenje interesa publike za američke filmove. Holivud počeo sve više propadati“, *Muzičar*, 1932, 8, 6–7.

259 Видети Jaroslav Šidak, „Organizacioni pregled. Umjetnički i socijalni momenat u uvođenju tonfilma“, *Muzičar*, 1930, 1, 1.

260 „Križa u muzici. Opasnosti od mehanizacije“, *Muzičar*, 1931, 10, 1–2.

261 „Novi život? – Nove nade? – Nove mogućnosti?“ *Muzičar*, 1932, 7, 1–2.

262 „Muzika kao zvanje. Teško stanje i crne perspektive u budućnosti“, *Muzičar*, 1931, 7, 4–5.

263 „Da li je muzičarski stalež osuđen na izumiranje? Jedno optimističko viđenje“, *Muzičar*, 1931, 7, 3–4.

264 „Internacionalni organizacioni pregled. Borba bečkih muzičara protiv tonfilma“, *Muzičar*, 1929, 12, 2.

265 „Музички стројеви. Tonfilm, ploča i radio“, *Muzičar*, 1932, 3, 1.

и идеја о проширењу ауторских права на извођаче што је најпре покренуто у Великој Британији (1925), као и захтев француског Синдиката позоришних радника и музичара да музичари не суделују у снимању звучних филмова и да се њихов увоз у потпуности забрани.²⁶⁶

Ипак, најзначајније су у том контексту биле смернице Интернационалне уније музичара које су обликоване на основу анализе искустава у борби против „механичке музике“ из бројних земаља. Тако је крајем 1929. године ова организација изнела следеће предлоге удружењима музичара: „*poduzeća, koja se koriste mehaničkom muzikom, valja oporezovati naročitim porezom; direkcije, koje su otpustile svoje orkestre, treba obavezati, da od dnevnih dohodaka odvoде izvjesnu svotu, kojom će se podupirati nezaposleni muzičari; konačno, po uzoru [...] engleskog zakona, smiju se snimanja za reprodukciju samo u tom slučaju poduzimati, ako to prethodno organizacija dopusti i ako se podmiri izvjesna taksa, koja nije namijenjena samo izvađačima (sic!), nego jednim delom ulazi u potporni fond organizacije*“.²⁶⁷ Недуго потом, из Уније су стигле и посебне препоруке у вези са звучним филмом. Увиђајући девастирајући ефекат ове форме на музичку професију, руководство организације је позвало све своје чланице да „*organizuju snažnu propagandu u korist žive muzike, i da djeluju odgojno na publiku kako bi odustala od daljnjeg polaženja onih priredbi [u kojima se] upotrebljava mehanička muzika*“.²⁶⁸ Када је, међутим, реч о предузимању конкретних потеза у међународним оквирима, само је констатовано да појединачне организације треба да приступе ужој заједничкој сарадњи у настојању да пронађу одговарајућа решења.

Паралелно с праћењем догађаја који су потресали свет музике и забаве широм света, као и реакција националних и међународних удружења музичара, чланови и функционери Савеза музичара у Краљевини СХС/Југославији с пуно пажње су приступали анализи локалних прилика. У фокусу је било промишљање дејства процеса „механизације“ на положај припадника музичке професије у југословенским оквирима кроз разматање кретања стопе незапослености одређених категорија музичара и висине њихових накнада. Премда при Савезу није вођена прецизна статистика која би несумњиво олакшала утврђивање тенденција у социоекономском позицирању различитих сегмената музичке професије, нити је обављано редовно анкетање чланова и неорганизованих појединаца, непосредни увиди извесних музичара објављивани у савезном листу указивали су на упечатљив начин на ток и последице ширења „механичке музике“ на овим просторима до краја друге фазе.

266 М. Eastman, „Iz Internacionalne unije muzičara. Mehanička muzika i muzičari“, *Muzičar*, 1929, 9, 1–2.

267 Исто, 2.

268 „Internacionalni organizacioni pregled“, *Muzičar*, 1930, 1, 3 (3–5).

Пре свега, евидентно је да је технолошки напредак који је у кратком периоду дубоко трансформисао како индустрију забаве, тако и област уметничког стварања и извођаштва у развијеним капиталистичким друштвима, почео да се манифестује и у претежно аграрним друштвима попут југословенског, с малим закашњењем. Судаћи према сведочењима савременика, негативан утицај „механичке музике“ могао се приметити на подручју Краљевине Југославије већ у току 1929. године, упркос проценама појединих музичких стручњака да се то неће десити или да барем неће доћи до изражаја у блиској будућности.²⁶⁹

Један од првих гласова упозорења стигао је из Београда и то од анонимног музичара. У новембру 1929. он је у савезном листу предочио стање у музичком животу престонице, указујући уједно на проблеме с којима су се суочавали припадници музичке професије. Једна од појава која је деловала погубно на квалитет живота музичара био је континуиран тренд снижавања зарада, чак до педесет одсто, што је приписивано првенствено последицама економске кризе. Иако је аутор покушао да оповргне важност економских кретања у овом процесу, усредсређујући се на утицај фискалне политике Краљевине, податак о константном паду вредности рада музичара у току наведене године свакако је био алармантан, посебно из перспективе надолазећег таласа глобалне рецесије на овом простору од 1931. године. Заправо, уколико су запажања београдског музичара била тачна, то је значило да је извесно социоекономско „пропадање“ ове професије започело много пре него што су последице светске економске кризе постале видљиве на југословенском тлу.

Да је драматичан извештај из Београда био на изванредан начин утемељен, те да је за југословенске музичаре, нарочито оне који су радили у приватном сектору наступио тежак период индиректно су потврђивала запажања о експанзији такозваних „тањираша“ међу квалификованим појединцима. Наиме, током 1930. и 1931. године у савезном гласилу се појавило више текстова у

269 Овакве оптимистичне предикције изнео је Јарослав Шидак у тексту „Prijeti li nam opasnost od tonfilma?“ из октобарског броја листа *Muzičar* (1929, 10, 1–2). Сагледавајући ефекте увођења звучног филма на простору Краљевине он је истакао следеће:

„Ако се дакле тонфилм и не може више мимоићи, предуслови за његово проширење у европским земљама нису ипак повољни. Он ће проdirати polako, prilagođujući se različitim prilikama pojedinih zemalja, a dok se ne srede prilike na tržištu aparatura i dok se industrija tonfilmova ne uniformira i ne monopolizira, tonfilm će morati da se da se ograniči na velike kinematografe po evropskim metropolama. [...]

Posmatran s ove tačke gledišta, ne može zasad nama muzičarima u Jugoslaviji, nanijeti nikakve neposredne štete. Naglašavam još jednom riječ zasad, jer se daljni tok stvari ne može predvidjeti [...]. Danas međutim nijedan od naših vlasnika kinematografa ne raspolaze onim sredstvima, koja uvođenje tonfilma zahtijeva, i stoga možemo da budemo mirni. Ako bismo želili, da se stavimo u pozu proroka, prihvatili bismo riječ Conrada Veidta: ‘Za dvije godine neće se više moći da mimoide tonfilm s njegovim bogatim mogućnostima, ali on unatoč toga neće potisnuti kazalište ili nijemi film, nego će ih oboje prisiliti da dadu od sebe ono najbolje’“ (1929, 2).

вези с овом појавом која је несумњиво указивала на погоршање услова рада „музичара-ноталиста“ у погледу висине зараде. Прихватање рада за „бакшиш“ без материјалног оптерећења послодавца било је до тог доба уобичајено искључиво за неквалификоване музичаре, али је, сходно тврдњама изнетим у листу *Muzičar*, временом захватило и „елитније“ слојеве професије.²⁷⁰ Иако су музички стручњаци оштро критиковали овакву праксу, верујући да се њоме квари углед професије и угрожава економски статус квалификованих професионалаца, чини се да она више била продукт сужавања понуде на тржишту и смањења прихода у сектору услуга, него недостатка етичких критеријума и сталешке освешћености образованих извођача. Штавише, мало је вероватно да је рад за „бакшиш“ представљао резултат чињења беспотребних уступака гостионичарском слоју, већ пре покушај да се сачува минимум егзистенције.

Опадање зарада и понуде адекватних радних места уз пораст незапослености међу квалификованим (и неквалификованим) југословенским музичарима наставило се током раних тридесетих година при чему је посебно била угрожена категорија биоскопских музичара (кино-музичари). Упркос томе што се претпостављало да звучни филм неће у потпуности потиснути неми филм, те да ће бити потребно доста времена док власници биоскопа не набаве одговарајућу опрему за репродукцију, још почетком 1930. године било је очигледно да је такав исход превише оптимистичан. На основу вести које су стизале из различитих делова Краљевине, није било сумње да је звучни филм у потпуности надвладао у домаћим салама и да је, следствено томе, једно

270 Први пут је на ову појаву скренута пажња током 1930. године да би се у наредним годинама више пута упозоравало на њену штетност и погубност по музичарску професију. Како је истицано, проблем са такозваним „тањирашима“ био је у прихватању неодговарајућих услова рада таквих да је послодавац давао себи за право да преноси терет трошкова на публику уместо да их сâм сноси. Овим путем је не само угрожаван концепт тарифа, то јест минималних накнада, већ су озбиљно ремећени односи на тржишту рада музичара. Извођење за „бакшиш“, како се веровало, није само представљао претњу економском положају квалификованих музичара, већ и њиховом угледу у јавности. То је, чини се, нарочито узнемиравало чланове и управу Савеза музичара о чему сведочи један од првих текстова на ову тему – „О ugledu muzičarskog staleža“ (*Muzičar*, 1930, 11/12, 2–3). У њему су, поред осталог, изнете следеће тврдње: „Svaki je poslodavac i trgovac, a kao takav će uvijek prihvatiti jeftiniju ponudu. Dok ima muzičara, koji se i sami nuđaju (*sic!*) uz bagatelnu plaću ali uz uvijet, da skupljaju od gostiju taj blaženi bakšiš, dotle se taj ružni i sramotni običaj ne će (*sic!*) iskorijeniti. A ima nažalost i takvih slučajeva, da muzičari i sami ne pristaju na određenu, pristojnu plaću bez sakupljanja, već pretpostavljaju ovakvo ponizujuće prosjačenje poštenoj zaradi. [...] Muzičar, kome je stalo do njegovog ličnog ugleda i ugleda staleža kome pripada, ne će (*sic!*) se zaboraviti i pljunuti na svoj čovečanski ponos“ (1930, 3). Због вишеструких негативних ефеката свирања за „бакшиш“ о којима су представници Савеза дискутовали на страницама свог гласила, предлагано је да се оваква пракса забрани и да се у том процесу значајније ангажују локалне власти (видети „Једна срамота за музичарски stalež. Pitanje sakupljanja bakšiša u javnim lokalima“, *Muzičar*, 1931, 4, 1). Такви захтеви су понављани и у каснијем периоду, тачније током 1933. године (видети „U odbranu ugleda i časti muzičarskog staleža. Sramota za muzički stalež. – Zar opet invazija ‘tanjiraša’ u Zagreb?“, *Muzičar*, 1933, 9, 1–2).

музичарско звање – биоскопски музичар, nestalo sa tržišta. Mađa je slična situacija vladala i u drugim zemljama, savremenici su bili ubeđeni da „takovo (*sic!*) očajno stanje nije nastalo ni u jednoj stranoj državi u takovoj (*sic!*) meri“;²⁷¹ jer su statistički podaci pokazivali da je nova forma sporo osvajala bioskope i da nije bila svuda zastupljena. Za ovakve prilike u zemlji i neđahe bioskopskih muzičara implícitno su optuživani vlasnici sala jer, kako je naglašavano, nisu pokazivali nikakvu nameru da angažuju ansamble, umesto toga radije koristeći gramofone. Ipak, bez obzira na potrebu da se pronađe krivac za težak položaj ove grupacije, nema sumnje da je članovima i funkcionerima Saveza bilo jasno da povratak na pređašnje stanje nije mogući, te da je jedan broj radnih mesta zauvek ugašen.

Negativan ishod procesa mehanizacije u jugoslovenskim bioskopima po kvalifikovane muzičare, predstavljao je opomenu za Savez i njegovo rukovodstvo pokazujući da uloga pasivnog posmatrača zbivanja u industriji zabave može da ima ozbiljne posledice i, konsekventno, da je neophodno da se reaguje pre nego što nastane nepopravljiva šteta. Imajući u vidu delovanje ove organizacije do kraja druge faze zapaja se da je u kontekstu rešavanja socioekonomskih problema muzičara fokus bio, kao i u prethodnom periodu, na borbi protiv konkurentnih grupacija, dok su inicijative za promenu poreske politike države dolazile prevashodno od pojedinaca. Stoga ne iznenađuje da je jedan od prioriteta u radu Saveza i njegovih pokrajinskih organa bilo regulisanje angažovanja vojnih i stranih muzičara, kao i studentskih i đачких оркестара u privatnom sektoru što se zaključuje na osnovu brojnih prituzbi upućenih različitim ministarstvima u vezi s delovanjem ovih grupacija.

Mađa je još od početka 1927. godine skretana pažnja na problem zastupljenosti vojnih muzičara u privatnim lokalima, tačnije na mestima zabave nesrodnog tipa, čini se da je s produbljivanjem problema koji su pratili uvođenje „механичке музике“ на подручју Краљевине, rasla potreba organa Saveza da spreče svaki вид neloyalne konkurencije kvalifikovanim muzičarima. U skladu s tim, u јулу 1930. godine rukovodstvo ove organizacije обратило се за помоћ министру просвете Божићару Максимовићу молећи га за посредовање код министра војске и морнарице.²⁷² Naglašavajući da je muzičarima na jugoslovenskom prostoru угрожена egzistencija i рад услед nepovoljnih ekonomskih prilika, oni su zahtevali da se učine neophodni koraci kako bi se изменио тада важећи Правилник о таксирању приватног музицирања војних музика. По том акту биле су прописане ниске накнаде за ангажман ове групације, што је, према мишљењу вођства Saveza

271 „Na nizbrdici. Očajno stanje u muzičkom zvanju“, *Muzičar*, 1931, 6, 1–2.

272 AJ-Ф66-371-607, Dopis Saveza Muzičara u Kraljevini Jugoslaviji Ministru prosvete Božidaru Maksimoviću, br. 73/1930, 15. maj 1930, Zagreb (potpisao sekretar Mиливој Керн и председник Фран Лотка /Fran Lhotka/).

цивилним музичарима „činilo nehotičnu konkurenciju do uništenja“.²⁷³ Уместо онемогућавања војних музичара да наступају приватно, изнет је следећи предлог:

Mi ne tražimo, da vojne muzike svoje privatno sviranje skuće; dapače, vazda smo rado sa-
rađivali sa vojnim glazbenicima, ako je bila potreba kompletiranja s jedne ili s druge strane.
Vojničke muzičare, koji su možda baš radi tih niskih pristojba bili nepravom omalovaženi
i zapostavljeni nama u pogledu umjetničkih kvaliteta, mi smatramo kao nama ravne, ali
molimo, da se ova ravnopravnost ispolji i u tom pogledu, da se za sviranje vojnih muzičara
traži od priređivača isti honorar, kako ih civilni muzičari moraju da traže hoće li pokriti
svoje makar skromne životne potrebe. Za spas opstanka civilnih izvršujućih muzičara,
pogledom na njihovo očajno stanje, mi najtoplije MOLIMO da se pravilnik o taksiranju
privatnog muziciranja vojnih muzika revidira u tom smislu, da se podigne na istu visinu
kako je običajna kod civilnih muzičara. Time će biti prihod vojnim muzikama znatno veći,
a civilnim će glazbenicima biti omogućen opstanak.²⁷⁴

Овакав захтев који је проистицао из схватања неопходности одржавања нивоа накнада за одређене врсте музичарског ангажмана представљао је помак у односу на раније молбе које су првенствено имале за циљ ограничење рада војних музичара.²⁷⁵ Претпостављамо да је до промене у приступу овој појави дошло услед разумевања чињенице да приватно ангажовани војни музичари углавном нису угрожавали запошљавање цивилних музичара, већ су претежно надомештали недостатак одређених група извођача (пре свега квалификованих извођача на дувачким инструментима).

273 Исто.

274 Исто.

275 Поменућемо текст Јарослава Шидака „Organizacioni pregled. Konkurencija naših vojnih muzika“ (*Muzičar*, 1926, 11, 1–3) у коме се захтевало да се на наредном конгресу Савеза успостави консензус у вези с питањем ангажовања војних музичара на нивоу читаве земље. Поред осталог, аутор је предлагао да организација узме учешће у контроли приватног запошљавања војних музичара, те да ради на томе да ограничи њихово деловање у цивилном сектору. Неколико година касније на страницама *Muzičara* појавило се опонентно виђење у вези с приступом војним музичарима. Оно се заснивало на уочавању позитивних ефеката њиховог деловања у југословенском музичком животу (М./ilivoj/ Kern, „Jedno aktuelno pitanje“, *Muzičar*, 1929, 9, 2–3), као и на закључку да:

„mi za sada nemamo ni najmanjega razloga bojazni, da bi vojne muzike mogle naškoditi interesima civilnih muzičara. I svaka bi akcija u onome smislu, kako je neki članovi žele, bila neumjesna. Sve što se može učiniti u tom pravcu je to, da se poluču sporazumna saradnja između nadležnih vojnih vlasti i Saveza toliko, da prije sklapanja kojeg duljeg angažmana vojnih muzika u privatnim poduzećima dođe i Savez u priliku da izrazi svoje mišljenje i stavi svoj eventualni prigovor.

Svakako, prigovor mora biti dobro obrazložen i prost od sviju ličnih momenata. Jer ništa se ne smije suditi ni po simpatijama ni antipatijama, već po onome, što je svakome zdravom mozgu pristupačno po istini i pravici (*sic!*)“ (1929, 3).

На трагу оваквог, помирљивијег става спрам војних музичара који је изнесен у тексту Миливоја Керна треба сагледавати и наведни допис Савеза упућен министру просвете из 1930. године.

Идеја да се на посредан начин онемогући снижавање цене рада цивилних музичара кроз подизање накнада за војне музичаре није наишла на одобравање министара војске и морнарице. Ова одлука је сажето образложена:

Приликом реферисања по предњој молби Господин Министар није могао усвојити гледиште Савеза музичара да војне музике конкуришу цивилним музикама због своје ниске таксе.

Има података, да се војне музике и поред својих ниских такса не узимају преко целе године, већ само у летњим месецима, када их послодавци узимају само зато што се свира у отвореним просторима, (баштама итд.) и у таквим су приликама, због свог дувачког састава, способнији од цивилних музика.

У случајевима, када се војна музика узима и за стално свирање, као што је изузетни случај са музиком Краљеве Гарде, не игра улогу ниска такса, већ квантитативни састав оркестра.²⁷⁶

Негативан одговор министра војске и морнарице на тражење Савеза музичара значио је привремено стопирање даљих активности у вези с питањем рада војних музичара у приватном сектору. Ова организација је, упркос реакцијама поменутог министарста, наставила да „мотри“ на групацију војних музичара све до почетка Другог светског рата.

Попут војних музичара, и страни музичари су у већој мери улазили у фокус руководиоца Савеза како су јачали потреси на локалном тржишту рада изазвани економским чиниоцима, те технолошким прогресом. Забринутост у вези с приливом музичара „са стране“ почела је изразитије да се манифестује од 1929. године и временом се све више појачавала. Након што је у фебруару 1929. године исказано незадовољство због покушаја појединих удружења из других земаља да ангажују своје чланство у Краљевини Југославији противно препорукама Интернационалне уније,²⁷⁷ све су учесталије биле активности које су имале за циљ да онемогуће запошљавање страних музичара упркос разuverавањима извесних струја унутар Савеза да „о некој орџенитој акцији protiv [njih] пема ни говога“.²⁷⁸ Свакако, неспорно је да се челници југословенске организације нису залагали за потпуну забрану ангажовања странаца или за масовно одузимање дозвола за рад онима који

276 АЈ-Ф66-371-607, Допис помоћника министра војске и морнарице Општем одељењу Министарства просвете КЈ, бр. 12188, 5. јул 1930, Београд.

277 Š[ida]k, „Organizacioni pregled. Pitanje stranih muzičara u našoj zemlji (Jedan nedopušten način u snabdjevanju naše zemlje stranim muzičarima)“, *Muzičar*, 1929, 2, 1–2.

278 „Pitanje stranih muzičara (поводом забране свирања некolicини страних музичара у Загребу)“, *Muzičar*, 1930, 10, 3.

су деловали у земљи, али су зато помно пратили активности послодаваца широм земље, посебно за време летње сезоне, покушавајући да предупредe већи прилив музичара из иностранства.

Став да је потребно вршити неку врсту мониторинга над кретањем стране радне снаге у ситуацији смањивања броја радних места и опадања зараде музичара у земљи чини се да је делила већина чланова и водећих личности Савеза. То потврђује неколико текстова објављених у савезном листу током 1931. године, а затим и сукоб с једним од руководиоца Повлашћене југословенске уметничке агенције Удружења глумаца у Београду 1932. године. Између осталог, у опсервацијама у вези са положајем југословенских музичара изнетим у *Muzičaru* отворено је писано о потреби да се домаћи музичари заштите у тада неповољним економским околностима и да им се омогући да избегну незапосленост у дужем временском периоду кроз редуковање могућности запошљавања странаца. Константовано да је би у складу са наредбама Савске и Приморске бановине у вези са сузбијањем незапослености, Савез требало да апелује на чланове и поверенике да „smesta prijave svaki slučaj kojim bi se [one] mogle izigravati“, те да се држи пароле „svoj k svome“ инсистирајући на томе да се „najprije dâ zarada i kruh svojima, a onda tuđima“.²⁷⁹ У прилог тврдње да је оправдано да се сачувају радна места за југословенске музичаре навођени су и примери из других земаља. С тим у вези, у афирмативном смислу је тумачен принцип којим су се руководиле власти у Швајцарској:

Zahvalni smo svakom strancu za svaki franak kojeg nam donese u zemlju. Ali ne dopuštamo, da nam i jedan stranac odnese ma samo jedan franak, kojeg je mogao mogao zaslužiti koji domaći čovjek.²⁸⁰

Овакво схватање није, како је наглашавано, подразумевало „da bi ulazak svakog stranog muzičara morao biti apsolutno zabranjen“, јер је „muzika internacionalna, pa je katkada potrebna i izmjena kulturnih dobara i onih, koji to dobro prenose“.²⁸¹ Ипак, оно је требало да послужи као полазна основа у деловању против једног дела послодаваца који су избегавали да се ослањају на домаће квалификоване музичаре полазећи од уверења да је „samo ono dobro, što dolazi iz vana“.²⁸² Фаворизовање странаца спрам домаћих музичара сматрало се погрешним на неколико нивоа: пре свега зато што између њих „ne postoji razlika“, затим из разлога што је југословенским музичарима отежано запошљавање у иностранству, услед постојања рестриктивних мера у великом броју земаља и, коначно, због „teškog finansijsalnog i ekonomskog stanja“ у Краљевини.²⁸³

279 Jedan od neuposlenih, „Zaposlenje muzičara u našoj državi. Pitanje stranih muzičara“, *Muzičar*, 1931, 5, 5.

280 „Pitanje stranih muzičara. O uposlenju domaćih i stranih muzičara“, *Muzičar*, 1931, 10, 3.

281 Исто.

282 Исто.

283 Исто.

Проблем ангажовања странаца је, како се може закључити, имао више димензија, поред оне која је највише интересовала југословенске музичаре: ограничење понуде на тржишту рада и, последично, повећање незапослености. Наиме, очигледно да је у пракси, тачније у приватном сектору, постојала тежња ка пренебрегавању законских прописа и препорука државе у вези са запошљавањем странаца. Иако не може са сигурношћу да се утврди да ли су послодавци полазили од квалитативних елемената приликом позивања иностраних ансамбала, стиче се утисак да је, опште узев, на њихов избор значајним делом утицала склоност конзумената ка „помодарству“, то јест својеврсна фасцинираност ефектима „егзотичности“ и „другости“. Економски интерес власника локала у прибављању страних извођача био је неспоран, с тим да се он често косо с регулативама у области радног законодавства на шта су упозоравали чланови и функционери Савеза. За ову организацију било је проблематично не само ангажовање странаца уместо домаћих музичара, већ и то што се овај процес углавном одвијао без икакве контроле. То је посебно дошло до изражаја у спору који је избио између Савеза и директора одсека за артисте при Повлашћеној југословенској уметничкој агенцији Удружења глумаца током 1931. и 1932. године. На основу дописа које је Савез упутио Министарству просвете и Министарству социјалне политике увиђа се да је сукоб настао као последица чињенице да се у оквиру овог одсека одвијало ангажовање иностраних извођачких ансамбала за потребе домаћих локала на законски проблематичан начин.

Наиме, довођење страних салонских и џез музичара под окриљем поменуте агенције, тачније уз помоћ њеног функционера Клеменса Клеманчића, Савез је тумачио као прекорачење овлашћења које је имала²⁸⁴ и уједно као кршење Закона о заштити радника, те Правилника о издавању концесија вођама салонских оркестара. Како би се Клеманчићу онемогућило да посредује у запошљавању салонских и џез оркестара изван Краљевине Југославије, ова организација се обратила најпре Министарству просвете. Оно је уважавајући аргументе Савеза музичара, донело одлуку да се убудуће „strane kapele iz inostranstva smeju dovoditi u našu zemlju samo sa prethodnim znanjem i odobrenjem Odseka za umetnost i književnost kao što se to čini sa ostalim umetnicima i pozorišnim ansamblima“.²⁸⁵ Истим поводом Савез се обратио и Министарству социјалне политике с тим да је захтев био другачији. Овога пута тражено је да се агенцијама које се баве запошљавањем артиста „zabrani uopće svako namještenje stranih muzičara, bilo pojedinaca, bilo čitavih orkestara i kapela“²⁸⁶ због злоупотребе категорије „артиста“ и уједно кршења важећих прописа.

284 Дозвола је постојала за ангажовање концертних уметника и артиста.

285 Видети „Rad Savezne uprave u prvom polugodištu“, *Muzičar*, 1932, 8, 2 (1–5).

286 Исто, 4.

Инцидент са Повлашћеном агенцијом на извештајан начин је показао да су се власници локала са музиком служили различитим средствима како би заобишли заштитне мере државе приликом запошљавања странаца, као и то да у овом сегменту није постојала адекватна контрола. Као и у другим случајевима са запошљавањем „проблематичног“ кадра, чини се да су се челници Савеза радије опредељивали да раде самостално на њиховом решавању уместо да покушају да остваре колаборацију с радничким коморама и Инспекцијом рада. С обзиром на то да нам није познато колико су ове институције генерално биле успешне у праћењу деловања иностраних радника на подручју Краљевине, тешко је претпоставити да ли би њихова блиска колаборација са Савезом допринела бољем увиду у кретање страних ансамбала, евентуално ефикаснијем сузбијању непоштовања постојећих правних аката и санкционисању прекршилаца.

Поред војних и страних музичара, у другој фази деловања Савеза појавила се још једна категорија извођача и састава која се наметнула као конкурентна домаћим квалификованим инструменталистима. Реч је о била ђачким и студентским оркестрима који су почетком тридесетих година почели све чешће да се помињу у званичним дописима као групација која је стајала изван регула и која је, самим тим, угрожавала рад организованих и неорганизованих квалификованих музичара. Проблем с поменутом категоријом достигао је врхунац током 1932. године, резултирајући њиховим сврставањем међу приоритете Савеза када је реч о сузбијању нелојалне конкуренције. У том периоду су више пута улагане жалбе на рад ђачких и студентских оркестара различитим министарствима уз захтев да се њихово јавно деловање подвргне важећим прописима. Најпре је на ову појаву скренута пажња Уметничком одељењу Министарства просвета у допису из 1932. године:

Izvršnom odboru Saveza muzičara u Kraljevini Jugoslaviji čast je da se [Umetničkom odeljenju Ministarstva prosvete] obrati pažnja na nedozvoljeno delovanje orkestara sastavljenih od studenata visokih škola.

Mnogobrojni orchestri preuzeli su ovog ljeta stalna namještenja po našim ljetovalištima i kupalištima, naročito na moru, oduzimajući svojim neobično niskim plaćevnim i radnim uslovima mogućnost zarade muzičarima od zvanja. [...]

У данашњим, за музичаре од званја, врло тежким приликама, овакав поступак студената, који горе напоменуте ангажмане склапају искључиво са тим циљем да се лакше пробораве и позабаве на мору и по другим нашим лјетовалиштима, не представља само морално неоправдани чин, него се поврх тога противи и читавој досадашњој пракси наших мјеродавних установа, а нарочито Министарства просвете.²⁸⁷

287 Исто, 4–5.

Представници Савеза нису оспоравали право оваквим саставима да наступају, али су сматрали да за то треба да добију дозволу како од саме организације, тако и од обласних власти. Штавише, очекивало се да они буду третирани попут професионалних салонских оркестара што је подразумевало примену Правилника о издавању концесија вођама салонских оркестара из 1927. године.

Ове примедбе организација је изнела и Министарству унутрашњих послова које је одмах предузело извесне мере. Заправо, министарство је тим поводом 24. јуна 1932. године донело одлуку (Бр. 28513) којом се „ђачким оркестрима забрањује свирање на свим јавним местима, док не испуне услове из Правилника о давању дозвола салонским оркестрима“.²⁸⁸ На тај начин овај проблем је привремено решен с тим да ће повремено искрсавати и у наредној фази рада Савеза музичара.

Напослетку, треба поменути још једну појаву која се наметнула као проблематична за Савез и генерално музичарску професију у анализираном периоду. Реч је била о примени Закона о заштити ауторског права, тачније његовом делу који се односио на композиторе и аранжере. Одмах након усвајања, крајем 1929. године, уследиле су бројне нејасноће и проблеми. Ако се има у виду да је прикупљање такозваних репартиција по овој основи подразумевало постојање одговарајућег организационог оквира и прецизно дефинисане процедуре што је, како ће се видети и у наредном потпоглављу, изостајало дуги низ година услед сукоба између неколико кључних актера у тој области, штету су трпели делимично власници локала с музиком, али у највећој мери запослени музичари. Наиме, постојало је више инстанци које су преузеле на себе обавезу да прикупљају податке о извођеним делима живих аутора и наследника ауторских права на југословенском простору, те да наплаћују накнаде, почев од Аутор-централне из Загреба, затим агенције Аутор из Београда до Удружења југословенских музичара (УЈМА). Већ у првим годинама манифестовале су се аномалије у виду вишеструких материјалних потраживања спрам гостионичара. Агенције из Загреба и Београда постигле су договор тек током 1931. године, а дотле су издаци плаћани неколико пута по истој основи, што је, с једне стране, давало повод за смањивањем надница музичарима, а, с друге стране, додатно је отежавало ангажман ансамбала.

Управо из тих разлога, Савез музичара је од самог почетка био укључен у праћење спровођења поменутог закона како би заштитио интересе музичара и вршио притисак на агенције и УЈМА-у да делују конструктивно у том процесу. Међутим, упркос томе, услед сталних превирања у овом сегменту, континуирано су искрсавале нове недаће како на релацији између власника локала и ауторских агенција, тако и између власника и музичара. Тако се, примера ради, у јавности појавила информација о договору између Аутор-централне и гостионичара о оптерећивању

288 АЈ-Ф66-363-607, Одговор Министарства унутрашњих послова Општем одељењу Министарства просвете КЈ, Бр. 3779/32, 29. 9. 1932, Београд.

музичарских надница у вези с ауторским накнадама.²⁸⁹ Иако је вест касније демантована, нема сумње да ју је део гостионичара злоупотребио, намећући музичарима непотребне трошкове. О томе недвосмислено сведоче поједини коментари изнети у листу *Muzičar*:

Doznajemo [...] da vlasnici lokala, a naročito onih u provinciji, sustežu od plaće svojih muzičara pristojbu za naplatu autorskog honorara, pozivajući se na taj navodni 'sporazum', koji i ne postoji. Upozorujemo zbog toga naše članstvo, da nitko nije vlastan, pa ni vlasnik lokala, sustezati muzičarima isto za naplatu autorskih honorara.²⁹⁰

Премда о томе нема јасних потврда, можемо да претпоставимо да су се двострука потраживања агенције Аутор и Аутор-централe од власника локала и приређивача концерата, све до договора постигнутог у марту 1931. године, у извесној мери „преливала“ на музичаре.

Проблеми с наплатом ауторских хонорара додатно ће се продубити након 1933. године. То ће, наиме, остати једна од бројних потешкоћа која је све до почетка Другог светског рата пратила рад југословенских музичара запослених у приватном сектору и, истовремено, биће то једно од питања које ће се често налазити у фокусу функционера Савеза музичара у његовој последњој фази деловања.

Континуитети и дисконтинуитети

Премда је након првих месеци 1932. године изгледало да Савез музичара стоји на чврстим темељима у идејном и организационом погледу, догађаји из друге половине те године показали су супротно. Заправо, деловање ове организације је до те мере било уздрмано у кратком временском периоду да је њен даљи опстанак доведен у сумњу. Кризни моменти, као што је наговештено, нису били неуобичајени у раду Савеза, међутим, проблеми који су се појавили у јесен 1932. и који су били актуелни скоро читавих годину дана деловали су као веома снажни и потенцијално разорнији од сви претходних. Нагли преокрет наговештен је у октобру месецу када су смењени челни људи у београдском Подсавезу, након чега је уследило потпуно ревидирање пређашњих програмских оквира. Најпре је, после више од шест година, изгласано неповерење Петру Крстићу као председнику овог подсавеза који је, захваљујући својој преданости и енергичности, давао лични печат читавој организацији, нарочито у прелазном раздобљу док централа Савеза није премештена у Загреб. Без обзира на то што је овом стручњаку додељен статус доживотног почасног

289 „Autorsko pravo, vlasnici lokala i muzičari – izdavači“, *Muzičar*, 1930, 10, 8; „Navodni 'sporazum' između Autor-centrale i gostioničarskih udruženja na postoji“, *Muzičar*, 1931, 1, 1–2.

290 „Navodni 'sporazum' između Autor-centrale i gostioničarskih udruženja na postoji“, *Muzičar*, 1931, 1, 1–2.

председника београдског Подсавеза, управљање тим сегментом је у пракси у потпуности било пренето на нов састав.²⁹¹ Међу њима су били Владимир Живојиновић, у својству председника, затим Јаков Срејовић као потпредседник и Драгољуб Орељ као секретар. Нова управа није донела само персоналне промене, већ и веома значајне искорак у приступу једном од кључних питања организације – питању чланства.

Како ово питање није заокупљало пажњу чланова и функционера Савеза још од конгреса из 1927. његово поновно покретање неколико година касније деловало је изненађујуће. Упркос томе што је претходна управа београдског Подсавеза, тачније сâм Крстић, почетком 1932. године указивао на потребу модификовања погледа на категорију музиканата посредством остваривања ближе сарадње с њиховим удружењима,²⁹² можемо претпоставити да је мало ко унутар организације очекивао тумачења која ће се појавити крајем 1932. и почетком наредне године. Наиме, на когресу одржаном у Београду 30. и 31. октобра, секретар београдског Подсавеза, Драгољуб Орељ, изнео је пред делегате предлог о ревизији чланства Савеза, конкретно о припајању различитих удружења тамбураша, хармоникаша, аналита поменутом Подсавезу у виду засебне секције. То је био први пут да се овакав предлог нашао у оквиру савезног конгреса, а изузев начелних неслагања, због бојазни од квантитативне надмоћности музиканата и промене профила организације, закључено је да београдски Подсавез по том питању „*što prije izradi konkretne predloge, na osnovu kojih se ovlaštuje Savezna uprava donijeti konačnu odluku po prethodnom konzultiranju (sic!) ostalih svojih podsaveza*“.²⁹³

Неколико месеци касније из београдског Подсавеза стигла су прецизнија објашњења у вези с евентуалном променом Правила и проширењем делокруга Савеза којим су обухваћени не само квалификовани музичари, већ сви професионални музичари. Нове регуле су представљене у саопштењу

291 АЈ-Ф66-363-607, Записник ванредне скупштине београдског Подсавеза музичара одржане на дан деветог октобра 1932. године у простору Хотел-Империјала, Савез музичара у Краљ. Југославији Подсавез Београд, бр. 306, 10. X 1932, Београд (пслато на увид Министарству просвете).

292 Видети П. Ј. Крстић, „Музичари и музиканти. Савез или удружење?“, *Muzičar*, 1932, 1, 4–5. Крстић је став заснивао на следећим претпоставкама: 1. да је немогуће у потпуности јасно разграничити којој организацији припадају одређене категорије музичара, јер је тешко „дати дефиницију и све атрибуте ко је музичар, а ко музикант“, 2. да се музичка писменост „не може [...] узети као мерило за поделу на музичаре и музиканте“, 3. да послодавци не праве разлику између ансамбала (капела) са квалификованим или неквалификованим музичарима. Иако је био против тога да се удружења музиканата и музичара уједине, Крстић је указивао на важност и корисност њихове кооперације.

293 „Zapisnik kongresa delagata Saveza muzičara u Kralj. Jugoslaviji održanog dne 30. i 31. oktobra 1932. u Beogradu (svršetak)“, *Muzičar*, 1932, 12, 3 (1–6).

које је публикувано у савезном листу у марту 1933. године.²⁹⁴ Између осталог, челници подсавеза су своје становиште о укључивању музиканата у чланство темељили на неколико претпоставки. Једна од њих била је да је ова групација била значајно угрожена, јер није имала своје адекватно удружење, тачније најчешће су је заступали „разни криминални типови“. Још значајније од тога, веровало се да је заправо реч о истој класи – музичарима, без обзира на њихово образовање, са сличним проблемима и интересима. Задатак Савеза је требало да буде да стави музиканте под своју контролу како би се коначно стало на пут њиховој злоупотреби и омогућило да као слој буду адекватно усмерени у социокултурном и уметничком погледу. Да би се то остварило било је неопходно да се напусти политика својеврсног „сепаратизма“, као и уверење „да смо неке нарочите величине“ и уједно заобиђу правила „по патриотској дужности и човечности“.²⁹⁵

Додатни разлози у вези с прикључењем музиканата наведени су и у дописима београдског Подсавеза Уметничком одељењу Министарства просвете. У једном од њих, из децембра 1932. године истакнуто је следеће:

Да би се томе злу на пут стало [злоупотреби музиканата], слободни смо навести: у Чехословачкој постоји унија музичара у коју су организоване све врсте музичких радника. У Аустрији бечки Музик-Ферајн, где је такође исти систем јер свака врста има своју секцију, а пред земаљским властима и пред законом одговорно је врховно тело. Примера има и код нас јер смо ми стварајући Савез музичара у Краљевини Југославији на то мислили и три наша најглавнија центра музичка Београд, Загреб и Љубљану у један савез ујединили. Па би могли то и проширити на остале досадашње организације у виду разних музик[антских] удружења наравно само оних који се музиком баве као професијом, и радом за зараду.²⁹⁶

Као што се може увидети, управа Подсавеза у Београду ослањала се и на примере и праксу из других земаља у којима је окупљање музичара вршено не према квалификацијама, већ према професији.

Упркос томе што је идеја о амалгамисању две категорије музичаре унутар Савеза била заснована на смисленим аргументима, попут постојања заједничких интереса и позитивних искустава из других средина, реакције које су уследиле из других Подсавеза биле су веома бурне и оштре. Најпре

294 Драгољуб Орељ, „Зашто чекати још?“, *Мигиџар*, 1933, 3, 1–2.

295 Исто, 1.

296 АЈ-Ф66-363-607, Министарству просвете КЈ, Савез музичара у Краљ. Југославији Подсавез Београд, бр. 525, 24. XII 1932, Београд.

се, тим поводом, огласило вођство љубљанског Подсавеза, као и поједини чланови. Музичари из Љубљане имали су само речи критике на предлоге и образложења својих београдских колега:

Ми не можемо разумети, како је та господа из Београда толико наивна да поверује да музичар који је апсолвирао толике студије, и изгубио толико времена да би се образовао и ступио у оркестар или постао професор у музичкој школи, може да се удружи с члановима циганских и тамбурашких капела, затим с хармоникашима и певачицама чије свирање и певање не припада категорији музичке уметности. [...]

Уколико београдска господа мисли да ће са таквим скупом да побољша музичарски стандард не може рачунати на то да ћемо ми остали чланови са тим да будемо сагласни и да ћемо да будемо део таквог удружења. НЕ, НИКАДА!

Гласно протестујемо против сваке фузије која би представљала велику штету за све образоване музичаре.²⁹⁷

Иницијативу београдског Подсавеза на сличан начин је оценио и један анонимни члан Савеза примећујући иронично да је само то недостајало „da budemo sretni i zadovoljni“, те да су „notalan i anotalan muzičar [...] gotovo jedno te isto, pa je upravo dirljivo kako anotalisti znadu pjevati i bez nota tako krasno“.²⁹⁸

На негативно интониран допис љубљанског Подсавеза одговорио је Драгољуб Орељ покушавајући да додатно појасни мотиве чланова београдске управе.²⁹⁹ Он је инсистирао на томе да ни у ком случају није постојала намера да се две категорије музичара изједначе у смислу квалификација, нити да се угрози положај квалификованих појединаца. Истакао је, међутим, потребу да се изађе у сусрет молбама за помоћ музиканата. Осим тога, битан је био и социоекономски чинилац, као и изнето уверење да би се постигнутим заједничким споразумом успоставио одговарајући баланс у организацији и учинило све да се не оштети ниједна страна. Коначно, за београдски део организације укључивање музиканата имало је за циљ спречавање „одлива“ чланства у конкурентна удружења, односно припајање дела квалификованих појединаца.³⁰⁰

С обзиром на то да је београдски Подсавез током 1933. године начинио бројне кораке ка зближавању с музикантима руководећи се, поред осталог, и мишљу да сви заједно треба да се „у [...] тешким временима опште кризе рада солидарно боре за опстанак, да се међусобно помажу

297 „‘Zašto čekati još’ i ‘kako da izbegnemo zlu’. Dva članka, koja su izazvala energičan protest“, *Muzičar*, 1933, 5, 1–2.

298 Исто, 1.

299 „Nebojte se gospodo. Odgovor beogradskog podsaveza muzičara“, *Muzičar*, 1933, 6, 1.

300 Драгољуб Орељ, „Без заблуда. У вези са чланком ‘Зашто чекати још’“, *Muzičar*, 1933, 7, 2.

и не експлоатишу слабије од себе“;³⁰¹ било је за очекивати да ће на првом следећем заједничком конгресу Савеза то питање бити детаљније разматрано. То се, међутим, није десило јер је у међувремену избио озбиљан сукоб између београдске управе и Извршног одбора Савеза музичара. Спор је започео критиком рада савезне управе и оптужбама на њен рачун које је у неформалном виду изрекао Владимир Живојиновић, председник београдске организације, да би потом и званично Извршном одбору у априлу 1933. било исказано неповерење.³⁰² Као реакција на ове догађаје уследила је заједничка одлука љубљанског и загребачког Подсавеза да се Извршном одбору пружи подршка, те да се спроведе темељна истрага о сукобу који је избио. Након тога је уследио својеврстан „рат речима“ који је кулминирао жалбом представника београдске управе упућеном Министарству унутрашњих послова са захтевом да оно суспендује Извршни одбор и постави комесара у Београду који би привремено управљао Савезом и његовом имовином.³⁰³

Унутрашњи конфликт се постепено све више продубљивао и питање је какав би био његов коначан исход да изненада није дошло до промене вођства у оквиру београдског Подсавеза. Наиме, након више бурних месеци током којих су председник Владимир Живојиновић и секретар Драгољуб Орељ усмеравали рад београдске организације, покушавајући да промене њен профил и програмске циљеве, успостављена је нова управа с којом је уследио и потпуни преокрет у деловању.³⁰⁴ Новоизабрани председник Јован Зорко, заједно са секретаром Јованом Мокрањцем и другим сарадницима, одлучили су да одбаце решења претходника и да врате београдски Подсавез на пут који је трасиран за време Крстићевог руковођења. То је подразумевало да се „проблематични елементи“ прочисте, да се најпре преиспитају одлуке у вези с чланством великог броја музиканата и аматерских музичара који су у периоду између два конгреса добили место у Савезу, затим да се ревидирају односи с Радничког комором са којом је бивша управа успоставила блиску сарадњу и, најзад, да се пољуљани односи с остатком организације доведу у складно стање.

Са сменом „дисидентски“ настројене управе београдског Подсавеза омогућено је стабилизовање прилика унутар организације у дужем временском периоду, међутим, тиме је истовремено пропуштена могућност да се темељније размотри питање њеног усмерења и опсега деловања које

301 „Записник одлука и решења редовне главне скупштине београдског подсавеза музичара“, *Muzičar*, 1933, 8, 2–3.

302 „Spor Savezne uprave s upravom beogradskog podsaveza“, *Muzičar*, 1933, 15, 1–3.

303 Исто.

304 Преокрет се догодио након ванредне скупштине београдског Подсавеза која је одржана 8. октобра 1933. године. После „тешке борбе“ дошло је до смене Живојиновића, Ореља и њихових сарадника, док је као један од најважнијих задатака био да „у подсавезу завлада ред и позитиван рад и да (се) обнове везе са Извршним одбором Савеза и са осталим подсавезима, а које су везе тако неумесно биле прекинуте“. Према „Zapisnik kongresa delegata Saveza muzičara u Kraljevini Jugoslaviji održanog dne 15. i 16. oktobra u Zagrebu“, *Muzičar*, 1933, 20, 1 (1–4).

се наметнуло од конгреса 1932. до конгреса 1933. године. Осим негативних ставова које су изнели представници љубљанског Подсавеза и поједини чланови у вези с потенцијалним укључивањем категорије музиканата оглашавајући се у савезном листу, избегнута је опсежнија дебата и директно сучељавање аргумената опонентних страна. Тиме је индиректно стављено до знања да унутар Савеза не постоји намера, као ни мотивисаност да се драстичније мења постојећи „курс“, а још мање да се приступи потпуној реформи у организационом и идеолошком погледу. На овај начин је и прећутно потврђено да се оријентисаност искључиво на квалификоване музичаре сматрала у потпуности адекватном, једнако као и уверење да би померање фокуса на друге групације донело препреке, превирања и, у крајњем случају, слом организације.

Заједно са сузбијањем бунтовног деловања београдског Подсавеза стављена је тачка на даље дебате о томе кога Савез треба да заступа и, уједно, како он треба да се позиционира у југословенском јавном пољу. Одбијање да се рад организације постави на шире темеље, те да се квалификовани и неквалификовани музичари посматрају као једна категорија – као радна снага која своја знања и вештине продаје власнику средстава, било да је то држава или приватно предузеће (позориште, бар, ресторан, хотел, кафана итд.), подразумевало је и отпор према колаборацији с радничким синдикатима и неприхватање идеје о евентуалном прикључивању неком од националних савеза који су имали искуство и резултате у борби за права радника у различитим областима.

Иако је у овом периоду било приметно консолидовање и снажење појединих синдикалних организација (нарочито УРССЈ), праћено успесима у области радног и социјалног законодавства, очито је да се до престанка рада Савеза музичара, избијањем Другог светског рата на простору Краљевине, није размишљало о умрежавању изван строго „музичарских“ оквира, као ни о успостављању контакта с радничким удружењима. Да је неповерење у том погледу било веома изражено сведочи опрез исказан према београдској Радничкој комори на конгресу 1933. године,³⁰⁵ уз генерално одсуство комуникације с различитим врстама организација посвећених заштити и осигурању радника. Овакав приступ је, претпостављамо, проистакао из начелних ставова вођства Савеза да борба за унапређење положаја квалификованих музичара нема много заједничког с борбом нижих слојева и њихових представника, те да је, консеквентно, сврсисходност међусобног

305 Суздржаност се јасно увиђала из обраћања управе београдског Подсавеза делегатима конгреса. С тим у вези, битни су следећи наводи: „Za novu upravu podsaveza nasledstvo je obilno i zadaje dosta brige kako da se raspravi. Pored raznih unutarnjih stvari, koje se imaju prečistiti i u najskorijem vremenu rešiti potrebno je obratiti pažnju i na fakt, da je podsavez muzičara u Beogradu – pod ranijom upravom – stupio u sindikalnu organizaciju Radničke komore i u njoj ima svoga predstavnika u licu g. Milije Nikolića, ranijeg v. d. sekretara. Taj izbor ima da nadležne vlasti potvrde ali je novoj upravi sumnjivo da će Radnička komora moći da sprovodi i umetničku zaštitu članova saveza jer je njihov cilj da sindikaliste štiti i zbrinjava bez obzira na kvalifikacije“. Према исто, 2.

зближења упитна и нејасна. Поред тога, стиче се утисак да су у процесу рада на еманципацији квалификованих музичара све до гашења Савеза, културни и уметнички циљеви заузимали једнако важно место попут социоекономских циљева, као и да су управо то били разлози због којих су изван видокруга одговорних остале друге музичарске и немужичарске групације. У ситуацији када су се представници поменутих групација оријентисали примарно на побољшање услова рада и квалитета живота, руководеће структуре Савеза то нису перцеповале подударно сопственој вишеструкој мисији – материјалном снажењу образованих музичара, унапређењу њихових знања и вештина и подизању друштвеног угледа.

Поред тога што је ова организација све до престанка постојања задржала своје елитистичко устројство, исто је важило и за њене приоритете. С тим у вези постојао је јасан континуитет у односу на претходну фазу што се огледало у пажњи придаваној следећим појавама: 1. концесионирању вођа салонских оркестара коме је придодато и концесионирање вођа дувачких оркестара и приватних учитеља музике, затим, 2. отклањању негативних последица „механизације“ музике, те, у складу с тим, увођењу мера за заштиту музичара попут „радио динара“, 3. сузбијању деловања конкурентних категорија (војни музичари, страни музичари и ђачки оркестри) и, коначно, 4. посредовању у спровођењу одредби о ауторским правима, како накнаде по тој основи не би угрожавале ангажовање музичара. У поређењу с претходном фазом новину је представљало стављање акцента на проблем пензијског осигурања чланова Савеза, као и чланова позоришних оркестара у земљи. О томе је не само опсежно дискутовано, већ су, као што ћемо у наставку предочити, спровођене бројне активности, од изношења предлога могућих модела, до комуникације с различитим министарствима, удружењима и осигуравајућим кућама.

Питање концесионирања наставило је да заокупља интересовање вођства и чланова Савеза готово у једнакој мери као и у претходној фази, с тим да је у периоду након 1933. године оно постављено на ширу основу. Након вишегодишњег искуства у раду на издавању дозвола вођама салонских оркестара, појавила се потреба да се важећи Правилник измени и допуни, као и да се на једнаким приципима уреди и област приватног подучавања музике и деловања дувачких оркестара. Тако су се већ на конгресу 1933. године појавиле прве верзије два скупа правилника – Правилници о издавању концесија вођама салонских оркестара (Правилник за издавање концесија вођама салонских оркестара, Научна основа за испите вођа салонских оркестара и Правилник о полагању испита у сврху издавања концесије за вођење салонског оркестра),³⁰⁶ Правилници о издавању концесија приватним учитељима музике (Правилник за издавање концесија приватним учитељи-

306 Исто, 4. и „Zapisnik kongresa delegata Saveza muzičara u Kraljevini Jugoslaviji održanog dne 15. i 16. oktobra u Zagrebu (nastavak)“, *Muzičar*, 1933, 21, 1 (1–4).

ма музике, Прописи за испите кандидата за приватне учитеље музике и Правилник о полагању испита у сврху издавања концесија за приватне учитеље музике).³⁰⁷ Недуго потом био је предочен и предлог Правилника о издавању концесија вођама дувачких оркестара (Правилник за издавање концесија вођама дувачких оркестара, Правилник приправног течаја за вође дувачких оркестара, Научна основа приправног течаја за вођење дувачких оркестара и Правилник о полагању испита у сврху издавања концесија за вође дувачких оркестара).³⁰⁸

Намера вођства Савеза била је да се што пре крене с применом ових правилника, а да се, паралелно с тим, чланству и широј јавности појасни њихов значај и допринос у погледу регулисања квалитета у појединим областима музичког живота. Како би се дати процес реализовао било је потребно одобрење надлежних министарстава, пре свега, Министарства просвете, а потом и Министарства за социјалну политику и Министарства унутрашњих послова. Имајући у виду да је први Правилник о концесионарању, с краја 1926. године, веома брзо „ушао у процедуру“ и да је добио сагласност у кратком временском периоду, челници Савеза су, чини се, очекивали једнаку ефикасност и у случају нових правилника. Ипак, то се није десило будући да су поједина министарства имала примедбе на њихов садржај и да су захтевала различите врсте модификација.

Најпре је у јулу 1934. године стигао одговор из Министарства просвете. Актуелни министар је одобрио измењене Правилнике о издавању концесија вођама салонских оркестара, као и Правилнике о издавању концесија вођама дувачких оркестара, али одобрење није пратило Правилник о издавању концесија приватним учитељима музике, с обзиром на то да је процењено да није „у складу са Уставом Краљевине Југославије“.³⁰⁹ Поред тога, министар је тражио од управе Савеза да се директно обрати и Министарству унутрашњих послова како би се представиле одредбе одобрених правилника и указало на „њихове циљеве и њихову практичну намену“.³¹⁰

У међувремену се и сâм министар просвете у јануару 1935. године обратио министру социјалне политике и народног здравља, као и министру унутрашњих послова, молећи да дају мишљење о сва три Правилника Савеза музичара, уз своје конкретне предлоге.³¹¹ Убрзо је уследио одговор од министра унутрашњих послова у коме су се нашле не само озбиљне примедбе на њихов садржај, већ и критике на рачун намере Савеза да преузме контролу над уређењем деловања квалификова-

307 „Zapisnik kongresa ...“, *Muzičar*, 1933, 21, 1.

308 „Pravilnici o izdavanju koncesija vođama duvačkih orkestara. Prijedlog ljubljanskog podsaveza“, *Muzičar*, 1933, 23, 1–3.

309 АЈ-Ф66-371-607, Савезу музичара у Краљевини Југославији, Опште одељење Министарства просвете КЈ, Пбр. 22536, 18. јула 1934, Београд.

310 Исто.

311 АЈ-Ф66-371-607, Министарство просвете КЈ, Опште одељење, П. бр. 38069/34, 16. јануара 1935. год, у Београду.

них музичара. Према увиду министра тежња да се заштите интереси музичара-уметника била је оправдана, међутим несувислом је протумачена намера да се „питање заштите музичара препусти једном друштву“.³¹² Овакав процес је, како је министар унутрашњих послова веровао, требало да обавља државна власт доносећи уредбе и правилнике чија је „израда, баш у сврху помагања и заштите уметника предвиђена у § 6 Закона о уређењу Министарства просвете“.³¹³ Из наведеног разлога, министар просвете је сматрао да не би било оправдано да се одобре достављени Правилници, јер би се „тим путем признала Савезу, односно подсавезима нека ингеренција приликом давања концесије, полагања испита итд. као и да се стицање концесија или ангажовање музичара чини зависним од тога да ли су дотична лица чланови Савеза музичара“.³¹⁴ Улога ове организације морала је да се, дакле, ограничи на „давање евентуално потребних мишљења“. Закључак министра био је да се потврдом Правилника „не би [...] постигао циљ за којим се тежи те [би] овакво уређење питања музичара остало [...] без стварног дејства“.³¹⁵

За разлику од министра унутрашњих послова, коме је засметала тежња Савеза музичара да процес концесирања повеже са сопственим организационим ширењем, тачније условљавањем добијања дозвола самим учлањењем посебно у случају вођа салонских оркестара и приватних учитеља,³¹⁶ то није био случај с министром за социјалну политику и народно здравље. Наиме, он је имао само мању примедбу која се тичала регулације рада иностраних приватних учитеља, те вођа салонског или дувачког оркестра. Инсистирао је на томе да се и овој категорији омогући добијање концесије уз захтев да њени припадници поседују дозволе за рад „по важећим прописима за запослење страних држављана у нашој земљи“.³¹⁷

Чињеница да су различита министарства на различите начине тумачила валидност и сврсисходност Правилника које је креирао Савез музичара битна је из више разлога. Пре свега, јасно је да је постојала извесна неконзистентност у деловању појединачних министарстава спрам важећих правних прописа. Да је тако потврђује интерпретација ваљаности појединачних правилника и њихове

312 АЈ-Ф66-371-607, Министарство унутрашњих послова КЈ, Управно одељење, бр. 2588, 12. фебруара 1935. год, Београд.

313 Исто.

314 Исто.

315 Исто.

316 Треба истаћи да је довођење у везу издавање дозвола и учлањење у Савез карактеристично за Правилнике намењене вођама салонских оркестара и приватних учитеља из 1933. представљало значајан искорак у односу на Правилник из 1926. године, који је одобрен у јануару 1927. године.

317 АЈ-Ф66-371-607, Министарство социјалне политике и народног здравља КЈ, Одељење за социјално старање, От. бр. 12057, 16. марта 1935. г, Београд.

усклађености с позитивним правним актима: за Министарство просвете био је проблематичан, штавише, неуставан правилник намењен приватним учитељима, премда прецизније објашњење с тим у вези није понуђено; Министарство унутрашњих послова је спорним означило све правилнике, премда без указивања на конкретне неодговарајуће одредбе, и то превасходно због тога што је Савез виђен у недопустивој повлашћеној позицији; за Министарство социјалне политике и народног здравља, пак, правилници су били прихватљиви. Додатну конфузију уносило је то што је Министарство унутрашњих послова прихватило претходни Правилник о издавању концесија вођама салонских оркестара, који је одобрен 1927. године, чиме је аутоматски донета одлука о одузимању дозвола за рад неконцесионираним капелницима крајем 1930, што је потврђено и током 1932. године. Иако у поменутој верзији није било наметања учлањења у Савез музичара, као у верзији из 1933. године, овој организацији је и тада била гарантована повлашћена улога у процесу испитивања кандидата и контроли процеса концесионирања што, рекло би се, није сметало тадашњим представницима министарства. Заправо, све дотле, па и у каснијем периоду када се руководство Савеза музичара позивало на одлуке Министарства унутрашњих послова о забрани рада музичарима без концесија, оно, упркос противљењу измењеним и новим правилницима о концесионирању, као и чињеници да је незаконитост одредби постојала и у претходном Правилнику, није те одлуке поништило, нити их је прогласило неважећим. Органи извршне власти су, другим речима, могли да оспоре право на рад неконцесионираним музичарима, иако то у правном смислу није било оправдано.

Недоследност је још више била изражена у деловању Министарства просвете Краљевине СХС/Југославије, што се јасно уочавало у односу према Правилницима о концесионирању вођа салонских оркестара Савеза музичара (1926/27) и Правилнику о полагању испита вођа музикантских капела Удружења музиканата, тамбураша, хармоникаша, свирача, певача у Краљевини СХС (1928). И док је акт Удружења музиканата најпре добио одобрење 14. фебруара 1931. (Пбр. 5763), свега неколико месеци касније, у октобру (Пбр. 47945) ова одлука је преиначена, наводно због неправилности у његовој примени.³¹⁸ Ипак, на молбу појединих удружења музиканата током 1936. године да се процедура полагања капелничких испита обнови уз подршку министарства, из његовог Одсека за уметност и књижевност при Општем одељењу стигао је следећи одговор:

Uz povratak predmeta Odeljenju je čast izvestiti da je polaganje muzikantskih i kapelničkih ispita besciljno, u vezi § 15 Ustava, sve dok Udruženje muzikanata ne bude priznato za

318 АЈ-Ф66-375-612, Телеграм инспектора Петра Крстића начелнику Општег одељења Министарства просвете КЈ, 3. 10. 1931, Скопље.

prinudnu organizaciju bilo u okviru radničke ili zanatske komore, jer neizvršenje Pravilnika o polaganju ispita i zabrane rada zbog nepolaganja ispita ne bi imalo zakonske sankcije.³¹⁹

У исто време, Министарство просвете је не само подупирало Савез музичара у модификовању три правилника о концесионирању из 1933. године, како би их Министарство унутрашњих послова прихватило и како би, самим тим, добили ширу примену, већ је признавало и његов ранији Правилник о издавању концесија вођама салонских оркестара, те је и поступало у складу с његовим одредбама.³²⁰ Ипак, током 1937. године из Министарства просвете је први пут стигао наговештај да наведени правилници не могу опстати у постојећем виду, те да је њихова судбина неизвесна чак и уколико би се преобликовали према препорукама из других министарстава. Тада је недвосмислено упозорено да:

Министарство просвете нема ништа против да изради правилник у смислу примедба Министарства унутрашњих послова, али налази да се тиме не би задовољило интенцијама Савеза музичара, пошто поред Савеза постоји и Удружење музиканата, хармоникаша и тамбураша итд, Савез глзбеника и друга удружења, а док она постоје не би се могао забранити приступ чланова из једне у другу организацију утолико мање, што не постоји једна принудна организација за музичаре и музиканте.³²¹

Овакав став дефинитивно је потврђен током 1938. године, након још једног тражења руководства Савеза да се одобре измењени Правилници о издавању концесија вођама салонских оркестара. Одлука је била чврста, без изгледа да се издејствује одобрење Министарства унутрашњих послова, као и да се на адекватан начин реализује процедура прописана тим актима будући да ова организација „није принудног [карактера], те су поједине одредбе у правилнику неспроводљиве (*sic!*), немају законске санкције и стоје у противности са другим позитивним законским прописима“.³²²

319 Према АЈ-Ф66-374-611, Допис Centralne uprave Udruženja narodnih muzikanata i pjevača oba spola Savske banovine u Zagrebu Ministarstvu prosvete KJ, Опћем оделjenju, Otsjeku III. za književnost i umjetnost, br. 85, 1936. (одговор на допис Министарства бр. 45282/36).

320 Министарство просвете је у овом периоду промптно реаговало на молбе Савеза музичара у вези са одузимањем концесије појединим музичарима због непоштовања прописа регулисаних Правилником из 1927. године. Тако је, на основу захтева Савеза од 10. децембра 1937. године (бр. 94/37), оно у јануару наредне године наложило да се пониште концесије петнаесторици музичара. Према АЈ-Ф66-371-607, Одлука према тражењу Савеза музичара у Краљевини Југославији, Опште одељење Министарства просвете КЈ, ПБр. 49906/37, 14. јануара 1938, Београд.

321 АЈ-Ф66-371-607, Савезу музичара у Краљевини Југославији, Министарство просвете КЈ, Опште одељење, ПБр. 10073/35, 24. априла 1937. године, Београд.

322 АЈ-Ф66-371-607, Допис Просветном одељењу Краљевске банске управе у Загребу, Одсек за уметност и књижевност Општег Одељења Министарства просвете КЈ, бр. 38291, 23. новембар 1938, Београд.

Како је Савез музичара, у правном погледу, био у истом положају као и друга удружења музичара, поставља се питање због чега је Министарство просвете више од једне деценије поступало по његовом првом акту о концесионирању, зашто га није суспендовало као што је то учињено с Правилником о испитима за капелнике музикантских оркестара? Премда није једноставно да се утврде разлози дистинктивног приступа овог министарства деловању музикантских удружења с једне стране, и Савеза музичара, с друге стране, намеће се неколико претпоставки. Могуће је да представници министарства нису били довољно упућени у важеће правне прописе, те су, упркос правној неоснованости, континуирано давали подршку Савезу музичара у процесу концесионирања. Поред тога, не треба одбацити ни могућност да су у министарству знали за ограниченост утицаја ове организације и њених аката, али да су ову чињеницу интенционално превиђали услед наклоњености борби за унапређење положаја квалификованих музичара њеног вођства.

Политика „двоструких аршина“ коју је у дужем временском периоду спроводило Министарство просвете чини се да је напуштена током 1938. године о чему се, између осталог, закључује из преписке са другим министарствима. Тада је, на молбу Министарства унутрашњих послова да се изнесу сугестије у вези с прихватањем правилника о раду новоформираног музикантског удружења, изречен следећи став:

Ни Савез музичара, ни Удружења музиканата нису принудна удружења, нити има законске могућности да то буду. Према томе нема ни законског ослонаца на основу кога би се од истих [музичара или музиканата] тражило полагање стручног испита за професионално бављење свирањем и певањем.

Ако би се музичка професија подвела под Закон о радњама (у коме је концертирање-свирање изузето) онда би се морало установити две врсте музичара/музиканата – послодаваца (капелника) и послопримаоца (свирача-певача). Кад би се то привело у дело поставља се питање на основу каквих квалификација би се исти могли поделити у такве две категорије – које би се мерило, односно услови морали тражити од једних и од других, нарочито када музицирају по слуху.

Из свега напред реченог излази да би музичарски staleж требало сврстати или у оквир трговачке/занатске коморе или радничке коморе, па да за њега важе одредбе и прописи у том смислу. О томе треба донети одлуку. Можда амандманом у финансијском закону.³²³

323 АЈ-Ф66-375-612, Министарству унутрашњих послова, Одељењу за државну заштиту, Министарство просвете КЈ, Опште одељење, бр. 6744, 28. фебруара 1938, у Београду (потписао Петар Крстић у својству заменика шефа Одсека за књижевност и уметност).

Као што се може уочити Министарство просвете је, тек после неколико година колико је из Министарства унутрашњих послова упозоравано на незаконитост тежњи Савеза музичара у вези с регулисањем рада квалификованих вођа ансамбала и приватних учитеља музике, приступило овом удружењу из угла позитивног права. Тиме је на посредан начин стављена тачка на процес концесионирања, те не изненађује податак да се од 1938. године ово питање нашло како на маргини дискусија унутар Савеза, тако и комуникације његове управе с различитим министарствима.³²⁴ Овим је, истовремено, „неславно“ заокружена једна од најважнијих иницијатива у оквиру организације од почетка њеног конституисања.

У ситуацији око концесионирања, у којој су различита министарства стварала конфузију повремено признајући, а повремено одбацујући законитост овог процеса, проблематичну улогу имао је сâм Савез музичара. Наиме, челни људи ове организације од самог зачетка идеје о концесионирању па све до тренутка када је њена реализација у потпуности стопирана нису покушали да сагледају правну заснованост овакве процедуре, нити могућност њене примене и постизања зацртаних циљева, усмеравајући се првенствено на формалне елементе попут припреме испитног материјала, испитних комисија и организовања испита. Својеврсна „необавештеност“ кулминирала је средином тридесетих година када је, упркос експлицитног указивања на неадекватност концесионирања с правне тачке гледишта како из Министарства унутрашњих послова, тако и Министарства просвете, вођство Савеза наставило да шаље измењене и допуњене правилнике на одобрење, занемарујући кључну чињеницу да оно није имало монопол над надзирањем и контролом музичара у Краљевини, нити право да их обавезује на поштовање сопствених аката. Неразумевање правних оквира које је демонстрирано у случају концесионирања, али и у другим примерима, без сумње је представљало битну одлику у деловању Савеза током свих фаза што ћемо детаљније размотрити у завршном потпоглављу.

Паралелно с тежњом ка уређењу деловања квалификованих музичара у приватном сектору, било да је реч о подучавању или о ангажману у гостионицама, хотелима и другим местима за забаву, вођство Савеза музичара улагало је пуно труда у ублажавање последица процеса „механизације музике“. Иако се његов први и најјачи талас снажно осетио почетком тридесетих година прошлог века, утицај технолошких иновација на социоекономски положај музичара у Краљевини

324 Ово питање је „реактуелизовано“ на првој редовној скупштини Хрватског савеза квалификованих музичара (некадашњег Подсавеза Загреб), одржаној у мају 1940. године, али у измењеним социополитичким околностима. Као што ћемо видети у закључним разматрањима, нове околности диктирале су и другачије формулисање корака и циљева организације у вези са увођењем процеса концесионирања, тачније њихово смештање искључиво у оквир надлежности бановине Хрватске. Према „Zapisnik I. redovne glavne skupštine Hrvatskog saveza kvalificiranih muzičara održane dne 6. svibnja 1940. god u 3 sata popodne u zgradi Državne muzičke akademije u Zagrebu“, *Muzičar*, 1940, 6, 1–2.

Југославији остао је приметан све до избијања Другог светског рата. За разлику од претходне фазе у раду Савеза, када се појави „механизације“ приступало на пасиван начин, праћењем ситуације „на терену“, увиђањем последица на тржишту рада музичара и ишчекивањем „готових решења“ из других земаља, у последњој фази покренуте су извесне иницијативе како би се, колико је могуће, неутралисала негативна кретања у овој области.

С тим у вези, крајем 1937. године унутар организације се појавила идеја о својеврсном материјалном обештећењу припадника музичке професије које би потекло од радио станица. Таква идеја није била нова, штавише, током периода нагле експанзије радиофоније двадесетих година удружења музичара из различитих земаља сугерисала су мере оптерећивања радијских компанија таксама како би се деструктивни ефекти њиховог деловања у одређеној мери умањили. Чини се да у моменту када се она појавила код руководства и међу члановима Савеза музичара у Краљевини Југославији није постојала јасна представа о видовима њене актуелизације. То се закључује из дискусије вођене на конгресу организације у децембру 1937. године. Том приликом је, наиме, само констатовано да су у погледу одштете радија према музичарском сталежу и уметничким институцијама „preduzeti koraci na nadležnim mjestima“, уз позив делегатима да подрже ову активност и „budu jedinstveni u tom predmetu“.³²⁵

Временом се од апстрактних замисли прешло на конкретније предлоге, те је уочи конгреса из 1939. године формулисана заштитна мера под називом „радио динар“. Ова мера је, судећи према пропратним појашњењима, имала вишеструке циљеве, тачније није била ограничена искључиво на давање директне потпоре професионалним музичарима. Заправо, како је истицано, „радио динар“ требало је да допринесе свеукупном снажењу музичких и концертних прилика у земљи које, према мишљењу водећих људи из Савеза, нису биле на одговарајућем нивоу управо услед негативног утицаја развоја радиофоније на овим просторима.³²⁶ Радио је, веровало се, нанео доста штете концертном животу, не само у највећим градовима, већ нарочито у провинцији, начинивши „prezasićenost u redovima slušalaca muzike“.³²⁷ Да би се избегло даље „vegetiranje“ у овом сегменту разматрано је повећање субвенција, али не кроз додатно оптерећивање радио претплатника, већ уз другачију расподелу средстава добијених путем претплате. Дошло се до закључка да би од новца који је овим путем добијало Министарство просвете, могао да се издвоји мали део (2 динара по претплатнику) и преусмери на три филхармоније – београдску, загребачку и љубљанску, као и на Савез музичара. Заправо, предлагано је да половина новца припадне филхармонијским

325 „Zapisnik kongresa delegata Saveza muzičara (svršetak)“, *Muzičar*, 1938, 3, 1 (1–2).

326 „Radio dinar“, *Muzičar*, 1939, 8, 1–2.

327 Исто, 1.

оркестрима, а друга половина Савезу и подсавезима који је требало да га употребе „а) за potporu nezaposlenim muzičarima, kao i za penziono osiguranje članova saveza, b) за sprovođenje sistematske organizacije koncertnoga života на читавом територију [odgovarajućeg] Podsaveza (npr. организација провинције, јадрански фестивали itd), c) за музичко накнадне сврхе“.³²⁸

Руководство Савеза је намеравало да учини све што је потребно како би се на „мјеродавним мјестима“ разумео значај и допринос увођења „radio dinara“ верујући да би он могао да заживи по узору на постојећи „kazališni dinar“.³²⁹ Реч је била о намету који се издвајао од улазница за биоскопе, с циљем да омогући санирање тешких финансијских околности у водећим националним театрима, посебно загребачком Народном казалишту оптерећеном значајним дуговањима. Таква мера је усвојена након неколико година континуираног притиска управљачких структура сва три централна позоришта (Народно позориште у Београду, Народна казалиште у Загребу и Народна гледалиште у Љубљани), показавши се као веома корисна за њихово функционисање, те за „покривање“ бројних расхода.³³⁰ У случају загребачког театра, средства од „казалишног динара“ допринела су да се избегне банкрот и увећање дугова који су половином тридесетих година премашивали износ четири целокупне годишње субвенције, претивши да у потпуности угрозе његово деловање.

Најпре је захтев за издвајањем „радио динара“ из средстава претплатника упућен Министарству просвете, односно тадашњем министру Димитрију Магарашевићу. У овом обраћању стављен је акценат на примену „казалишног динара“ као важан аргумент за усвајање сличне накнаде за потребе музичких институција, те музичке професије уопште:

Precedens sa tzv. 'kazališnim dinarom' pruža nam jedno riješenje, koje gornjim potrebama pribavlja relativno znatna sredstva, a interesovane krugove malo, ili gotovo nikako ne pogađa. Нарочито би то било provedivo s predstojećim produženjima концесије нашим radio stanicama или eventualno s reorganizacijom читаве наше radiofonske службе, о којој је у нашој јавности такође било више пута говора.

Та је reorganizacija – како је то s мјеродавних званичких места такође више пута наглашено – neophodno potrebna već s obzirom на одлучну функцију, коју у данашњем

328 Исто, 2.

329 Исто, 1.

330 Акција за увођење „казалишног динара“ започета је током 1931. године да би, након трогодишњих напора вођства централних позоришта у Краљевини Југославији да убеди представнике државе у њену адекватност и валидност, била успешно спроведена. Тада је након темељне јавне расправе усвојена Уредба о начину убирања, предаји и употреби таксе наплаћене у корист државних народних позоришта, као и о одређивању подручја тих позоришта (видети *Службене новине Краљевине Југославије*, 1934, бр. 157 /11. јул/, 660–661). О овој акцији као и о резултатима наплате „казалишног динара“ видети детаљније у АЈ-Ф66-362-606 (Општи, заједнички и остали предмети).

vijeku u životu naroda vrši radiofonija. U našim prilikama uz posebne potpore beogradske i ljubljanske stanice, trebalo bi napose znatno pojačati energiju zagrebačke stanice, koja svojim dosadanjim mogućnostima ni iz daleka ne može da makar i približno iskoristi umjetnički kapacitet Zagreba.³³¹

Министар просвете је молбу Савеза проследио Министарству пошта, телеграфа и телефона одакле је стигао следећи одговор:

У повратку акта Министарству пошта, телеграфа и телефона част је извести, да нема законске могућности да се Савезу музичара уступа тражени проценат.³³²

Како су се околности у области радиофоније крајем 1939. године значајно измениле, захваљујући намери државе да преузме власништво над радио станицама у земљи што је, између осталог, подразумевало потпуну контролу над оствареним приходима, челници Савеза су упркос првобитном одбијању, овога пута ишчекивали позитиван исход. За разлику од претходног обраћања, у новом захтеву је тражена одштета у износу од једног динара,³³³ а поред бројних разлога који су и раније били издвојени у прилог успостављања „радио динара“, наведено је неколико додатних. Тако је, примера ради, указано на позитивно дејство ове мере по музичко школство у земљи на индиректан начин – кроз подршку провинцијским градовима и местима за организовање концертних активности и динамизацију музичког живота што би допринело да „mladi apsolventi muzičkih akademija“ добију прилику да покажу своје способности.³³⁴ Осим тога, скренута је пажња на чињеницу да су припадницима глумачке професије, као и композиторима, дате различите врсте бенефиција од државе, једнако као и другим представницима интелектуалних професија што, према уверењима вођства Савеза, није био случај са музичким извођачима. Квалификовани музичари су, како су они сматрали, једини који „ne uživaju nikakove (sic!) zaštite“ naglašavajući da „smo (u ovom pitanju) do sada bili u Evropi nažalost na istoj liniji s Albanijom“.³³⁵

Судећи према извештајима објављиваним у савезном гласилу, тежње челника Савеза у вези с преузимањем дела средстава од радио претплате упркос бројним покушајима и различитим

331 АЈ-Ф66-607, Gospodinu ministru prosvete, Savez muzičara u Kraljevini Jugoslaviji, br. 20/38, 29. septembra 1938, Zagreb.

332 АЈ-Ф66-371-607, Министарству просвете, Министарство пошта, телеграфа и телефона КЈ, бр. 75578, 1. новембра 1938. г, Београд.

333 Видети детаљније у „Nova situacija u pitanju radio dinara“, *Muzičar*, 1939, 9, 1–2.

334 Исто, 2.

335 Исто, 1.

аргументима нису подржане до избијања Априлског рата.³³⁶ Чини се да је и у овом случају недовољно разумевање сопственог положаја из перспективе позитивног права, као и несхватање изразите дискрепанце између позиције филхамонијских оркестара и централних позоришта у земљи допринело убеђењу у основаност и остваривост поменутог захтева, те претерано оптимистичним предвиђањима.

Поред иницијативе за увођење „радио динара“, руководство Савеза музичара је у овом периоду предано радило на активностима које су имале за циљ да омогуће побољшање социјалног положаја квалификованих музичара. То се, пре свега, односило на инкорпорирање музичара запослених у буџетским установама у систем државног пензионог осигурања, као и формирање модела за пензионо осигурање чланова Савеза. Усредсређивање на проблем државног осигурања догодило се изненада током 1933. године. Иако је тај проблем постојао дуже време, изузев за категорију запослених у образовним установама, појава нацрта Закона о Централном пензионом фонду за сва позоришта на територији Краљевине Југославије током ове године указала је на низ неповољних решења за музичаре, тачније оркестарске музичаре. Да би се спречило да овај правни акт буде упућен на даље разматрање без измена одредби у вези с групацијом оркестарских музичара, представници Савеза започели су преговоре с Министарством просвете трудећи се да изнесу своје примедбе и укажу на потенцијалну погубност предвиђеног модела осигурања по ту групацију.

Према извештају с ванредног састанка делегата Савеза тим поводом неколико солуција изнетих у нацрту било је неадекватно и, чак, неприхватљиво.³³⁷ Наиме, изразито спорна је била класификација на две врсте особља у позориштима – представљачко коме су припадали глумци, оперски певачи, чланови хора и балета, те непредстављачко у које су сврстани окрестарски музичари, техничко особље и други. Према мишљењу појединих чланова управе, наведена подела и уједно сам текст нацрта закона темељили су се на уверењу о централности улоге глумачког сталежа у позориштима, што је сматрано превазиђеним јер је проистицало из искуства путујућих трупа,

336 Према извештају са скупштине загребачког Подсавеза из маја 1940. године постојала су обећања „najmjerodavnijih faktora“ у вези са увођењем „радио-динара“ на основу чега је закључено да се „može očekivati u najskorije vrijeme uredba u tom predmetu“ (видети „Zapisnik prve redovne skupštine Hrvatskog saveza kvalificiranih muzičara održane dne 6. svibnja 1940. god. u tri sata popodne u zgradi Državne muzičke akademije u Zagrebu“, *Muzičar*, 1940, 6, 1 /1–2/). Ипак, предвиђања загребачких музичара нису се остварила. Већ у септембру те године Извршни одбор Савеза огласио се у званичном листу наводећи да се, упркос вишегодишњем раду на установљењу „радио-динара“, то питање „i danas nalazi na dnevnom redu“, не кривицом организације већ „onih, koji do današnjeg dana nisu našli vrijednim, da to pitanje reše“ (видети „Naš staleški pokret“, *Muzičar*, 1940, 9, 1 /1–2/). Судећи према каснијим извештајима, све до престанка рада Савеза музичара, није усвојен ниједан званичан акт у вези са „радио-динаром“.

337 „Izvanredni sastanak delagata Saveza muzičara u Kraljevini Jugoslaviji“, *Muzičar*, 1933, 12, 1–2.

а не савремених театара са „разним другим исто тако ваџним оградницама, а не само глумцима“.³³⁸ С тим у вези, посебно су оваквим тумачењима били оштећени оркестарски музичари који, упркос чињеници да је „оркестар специјална уметничка грана“, те да ова категорија „располаже и с формалним квалификацијама за своју умјетничку струку у размјерно већој мјери, него било која друга грана театарског особља“ нису били сврстани међу потенцијалне осигуранике. Из тог разлога делегати Савеза музичара изгласали су меморандум који је требало да се проследи министру просвете са следећим захтевима: 1. „неправда која је тим пројектом [нацртом Закона о Централном пензионом фонду за сва позоришта у Краљевини Југославији] нанесена заинтересираним музичарима треба да се сврсисходном измјеном тога пројекта поправи“, 2. „да се омогући Савезу музичара активна сарадња код дефинитивне редакције тог закона“, 3. „да се признаје Савезу музичара потпуна равнoprавност с Удружењем глумца“, 4. „мотивирајте се манјкавости последњег нацрта Закона централног пензијонг (*sic!*) фонда“.³³⁹

Од министра просвете су стигла уверавања да ће Савез музичара бити укључен у расправу пре доношења наведеног закона,³⁴⁰ а потом је, крајем 1933. године, уследила посета делегације овом министарству.³⁴¹ Том приликом министру је уручена измењена верзија нацрта закона коју су израдили стручњаци из ове организације полазећи од неопходности да се музичарима из позоришних оркестара изједначи статус с представљачким особљем. Министар је изнео став о оправданости примедби Савеза обећавајући да ће права музичара „доћи до изражаја и код доношења Закона о Централном пензијонг (*sic!*) фонду“.³⁴²

Међутим, без обзира на афирмативан став министра просвете спрам предлога Савеза музичара, неколико месеци касније у оквиру Финансијског закона за 1934/35. годину појавила се формулација из које се недвосмислено закључује да је подела на две врсте особља усвојена као дефинитивна, те да се у складу с тим очекивало да Министарство просвете пропише уредбу и два правилника – Уредбу о пензионом фонду чланова позоришта Краљевине Југославије, Правилник о Централном пензионом фонду за обезбеђење у старости неразврстаног представљачког особља у позориштима Краљевине Југославије и њихових породица, као и Правилник о Специјалном помоћном фонду за обезбеђење осталог непредстављачког позоришног особља и њихових породица у Краљевини Југославији.³⁴³ То

338 Исто, 1.

339 Исто.

340 „*Naša predstava g. Ministru prosvjete u pogledu centralnog penzionog fonda pozorišta Kraljevine Jugoslavije*“, *Muzičar*, 1933, 14, 3 (2–3).

341 „*Zadnja faza pitanja Centralnog penzionog fonda pozorišta Kr. Jugoslavije*“, *Muzičar*, 1933, 23, 1.

342 Исто.

343 Према „*Pitanje centralnog penzionog fonda*“, *Muzičar*, 1934, 9, 1 (1–2).

је додатно потврђено на конференцији позоришних уметника одржаној у мају 1934. године на којој су учествовали и представници Савеза музичара. Иако су у дужем периоду покушавали да убеду представнике Министарства просвете да је потребно другачије позиционирање оркестарских музичара ангажованих у позориштима у погледу пензијског осигурања, тачније њихово изједначавање у правима с представљачким особљем, чини се да је на самој конференцији постало јасно да битнијих промена у класификацији позоришних радника неће бити, као и да су могуће само мање модификације.³⁴⁴ Отуда не изненађује да су представници Савеза музичара, заједно са представницима Централне управе Савеза глумаца и Друштва мировинског завода из Загреба усмерили пажњу на проблем представљачког и непредстављачког особља које није било разврстано према чиновничким категоријама, затим на питање седишта Централног пензионог фонда и Специјалног помоћног фонда, као и на висину накнаде по основу пензионог осигурања.³⁴⁵

Ипак, иако је заједничком платформом коју су предочили припадници музичких и позоришних удружења директно признато подвајање позоришног особља и прављење формалних дистинкција између њих, оваква одлука није наишла на потпуно одобравање њиховог чланства. Тако се у оквиру Савеза музичара током конгреса из децембра 1936. године поново повела расправа о неоправданости и неадекватности поделе на два пензиона фонда за запослене у позориштима што су посебно истицали делегати из љубљанског Подсавеза уз свесрдну подршку београдских колега. И док су музичари из Љубљане захтевали да се „osnuje posebni penzioni fond za nerazvrstane članove kazališnih orkestara, kojim [bi] upravljao Savez muzičara u Kr.[aljevini] Jugoslaviji“, уједно се прибојавајући да би нацрт о Специјалном потпорном фонду који се налазио пред усвајањем могао да има катастрофалне последице по чланове љубљанског Подсавеза, дотле су београдски музичари имали низ замерки и предлога.³⁴⁶

Истичући своје противљење Уредби о пензионом фонду чланова позоришта Краљевине Југославије од њеног усвајања у јулу 1934. године, београдски делегати су јасно потврдили да нису сагласни с низом одредби обухваћених овим актом. Између осталог, за њих су били проблематични: 1. подела на два фонда (Централни и Специјални), 2. издвајање оркестарских музичара из Централног пензионог фонда којим су били обухваћени диригенти, корепетитори, шаптаци,

344 Штавише, крајем јуна 1934. године усвојена је Уредба о Централном пензионом фонду представљачког особља и специјалном помоћном фонду осталог непредстављачког особља позоришта Краљевине Југославије чиме је подела на засебне фондове за две категорије запослених у позориштима озваничена добијајући правно дејство. Видети *Службене новине Краљевине Југославије*, 1934, бр. 169 (25. јул), 724–725.

345 Видети детаљније у Исто, 1–2.

346 „Zapisnik kongresa delagata Saveza muzičara u Kralj. Jugoslaviji održanog na dane 21. i 22. decembra 1936. god. u Beogradu“, *Muzičar*, 1937, 3, 1 (1–2).

редитељи, сценографи и сликари, као и 3. неизједначеност права чланова два фонда. Решење је било, како се наводило, у сврставању чланова оркестра београдског и љубљанског позоришта у Централни пензиони фонд, као и у делегирању музичара у управу тог фонда.

Међутим, судећи према објашњењу Драгутина Арањија, председника Извршног одбора Савеза музичара, Специјални помоћни фонд представљао је једну врсту изнуђеног решења да би се избегло да део запослених у позориштима остане неосигуран, те је, самим тим, вероватноћа да се он укине или да се део позоришних радника пребаци на терет Централног фонда била сведена на минимум. Из тог разлога су он и други делегати закључили да је једина могућност да се поради на изједначавању одредби правилника оба фонда, док је Петру Крстићу дато овлашћење да се позабави проблемом неразврстаних чланова позоришних оркестара.³⁴⁷

На основу каснијих извештаја публикованих у савезном гласилу, сазнајемо да је проблем око Специјалног помоћног фонда и неразврстаних чланова позоришних оркестара и даље остао, као и да су посебно активни у његовом решавању били представници љубљанског Подсавеза. Они су наново, крајем 1939. године, иницирали расправу о поменутом фонду и потешкоћама проузрокованим његовим формирањем, захтевајући од руководства Савеза да то питање озбиљно размотри и укаже на његов значај представницима других подсавеза, како би се реаговало пре усвајања Позоришног закона. Осим тога, очекивало се да организација ступи „*otvoreno i načelno u borbu*“ за своје циљеве супростављајући се „*nekojim dirigentima na vodećim mjestima te raznim kompozitorima*“ који су показали „*nerazumijevanje*“ и неодговарајуће поступање.³⁴⁸

Чини се да је с оваквом реакцијом љубљанских чланова Савеза расправа у вези са Специјалним помоћним фондом и проблемом неразврстаних оркестарских музичара била окончана, као и вишегодишњи напори да се усвојени модели измене и допуне у корист ове групације. То се закључује из непостојања даљих обавештења о том питању све до почетка Другог светског рата.

Паралелно с тежњом да се учини све како би се члановима позоришних оркестара обезбедило одговарајуће пензионо осигурање, по први пут од оснивања ове организације показано је интересовање и за осигурање самих чланова по овој основи. Док је у претходним раздобљима акценат био на обезбеђивању материјалне подршке чланова у случају болести и смрти, како кроз потпорни, тако и посмртни фонд, од 1933. године појавио се предлог о креирању пензијског фонда у оквиру Савеза.³⁴⁹ Реч је била о добровољном фонду обликованом по угледу на сличне

347 Исто, 2.

348 „Prijedlozi kazališnom zakonu sekcije opernog orkestra u Ljubljani“, *Muzičar*, 1939, 11, 1–2.

349 „Naš penzijski fond“, *Muzičar*, 1933, 4, 1.

фондове других удружења који је требало да члановима „osigura budućnost i miran život u starosti“.³⁵⁰ Обавеза чланова била је да уплаћују прописане суме новца како би у периоду од десет година били у прилици да користе трећину уплаћене суме, затим након двадесет година – две трећине и, најзад, након тридесет година – целокупну суму. Право на исплату осигурања имала је и најближа породица члана, али у умањеном износу.

Иако најављено с великим ентузијазмом, оснивање пензијског фонда за чланове Савеза чини се да није заживело у будућности. О томе сведочи чињеница да након најаве из 1933. године нису уследили поновни осврти на ову тему, нити се о томе дискутовало на редовним састанцима у оквиру подсавеза и делегатских конгреса. Мада није сасвим јасно због чега је на изванредан начин прекинуто деловање у овом правцу, претпостављамо да је, као и у случају других фондова и генерално прихода организације, проблем био у немогућности чланства да издвајају одговарајуће суме у дужем временском периоду, али и у несхватању важности и сврсисходности овакве врсте дугорочне штедње.

Изузев рада на побољшању социоекономског положаја музичара кроз усложњавање добијања радне дозволе за све квалификоване музичаре поступком концесионирања, и у овом периоду, као и у претходним, значајан акценат био је стављен на борбу против конкуретних категорија, то јест страних и војних музичара, а од краја тридесетих година и аматерских музичара. Потреба за редуковањем деловања ових категорија испољавала се у континуитету током читаве последње фазе, с тим да је у освит рата у први план избио проблем с аматерским музичарима. Готово да није било конгреса Савеза или редовних састанака подсавеза на којима се није расправљало о питању ангажмана поменутих категорија, те начина да се он спречи у већем обиму.

Нарочито су у том погледу били агилни представници београдског Подсавеза који нису пропуштали прилику да опомену надлежна министарства у вези са „приливом“ музичара изван Краљевине или учешћем војних музичара и оркестара на местима за забаву при бројним бањским лечилиштима. Тако је, судећи према извештају о раду изнетом на редовној скупштини овог Подсавеза у мају 1935. године, покренуто низ активности с циљем да се онемогући деловање како страних, тако и војних музичара. Када је реч о странцима, управа београдског Подсавеза тражила је од Министарства социјалне политике и народног здравља да „не издају дозволе рада и боравка страним музичарима“, а од Министарства унутрашњих послова се очекивало „да забрани рад странцима“.³⁵¹ У случају војних музичара, закључено да је су они „највеће зло [...] за приватне музичаре“, што је нагнало руководство овог подсавеза да захтева од Министарства

350 Исто.

351 „Скупштина београдског подсавеза музичара“, *Muzičar*, 1935, 11, 2 (1–3).

војске и морнарице да „забрани рад војним оркестрима по локалима“.³⁵² Као додатни мотив за такав предлог био је успех љубљанског Подсавеза у борби против конкуренције војних оркестара и музичара. Наиме, љубљанске колеге су, разним притисцима на надлежне, издејствовали забрану рада овој категорији и тиме су заштитили своје незапослене чланове.

Примедбе на рачун деловања страних и војних музичара изношене су од 1936. године и надаље, како у оквиру појединачних подсавеза, тако и читавог Савеза музичара, што је било праћено обавештавањем одговарајућих министарстава о тој појави и молбама за спровођене извесних мера. Од 1936. до 1939. године управа београдског Подсавеза више пута је интервенисала код различитих органа извршне власти, као и код појединих удружења поводом запошљавања страних држављана или војних оркестара и музичара.

Познато је да се Подсавез 1936. године обратио Удружењу хотелијера са молбом да „скрену пажњу својим члановима, да при ангажовању музике и музичара страних поданика траже од истих дозволу за рад и боравак“ на територији Краљевине, а исте године тражено је од министра војске и морнарице да нареди забрану свирања војним оркестрима у бањама.³⁵³ Идентичан захтев упућиван је поменутом министру и током 1937.³⁵⁴ и 1938. године,³⁵⁵ након чега је уследио негативан одговор. Наиме, Подсавезу је скренута пажња да:

не може да [...] изађе у сусрет [таквој молби] јер би се то косило с постојећим прописима и правилима у војсци. Тим пре што се војне музике у већини случајева из службених разлога ни саме не могу примити на свирање по бањама, нити их бањска управа, која не може наћи одговарајући оркестар са самосталним дувачким саставом, апелује на одјељење војне музике. Ово се не може сматрати као каква конкуренција н незапосленим музичарима.³⁵⁶

Када је о реч о музичарима странцима, вођство београдског Подсавеза наставило је да инсистира на томе да им Министарство социјалне политике и народног здравља не издаје дозволе за рад, да би након састанка одржаног у овом министарству током 1936. године било дато обећање

352 Исто.

353 „Записник скупштине београдског подсавеза музичара“, *Muzičar*, 1937, 6, 1 (1–2); Иницијативу београдског Подсавеза подржали су и делегати Савеза музичара на редовном конгресу одржаном у децембру 1936. године. Видети „Zapisnik kongresa ...“, *Muzičar*, 1937, 3 (1–3).

354 „Записник редовне годишње скупштине београдског подсавеза музичара одржане 22. априла 1938. год. у просторијама кафана ‘Шапчанин’ Браничевска улица број 7“, *Muzičar*, 1938, 7, 1 (1–3).

355 „Скупштински записник београдског подсавеза музичара одржана на дан 7. априла 1939. године у сали Музичке академије у Београду у 9 часова преподне“, *Muzičar*, 1939, 5, 2–3.

356 Исто.

да убудуће странци неће моћи да добијају дозволе без одобрења министра.³⁵⁷ Ипак, без обзира на уверавања надлежних, проблем „неконтролисаног“ ангажовања странаца, по свему судећи, није био превазиђен. То се закључује из активности београдског и загребачког дела Савеза током 1937. и 1938. године. Наиме, загребачки музичари су на савезном конгресу у децембру 1937. године предложили да се, с обзиром на ранија негативна искуства, упути молба одговарајућим министарствима да не издају дозволе за рад страним оркестрима који „preko ljeta dolaze na naše more i tamo rade“ и да о томе на време обавесте локалне власти.³⁵⁸ Према њиховим увидима, решења о забранама упослења страних оркестара дотле су углавном доношена на крају летње сезоне немајући никаквог ефекта у пракси.³⁵⁹ С друге стране, из београдског Подсавеза упућиване су жалбе Министарству социјалне политике и народног здравља и Министарству пошта, телеграфа и телефона због непоштовања Уредбе и Правилника о упослењу страних радника. Поред осталог, постојале су замерке у вези с политиком запошљавања у оквиру Радио а. д. Београд, јер је дирекција ове станице ангажовала стране држављане за сопствени оркестар „без претходног обавештења стручне организације која би имала да утврди да ли има музичара тражених квалификација“.³⁶⁰ Иста врста примедби односила се и на деловање народних позоришта и војних музика.³⁶¹

Представници београдског и других подсавеза наставили су да прате кретања странаца на тржишту рада до почетка Другог светског рата,³⁶² с тим да се у међувремену пажња усмерила и на нову „претећу“ групацију – аматерске музичаре. Како се може увидети из публикованих извештаја, непрофесионални музичари су по први пут означени као проблематична категорија током 1937. године. Иако није позната размера њихове ангажованости и дејство на кретање незапослености професионалних музичара у овом периоду, чињеница је да је управа београдског Подсавеза те

357 „Записник скупштине београдског подсавеза музичара“, *Muzičar*, 1937, 6, 1 (1–2).

358 „Zapisnik kongresa delegata Saveza muzičara“, *Muzičar*, 1938, 3, 1 (1–2).

359 Исто.

360 „Скупштински записник београдског подсавеза музичара одржана на дан 7. априла 1939. године у сали Музичке академије у Београду у 9 часова пре подне“, *Muzičar*, 1939, 5, 3.

361 Исто.

362 С тим у вези, представници београдског Подсавеза били су незадовољни због чињенице да се надлежне власти не обраћају њима за мишљење у вези са запошљавањем страних музичара, већ другим организацијама. Они су сматрали да је такав приступ довео до тога да „дозволу за рад добијају музичари избеглице из Италије, Чешке, Пољске итд. махом Јевреји, а наши чланови, наши држављани остају без посла и чуде се како је то све могуће и што их организација не заштити“. Како би се таква пракса прекинула, предлагано је да се приликом ангажовања странаца обавезно тражи оцена и од овог Подсавеза. Видети „Записник скупштине београдског подсавеза музичара, одржане на дан 11. маја 1940. у сали студија Радија а. д. у Београду у 9 часова преподне“, *Muzičar*, 1940, 7, 1 (1–3).

године затражила од представника Управе града Београда да се забрани рад музичара аматера не улазећи детаљно у објашњење сопствених мотива.³⁶³ Након тога није било поновних жалби на рад аматерских музичара не зна се да ли због тога што се њихов број смањило или зато што су се друга питања наметнула као важнија.

На крају, једна од појава која је у великој мери окупирала пажњу руководства Савеза музичара и управа његових подсавеза било је спровођење наплате ауторских хонорара које је умногоструко оптерећивало музичаре запослене у приватном сектору. Иако је током 1932. године било назнака да ће се ово питање трајно решити у корист свих заинтересованих страна, временом се ситуација значајно искомпликовала претећи да негативно утиче на услове рада квалификованих музичара запослених у локалима и хотелима. Наиме, од тог периода започеле су огорчене борбе између заступника ауторских права, најпре између удружења УЈМА и агенције Аутор-центра С. Бакарчић, затим између УЈМА-е и Централне задруге југославенских аутора (правног наследника Аутор-централне), УЈМА-е и агенције Склад, те агенције Склад и Централне задруге које не само да су ишле на штету самих композитора будући да је тиме отежавано прикупљање тантијема,³⁶⁴ већ су, како ће се видети, посредно угрожавале деловање квалификованих музичара.

Како се може закључити из извештаја о судском спору између УЈМА-е и Аутор-централне, ово удружење је захтевало да остварује право на „еманципацију од ауторскоправних посредништва“ што је значило да може да самостално учествује у убирању ауторских хонорара, док су представници Аутор-централне негирали његову надлежност у овој области.³⁶⁵ Тужбу Аутор-централне најпре је оборио Окружни суд у Загребу, да би га Апелациони суд вратио на поновно разматрање. Будући да је судски процес трајао чак три године и да није било јасних накнада када ће се и на који начин разрешити, поједини чланови Савеза посматрали су читаву ситуацију са незадовољством. Они су веровали да борба два правна субјекта наноси „штету нашем привредном и културном животу“, као и „идеји заштите ауторског права“, те да је „потребно riješiti spor između obeju stranaka, ali naravno na korist svih domaćih autora i ауторског права uopće“.³⁶⁶ Упозоравано је на чињеницу да је поменути сукоб послужио као повод Удружењу гостионичара да се врати старој идеји о томе да се ауторске накнаде пребаце на терет музичара и тражено је да се „u ime svih извршујућих музичара i на temelju позитивног закона, те свих позитивних закона о ауторском праву u иностранству [...] i практичних случајева

363 Исто, 2.

364 Детаљније о овом проблему видети у Zvonimir Bradić „Šta su očekivali i što očekuju još danas jugoslavenski autori od ауторског закона“, *Muzičar*, 1934, 12, 3–4.

365 „Spor između Autor-centrale i UJME“, *Muzičar*, 1935, 6, 1.

366 Zvonimir Bradić, „Tertium gaudet“, *Muzičar*, 1935, 6, 2 (1–2).

inostrane juridičke prakse najenergičnije odbije pomisao da muzičar plaća autorski honorar i da bude za eventualne prekršaje odgovoran³⁶⁷.

О овом проблему расправљано је и на конгресу Савеза музичара у децембру 1935. Поред осталог, овом приликом је констатовано да је Извршни одбор организације подржао интерпелацију народних посланика Анте Ковача и др Анте Кунтарића у вези са заступањем ауторских права и да је закључио следеће:

da se putem štampe apelira na mjerodavne faktore da porade na tome, da se što prije dokrajči ovo nemoguće stanje i povjeri organizaciju oko zaštite autorskih interesa jednom mjestu: Udruženju jugoslovenskih muzičkih autora, koje je kao domaće autorsko društvo za to jedino zvano a napokon u tu svrhu i osnovano.³⁶⁸

У међувремену је Министарство просвете донело решење у вези с овим питањем, наиме, према Уредби из јануара 1937, а потом и концесији из маја исте године право на спровођење заштите ауторских права и убирање тантијема дато је управо поменутом удружењу (УЈМА) уз надзор министарства. Путем Уредбе прецизно су дефинисане тарифе за ауторске накнаде што је подразумевало класификовање локала у пет група. Тако су поједини локали у Београду, Загребу, Бледу, Сплиту и Дубровнику морали да на име ауторских хонорара исплаћују 116 динара по дану, док су мање репрезентативни локали у провинцији имали знатно мање трошкове – од 30 до свега 3 динара по дану.³⁶⁹

Иако је деловало да ће се ступањем на снагу акта Министарства просвете напокон окончати недаће у вези с ауторско-правним посредништвом, до тога није дошло. Само неколико месеци од усвајања Уредбе и давања концесије УЈМА-и распламсао се конфликт између београдских гостионичара и поменутог удружења. Сходно допису управе београдског Подсавеза, упућеном министру социјалне политике и народног здравља, сазнаје се да су услед изостанка договора две стране – гостионичара и представника УЈМА-е, упућени откази свим музичким капелама у граду, због чега су музичари доведени у тежак положај. Како је наведено:

Музичари нису дошли у сукоб ни са послодавцима, вршећи свој позив савесно, ни са УЈМОМ, а нити су се мешали у раправљање тога спора. Отказом свима музичким капелама у београдским локалима, погођен је највећи део музичарског сталежа и њихове породице које живе од зараде од данас до сутра. Цео сталеж ће остати без хлеба и крова.³⁷⁰

367 Исто.

368 „Zapisnik kongresa delegata Saveza muzičara u Kr. Jugoslaviji održanog dne 15. i 16. decembra 1935. godine u Ljubljani“, *Muzičar*, 1936, 2, 1 (1–3).

369 „Novo uređenje autorsko-pravnih odnosa“, *Muzičar*, 1937, 11, 2.

370 „Подсавез Београд“, *Muzičar*, 1937, 8, 3.

Осим у Београду, незадовољство гостионичара се појавило у различитим крајевима Краљевине Југославије, нарочито у туристичким местима, јер је УЈМА „previsoko odmerila autorske honorare“.³⁷¹ Захваљујући томе, у летњој сезони 1937. године великом броју музичара био је отказан ангажман. Према мишљењу представника Савеза, катастрофалне последице такве ситуације биле су избегнуте само зато што је био „шпиц“ сезоне и што је понуда послова за музичаре на тржишту рада била задовољавајућа.³⁷² Због проблема који су искрсавали на релацији гостионичара и УЈМА-е, с директним последицама по положај музичара, делегати Савеза музичара позвали су изасланике овог удружења на свој конгрес у Загребу 1937. године ради договора.³⁷³ Делегатима се, у име УЈМА-е, обратио др Милан Мајер, секретар удружења, молећи да се одржи посебан састанак представника две организације на коме би се детаљно дискутовало о повећању накнаде за ауторске хонораре и начину да се спречи да оваква мера угрози рад музичара. Такав предлог је једногласно прихваћен.

Из писма које је др Мајер упутио савезном гласилу у мају 1938. године другим поводом, евидентно је да је састанак одржан, да је констатовано да „između УЈМЕ i Saveza muzičara ne postoji ni jedno sporno pitanje“, као и да је „УЈМА spremna da u granicama sopstvenih mogućnosti podupre svaku akciju koja ide za poboljšanje položaja članova saveza“.³⁷⁴ Ипак, није прихваћен предлог представника Савеза да се писање програма салонских капела „одштети извјесним новчаним износима“, нити да они присуствују главној скуштини УЈМА-е. Када је реч о евентуалном умањењу накнада за ауторске хонораре, ово питање није поменуто ни у наведеном писму, као ни у писму Јулија Албинија, директора централе УЈМА-е, објављеном у истом броју.³⁷⁵ Није познато како се приступило овом питању и да ли је постојала намера да се изађе у сусрет обостраним интересима и музичара и гостионичара.

Оно што је извесно јесте да до почетка Другог светског рата није било поновних превирања између удружења и гостионичара, те да проблеми у вези с ауторским накнадама нису надаље представљали оптерећење за квалификоване музичаре и њихове заступнике.

371 „Zapisnik kongresa delegata Saveza muzičara u Kraljevini Jugoslaviji održanog na dane 19. i 20. decembra 1937. godine u Zagrebu“, *Muzičar*, 1938, 1, 2 (1–3).

372 Исто.

373 „Zapisnik kongresa delegata Saveza muzičara (svršetak)“, *Muzičar*, 3, 1 (1–2).

374 „Dva odgovora“, *Muzičar*, 1938, 6, 3.

375 Исто.

Осврт на значај деловања Савеза музичара у Краљевини СХС/Југославији

Савез музичара у Краљевини СХС/Југославији био је једина организација која је у периоду између два светска рата заступала квалификоване професионалне музичаре на овом простору и једна од ретких која је успела да опстане у целовитом виду до избијања Другог светског рата. Упркос кризама које су избијале с времена на време услед неслагања „покрајинских“ подсавеза у вези с организационим и програмским питањима, Савез је успевао да задржи структурну и идејну кохезију уз незнатне модификације током читавог периода свог постојања – од оснивања 1924. године до распада Краљевине. Последња од њих, изазвана променама у загребачком Подсавезу, тачније његовим претварањем у Хрватски савез квалифицираних музичара крајем 1939. године, у циљу постизања већег степена аутономије у односу на претходни период, успешно је преброђена првенствено захваљујући доброј вољи управа у свим регионалним центрима и увиђању штетности међусобног удаљавања и организационе фрагментације. То је јасно потврђено иступањем загребачких салонских музичара на редовној скупштини одржаној у мају 1940. године с предлогом да се задржи Савез музичара,³⁷⁶ као и апелом београдских музичара упућеним исте године да се „radi da ostane i dalje celina [...] i da svi zajedno [...] stvore jednu svoju kuću“.³⁷⁷

Иако нема назнака да је сазван конгрес поводом организационих промена у загребачком Подсавезу, три централе су одржавале контакт као и раније, све до краја 1940. године. Да ли је после тога, то јест у првим месецима 1941. године, ипак дошло до извесног удаљавања, превасходно београдског Подсавеза, тешко је прецизно утврдити. Упркос томе што је из загребачке централе у марту 1941. послат позив љубљанским и београдским колегама да доставе пописе дела тамошњих композитора, постојале су извесне назнаке да у међусобним односима није све адекватно функционисало.³⁷⁸ Примера ради, индикативно је то да у савезном листу у назначеном

376 Предлог је прочитао члан управе, Фран Микулић, а скупштина га је прихватила с одобравањем. Према „Zapisnik I. redovne glavne skupštine Hrvatskog saveza kvalificiranih muzičara održane dne 6. svibnja 1940. god u 3 sata popodne u zgradi Državne muzičke akademije u Zagrebu“, *Muzičar*, 1940, 6, 1 (1–2).

377 Апел је упутио члан београдског подсавеза Владимир Живојиновић, а подржао га је председник Петар Крстић. Крстић је био мишљења да „савез треба сачувати у целини како је он већ стојао (*sic!*) дуги низ година“ и да би свако цепање било „само на његову штету“. Он је очекивао од савезне управе да што пре сазове заједнички конгрес, како би се на формалан начин решио статус новоустановљеног Хрватског савеза квалифицираних музичара у оквиру постојећег Савеза и регулисали његови односи с београдским и љубљанским Подсавезом. Видети „Zapisnik седнице београдског подсавеза музичара одржане на дан 11. маја 1940. у сали студија Радија а. д. у Београду у 9 часова преподне“, *Muzičar*, 1940, 1–2 (1–3).

378 Видети „U cilju propaganda domaćih kompozitora“, *Muzičar*, 1941, 3, 3 (2–3).

периоду нису штампани извештаји из београдског дела организације, док су извештаји из Загреба и Љубљане редовно публиковани. Својеврсно „ћутање“ из Београда могло је да се протумачи као израз незадовољства због тога што није дошло до усаглашавања ставова на нивоу Савеза након ненајављеног иступа загребачке управе, те све наглашенијој склоности загребачких колега да фокус усмеравају на локалне оквири и проналазе решења у договору с новонасталом банском управом.

За разлику од појединих удружења из тог периода, у којима су уместо интереса професије превладавали регионално-етнички интереси, то се не може рећи за Савез музичара, упркос донекле „пољубљаним“ релацијама унутар организације непосредно уочи избијања рата. Разлог овакве ситуације би првенствено требало потражити у постојању чврстог веровања у наднационални карактер сталешко-струковне борбе коју су испољавали челни људи у љубљанском, београдском и загребачком делу организације у кризним периодима, нарочито током 1940. године. С тим у вези, од посебног значаја било је држање Петра Крстића који је у више наврата успевао да убеди чланове београдског Подсавеза да не инсистирају на премештању централе у престоницу, чиме је спречен неминовни конфликт са загребачким, а врло вероватно, и љубљанским колегама. У његовом случају, склоност ка компромисним решењима и увиђање „виших интереса“ без сумње је било подстакнуто и одсуством усконационалних погледа, те генерално афирмативним ставом према југословенској идеји.³⁷⁹

Поред маргиналне улоге феномена националних партикуларности, деловање Савеза било је обележено и ексклузивистичким разумевањем музичке професије које се манифестовало како у дефинисању чланства, тако и у формулисању кључних циљева, најзначајнијих активности, односа према другим струковним удружењима, затим према радничким синдикатима и сл. Треба имати у виду да од оснивања до престанка рада ова организација није мењала свој профил, она је била и остала окренута искључиво квалификованим професионалним музичарима. Иако је било различитих схватања улоге Савеза у том погледу која су се јасно испољила пред крај друге и на почетку треће фазе, полазиште о дистинктивности социоекономских и културних карактеристика квалификоване групације у односу на неквалификовану, те потребе да се она одржи и потцрта кроз увођење одговарајућих видова регулације и „дисциплинарних“ пракси на музичком тржишту, није губило на утицајности готово до предвечерја Априлског рата.

379 Крстићево југословенство испољавало се у различитим врстама активности којима је овај композитор и стручњак био посвећен у периоду између два светска рата. Између осталог, оно је дошло изражаја у периоду руковођења музичким сектором Радио Београда (1929–1937), те приликом суделовања у раду бројних стручних удружења. Видети Ivana Vesić, „Music as a Mediator in the Process of Political and Cultural Transition: The Creation of Yugoslav Music in Radio Belgrade (1929–1941)“, у Mirjana Veselinović Hofman, Vesna Mikić, Tijana Popović Mladenović, Ivana Perković (ур.), *Music: Transitions/Continuities*, Belgrade: University of Arts, Faculty of Music, Department for Musicology, 2016, 296–308; Ивана Весић, *Конспирисање.....*, 213–216.

Битно је поменути и то да управа Савеза није одустајала од идеје концесионирања ни након тога што је утврђено да је овакав предлог правно неутемељен, као и да организација нема законску основу да захтева ограничавање запослења квалификованих музичара према томе да ли поседују или не поседују концесију. О томе сведоче активности загребачког дела организације током 1940. године, тачније иницијатива секције салонских музичара да се ургира код челних људи бановине Хрватске како би коначно били усвојени правилници о концесионирању вођа салонских оркестара и приватних учитеља музике.³⁸⁰ Да би се омогућила „спроводивост“ правилника делегати Хрватског савеза квалификованих музичара су, заједно с представницима Средишњег савеза народних професионалних глумачких, пјевачких и пјевачица бановине Хрватске, тражили од бановинских власти да се „паде база“ како би ове две организације добиле принудан карактер.³⁸¹ Овога пута, за разлику од претходних покушаја, загребачка (савезна) управа је, чини се, схватила неопходност промене правног положаја организације, барем на делу територије Краљевине као предуслов за актуелизовање сопствених тежњи, у конкретном случају, намере да се тржиште музичара уреди према одређеним квалитативним принципима.

Још један од показатеља доследности идеји о одржању сталешког престижа и издвајања квалификованих музичара из групације професионалних музичара била је и реакција вођства Савеза музичара на предлог Уредбе о заштити музичких намештеника, инструменталних и вокалних, коју је израдио синдикат ЈУГОРАС подносећи је на оцену ресорним министарствима (Министарству социјалне политике и народног здравља, Министарству просвете и Министарству трговине).³⁸² Упркос томе што су поједине одредбе тог акта тумачене као позитивне и битне, попут оне која се односила на обавезан плаћени одмор музичара, веровало се да он може да се односи само на „narodne muzičare“, али не и на квалификоване музичаре и то, пре свега, због прописаног осмотног радног дана, а затим и због помињања надница које нису примерене „višem kvalificiranom osoblju“ у које су они сврстани на територији бановине Хрватске.³⁸³ Међутим, стиче се утисак да је највећи извор незадовољства савезне управе била чињеница да су друге организације задирале у њихов домен рада (заштита квалификованих музичара) и, што је можда и још значајније, да нису правиле разлику између квалификованих и неквалификованих музичара у приватном

380 „Zapisnik I. redovne glavne skupštine Hrvatskog saveza kvalificiranih muzičara održane dne 6. svibnja 1940. god u 3 sata popodne u zgradi Državne muzičke akademije u Zagrebu“, *Muzičar*, 1940, 6, 2 (1–2).

381 „Pred važnom odlukom u našem staleškom pokretu“, *Muzičar*, 1940, 8, 1.

382 Вест о уредби појавила се најпре у београдском листу *Време*, 26. октобра 1940. године, да би у новембарском броју гласила *Музичар* био публикован опширан осврт на ту тему. Видети „Dan bez muzike“, *Muzičar*, 1940, 11, 1–2.

383 „Uredba o glazbenicima“, *Muzičar*, 1941, 2, 3.

сектору. Управо је овакав начин посматрања професионалних музичара као целовите групације, из синдикалне перспективе оправдан, али из „еснафске“ позиције Савезе неприхватљив, био доказ идеолошке конзистентности представника квалификованих музичара готово до момента распада организације.

Ексклузивизам и елитизам у редовима Савеза музичара нису били преиспитивани од момента његовог оснивања, нити је њихова оправданост била довођена у сумњу, осим ако изузмемо рад београдског Подсавеза од октобра 1932. до октобра 1933. године. Одржавање наведених начела као круцијалних није реметила чињеница да је ова организација имала континуиран проблем с малим бројем активних чланова који се ретко кретао изнад пет стотина.³⁸⁴ Разлог томе је, поред осталог, било неувиђање „никакве користи“, социјалне или економске, у приклањању Савезу, нарочито у случају појединих категорија које су биле ангажоване у државним установама културе и образовања.³⁸⁵ Тиме се и иначе малобројна циљна група којој се обрађала ова организација константно „крњила“, негативно утичући на њену друштвену утицајност, као и капацитете за пружање материјалне потпоре члановима. Оваква чињеница није подстицала потребу за критичким сагледавањем политике Савеза не само према питању учлањења, већ и у вези са сарадњом њој сродних организација.

Наиме, од самог почетка рада ове организације био је приметан отпор према идеји кооперације с другим струковним удружењима, нарочито радничким, и, заједно с тим, с повезивањем са националним савезима/синдикатима који су окупљали велики број организација запослених различитих профила и из несродних привредних области. Неповерење које је показивано у овом контексту имало је, чини се, неколико узрока. Пре свега, треба имати у виду чињеницу

384 Статистика чланства по подсавезима је предочавана на редовним конгресима Савеза, с тим да је прецизније вођење података о активним и неактивним члановима (онима који плаћају чланарине и онима који их не плаћају) започело од 1935. године. На конгресу из децембра 1935. био је изнет податак да је у претходне три године (од 1932–1935) било укупно учлањено 1152 музичара, од којих 437 у Београду, 583 у Загребу и 157 у Љубљани, уз напомену да бројке нису одговарале реалном стању јер су укључивале и активне и неактивне чланове („Zapisnik kongresa delegata Saveza muzičara u Kr. Jugoslaviji održanog dne 15. i 16. decembra 1935. godine u Ljubljani /nastavak/“, *Muzičar*, 1936, 1–3). Већ се на следећем конгресу показало да је чланство у Савезу ипак знатно малобројније. Тада је „на папиру“ било регистровано укупно 1242 музичара (458 у Београду, 601 у Загребу и 183 у Љубљани), али је од тога активних чланова било свега 393 (97 у Београду, 232 у Загребу и 64 у Љубљани); видети „Zapisnik kongresa delegata Saveza muzičara u Kraljevini Jugoslaviji održane na dane 20. i 21. decembra 1936. god. u Beogradu“, *Muzičar*, 1937, 1 (1–3). Ситуација се по овом питању није мењала до краја овог периода упркос незнатном повећању броја чланова (у 1937. било их је 413, а током 1938. највероватније преко 500, што није могуће прецизно утврдити будући да београдски Подсавез није дао податак о броју активних чланова).

385 О том проблему је било речи на скупштини београдског Подсавеза у априлу 1939. године. Видети „Скупштински записник“, *Muzičar*, 1939, 6, 2 (1–2).

да различита руководства Савеза и покрајинских подсавеза нису посматрала квалификоване музичаре као део радничког слоја, услед степена њиховог образовања и природе посла који су обављали те су, самим тим, веровали да је социјална дискрепанца између ових групација довољно изражена да не даје основу за плодотворну сарадњу.

На основу вишегодишњих активности овог музичарског удружења јасно је да није постојала свест о постојању сродних циљева између две групације, попут дефинисања адекватних услова рада, затим накнада у виду надница и плата, те неопходности осигурања по различитим основама. Иако су се сви појединци који су се налазили у „најамном“ статусу у Краљевини СХС/Југославији, укључујући и музичаре, суочавали са сличним проблемима, почев од многобројних злоупотреба послодаваца до кршења законом дефинисаних права, то није било препознато као основа за кооперацију и, евентуално, заједничку борбу. Штавише, вођства Савеза и подсавеза нису озбиљно разматрала могућности које је пружало тадашње радничко законодавство, укључујући и деловање радничких комора. Уместо тога, пажња је била усмерена на креирање такозваног музичарског законодавства по узору на инострана удружења и без темељног анализирања социоекономских околности у земљи и, консеквентно, потенцијала да се такав процес заиста спроведе у дело.

У којој мери је жеља за дистанцирањем од радничког слоја и одржавањем другачије позиције „интелектуалних радника“ била важна за представнике Савеза музичара, говори податак да се готово до избијања Другог светског рата није одустало од засебног законодавног решавања проблема квалификованих музичара и установљења музичарских комора. На томе су нарочито истрајавали припадници Хрватског савеза музичара, о чему потврду пружају њихове активности крајем 1940. и почетком 1941. године.³⁸⁶ Не треба занемарити ни то да се тек у августу 1940. вођство Савеза музичара обратило уредништву листа *Radničke novine* како би добили појашњење у вези с тим да ли су у оквиру тада важећег радничког законодавства гарантоване извесне могућности у погледу осигурања музичара.³⁸⁷ Између осталог, представнике Извршног одбора интересовало је да ли музичари потпадају „u radničko osiguranje za slučaj iznemoglosti, starosti i smrti, ili u penziono osiguranje za službenike?“, потом „kako se može prisiliti poslodavac da svog namještenika prijavi za osiguranje, a da pri tom nemještenik ne riskira svoje namještenje“, и, најзад, „u slučaju da bude

386 О потреби оснивања музичарских комора видети „Pred važnom odlukom u našem staleškom pokretu“, *Muzičar*, 1940, 8, 1; О посебном предлогу законског или подзаконског типа којим би се регулисала права квалификованих музичара видети у „Uredba o glazbenicima“, *Muzičar*, 1941, 2, 3.

387 „O osiguranju muzičara“, *Muzičar*, 8, 1–2.

poslodavac prisiljen, da svog namještenika naknadno prijavi za vrijeme, kroz koje je bio isti kod njega zaposlen, mora li namještenik participirati na svoti koja se ima naplatiti“³⁸⁸

Када је реч о правним прописима, не само оним везаним за свет рада, већ и шире, представници Савеза музичара у Краљевини СХС/Југославији показивали су недовољну упућеност у дужем временском периоду, што је представљало препреку у различитим видовима њиховог деловања. Поред осталог, то се показало врло проблематично у спровођењу процеса концесионирања, као и у односима с другим музичарским удружењима. Наиме, упркос детаљним експликацијама правне позиције Савеза на територији Краљевине, које су више пута достављане његовом вођству половином тридесетих година из Министарства унутрашњих послова и Министарства просвете Краљевине Југославије, поједини подсавези су наставили с праксом оспоравања деловања других сродних удружења. Тако су на скупштини београдског Подсавеза у априлу 1939. године формулисане следеће примедбе и предлози:

У циљу смањивања великог броја удружења музичара у држави учинила је управа кораке код подсавеза у Загребу и Љубљани. Први циљ ових корака био би тај да се најпре добије једна по могућности потпуна листа тих удружења, а затим да се ради на уједињењу највећег броја тих удружења путем пријатељског споразума и евентуално и уз интервенцију власти. При томе се Управа руководила мишљу, да оваква расцепаност музичара како сада постоји може само да иде на штету самих музичара и ствара забуне код управних власти, услијед којих долази до сметњи у раду музичара.³⁸⁹

Како се из наведеног да закључити, руководство поменутог Подсавеза није схватало ограниченост сопствене улоге у погледу организовања музичара, као ни праксу добровољног професионалног удруживања загарантовану различитим правним актима важећим у Краљевини Југославији. С тим у вези битно је нагласити да нису само челници организације и њених покрајинских сегмената сносили одговорност за неадекватно разумевање сопствених надлежности, већ су томе у многама доприносила различита министарства. Наиме, као што је већ истакнуто у случају издавања концесија вођама салонских и дувачких оркестара, као и приватним учитељима музике када су различита министарства износила опречна тумачења Правилника Савеза музичара и давала међусобно искључиве сугестије, често није постојала усаглашеност у деловању органа извршне власти што је доводило у заблуду вођство ове организације и доприносило инсистирању на правно неоснованим захтевима. Изузев овог, потребно је издвојити и пример регулисања рада

388 Исто, 1.

389 „Скупштински записник“, *Muzičar*, 6, 1 (1-2).

страних музичара из тридесетих година прошлог века када се недвосмислено манифестовало несагласје између различитих министарстава.

На основу жалбе Савеза музичара у којој се тврдило да постоји велики број незапослених домаћих музичара, као и да услед својеврсне навале странаца они морају да траже посао изван граница Краљевине, из Министарства унутрашњих послова послат је допис Министарству социјалног рада и народног здравља како би се утврдила тачност навода ове организације и уједно установила исправност појединих дозвола музичарима који нису југословенски држављани.³⁹⁰ Из овог министарства стигао је одговор да „нема домаћих музичара исте врсте без посла“, као и да је, услед проблема на тржишту рада изазваних различитим факторима (светска економска криза, механизација музике и слично), оно ограничило дужину трајања дозвола за рад странцима на свега два месеца.³⁹¹ Том приликом је посебно истакнуто да је једино ово министарство „надлежно да цени потребу и умесност, да ли ће коме страном лицу да изда дозволу или не“, те да свака исправно издата дозвола с њихове стране не сме да буде доведена у сумњу од стране надлежних полицијских власти.

У полемику око запошљавања страних музичара укључило се и Министарство просвете, тачније Опште одељење које се обратило Министарству унутрашњих послова са следећим дописом:

Према предњем тврђењу Министарства социјалне политике и народног здравља, и страни уметници се сматрају радници, чије запослење у нашој замљи зависи од поменутог Министарства, јер је то његово дискреционо право. С друге стране, сасвим јасно, Министарство унутрашњих послова има законско право да уметницима одобри или забрани долазак у нашу земљу. Молим за објашњење каква је онда функција Министарства просвете, ако се сматра да је уметност један од културно-просветних фактора, и да и страни уметници утичу на општи развој уметности код нас.³⁹²

Како се закључује из преписке вођене између три министарства – просвете, социјалне политике и народног здравља и унутрашњих послова, није увек била јасна граница деловања сваког од њих понаособ, нити је јасно какве су биле њихове ингеренције у вези с решавањем одређених питања. Нарочиту конфузност у погледу тумачења правних надлежности показивало

390 АЈ-Ф14-56-163, Допис Министарства унутрашњих послова, Одељења за државну заштиту I, Пбр. 47517, 3. I 1933. год, Београд.

391 АЈ-Ф14-56-163, Допис Министарства социјалне политике и народног здравља, Одељења за социјално старање, Бр. 3520, 3. фебруара 1933. г, Београд.

392 АЈ-Ф14-56-163, Допис Министарства просвете, Општег одељења, Пбр. 4825, 14. феб. 1933. у Београду.

је Министарство просвете, чији одговорни нису разумели најбоље сопствене оквире рада, као ни оквире рада других министарстава.

С обзиром на чињеницу да су се несугласице између министарстава задужених за регулисање рада музичара испољавале у дужем временском периоду у виду неконзистентних и неистоветних интерпретација позитивних правних прописа, не изненађује то што се ова појава негативно рефлектовала на рад Савеза музичара. Заправо, можемо да претпоставимо да би, у супротном, правно проблематичне мере на којима се истрајавало у оквиру организације биле преиспитане или напуштене много раније него што је то био случај, те да би, самим тим, пажња била усмерена на проналажење нових, законски утемељених стратегија и решења.

Када се узму у обзир различите димензије деловања Савеза музичара у Краљевини СХС/Југославији, долазимо до неколико битних закључака. Пре свега, чини се да је ова организација имала важну улогу у ширењу свести о заједничким интересима квалификованих музичара и њиховом сталешком јединству на југословенском подручју. Заступајући готово две деценије ову групацију и борећи се за побољшање њиховог социоекономског положаја, Савез музичара је активно радио на пропагирању значаја организовања по професионалној основи као начину да се припадници одређених занимања, у овом случају оркестарски музичари, музички педагози и композитори, друштвено уздигну, и то не само у материјалном погледу, већ и у симболичком.

Упркос малом броју чланова у односу на укупан процењен број професионалних музичара (као што је већ наведено, између 20.000 и 25.000), чињеница је да је Савез окупљао знатан део квалификованих музичара из читаве земље.³⁹³ То свакако није занемарљиво у поређењу с другим струковним и сталешким удружењима у Краљевини СХС/Југославији. Наиме, према статистичким подацима националних синдикалних организација, попут УРССЈ, већина појединачних радничких удружења имала је у просеку мање од шест стотина чланова, а процентуално углавном мање од једне десетине од укупног броја радника у одговарајућој области.³⁹⁴

Када је реч о ефектима рада Савеза музичара од његовог оснивања до почетка Другог светског рата на социоекономско унапређење квалификованих музичара, спроведена анализа је показала је да су они били генерално узев скромни. То се посебно односи на групацију музичара која је деловала у приватном сектору. Поред осталог, активности ове организације нису битније допринеле ублажавању дејства кризе на тржишту рада музичара изазване процесом механизације и

393 Наиме, према грубој процени, број квалификованих музичара у државном и приватном сектору кретао се између две и четири хиљаде из чега произлази да је Савез имао у својим редовима више од десет, а могуће и преко петнаест процената запослених квалификованих музичара на територији Краљевине.

394 Видети „Бројно стање чланства по организацијама“ (табела), *Ujedinjeni sindikati*, 1934, 9/10, 190–196.

економске рецесије. Услови рада и наднице извођача константно су били у паду од краја двадесетих до половине тридесетих година, при чему удружени појединци нису могли да рачунају на значајнију материјалну потпору од стране Савеза, нити на креирање снажног притиска на послодавце. Посебно су били погођени музичари запослени у приватним локалима, јер не само да нису имали једнак степен социјалне заштите као они који су били у статусу државних службеника, већ су били далеко подложнији утицају негативних економских токова који су се одражавали у губитку посла, значајнијем смањењу прихода и продужетку трајања периода незапослености.

Немоћ Савеза да пружи одговарајући подршку својим члановима запосленим у приватном сектору постала је изразита током трајања шестонедељне народне жалости на територији Краљевине Југославије уведене након убиства Краља Александра, 9. октобра 1934. у Марсеју. С обзиром на чињеницу да су тим поводом били забрањени извођење музике у локалима и различите врсте програма забавног карактера, велики број музичара остао је без посла и без могућности да пронађе други вид ангажмана. Како Савез музичара (као и музикантска удружења) није располагао са средствима за ову намену, премда је Правилима из 1926. било предвиђено установљење заштитног фонда, руководство организације је било принуђено да се обрати различитим институцијама за помоћ не би ли се ублажиле катастрофалне последице опште жалости по чланове и музичарски сталез у целини. Резултати су по том питању били изузетно скромни. Примера ради, у београдском Подсавезу је за једнократну помоћ отпуштеним музичарима сакупљено укупно 20.015 динара, и то највише захваљујући београдској Радио станици која је приложила више од 16.000 динара.³⁹⁵ Када се има у виду број активних чланова у овој организацији, приближно стотину, то значи да је свако од њих могао да рачуна на 200 динара помоћи, што је представљало дупло мање новца од месечног прихода најслабије плаћених радника. Будући да је и неколико месеци након престанка опште жалости проблем с незапосленошћу и даље био актуелан, показало се да Савез музичара није имао механизме да се носи с кризним ситуацијама на тржишту рада, нити да је у могућности да адекватно збрине своје чланове

Једини вид потпоре у оквиру организације који је постојао у дужем временском периоду представљао је исплату посмртнине породици чланова што, такође, нарочито у првих неколико година од њеног оснивања, није текло без потешкоћа. Наиме, како у првим Правилима Савеза није био јасно дефинисан начин прикупљања новца за ове потребе, нити су били прецизирани услови за његово добијање, у почетку је све било препуштено слободној вољи чланова, то јест њиховом осећају солидарности. Услед немогућности да се на било који начин чланови принуде

395 „Скупштина београдског подсавеза музичара одржана на дан 26. маја 1935. године у Дому Музичког друштва ‘Станковић’“, *Muzičar*, 1935, 12, 1 (1–3).

на то да дају средства за посмртнине, у пракси су искрсавали бројни проблеми. О томе, између осталог, сведочи и извештај с конгреса управе Савеза из 1928. године,³⁹⁶ у којем је истакнуто да је:

dosadašnja praksa u isplaćivanju posmrtnine prouzrokovala savršeni kaos. Ulozi u fond nisu uopće redovno uplaćivani; često se nagomilavaju zaostatci (*sic!*) od nekoliko smrtnih slučajeva i dešava se, da se još godinu dana poslije smrti člana nakupi svota od više stotina dinara, koju valja naknadno predati licu, kome dotična posmrtnina pripada.³⁹⁷

Због свега тога, управа је решила да уведе ред у ову област, те је убрзо донета одлука да се износ посмртнине фиксира на 4000 динара, што је обухватало смањење чланског улога како би се омогућио редован прилив новца у посмртни фонд.³⁹⁸ Ипак, упркос напорима да се фонду приступи систематски на савезном нивоу, поједини осврти из каснијег периода указују на то да су искрсавале нове препреке, те да ово питање није биле у потпуности решено. Тако се крајем 1932. појавио предлог за ревизију Правилника посмртног фонда усвојеног 1930. године, што указује на непоштовање његових одредби и, уједно, на праксу неплаћања посмртнине којој је новим казним мерама требало да се коначно стане на пут.³⁹⁹

У погледу доприноса Савеза музичара јачању угледа професије, тачније промовисања слоја квалификованих музичара, није једноставно изнети прецизне закључке. С једне стране, евидентно је да ова организација није често иступала у јавност попут других сродних организација, било путем концертних активности или кроз блиску сарадњу с представницима штампаних медија. Иако су се с времена на време појављивале иницијативе за покретање интензивније извођачке делатности под окриљем Савеза, оне нису актуелизоване. Није сасвим јасно да ли је то био резултат недостатка ентузијазма чланова организације или њених руководиоца, али је недовољно иступање у јавност било недвосмислено, имајући у виду рад не само других удружења музичара (музикантских), већ и разних каритативних и културно-просветних удружења. Ова удружења су по неколико пута годишње (или чешће) организовале различите врсте јавних догађаја – приредбе, чајанке, матинеа, прославе, игранке и слично, које су имале за циљ да

на пријемчив начин [...] испоље сопствена схватања у области политике, културе, уметности итд. Пријемчивост је, у овом случају, проистицала из непосредности

396 Š[ida]k, „Organizacioni pregled. Povodom drugog redovnog kongresa Savezne Uprave“, *Muzičar*, 1928, 6, 1 (1–2).

397 Исто.

398 „Zapisnik II. redovnog kongresa Savezne Uprave održanog dne 5. i 6. aprila 1928. u Beogradu (svršetak)“, *Muzičar*, 1928, 6, 4 (2–4).

399 „Zapisnik kongresa delegata Saveza muzičara u Kralj. Jugoslaviji održanog dne 30. i 31. oktobra 1932. u Beogradu (svršetak)“, *Muzičar*, 1932, 12, 4–5 (1–6).

додира са заинтересованим појединцима [...], те неформалности и друштвености карактеристичне за поменути типове догађаја.⁴⁰⁰

Уместо оваквог вида интеракције с јавношћу, челници Савеза музичара били су првенствено фокусирани на комуникацију с представницима извршне власти и различитих културних и уметничких институција. Нема сумње да је усредсређивање на кључне људе и институције у креирању културне и социјалне политике било од користи за решавање бројних питања од важности за квалификоване музичаре, али је, истовремено, парадоксално да једно од најзначајнијих удружења музичара на овим просторима није имало развијену јавну концертну активност у циљу адекватног представљања различитим друштвеним групама.

Гласило Савеза музичара, *Jugoslavenski muzičar/Muzičar* било је усмерено на чланство удружења и шири круг професионалних музичара док је сарадња остваривана претежно с гласилима сродних организација из суседних и бројних европских земаља. Премда је међународна сарадња била плодотворна и значајна за деловање Савеза, стиче се утисак да није довољно искоришћена могућност кооперације с бројним часописима и листовима који су постојали на територији Краљевине СХС/Југославије. Тиме је, у спречи с изостанком организовања јавних догађаја, пропуштена прилика да се обухватније „продре“ у јавно поље и скрене на себе пажња не само неучлањених музичара, већ и припадника сродних или мање сродних професија.

Напоследку, осврнули бисмо се и на додирне тачке у функционисању Савеза музичара у Краљевини СХС/Југославији и међуратних националних удружења музичара широм Европе и САД. Дистинктивност смо већ више пута потцртали у досадашњем излагању, а она се, како је истакнуто, тицала начина профилисања организације, тачније усредсређивања искључиво на квалификоване музичаре. Већина националних удружења из тог периода, наиме, тежила је напуштању ексклузивистичког модела окупљајуи управо професионалне музичаре са или без квалификација, док су у појединим случајевима прихватани и аматерски музичари. Постоје бројне паралеле у раду југословенског Савеза и других сродних организација у глобалним оквирима када је реч о програмским оквирима. Ту се пре свега мисли на потребу за регулисањем деловања страних и војних музичара која је била наглашена код већине тадашњих удружења музичара. У том погледу се Савез музичара сасвим уклапао у шире тенденције укључујући и борбу против „механизације“ музике. Имајући све то у виду, оцена коју је изнео историчар Љубомир Ж. Петровић о ксенофобичним иступима ове организације спрам странаца није сасвим утемељена.⁴⁰¹ Пре свега, није небитно

400 Ивана Весић, *Конструисање српске музичке традиције...*, 70.

401 Видети Ljubomir Ž. Petrović, *Jugoslovensko međuratno društvo u mreži vlasti*, Beograd: Institut za savremenu istoriju, 2009, 111–112.

то што је Савез поступао према странцима на исти начин као и већина других националних удружења музичара, то јест што је штитио интересе домаће радне снаге, онемогућавајући пораст незапослености и снижавање надница. Држећи се принципа реципроцитета, ово удружење је примењивало идентичне мере које су биле на снази у земљама из којих су долазили страни музичари. Штавише, борба против странаца била је део шире борбе за опстанак музичара у прилично неповољним околностима које су претиле да десеткују понуду радних места за припаднике ове професије и знатно угрозе њихов социоекономски положај. Како су странци подједнако били „на удару“ као и војни музичари, музичари-аматери и музичари који су радили за „бакшиш“, теза о ксенофобији не чини се прихватљивом, осим у појединачним, ретким случајевима у којима је она била маскирана „вишим интересима“ и бригом за добробит југословенских музичара. Уместо ксенофобије, пре би се могло говорити о намери за затварањем тржишта и његовом строгом контролом, што је појава која захтева ширу егзегезу. Исто важи и за процес „механизације музике“ и његов утицај на глобално тржиште и појединачна национална тржишта рада, што се намеће не само увидом у деловање Савеза музичара у Краљевини СХС/Југославији, већ и других удружења музичара из овог периода.

5.

Конституисање Удружења музиканата у Краљевини СХС/Југославији – потребе и циљеви

Прво удружење музиканата под називом Савез музиканата у Краљевини Срба, Хрвата и Словенаца основано је у септембру 1921. и за две године свог постојања окупило је шест стотина четрдесет чланова, међу којима је већи број био такозваних аналита. Организација није била устројена на синдикалној (струковној) основи, премда је несумњиво да су заједнички интереси музиканата на ширем простору државе изискивали формирање њиховог представничког тела које би их пре свега у социјалним питањима доследно заступало. Подружнице Савеза су, поред Београда, основане и у Сарајеву, Новом Саду, Панчеву, Вршцу и Великом Бечкереку. У првим годинама није било назнаке да би се могло покренути одређено јавно гласило или синдикално-струковни часопис. Главна активност Централне управе ове организације била је усмерена на побољшање материјалног положаја чланова, уз обезбеђивање финансијских средстава за Болеснички фонд, који је 1923. располагао сумом од 30.000 динара.⁴⁰²

Истовремено с формирањем Савеза састављена су и Правила по којима је оно требало да делује.⁴⁰³ На почетку овог документа, који евидентно није писало стручно правно лице, истакнуто је да, без обзира да ли су музиканти, тамбураши, хармоникаши и свирачи, организовани у неку врсту специјалних стручних заједница, постоји потреба њиховог организовања на нивоу целе Краљевине СХС, са седиштем у престоници. Примарни циљ, како је наведено, било је неговање народне и међународне музике, путем испланираних акција самих чланова, као и заштита њихових материјалних, моралних и интелектуалних интереса. Интересантно је да се одмах у наставку текста Правила разматрају могућности решавања другог дела постављеног циља, дакле, обезбеђивање мера које би социјално-економски статус чланова и њихових породица подигле на виши ниво од постојећег (§ 3). Поред осталог, организација је требало да се стара о својим незапосленим члановима, да ради на ширењу свести о „заједничким интересима, дружељубљу, једнакости и равноправности“, као и да омогући повластице у области јавног транспорта и културне потрошње, те за здравствене услуге.

402 „*Naš organizacioni pokret – Centralno udruženje muzikanata na teritoriji SHS u Beogradu*“, *Jugoslavenski muzičar*, 1923, 3, 1–2.

403 Видети АЈ-Ф66-620-1030, Правила Савеза музиканата, тамбураша, хармоникаша и свирача на територији Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца, септембра 1921. године у Београду.

Да се о финансијској организационој потки Савеза мислило на „дуге стазе“, потврђује § 4, у којем се наводе различите врсте потенцијалних чланова, поред редовних (који могу бити оба пола и којима је „музикантски“ посао једини, од којег, дакле, издржавају себе и/или породицу), ту су и „почасни утемељачи“ (*sic!*), као и добротвори којима је, међутим, унапред одређена новчана сума с којом се њихово партиципирање дефинише („250, односно 500 динара, једном за свагда“). Између осталих дужности везаних за испуњавање формалних норми, редовни чланови су се обавезивали на „јачање класне свести о заједничким интересима и духу солидарности“ (§ 9). Музикантима странцима чланство у Савезу није било дозвољено. Премда у не сасвим јасној формулацији у Правилима је забележено и то да ова лица „домородцима“ узимају радна места, те да су дужна да своје ангажмане пријаве надлежној организацији у склопу Савеза.

У основи ове организације постојала је „струковна“ подела, тачније три секције које су га чиниле: 1. музиканти, затим 2. „армоникаши и тамбураши“ и 3. свирачи. На нивоу државе је, пак, Савез делао посредством Централне организације са седиштем у Београду, у коју су бирани представници из наведених секција, и месних организација формираних у варошима и варошицама диљем земље. У хијерархијској структури кључну извршну власт имала је Централна управа, коју је чинило по девет представника и њихових заменика, изабраних с једногодишњим мандатом (§ 17, 18, 19). Контрола рада Централног – Управног одбора, у првом реду надгледање финансијског и књиговодственог стања, као и исправности благајне, уз мотрење над целокупним радом кључног тела у Савезу, спадала је у ингеренције Надзорног одбора. Његови чланови бирани су на Главној скупштини Савеза у оквиру које су, именовани и представници Месних организација.⁴⁰⁴ На редовним заседањима они су разматрали извештаје о раду и доносили одлуке о свим планираним пословима. Број од десет чланова у мањим градовима и варошицама сматран је довољним за оснивање Месне организације, која је, са своје стране, водила рачуна о редовном убирању чланарина и спровођењу задатака наложених из Централне управе. Структура Месних организација је, према моделу главне управе, подразумевала такође два тела: Управни и Надзорни одбор, са, додуше, мањим бројем одговорних представника (четири, односно три члана). Статутом (Правилима) је регулисано управљање имовином Удружења, уз предвиђене текуће књиговодствене послове. Његово потврђивање требало је да изгласа Савезна скупштина, а ступање на снагу започело би верификацијом добијеном из Министарства за социјалну политику. Међу потписницима Правила из септембра месеца 1921. године нашли су се председник и потпредседник Управног одбора, Живорад Ковачевић и Јован Васић, као и председник Надзорног тела Јован Бараковић.

404 Број представника који учествују у раду Скупштине регулисан је засебном одредбом, сходно укупном броју чланова који чине Месну организацију.

Правила Савеза музиканата, тамбураша, хармоникаша и свирача потврђена су указима Министарства просвете (Убр. 2323) од 28. септембра и Министарства унутрашњих дела од 12. октобра 1921. године (Убр. 24452).⁴⁰⁵ Позитиван суд је, између два званична дописа, остао архивиран и иза Милоја Милојевића, у то време референта за музику при Министарству просвете, који је констатовао да је одобрење за оснивање Савеза оправдано с „чисто музичке тачке“, али је ипак препоручио да нова организација као „правна јединка“ мора добити и сагласност Министарства унутрашњих дела.⁴⁰⁶

Током наредне четири године Савез, у међувремену преименован у Удружење музиканата, тамбураша, хармоникаша и свирача на територији Краљевине СХС⁴⁰⁷ је, како су тврдили његови челници, разгранало своју мрежу на целокупном простору Краљевине. Оно је наводно имало двадесет и девет подружница и преко осам хиљада чланова.⁴⁰⁸ Да је и финансијска политика била добро устројена сведочи податак да је свака Месна организација имала сопствени болеснички фонд који је располагао позамашном сумом од пола милиона динара.⁴⁰⁹

Премда је од оснивања Савеза, тачније Удружења недвосмислено истицана аполитичност саме организације,⁴¹⁰ тачније, њена самосталност у односу на програме било које политичке партије, текући догађаји су сведочили супротно. Током друге половине 1926. године, општински избори у Београду су били повод да се поједини чланови Удружења музиканата транспарентно заложу за своје политичке ставове. Поред, условно речено, стручних интереса око којих су били сабрани, чланови Удружења су се у конкретной ситуацији груписали и према заједничким, „радикалским“ интересима.⁴¹¹

405 Према АЈ-Ф66-374-611, Пројекат Правила Удружења музиканата, тамбураша, хармоникаша, певача и певачица у Краљевини Срба Хрвата и Словенаца, 1929 (стр. 15).

406 АЈ-Ф66-620-1030, Мишљење Милоја Милојевића в. д. референта за музику, 7. X 1921, Београд.

407 Упореди „*Naš organizacioni pokret – Centralno udruženje...*“, *Jugoslavenski muzičar*, 1923, 3, 2.

408 „Јуче су прославили своју славу, музиканти, рибари и друштво ‘Карађорђе‘“, *Време*, 13. јул 1925, 5.

409 Новински извештај о забави коју је организовало ово удружење, прослављајући Свете апостоле Петра и Павла, и на којој су присуствовали бројни делегати из Осијека, Новог Сада, Сарајева, Сенте, Бачког Петровог села, Аде и Мола, доноси и занимљив осврт на музички „програм“. Поред тамбураша, „армуникаша“ (*sic!*) и певача, весељу су допринели и „циганска ћемана“, гајдаш и, нарочито, гуслар који је „својим старим националним инструментом и песмом заголицао у модернизму зачамели дерт старијих“, баш као и шестогодишњи виолиниста Никола Ђорђевић, који је одсвиравши „Хеј трубачу“ и „Радо иде Србин у војнике“ атмосферу додатно успламсао. Пригодни говор председника Удружења, Живорада Жике Ковачевића, иначе тамбураша, дао је и свечани тон целом скупу.

410 Видети § 2 Правила Савеза из 1921. године.

411 Чланак објављен у *Времену* 11. августа 1926, под насловом „Пред општинске изборе у Београду. Изјаве музиканата“ (стр. 7), донео је званичну изјаву ондашњег председника Централне Управе Удружења, Ђорђа Атанасијевића у вези са „прелетачким“ понашањем Арсенија Пајевића, председника Месне Управе музиканата.

Конкретна „струковна“ питања нашла су се ипак на Конгресу Удружења који је 25. августа 1926. године одржан у просторијама кафане „Америка“, на Зеленом Венцу у Београду.⁴¹² У веома бурној дискусији расправљало се превасходно о разним сталешким проблемима. Највише се говорило против страних музиканата и нестручних свирача, који не припадају организацији. Опште противљење присутних изазвали су и извештаји о ангажманима и недоличном понашању певачица и тамбурашица. „Скоро сви су устали против тога да се примају у дружине и раскалашно женскиње, које је често сасвим немузикално. Једногласно је примљен предлог, да се противу таквих жена употребе све мере“.⁴¹³ Осим тога, на Конгресу је покренута иницијатива да се оформи специјална комисија унутар Удружења, пред којом ће убудуће музиканти полагати стручне испите. Без овакве врсте професионалне потврде нико више не би требало да добије ангажман у јавном сектору, једнодушно су закључили делегати. На Конгресу је, узгред буди речено, изнова за председника изабран Живорад Жика Ковачевић, који је пре тога привремено, из за сада непознатих разлога, с те позиције био суспендован.

Након месец дана од одржавања Конгреса, појавила су се допуњена Правила Удружења. Одредбе, наиме, нису претрпеле никакве суштинске измене и једино су, сходно упутствима Министарства унутрашњих дела, извршена одређена појашњења у вези с финансијским управљањем надлежних тела.⁴¹⁴ Интересантно је да за горући проблем – недовољну или потпуну нестручност међу музикантима у јавним локалимa, како оних који су били чланови Удружења, тако и оних који то нису никада постали, нису понуђене никакве нормe у новој верзији Правилника. У њему се, такође, није ни у наговештају нашла регула или нека прелазна одредба која би Удружење и његове чланове дистанцирала од очигледно врло присутне појаве неморалног понашања једног дела музиканткиња, о чему је на Конгресу 25. августа, било пуно речи.

Наиме, на Радикалском збору музиканата, тамбураша, армуникаша и свирача, одржаном 14. јула, донета је резолуција сходно којој се сви музиканти радикали обавезују да ће гласати једино за листу коју буде озваничио Месни Одбор Народне Радикалне Странке за град Београд. Поменути Пајевић је, међутим, у два маха деловао против донете одлуке, због чега се чланови Удружења званично од његових поступака ограђују, остајући верни Статуту Народне Радикалне Странке и одлуци Месног Одбора као и ужег Главног Одбора исте партије. О повезаности челних људи Удружења с радикалском врхушком сведоче сами потписници новинског дописа, међу којима су поменути председник, Ђорђе Атанасијевић, секретар Месне управе Удружења, Бранко Ризнић, музикант Мита Ђурић и тамбураши Павле Николић и Живорад Ковачевић.

412 Видети „На конгресу музиканата, одржаном јуче код ‘Америке’, претресало се питање певачица и тамбурашица“, *Време*, 25. август 1926, 6. Занимљиво је да су за официјални простор Удружења служиле заправо јавне кафане.

413 Исто.

414 Поменуто Министарство је Правила одобрило 2. септембра 1926. године (УБр. 35238).

У правцу стручности уз сукобе

– захтев за проверу стручне спремности музиканата и нове музикантске организације

Помак у том правцу уследиће тек након две године, када је управо услед сада већ извесно великог броја музичара сумњивог квалитета у месним подружницама, председник Жика Ковачевић у име Централне Управе Удружења музиканата 14. маја 1928. поднео молбу Уметничком одељењу Министарства просвете у вези с увођењем Правилника о полагању испита музиканата.⁴¹⁵ Позивајући се у овом документу на сва претходно донета акта која су одобрили Министарство просвете и Министарство унутрашњих дела укључујући и допуњена Правила из 1926, Централна управа је најпре желела да укаже на континуитет и легитимност организације која се старала о општем добру музиканата, тамбураша и хармоникаша, као и свирача. Оваква позиција Удружења, коју су, дакле, у претходном периоду препознали водећи државни ресори, требало је да послужи као својеврсна гаранција стручног ауторитета испитних комисија за које је Правилник прописао да буду формиране при сваком месном одбору. Подозривост у вези с професионализмом било кога ко се бави „јавном продукцијом“ активирала је механизам провере музичке вештине према унапред одређеном програму. Да би стекли званичну потврду о квалификацији, испиту су морали приступити сви музиканти који су имали најмање три године радног стажа, док је у случају женске популације међу музикантима на снази био строжији критеријум, од њих се очекивао шестогодишњи период ангажмана пре него што им се умеће на испиту провери.

Да је Правилник за полагање испита претендовао на проширење ингеренција самог Удружења у домену контроле рада у јавним локалима сведочи чињеница да су кандидати за стицање доказа о стручној спреми били у обавези да приложе, поред крштенице, уверење о владању и чланску карту организације. Иза високог нивоа у провери знања и музичке вештине кандидата стајала је одредба сходно којој су и сами чланови комисије (њих укупно троје) морали бити најпризнатији музиканти, са дводеценијским радним искуством (§ 4 и 5). Провери је, како је у Правилима наведено без конкретнијег појашњења, требало да присуствује и представник власти. Без осврта на конкретне захтеве комисије, Централна управа је врло упрошћено сутерисала да се испитни програм тиче и инструменталиста и вокалних извођача, те да је за стицање квалификације неопходно да се „испуне услови који одговарају актуелном позиву, да штимују инструменте и правилно прате капелника“ (§ 7).

415 АЈ-Ф66-620-1030, Молба Уметничком одељењу Министарства просвете Краљевине СХС, бр. 1542, 14. мај 1928; Правилник о полагању испита музиканата Централне управе Удружења музиканата на територији С. Х. С., бр. 1542, 14. мај 1928.

С једне стране наметнути испит који многи нису дочекали спремни, нарочито они који су за излазак пред комисију морали издвојити новце којих иначе нису имали у изобиљу, с друге стране све виднија дискрепанција између челника Удружења и самих музиканата, а с треће стране гласноговорничка заговарања већих права, односно сигурније заштите статуса музиканата, коју су пропагирани представници музичара унутар Југословенских националних радничких синдиката, све скупа водило је неизбежним сукобима унутар музикантске групације. Раздори су крајем 1928. године били посве евидентни.

Најпре су у јавности све чешће кружиле гласине о злоупотреби положаја и финансијским махинацијама Живорада Ковачевића. Подела унутар најстаријег Удружења музиканата чинила се неизбежном већ онда када се Централна управа, на челу с поменутиим вишегодишњим председником, оглушила о Правилник о раду, тачније о § 26 којим је у свакој години, најкасније до октобра месеца, било неопходно сазвати редовну годишњу скупштину.

Избегавајући да поднесе извештај Надзорном одбору о целокупном пословању, пре свега о стању благајне, Ковачевић је заједно с осталим члановима управе изазвао позорност одговорних у Надзорном телу који су самоиницијативно, а уз неопходну дозволу Управе града,⁴¹⁶ 11. јануара 1929. одржали Конгрес, на којем су сменили с дужности и председника Живорада Жики Ковачевића и члана Централне управе, Павла Нинковића, тамбураша. Новоизабрани чланови Управног одбора су, у складу с прописима, више пута безуспешно потом инсистирали код пређашњег челника да друштвену имовину и суму од 86.000 динара, похрањену на банковним рачунима, учини доступном Удружењу, што све до 8. маја, када су о свим овим проблемима директно министра просвете дописом известили нови председник, Анта Грујић⁴¹⁷ и стари секретар Бранко

416 Дозвола је одобрена 10. 1. 1929. (УБр. 254).

417 У различитим београдским дневним новинама се крајем двадесетих и током тридесетих година често помињало име Анте Грујића „углађеног Циганина са црним оделом и лакованим ципелама који је имао свој ренеме одличног примаша и најбољег интерпретатора севдалинки“. Поред тога свирао је за снимке који су се нашли на грамофонским плочама, а као „репрезентат циганске музике“ често је одлазио у иностранство, уз то се бавио и компоновањем. О лику новог представника београдских музиканата занимљиво цртицу донела је *Полиџика* у вези са случајем који се нашао пред среским судом и у коме се око ауторства једне песме спорио с Предрагом Грачанином, „примашем“ из кафане „Урошева пивница“, иначе музички школованом београдском забављачу, такође ромског порекла, који је с братом Ненадом, ђаком Београдске музичке школе, свирао и у оркестру Радио Београда. Иако је Грачанин помогао у бележењу песме коју му је Грујић дао на увид, у штампаном издању његово се име није нашло што је обојицу довело пред судију где су били принуђени да се договоре око ауторства. Одлазећи из суда, двојица „композитора“ су измењали међусобне опаске из којих се види какав су музиканти „аноталисти“ имали однос према школованим колегама: „Ти, бре – каже Грујић – никад не можеш да свираш српске песме као ја. Можеш да испојиш Бетовена и Моцарта, али ‘Кирчо, бре!’ никад! Добро – одвраћа Грачанин – али ја пишем, бато, само оригиналне композиције! А ди су ти! Камо ји? – смеје се примаш Анта – Ја сам истина натурални цигански

Ризнић, он није учинио.⁴¹⁸ Другим речима, ситуација је била таква да се постојеће Удружење поделило на два дела, с две централне управе, од којих је и једна и друга оспоравала легитимност оне друге. Налогом министра, датим проблемом је требало да се позабави Петар Крстић, музички референт у Уметничком одељењу, који је промптно, за два дана започео преговоре са самозваним представницима двају централних управа.

Премда су се у кафани „Америка“ 15. маја састала два завађена табора музиканата, о чему су новине *Време* сатирично известиле своје читаоце,⁴¹⁹ а 3. и 10. јуна одржана два састанка на којима је са старим, односно новим челницима преговарао Петар Крстић, решења није било ни на помолу. На Крстићеву пак официјалну адресу стигло је више писама актера спора.⁴²⁰ Упознавши

примаш, а ти си неки немачки ђак за полку и фокстрот“. Видети Архив Музиколошког института САНУ, Збирка Прес-клипинг 1933–1941, „Да ли је песме ‘Кирчо бре!’ ‘дело’ примаша Анте Грујића?“.

418 Уз допис, министру су прослеђени и додатни документи: Правила Удружења, Одобрење Управе града којом се одржавање Конгреса омогућује, затим записник са одржане седнице, у којој се износе конкретне отпужбе у вези са самовољним поступцима председника Ковачевића и његовим финансијским пропустима, као и полицијски извештај о његовом и Нинковићевом саслушању, на којем су оспоравали законитост нове управе на челу са Грујићем. Видети АЈ-Ф66-620-1030, Допис Централне Удружења музиканата на територији С. Х. С. министру просвете, бр. 7, 8. маја 1929; Документ Министарства просвете Краљевине СХС, Уметничко одељење, УБр. 1657, од 10. маја 1929, у Београду.

419 „Јуче, код Америке два завађена табора музиканата поново поделише мегдан“, *Време*, 16. мај 1929, 9. Анонимни састављач прилога је из „прве руке“ пренео атмосферу у познатој кафани на Зеленом венцу, у којој, необично за јутарње сате, било врло живо. Музиканти, „у старим жакетима, с ђеманима у рукама, онако како их је зора затекла“ заступали су или често збациваног Ковачевића или „генералисимуса“ Грујића, познато и врло плаћеног београдског музиканта. Представник женског удружења музиканата био је њихов мушки члан – Бранко Ризнић, у улози посматрача, док су чланице избегле непријатности овог Конгреса, изузев једне једине певачице с Чубуре. Износећи поједине коментаре учесника расправе, писац се изгледа и сам сагласио с једним којим је свој текст завршио: „Досад се причало [...] како Цигани обмањују људе. А ево, после рата, све се променило. Нашли се људи да и Цигане варају и обмањују“. Видети исто.

420 Иако неупитана, с писмом референту Петру Крстићу се огласила још увек незванична председница Удружења женских музиканата, капелница, тамбурашица, свирачица и певачица на територији Краљевине С. Х. С., Драга Папаро, која је, међутим, јавном преписком унапред обезбеђивала легитимности организације коју је заступала. Она се, наиме, оградиле од обе стране, наглашавајући да ни с једнима, ни с другима, савез којим она руководи нема ништа заједничко. Папаро је, „између редова“, навела стварне мотиве који су довели до иницијативе оснивања женског удружења музиканата и који понајбоље појашњавају његову неутралност. Истакла је, наиме, с осетном нотом резигнираности да жене музиканти нису неком засебном одредбом чак ни поменуте у Правилима о раду Удружења музиканата оба пола: „о нама женскама (*sic!*) нема ни једне речи, као и да нисмо постојали [...] па ипак су нам узимали новац за разне уписе и чланарине, како овде у Београду, тако и по разним местима [...] а без да су нас икад бирали да са њима једнички (*sic!*) радимо, дотле смо ми били колегијалнији, па смо их примили код нас, па и прва места у нашој управи дали“. У допису је назначено и да актуелни председник нове Управе у Удружењу музиканата, Анта Грујић и даље има функцију у женском, но да његови јавни иступи

шефа Уметничког одељења у Министарству просвете с конкретним потезима, из којих је изостало утврђивање финансијских неправилности и злоупотребе положаја, Крстић је изнео мишљење да је неопходно 7. августа текуће године одржати Земаљски конгрес на којем ће се Централна управа Удружења музиканата изнова изабрати.⁴²¹ Председник београдског Подсавеза (квалификованих) музичара је истом приликом изразио и свој став у погледу постојећих Правила музикантске

немају никакве везе с Удружењем женских музиканата. Видети АЈ-Ф66-620-1030, Допис Уметничком одељењу Министарства просвете, Централна управа Удружења женских музиканата на територији С. Х. С. бр. 17, од 18. маја 1929, Београд. Крстићу су се 5. јуна обратили и чланови нове Централне управе Удружења музиканата, налазећи за сходно да га додатно упознају с чињеницама које су сматрали важним и да му сугеришу мере које је неопходно предузети. Главница кривице Живорада Ковачевића била је у томе, како су у допису навели, што је одлагањем сазивања Конгреса вештачки продужавао мандат како себи, тако и остатку Централне управе, а све с циљем да самовољно управља организацијом (између осталог се помиње и да је током осмогодишње власти Ковачевић затворио више месних управа, од којих је и новац преузео, не приказавши, међутим, нигде реално стање благајне; наведена је, штавише, и конкретна сума, од 200.000 утајених динара, примљених на име чланирана, којој се у међувремену изгубио траг у доступној документацији). Грујић је са својим истомишљеницима од Крстића очекивао да увиди да је нова управа легално изабрана, те да поновни избор централног тела у присуству делегата из унутрашњости, како је референт предлагао, није нужан, нарочито уколико се у виду тежак материјални положај музиканата којима није лако до Београда доћи. Оспоравајући исправност Ковачевићевог сазивања нове управе, без чланова Надзорног одбора, Грујић сматра да је довољно најпре решити стање у београдској месној управи, која броји између хиљаду и хиљаду и петсто чланова оба пола, и у којој је „највећи камен спотицања“. Видети АЈ-Ф66-620-1030, Допис Централне Удружења музиканата на територији С. Х. С. господину Петру Ј. Крстићу, председнику Савеза музичара и референту за музичку наставу Министарства просвете, бр. 32, од 5. јуна 1929. године у Београду. Десет дана касније, с истим печатом Централне Удружења музиканата, Уметничком одељењу се обратио и његов други – први председник Ковачевић са својом интерпретацијом претходних догађаја. Конгрес од 15. маја он је протумачио као догађај у којем су учествовали председник и представници подвојеног удружења музиканата (којима ни имена не помиње), а који су решени да приступе формирању сопственог јединственог удружења, што је, наводно, и била жеља свих делегата. Ово, како Ковачевић тврди, привремено удружење, нема правила по којима делује, те се с тим у вези односи и његова молба надлежнима у Министарству да им се не излази у сусрет и да им се, штавише, нареди да се врате под окриље једне и јединствене организације. У истом писму Ковачевић износи да је с Крстићем постигнут договор да се 7. августа сазове у хотелу „Америка“ Конгрес на којем ће учешће узети делегати свих месних управа. Молећи да се из Министарства просвете упути обавештење Министарству унутрашњих дела које би требало да наложи долазак делегата из целе земље, као и то да се поред Крстића делигира и члан Министарства унутрашњих послова, Ковачевић своје писмо завршава с надом да ће се криза пребродити и да ће преко двадесет хиљада музиканата поново имати своју задружну организацију које води бригу о добру и заштити интереса „музикантског сталежа“. Видети АЈ-Ф66-620-1030, Допис Централне Удружења музиканата на територији С. Х. С. Уметничком одељењу Министарства просвете, бр. 28, од 15. јуна 1929. године, у Београду.

421 Члановима обе Централне управе Удружења музиканата, на адресама кафана „Руска круна“ и „Хотел Америка“ из Министарства просвете је стигло упутство о предстојећим акцијама у вези с Конгресом, као и у вези са „пројектом нових правила“ која се морају превасходно послати на одобрење Петру Ј. Крстићу. У допису су наведени и сви градови у којима је Удружење музиканата, тамбураша, хармоникаша и свирача имало своје месне управе.

организације, за која је рекао да су „накарадна и нејасна“, чиме је оправдао свој налог да се пре Конгреса састави нови Правилник.⁴²²

Извештај о закључцима са састанка Удружења, одржаног 7. августа 1929. године у Хотелу „Америка“ у Београду, Крстић је поднео Министарству просвете већ након два дана, обавештавајући да је, руководећи целим скупом, настојао да се најпре усвоји Правилник, у којем ће се јасније дефинисати кључне одредбе којима се умањују ингеренције Централне управе, затим да се легално изаберу нови представници Управног одбора (с обзиром да су обе актуелне Управе својевољно узеле власт), као и да се од опозиције дугогодишњем председнику Удружења формира Надзорни одбор.⁴²³ Крстић је делимично успео да испуни своје првобитне планове. Правилник је изгласан, а нова Управа је заправо остала она стара, с обзиром да су Ковачевићеви опоненти, незадовољни током седнице, исту напустили, пропутивши прилику да се нађу у надзорном органу. Није сасвим јасно којим се разлозима Крстић руководио када је заправо као решење сукоба предлагао оно што је довело до тога да се београдски месни одбор подели на два дела. Наиме, из његовог извештаја се да наслутити да је извесну дозу већег поверења он сам имао према старој управљачкој групи, на челу с Ковачевићем, те је стога, пре гласања окупљених делегата, прејудуцирао исход сходно којем би се Грујићу и његовим истомишљеницима понудила позиција, не у Централној управи, него у Надзорном одбору.⁴²⁴

Једина, дакле, битнија промена проистекла из расцепа унутар Удружења била је видљива у исцрпнијем Правилнику⁴²⁵ који је убудуће требало да регулише социјално-правне односе чланова из групације музиканата извесно проширене у односу на претходну. Наиме, иако је официјални назив сведен, те је сада гласио Удружење музиканата у Краљевини С. Х. С., већ се у заглављу нових регула могло видети да су њихови творци имали у виду и женске музиканте, тачније певачице.⁴²⁶

Поред постојећих циљева које је Удружење музиканата имало годинама уназад, придодати су и они који су додатно профилисали његову структуру и преузете обавезе. Истакнута је одговорнија функција Удружења у спречавању, па чак и санкционисању бесправног рада музиканата (§ 6, став 4), затим је указано на неопходност „најсавеснијег спровођења организације нових чланова, уз придржавање правила и прописа“ (§. 6, став 5), а новину је представљала и формулисана потреба

422 Видети АЈ-Ф66-620-1030, Допис Петра Ј. Крстића Шефу Уметничког одељења, 19. јун 1929. г, Београд.

423 Видети АЈ-Ф66-620-1030, Допис референта Петра Крстића Уметничком одељењу, 9. август 1929, у Београду.

424 Крстићева намера да се спроведе анкету за преглед рада финансијског пословања Ковачевићеве управе, није реализована јер је изгласано да преглед касе изврши новоизабрани Надзорни одбор. По свему судећи, Ковачевићеве присталице биле су добро организоване на Конгресу 7. августа и чинили су моћнију већину.

425 Видети АЈ-Ф66-374-611, Пројекат Правила Удружења музиканата, тамбураша, хармоникаша, певача и певачица у Краљевини Срба, Хрвата и Словенаца, 1929, у Београду.

426 Скраћена верзија назива је требало да се нађе и на печату за који је у грбу одабрана лира, § 3.

отварања школе за подмладак музиканата, подједнако и инструменталиста и вокалних извођача (§ 6, став 7). Поред стручног ангажмана, Удружење је свакако и даље заступало материјалне интересе чланова, те се тако, поред болесничког фонда и разних, од раније познатих бенефиција, по први пут помиње обезбеђивање потрошачких кредита и, чак, оснивање задруга које би се бавиле подизањем станова за стамбено незбринуте музиканте (§ 6, став 7). Детаљније су именовани, самим тим и унапред правно регулисани, сви потенцијални приходи којима би организација располагала (§ 7). Како је у међувремену на снагу ступио Правилник о полагању испита музиканата, новим документом се у § 10 ближе одређује да чланови Удружења могу постати само они који су претходно пред комисијом потврдили своју стручну спремину (положили испит) или, пак, они за које је процењено да се испита могу ослободити. Занимљиво је поменути да је висина чланарине сада била готово три пута виша, али је и прецизније регулисана у односу на дотадашњу праксу, чиме су се, такође, унапред лимитирале могуће нерегуларности у коришћењу фонда.⁴²⁷

Највише простора у документу новог Правилника заузеле су одредбе с којима је правно утемељеније регулисана власт Централне управе, чији је бројчани капацитет увећан.⁴²⁸ У поређењу с начелним обавезама које су до тада биле на снази, задужења председника, потпредседника и осталих чланови предочена су у подужем списку, уз инструменте њиховог избора и ступања на дужност (§ 22–32). Знатно већи број одредби потврђује намеру да се у будућности избегне свако „разнотченије“ закона, али и да се у шири опсег ингеренција смести Централна управа Удружења, под чијом је контролом била широка мрежа подружница на територији Краљевине Југославије.

Чињеница да је и Надзорном одбору припала јасније формулисана власт, коју је, међутим, делило једанаест именованих чланова Удружења (председник, два потпредседника, уз заменике и друге чланове),⁴²⁹ потврђује жељу да се сагласје у руковођењу постигне и у миру надаље одржава. Надзорно тело је, такође, имало право да чешће сазива своје састанке, да има отворен приступ прегледу касе и благајничких књига (што се морало извршити једном у три месеца), напослетку да стопира све одлуке Управног одбора, уколико се нађе да су неправилне, напослетку да из Управног одбора са дужности уклони свакога за кога се утврди да неправилно ради, као и да одређује рок у

427 На име уписине редовни члан је једном за свагда издвајао 30 динара, три пута више него што је раније био случај, а исту суму је плаћао и за полагање испита. Месечна чланарина износила је 12 динара, дупло више него раније, када је пет динара одлазило централној каси, а један динар болесничком фонду.

428 Поред председника, три потпредседника, благајника, секретара, Централну управу чинило је још осам чланова и пет заменика, укупно, дакле, деветнаест чланова.

429 Занимљиво је да је опште прихваћен пропис сходно којем половина чланова Надзорног одбора мора бити из Београда. Питање је да ли је ова својеврсна централизација власти имала везе с министарствима смештеним у престоници, од чијих је одлука Удружење заправо зависило.

којем ће се предузимати хитне мере у решавању различитих спорних и проблематичних ситуација (§ 36). Да се на сваки начин централна власт у оба поменућа тела желела држати под контролом сведочи и члан према којем су за све штете евидентне по Удружење заједнички одговорна, и морално и материјално, оба одбора.

Прецизније је формулисан и однос између Централне управе и Надзорног одбора, с једне стране, и месних управа, с друге стране. За разлику од Правилника из 1921. године, којим је свака месна подружница имала своју аутономност, новим регулама (§ 38–41) оне су постале директно подређене једној Централној и Надзорној управи.⁴³⁰ Предвиђени услови оснивања месних одбора, у зависности од броја потенцијалних чланова, као и организовање стручних комисија које ће кандидате проверавати пре него што им се изда приступница у Савез,⁴³¹ остали су исти.

Упознавање с актуелним токовима у пословању Удружења музиканата прилику су добили сви делегати одредбом да се Конгрес мора одржавати регуларно сваке године, најкасније до априла месеца. Прецизно су формулисани и кораци у припреми састанка,⁴³² као и начин његовог вођења. Од важности је чињеница да је делегатима, поред процењивања извештаја о раду Управног и Надзорног одбора, избора чланства Конгреса, верификације одбора, припало и одређивање правца рада за сваку наредну годину (§ 50). Годишња сабрања предвиђена су и за чланове месних подружница, и то месец дана пре заказивања Конгреса свих делегата.

Како би се у потпуности лимитирале могуће финансијске, али и друге малверзације, нови Правилник је прописао у целости процедуру издавања чланских карата. Оне су по први пут сређене по серијама и нумерисане, тако да се евиденција могла доследно спроводити на нивоу комплетног Удружења. Прописано је и да се чланске карте месним одборима достављају бесплатно из Централне управе.

430 Централна управа је контролу рада месних савеза обављала административно и преко Надзорног одбора, чији је један члан био дужан да се, најмање једанпут годишње, детаљно упозна са стањем на терену, да за уочене неправилности одреди рок у којем ће бити исправљене, да прибави доказе у случају материјалних пропуста и предузме друге мере санкционисања (§ 38).

431 Треба поменути да је новим правилима предвиђено да стручну комисију чине музички најспремнији чланови, али и чланице месних савеза (§ 48).

432 Датум одржавања Конгреса се објављује најмање две недеље раније, с потпуним дневним редом, у којем се могу наћи предлози и питања чланова месних управа, уколико су Централној управи достављени седам дана пре заказаног термина састанка (§ 49).

У опсежни документ ушле су и друге информације, попут озваничења Петровдана као крсне славе Удружења, која ће се прослављати и у Централној управи и у свим месним седиштима,⁴³³ регула у вези с висином хонорара – „принадљности“ за чланове управе који су учествовали у припреми Конгреса (§ 58), и, што је посебно важно, назнака о покретању часописа *Музиканџи*. Поред финансијске потпоре коју Правилник предвиђа у вези с обезбеђивањем новца неопходног да се лист образује,⁴³⁴ указано је да би окосницу концепције часописа чиниле стручне и професионалне расправе, уз прегледне чланке о целокупној делатности Удружења, обавештења о класним питањима, као и породичним вестима редовних чланова и чланица. Главна функција гласила Савеза била би пропагирање свих корисних идеја и поучних садржаја, у циљу додатног едуковања свих који Удружењу припадају, као и заштита интереса и промовисање организованог деловања музикантског сталежа (§ 49).⁴³⁵

У општим одредбама наша су се, напослетку, упутства у вези с коришћењем имовине Удружења у случају престанка његовог рада и недвосмислена забрана политичког ангажмана на нивоу целог Савеза и његових месних подружница. Новим Правилником је дефинитивно замењен до тада важећи, и његово дејство се примењује, сходно § 63, на све организације музиканата у Краљевини Југославији. На самом крају документа наша се кључна одредба у складу с којом су све организације „обавезне припадати централној управи Удружења музиканата [...] и једино они чланови и чланице који имају дозволе за рад издате од ове централне управе, могу упражњавати музикантски посао“. Председник Савеза остао је, као што је већ наведено, Жика Ковачевић.⁴³⁶ Правилник је 19. септембра 1929. године одобрило Министарство унутрашњих послова (I Бр. 29583), а потом, 15. октобра и Министарство просвете (ПБр. 22362).

Но, да се правним документом нису могле решити бројни нагомилани проблеми у самој пракси, потврђује чињеница да је још 1928, у склопу Југословенских националних радничких

433 Занимљиво би било установити како је ова одредба дочекана у неправославним срединама, утолико пре што је у дану Светих апостола Петра и Павла правилном било предвиђено служење парастоса свим умрлим члановима и чланицама дотичне месне организације (§ 57).

434 Претплата је урачуна у редовну месечну чланарину (§ 59), али се за његово припремање ће се формирати засебан фондиздваја новац и из

435 Часопис је излазио током 1926. и 1927. године. Власник је био Бранко Ризнић, док је функцију главног уредника обављао Живорад Ковачевић. Објављено је свега неколико бројева.

436 У документу је, додуше, његово име погрешно написано: Милорад, уместо Живорад, што уз све остале елементе, упућује на претпоставку да је документ састављен преваходно у надлежном Министарству просвете, а не у Управи Удружења.

синдиката,⁴³⁷ формирано музикантско удружење, најпре под одредницом Синдикат, а потом под називом Секција удружених музичара, музиканата и певача оба пола.⁴³⁸ Ову организацију, о чијој првој фази рада за сада нису познати подробнији подаци, предводили су Миодраг Пантић, Ђура Тарановић и Благоје Илић, који је претходно био активан у конкурентском Удружењу музиканата, тамбураша, армуникаша и свирача.

Почетком априла 1930. године у већој мери су се активирале и професионалне музиканткиње које су први пут почеле с организованим деловањем у оквиру Централне управе Удружења музиканата, капелница, тамбурашица, хармуникашица и певачица на територији Краљевине СХС оформљене крајем 1928.⁴³⁹ Чини се, наиме, да је, узаврелој атмосфери унутар првооснованог музикантског Удружења допринела и реакција женских чланица које су због родне неравноправности⁴⁴⁰ решиле да се самостално организују.⁴⁴¹ У преписци адресираној на Министарства унутрашњих послова и просвете и надаље су се, дакле, надметали актери спора, па су тако, предводници женског Удружења већ у априлу захтевали од Министарства просвете да им се одобре правила по којима ће и правно бити регулисана њихова делатност,⁴⁴² а у Министарство унутрашњих дела

437 Одобрење за рад ове организације издало је 8. децембра 1928. године Министарство унутрашњих дела (УБр. 50646).

438 Није познато када је тачно назив промењен, али је извесно да је то учињено према упутству Управе града Београда. Видети „Проглас свесним музичарима, музикантима, певачима и певачицама“, Секција удружених музичара, музиканата и певача оба пола Југословенских национал. радничких синдиката Београд, 1938, Архив Музиколошког института САНУ, Збирка Прес клипинг 1933–1941.

439 Видети АЈ-Ф66-374-611, Правила Централне управе Удружења музиканата, капелница, тамбурашица, хармуникашица и певачица (одобрена решењем Министарства унутрашњих дела, УБр. 46843, 13. новембар 1928).

440 Неравноправни третман чланова Удружења је недвосмислено дошла до изражаја у Правилима за полагање стручног испита, а вероватно је да су општем незадовољству допринеле и учестале оптужбе на рачун појединих припадница музикантске професије, уз друге разлоге који су засигурно постојали у јавним локалимa.

441 Реакција на вест о деловању удружења женских музиканата стигла је у Уметничко одељење Министарства просвете из Ниша, 19. јула 1930. Потписници дописа, председник и секретар нишке месне управе, констатовали су да, упркос закључцима донетим на Конгресу у августу 1929, као и Правилнику којим се валидним сматра једно једино Удружење музиканата на простору целе државе, извесни типограф (Бранко Ризнић) стоји иза основања женског музикантског удружења, те да се бави нечасном трговином, уводећи у чланство „неке проблематичне женске“. Због овога се чланство нишке подружнице обратило Централној управи у Београду, али се обраћа и надлежном министарству, које сматрају „једином својој заштитом“ како би се „овоме злу стало на пут и поменуто женско удружење растурило“. Видети АЈ-Ф66-374-611, Допис Уметничког одељења Мин. просвете од 19. 7. 1930. Извесно, централна власт Удружења била је ограничена словом на папиру, али стварног дејства на конкретне прилике није имала.

442 Видети АЈ-Ф66-374-611, Допис председника Удружења [Централне управе Удружења музиканата, капелница, тамбурашица, свирачица и певачица] Драге Папаро и Анте Грујића Министарству просвете од 4. 4. 1930. (примило Опште одељење Министарства просвете, ПБр. 16357, 2. мај 1930). У вези с овим дописом 7. маја стигао је одговор

стигла је и пријава Анте Грујића о неопходности истраге рада Жике Ковачевића.⁴⁴³ На овакве притиске у Министарству унутрашњих послова донета је током јуна месеца одлука да се женском Удружењу, на челу с Драгом Папаром и секретаром Бранком Ризнићем, одобре Правила,⁴⁴⁴ а исто је препоручено и надлежном Уметничком одељењу Министарства просвете. Женско удружење је, како је у Правилнику стајало, основано у намери да се „капелнице, свих врста, тамбурашице, хармуникашице и певачице у целој земљи“, без обзира да ли су већ чланице других стручних организација, саберу унутар једне организације чији се циљ у потпуности поклапао с оним који је раније прокламовало прво музикантско удружење. Један од услова обезбеђивања места у Удружењу свим потенцијалним чланицама био је и тај да својим понашањем и моралним владањем ни на који начин не компромитују његов углед. Процедура у вези с финансијским улогом – чланарином детаљније је образложена него у првобитном Правилнику, а предвиђени су и случајеви када чланице нису у могућности да редовно испуне назначени пропис, чиме се стиче утисак да је руководство имало оправдано флексибилнији однос према женским музикантима које су засигурно теже излазили на крај с материјалним недаћама, него њихове мушке колеге. Поред Управног одбора, који је на себе преузео улогу да се према жељама и потребама чланица Скупштине (§ 21) састаје два пута месечно, и у овом Удружењу је постојао Надзорни одбор, с истим устројством одговорности наведених и у Правилнику музиканата из 1921. године. Занимљиво је да су и у Централној управи и у Надзорном телу било бројчано готово равноправно присутни и мушки и женски музиканти, с тим да је председник Удружења била Драга Папаро, а секретар Бранко Ризнић, који је исту функцију имао и у првооснованом „мушком“ огранку Удружења.

Удружење женских музиканата се извесно још почетком 1930. године фузионисало с фракцијом Анте Грујића, при чему се он чак помињао и као један од председника заједно с Драгом Папаро.⁴⁴⁵ Тако уједињени савез под именом Централне управе Удружења музиканата, капелница,

и из Министарства унутрашњих послова у којем се констатује пуноважност Правилника Удружења музиканата којим председава Жика Ковачевић. Наводи се, такође, да су упознати с оптужбама о његовом незнаљачком управљању. Изнова се препоручује испитивање узрока међусобне нетрпељивости и провера истинитости навода против Ковачевића, чиме би се приступило разматрању молбе о одобрењу правила нове музикантске организације.

443 Иако нема јасних показатеља да ли је Драга Папаро овога пута деловала заједно с Антом Грујићем, из потоњих архивских списа недвосмислено је да је дошло до преклапања у раду Удружења женских музиканата с Удружења музиканата, капелница, тамбурашица, свирачица и певачица.

444 Видети АЈ-Ф66-374-611, Допис управника града Београда Министарству унутрашњих послова, Одељењу за државну заштиту, бр. 21524, 21. јул 1930, Београд.

445 Видети АЈ-Ф-66-374-611, Допис Министарству просвете од 4. априла 1930 који су као председници потписали Драга Папаро и Анте Грујић (примило Опште одељење, Пбр. 16357, 2. маја 1930, Београд). С тим у вези, значајан је и текст Правила Централне управе Удружења музиканата, капелница, тамбурашица, свирачица и певачица (стр.

тамбурашица, свирачица и певачица на територији Краљевине Југославије функционисао је током 1930. године као самостална организација. Другим речима, упркос одобреном Правилнику из 1929. Удружења музиканата које је предводио Жика Ковачевић и потврђених мера у чијем је доношењу, на дописе и захтеве Министарству просвете, учествовао Петар Крстић, Грујић и Папаро нису прихватили такво решење сматрајући очевидно да је сарадња с Ковачевићем неостварива, те да је неопходно да интерес музиканата и музиканткиња заступа друго удружење. Изгледа да је и једна и друга групација – музиканти окупљени око Грујића, те музиканткиње окупљене око Драге Папаро, дошла до закључка да искључиво удруженом борбом може да дође до својих циљева, у овом случају, до обликовања организације која би се бавила потребама свих професионалних неквалификованих музичара без обзира на родне разлике. Судећи према расположивим подацима, хармонични односи између музиканата и музиканткиња нису дуго трајали будући да се од почетка 1931. године као председник овог удружења помиње искључиво Анте Грујић. Овакву претпоставку потврђује и поновно појављивање Удружења женских музиканата, хармоникашица, тамбурашица, певача и певачица на челу с Драгом Папаро током 1932.⁴⁴⁶

Преузимање доминанте позиције у Удружењу музиканата, капелница, тамбурашица, свирачица и певачица некадашњих сарадника Жике Ковачевића, тачније Анте Грујића и Бранка Ризнића пратило је неколико важних одлука и акција. Најпре, у намери да се „подигне музички ниво чланова“, ова организација доставила је Уметничком одељењу Министарства просвете Правилник о полагању испита музиканата који желе да постану вође музичких капела, циганских, тамбурашких и других.⁴⁴⁷ Овај Правилник одобрен је 14. 2. 1931. наредбом министра просвете (ПБр. 5763), а за чланове комисије су одређени Милан Димовић, шеф Одсека за уметност и књижевност и Петар Крстић, док је за трећег члана, испред Удружења музиканата, именован Бранко Ризнић.⁴⁴⁸

Стечена диплома, коју је требало да потврди Министарство просвете, након чега би издало и концесију за рад, била је услов потписивања уговора с власницима кафана, ресторана, хотела

8) у коме се као председници Централне управе Удружења наводе и Драга Папаро и Анте Грујић. Према истом документу Бранко Ризнић је обављао функцију секретара, а Јован Васић – потпредседника.

446 О томе се закључује на основу дописа који је послат Министарству просвете 29. новембра 1932. године. У њему се обавештава о заказаној скупштини овог удружења на чијем је челу Драга Папаро, док је секретар Миодраг Стојановић. Допис је примило Опште одељење, ПБр. 48511, 3. децембра 1929 у Београду. Видети АЈ-Ф66-374-611.

447 Видети АЈ-Ф66-374-611, Допис Удружења музиканата, капел. тамб. свирач. и певачица на територији Краљевине Југославије Уметничком одељењу Министарства просвете, бр. 680, 9. фебруар 1931, у Београду (приложен је текст Правилника).

448 Видети АЈ-Ф66-374-611, Одлука на молбу секретара Бранка Ризнића (у име председника) да се одреди комисија за полагање испита, Министарство просвете, ПБр. 17826. Одлука о формирању комисије донета је 4. априла 1931.

и других јавних локала. Услов, пак, за приступање испиту биле је музичка писменост: „читање и разумевање нота, познавање инструмената и способност кандидата да поједине комаде уме удесити за ансамбл своје капеле“ (§ 2). У практичном делу провере очекивало се да испитаници одсвирају тражене комаде, самостално наштимују своје инструменте и да задовоље критеријум опште музикалности, шта год да се под тим подразумевало. Поред чланске карте кандидати су прилагали више различитих доказа о свом дотадашњем професионалном раду, уз списак свих комада које су са својим ансамблом изводили. Комисију је требало задовољити на високом уметничком нивоу, а требало је издвојити и немалу новчану суму за хонораре председника и двојицу чланова.⁴⁴⁹ О томе да је од провере стручности и добијања сведочанства зависило „ухљебије“ музиканата потврђивао је члан Правилника којим се недвосмислено указује да ће свима онима који немају доказ о професионалном статусу бити ускраћене дозволе за рад (§ 8). Кандидати су морали да за испит рачунају и на путне трошкове, с обзиром да су комисије деловале у Београду и појединим варошима Бановине где је постојало седиште Удружења.

Премда је Правилник о полагању испита објављен и у *Службеним новинама Краљевине Југославије*, убрзо је стављен ван снаге, о чему су најпре Грујић и Ризнић обавестили 19. августа Министарство просвете.⁴⁵⁰ На основу њиховог писма, али и неколико других дописа,⁴⁵¹ може се закључити да су и музиканти на ширем простору државе реаговали превасходно као чланови различитих табора, тачније да су међусобна неслагања удружења музиканата у Београду искористили да промовишу сопствене представнике⁴⁵² или да напросто покажу незадовољство и откажу лојалност београдској централи на челу са Грујићем и Ризнићем.⁴⁵³ Пошто је утврђено да су

449 Правилима је предвиђено да председник добије 200, а чланови комисије по 150 динара (§ 6).

450 Видети АЈ-Ф66-374-611, Допис Министарству просвете председника Централне управе Удружења музиканата, капел, тамб. и свирач. и певачица на територији Краљевине Југославије бр. 832, од 19. августа 1931.

451 Видети АЈ-Ф66-375-612, Допис Министарству просвете, Општем одељењу, Отсеку уметничком, Краљевска банска управа Дунавске бановине, бр. 44135 од 22. септембра 1931. Допис заведен у Министарству просвете под бр. 46561.

452 У писму из Дунавске бановине, из Новог Сада наводи се да су кандидати одустали од испита чим су сазнали да знање треба да покажу пред Ризнићем. Отуда се потписник – начелник просветног одељења Милан Секулић сам препоручује за новог члан испитне комисије, за свог заменика предлаже Павла Јефтића, професора на раду у Просветном одељењу који би му био заменик; од музичара помиње „учитеља вештина“ Светолика Пашћана и његовог заменика Јосифа Чермака, војног капелника, а трећег члана би требало да изабере Министарство просвете или из Управе Удружења музиканата или из њене новосадске секције или, пак, да потписаног начелника овласти да он одреди ко би то био. Видети исто.

453 Из Скопља је у Уметничко одељење приспео телеграм с информацијом да су Ризнић и Грујић у овом граду наредили хитне испите (упркос првобитној вести да је Министарство просвете дало рок да се испити обаве до почетка 1932. године; видети АЈ-Ф66-375-612). Указујући на врло тежак материјални положај музиканата, о томе да су поједини

„поједина удружења музиканата, погрешно примењивала Правилник о полагању испита“, исти је, како стоји у решењу министра просвете од 10. октобра 1931. стављен ван дејства.⁴⁵⁴

Недуго потом надлежном Министарству стигло је и обавештење од председника Удружења музиканата Жике Ковачевића о томе да је на Централној управи одлучено да се 11. новембра одржи Конгрес, због чега се надлежни моле да свим месним подружницама упуте позив за слање делегата.⁴⁵⁵ Но, да је у Министарству дошло до промене по питању Ковачевићевог дугогодишњег преимућства у музикантском „сталежу“, те да су оптужбе које су на његов рачун стизале с различитих страна оставиле трага, сведочи ускраћивање одобрења да се Конгрес сазове.⁴⁵⁶

Појашњење замешатељства које је постојало у законодавној и практичној – животној сфери и које је, несумњиво, већину припадника музикантске професије доводило у посве незавидан положај, дао је нико други до Петар Крстић. У опсежном извештају начелнику Општег одељења он је изнова изнео свој предлог како превазићи конкретне проблеме који су годинама уназад онемогућавали стабилнији статус музиканата у целој земљи. Подсетио је да сама држава, тачније Министро просвете и унутрашњих дела сноси кривицу због тога што упркос предузетим конкретним мерама и даље опстају два независна и супарничка музикантска удружења, и то са посве регуларним устројством које им је печатом оверено.⁴⁵⁷ Ова чињеница довољна је да се сагледају размере последица по музиканте на локалном нивоу, који не знају ни коме припадају, нити ко је надлежан да се њима бави.⁴⁵⁸ Крстић је, из наведеног разлога, остао при свом пређашњем уверењу

морали и своје инструменте заложити како би сакупили новац за испитну таксу, непотписани музичари траже заштиту надлежних у Уметничком одељењу. У наставку овог телеграфа сам Петар Крстић забележио је своје мишљење начелнику општег одељења да се Правилник о полагању испита суспендује и да се, исто тако, обуставе и испити.

454 Видети АЈ-Ф66-374-611, Решење ПБр. 47945. Одлука, по свему судећи, није прослеђена циркуларно свим локалним управама, тако да је, примера ради, из Сплита 22. јуна 1933. Краљевској банској управи тражено да пошаље упутства шта чинити са музикантима који имају чланске карте, али не и доказ о стручности, те да ли им дозволити приређивање јавних наступа. Видети АЈ-Ф66-374-611, Министарство унутрашњих послова, Управно одељење, Бр. 027640 од 8. јула 1933.

455 Прилог Ковачевићевом писму је прилог са списком од тридесет и два града у којима је Удружење имало своје локалне управе.

456 Видети АЈ-Ф66-374-611, Допис Централном Удружењу музиканата Краљевине Југославије /Претседник Ж. Ковачевић/, ПБр. 45549 од 28. септембра 1931.

457 У периоду мањем од годину дана одобрени су Правилници и једном и другом Удружењу, наводи Крстић у свом допису.

458 О томе да музиканти у унутрашњости нису знали коме заправо припадају говори и допис председника Удружења музиканата из Суботице, упућен министру просвете 25. новембра 1931. Између осталог он у писму вели: „ovogradska policija nas stalno gnjavi da se moramo priključiti novoj Centrali kojoj je na čelu predsednik Ante Grujić [Grujić] i Branko Riznić i da naše članske karte ne važe, koje su izdate od Centrale Žike Kovačevića, nego moramo

да је неопходно оформити једно и јединствено Удружење, са, исто тако, једним и јединственим Правилником. При томе, међутим, он није изрекао ништа што би конкретније помогло препознавању које од два Удружења и који од два Правилника треба укинути. Јасан је ипак његов став по питању Правилника за полагање испита, у којем је, како је указано имао удео као члан комисије. Музичару од струке било је, наиме, стало до тога да се музиканти на одређени начин класификују, да се о њима започне водити евиденција, те да Министарство може правилно оценити који оркестар задовољава услове да свира у већим градовима, који су пак на таквом нивоу да им је довољно понудити посао у мањим местима, а који, напослетку, једино могу да наступају у селима.⁴⁵⁹

Конкретне акције у том правцу, бар на званичним документима, нису биле видљиве, али је Удружење, с Грујићем на челу, извесно функционисало. Тачном бројком чланова чак ни Централна управа није располагала у времену придошле економске кризе, која је, према Грујићевој слободној процени, задесила око тридесет, могуће чак и четрдесет хиљада музиканата у Краљевини Југославији. Но, чини се да је мање невоља по њих, као и по водеће људе организације представљала конкуренција у виду модерних носача звука, колико је то била нелојална утакмица у самим редовима. „Нагомилавање женскиња у наше редове, које су толико потиснуле и замениле музиканте учинивши их непотребним и остављеним судбини на милост и немилост“ нагнала је Грујића да крајем 1931. године пошаље жалбу у Министарству са захтевом да се на пут стане онама које „немају ни слуха ни гласа, али се зато као лепе међу на бину и на њих се окупља свет“.⁴⁶⁰ Професионални музикати, који су годинама, према тврдњи председника учили музику свирајући, могу се у заштиту узети само уколико се прочисте редови и то спровођењем у дело Правилника о полагању испита, којима ће бити изложени превасходно женски музиканти и певачице. С тим у вези је приложен документ који је у свом наслову потврдио намеру музиканата да се обрачунају с тамбурашицама, свирачицама, клавиристскињама, певачицама итд.⁴⁶¹ Услови за приступ испиту и његов садржај остали су махом исти као и у претходно поднетом и одобреном Правилнику.⁴⁶² То је, без сумње, представљало значајно одступање од Правила овог Удружења којима је гаран-

nove članske karte nabavit od Centrale Ante Gruića [Grujić]“. Видети АЈ-Ф66-374-611, Gospodinu Ministru Prosvete, predsednik Udruženja muzikanata u Subotici Vojnić Antun, Subotica, 25. XI 1931. godine.

459 Видети АЈ-Ф66-374-611, Начелнику Општег одељења П. Ј. Крстић, ПБр. 46708, 1. октобар 1931.

460 Видети АЈ-Ф66-374-611, Министарству просвете, претседник Анта Грујић, Централна управа Удружења музиканата, капел. тамб. свирач. и певачица на територији Краљевине Југославије, бр. 883, 3. децембар 1931.

461 Видети Правилник о полагању испита тамбурашица, свирачица, клавиристскиња, певачица итд. који је приложен Министарству просвете 3. децембра 1931. године (АЈ-Ф66-374-611).

462 Регуле су упрошћене, значајно је умањена такса за излазак на испит, а кандидаткињама је омогућено и да пред комисију изађу и у мањим местима.

тована једнакост права и обавеза различитих категорија музикантиња и музиканата и, уједно, удаљавање од идејне основе на којој је организација утемељена и формирана 1928. а потом и реформисана 1930. године.

Стварно дејство ове „промене курса“ на конкретне прилике током наредне године нису познате, а ни архивски списи не говоре ништа одређеније о активностима Удружења музиканата, капелица, тамбурашица, свирачица и певачица на територији Краљевине Југославије. Зна се, међутим, да је његова управа имала план да приреди низ концерата по Краљевини Југославији, у циљу промовисања „југословенске националне музике и песме, а у корист друштвеног фонда“ самог Удружења. Први концерт планиран је 30. маја и то у преподневним сатима у Београду, у биоскопској сали „Метропол“ на Теразијама, на којем би се такмичиле југословенске певачице. Председник Грујић је од Уметничког одељења Министарства просвете молио да се изда уверење како би за концерте који су, како је навео „чисто просветног карактера, намењени ширењу и пропагирању српске националне музике и песме“ платили на име таксе на улазницама симболичних десет процената.⁴⁶³

Музичари „артисти“ на помоћи музикантима.

Београдски Подсавез музичара премошћује поделе у Удружењу музиканата

Догађај од не малог значаја догодио се убрзо пошто су се у Београду крајем октобра месеца 1932. окупили делегати Савеза музичара у Краљевини Југославији. Наиме, некада савезници у борби против Ковачевића, Анта Грујић и Драга Папаро, у овом периоду су иступили као сукобљене стране. Папарино име се у документима није појављивало готово пуне две године. Она се у међувремену изнова активирала, те је крајем 1932. Уметничком одељењу послала записник са скупштине Удружења женских музиканата (хармоникашица, тамбурашица, певача и певачица) одржане 29. новембра. Председница се надала да ће донете резолуције на скупштини, које се у првом реду тичу упрошћавања администрације у организацији, бити препознате и усвојене.⁴⁶⁴

Већ се из прве реченице из Записника с ванредне скупштине музикантског савеза може закључити да је она једино сазвана због тога да се осуди управљање Бранка Ризнића и Анте Грујића мешовитим удружењем музиканата и музиканткиња и оспори њихова власт. Окупљени делегати су у томе били једногласни, као што су изгледа били сагласни да се за председника именује Драга

463 Видети АЈ-Ф66-374-611, Допис Министарству просвете, Уметничком одељењу, Централна управа Удружења музиканата капел. тамб. свирач. и певачица на територији Краљевине Југославије, бр. 949 од 22. маја 1932, Београд.

464 Видети АЈ-Ф66-374-611, Министарству просвете Краљевине Југославије, Удружење женских муз. харм. тамб. пев. и певач. од 2. децембра 1932. Документ заведен у Министарству просвете под бр. 48511.

Папаро, уз њене заменице и друге чланове Управног и Надзорног одбора. Својеврсни преокрет уследио је и у вези с приближавањем женских музиканата мушким колегама из београдског Подсавеза Савеза музичара у Краљевини Југославији. Утврђено је да се хитно мора приступити реорганизовању Удружења⁴⁶⁵ и доношењу новог Правилника, који би заменио сва до тада одобрена правила. У правцу постизања једнообразних легитимација с онима које су важиле у Савезу музичара, усвојена је и одлука да се на нивоу целе земље музиканти обједине под називом Организација народних музиканата Краљевине Југославије.

О ванредној скупштини Удружења женских музиканата, хармоникашица, тамбурашица, певача и певачица дискутовало се и на страницама часописа *Muzičar*. Из чланка „Прилике у београдском подсавезу музичара“ јасно је да је Драга Папаро, заједно са двадесетак потписаних присталица, заправо иступила и против Ковачевића, те да оптужбе на рачун све тројице бивших оснивача музикантског удружења нису тек изречене, већ да ће њима морати да се позабаве и на суду. Обраћање Драге Папаро београдском Подсавезу музичара, умногоме организованијем удружењу, и у правном и у стручном погледу, доживљено је као знак поверења, уједно и потребе да се самовољном и непрофесионалном понашању актуелних представника музикантских организација коначно стане на пут. Њихово дугогодишње руковођење оцењено је као стицање сопствених привилегија и остварење личних интереса, што их сврстава у „узурпаторе који се морају коначно натерати да поштују законе“.⁴⁶⁶ Велики број музиканата, посве неспремних за тај позив у јавним локалима, добио је прилику да се постану део професије и да од свог нестручног ангажмана остварују материјалну добит, на штету саме музике и репутације читаве групације неквалификованих музичара. *Muzičar* извештава и да су из београдског Подсавеза стигла упутства о томе на који начин организовати посве ново музикантско удружење, под новим именом и новим статутом, и на који начин преуредити секције на државном нивоу. Предвиђено је, наиме, да поред београдске, постоје новосадска, сарајевска, нишка и скопљанска секција, које би имале и свој Управни и Надзорни одбор, али би биле потчињене централи у Београду. Дефинисано је и ко се може назвати народним музикантом – свирачи, свирачице, певачи, певачице аоталисти. Стручна испитна комисија установиће да ли постојећи чланови задовољавају критеријуме задржавања приступнице Удружењу, они, пак, који испит положиће добиће уверење које ће служити као доказ пред властима за обављање јавне делатности. Занимљиво је да су из београдског Подсавеза заиста били вољни да се лоше стање у музикантском сектору коначно реши, те су поред заузимања

465 Бурно су поздрављени говорници Милорад Белић, секретар Радничке коморе и Драгољуб Орељ, секретар београдског подсавеза музичара, као и делегат Савеза музичара у КЈ Владимир Живојиновић.

466 „Прилике у београдском подсавезу музичара“, *Muzičar*, 1933, 2, 2.

код надлежних у министарствима, штавише, одобрили новој управи позајмице зарад плаћања такси и судских трошкова. У санирању бројних последица дотадашњих музикатских вођа, београдски Подсавез, тврдио је писаном речју његов секретар Драгољуб Орељ, спреман је да пружи и сваку другу правну помоћ.⁴⁶⁷

Часопис *Muzičar* је уступио и целу једну страницу (1933, 2, страна 3) за проглас којим се сва лица која се баве музиком и која су организована у различитим врстама удружења позивају да од јануара 1933. године приступе евидентирању у својству радника музичарске професије. Том приликом, планирано је да им се издају упутства у вези с приступањем стручном испиту, који ће бити услов њиховог легалног рада. Обелодањено је и да сви некадашњи чланови Удружења којим су руководили Ризнић и Грујић више нису у обавези да измирују своје чланарине истима, већ Удружењу женских музиканата чији је опуномоћеник београдски Подсавез музичара, који се „примио те деликатне дужности да спасе оно што се спасти може“.⁴⁶⁸ На крају прогласа се од музичара који су били лојални поменутиим лицима у вези с којима су тужбе предате суду,⁴⁶⁹ тражи да са сами допринесу регулисању поретка у својој стручној организацији, те да се благовремено ставе под окриље новог руководства.

И овај, ко зна који по реду покушај да се уруши једно и успостави друго Управно тело, и, исто тако, евидентно некритичан и необјашњиво беневоолентан став надлежних структура за готово сваку актуелну опцију из различитих фракција музикантских организација, имао је сличног одјека и у дневној штампи. Новине су обавештавале превасходно о оним догађајима

467 Исто.

468 „Музичари!“ (проглас), *Muzičar*, 1933, 2, 3.

469 У прогласу је, између осталог, наведено да су поднете кривичне тужбе против водећих функционера два удружења, Грујића, Ризнића и Ковачевића, али и свих осталих који су учествовали у дугогодишњим злоупотребама у раду Удружења музиканата. Драга Папаро је 28. јануара 1933. потанко у писму Министарству унутрашњих послова описала наводне махинације типографа Бранка Ризнића. Секретар Удружења музиканата, уједно и члан његовог Надзорног одбора, што је у супротности с Правилима, је, према њеним тврдњама, проневерио знатан новац и фалсификовао бројна документа. Подржана водећим људима у београдском Подсавезу музичара Папаро је издејствовала да Министарство унутрашњих послова забрани рад Удружења музиканата. Видети АЈ-Ф66-374-611, Министарству унутрашњих послова, Управном одељењу, бр. 013103, 29. март 1933. године. Занимљиво је, међутим, да одговор из поменутог Министарства није могао стићи до Драге Папаро, како је у другом документу наведено, јер она, која је и тужбу поднела, није имала пријаву пребивалишта у Београду. Видети АЈ-Ф66-374-611, Министарству унутрашњих послова, Управно одељење, бр. 007134 од 20. фебруара 1933. године.

који су додатно својом интригантношћу привлачили пажњу читалаца, као и коментарима који су погодвали, час једној, час другој супарничкој страни.⁴⁷⁰

На трагу уједињења – оснивање Савеза народних музиканата и певача оба пола

Но, није прошло пуно времена од чланка у *Muzičaru* у којем су беспштедним критикама били изложени представници руководства Удружења музиканата, и, за дате прилике ипак неочекиване, информације у рубрици „Savezne vijesti“⁴⁷¹ о томе да је у Београду, од три постојеће организације, с председницима Жиком Ковачевићем, Антом Грујићем и Драгом Папаро, основан Савез народних музиканата и певача оба пола. У превазилажењу нагомиланих конфликта и тензија улогу посредника је, као што је већ било указано, имао београдски Подсавез, нарочито његов делегат Влада Живојиновић. На скупштини, коју је водио Жика Ковачевић, резолуцију о помирењу и повлачењу узајамних тужби прочитао је Бранко Ризнић, као и нова правила организације с промењеним називом. Уз престанак рада три постојећа удружења, престале су да важе и легитимације њихових чланова. Закључујући састанак у препуној сали музиканата и музиканткиња, нови-стари челници су били сагласни да „прошлост треба предати забораву“.⁴⁷² Но, више пута и током скупштине и на крају када се помињао нови конгрес чули су се повици: „Прошлост ћемо бацити у заборав, али где су старе паре“?⁴⁷³ Као израз постигнутог сагласја, вође новоснованог Савеза су намеравале да другог јула на спортском игралишту „Југославија“ приреди „велики народни концерт у корист друштвених циљева“, на којем ће присуствовати више хиљада музиканата и слушалаца из читаве Краљевине.⁴⁷⁴

Из 1933. мало је података о функционисању нове организације музиканата, али су власти, судећи према једном концепту дописа Начелству среза Бенковачког, старе и нове чланове – „аноталисте, нешколоване свираче, тамбураше, хармоникаше, певаче и тд.“ могли легитимисати у локалима у којима су наступали на основу чланске карте и исправе о идентитету. Никакво

470 Тако је *Време* 26. јануара 1933. године, донело вест о одржавању Годишње скупштине музиканата под руководством Анте Грујића и секретара Бранка Ризнића. Поред информације да имају осам хиљада чланова и чланица широм државе, поменути челници су, очекивано, осудили београдски Подсавез због покушаја да јединство музикантског „еснафа“ изнова угрози, стављајући под своју надлежност певачице, тамбурашице и друге музиканткиње. Видети „Годишња скупштина музиканата“, *Време*, 26. јануар 1933, 7.

471 „Savezne vijesti“, *Muzičar*, 1933, 11, 3.

472 „Разједињени музиканти су се измирили“, *Правда*, 19. мај 1933, 3.

473 Исто.

474 АЈ-Ф66-374-611, Допис Министарству просвете, бр. 45, 19. јун 1933 у Београду, потписао Жика Ковачевић као председник организације.

сведочанство о музичкој спреми нису морали поседовати, као ни концесију за самостално вођење оркестара или ансамбала, и то на читавој територији Краљевине Југославије.⁴⁷⁵

Упркос наговештенем савезу, који је с истом речи на почетку нове организације требало да потврди решеност главних представника да послују у синергији, године које ће уследити биће обележене тенденцијама сепарације на различитим нивоима, уз рецидиве старих тврђења и оптужби евидентних понајвише у дневној штампи. Финансијске трансакције за које су све учесталије прозивани Ковачевић и Ризнић биле су, по свему судећи, разлог због којег су решењем у Управи града Београда (бр. 5220/934) они суспендовани с позиције председника, односно секретара, а с њима заједно, уклоњени су и сви чланови Управног и Извршног одбора.⁴⁷⁶ Чланови су обавештени путем новина да се за све своје потребе искључиво обраћају Савезу музиканата са седиштем у хотелу „Национал“, а да с дојучерашњим челницима немају баш ништа.⁴⁷⁷

У Сарајеву је 1934. године основан и Централни савез глзбеника који је у свом првом члану Правила показао претензију да укључи „*sve glazbenike iz cijele zemlje bez obzira dali (sic!) su organizovani u specialna (sic!) стручна удружења*“. Централни савез су чинила подсавезна удружења музичара из појединих покрајина (бановина) са седиштима у покрајинским местима.⁴⁷⁸ Поменуто Удружење је у години оснивања приступило Уједињеном радничком синдикалном савезу Југославије.⁴⁷⁹

Убиство краља Александра Карађорђевића у Марсеју унело је нестабилност у целокупни политички и друштвени поредак, и директно се одразило на музички живот, посебно ангажмане музиканата. Одлуком Краљевске владе је, наиме, у земљи проглашена четрдесетодневна жалост, тако да су, од краљеве погибије 9. октобра, па до 21. новембра, биле забрањене све свирке и песме. Како је и годинама уназад општом економском кризом музикантски сталеж доведен до руба егзистенције, у име Савеза народних музиканата и певача оба пола у Краљевини Југославији, Уметничком одељењу Министарства просвете обратио се 26. октобра Петар Добожановић, у својству новог председника, с молбом да се члановима обезбеди извесна новчана сума како би прехранили породице.⁴⁸⁰ Хармоникаш Добожановић је нови водећи човек Савеза постао два месеца

475 АЈ-Ф66-375-612, Начелству среза Бенковачког, 22. јула 1933. у Београду.

476 „Из Савеза народних музиканата и певача оба пола Краљевине Југославије“, *Време*, 14. мај 1934, 13.

477 Исто. Треба поменути и да је почетком исте године извесни угоститељ из Горњег Милановца поднео, како је писано у *Правди*, тужбу против Жике Ковачевића и Бранка Ризнића због новчане преваре. Видети „Претседник и секретар Удружења музиканата пред судом“, *Правда*, 26. јануар 1934, 6.

478 Видети *Pravila Centralnog saveza glazbenika u Kraljevini Jugoslaviji*, Sarajevo, Štamparija Omer Šehić, 1934, 3.

479 *Ujedinjeni sindikati*, 1934, 9/10, 186.

480 АЈ-Ф66-374-611, Уметничком одељењу Министарству просвете, Председник Савеза музиканата и певача оба пола на територији Краљевине Југославије, испред Извршног одбора, бр. 1241, 26. октобар 1934, Београд.

раније, тачније на ванредној Скупштини одржаној 22. августа 1934.⁴⁸¹ Том приликом је комплетно промењена владајућа гарнитура, у којој, међутим, није било места нити за једну „представницу лепшег пола“. Иако су музиканти напустили кафану „Национал“ код Калемегдана у слози и с надом да ће видети бољитка с новом Управом, то баш и није био случај музиканткиња, које су са скупа отишле видно лоше воље.⁴⁸²

Није извесно да ли су се музиканткиње, понукане новим договорима унутар Управе београдског удружења, изнова самоиницијативно организовале у засебни савез и да ли је он био правно регулисан, али су се засигурно, бар неке од њих, и даље сматрале чланицама Удружења женских музиканата, које је, штавише, било заслужно за организовање запажених јавних манифестација у корист свога фонда током 1935. године. Једна таква приредба одвијала се у кафани „Империјал“, у којој је, према одобрењу власти, 3. марта одржан такмичарски наступ најбољих певачица севдалинки. Више од хиљаду посетилаца стигло је много пре почетка наступа који је отворила Вука Шехеровић, како је *Политика* објавила, председница Удружења, а оркестром су управљали „стари примаши Маринко Савић и Анта Грујић“.⁴⁸³ Председница је том приликом, заслужно или не, проглашена и за победницу такмичења.⁴⁸⁴

481 Комесар Управе града Београда, Јанићије Јанићијевић, који је био задужен да испита стање благајне и утврди на који су начин радили чланови Извршног одбора, председавао је скупом, на коме су, поред чланова, присуствовали, како поетично новинар *Времена* бележи „и они који по читаве ноћи проводе за кафанским столом уз један једини шприцер, гутајући очима потајно све звезде београдског неба, и уживајући у њиховој [музикантској] песми и свирци“. Сума која је у каси недостајала била је врло велика, чак 102.000 динара, што је, с правом, изазвало огорчење „несрећних људи који су одвајали од својих уста, после даноноћне свирке“ у заједнички фонд. Видети „У Управу Удружења музиканата и певача није биран лепи пол“, *Време*, 23. август 1934, 7.

482 Исто.

483 „Утакмица наших певачица. За првакињу севдаха у овој години изабрана је гђа Вука Шехеровић“, *Политика*, 4. март 1935, 6.

484 Да је „утакмица“ певача и певачица био чест облик и забаве и промоције музиканата, али и прикупљања новчаних средстава како за само Удружење, тако и за учеснике, посебно носиоце награда, говори и податак о сличним догађајима у Крушевцу и Крагујевцу које је током 1934. и 1935. организовало крушевачко Удружење музиканата, на иницијативу председника Косте Јовановића. Актери такмичења били су најбољи певачи, певачице и свирачи на хармоници из целе земље, а саму минифестацију је подржало Министарство просвете. Шири културолошки значај такмичења су задобијала и пропратним садржајима, учешћењем војних музичара и гуслара, па чак и изложбама најбољих хармоника. Видети Архив Музиколошког института САНУ, Збирка Прес-клипинг 1933–1941, „Крушевачко удружење музиканата приређује у Крагујевцу утакмицу певача, певачица и свирача на хармоници из целе земље“. За агилног председника музикантске подружнице у Моравској бановини везано је и отварање хармоникашке школе 5. октобра 1938. године, која је у прва три месеца била бесплатна за ученике и која је својим полазницима обезбеђивала сертификате које су носиле печат Краљевске банске управе у Нишу. Видети Архив Музиколошког института САНУ,

Женско удружење је независно деловало и у наредним годинама, а на његовом челу су се, из, за сада непознатих разлога, смењивале разне музиканткиње, махом певачице. О новој председници, Љубинки Петровић и приредби коју је она припремила и водила 2. фебруара 1936. године у великој позоришној дворани хотела „Славија“ писано је такође у опширном чланку у Политици.⁴⁸⁵ Интересантно је да су такмичења певачица, конкретно оних које су певале севдалинке, изазивале буру одушевљења, али и сукобе и свађе окупљених Београђана, који су бучно навијали за своје миљенице и заједно с члановима жирија одлучивале о наградама.⁴⁸⁶

И у Савезу народних професионалних музиканта и певача оба пола Краљевине Југославије разумели су потребу манифестација којима ће се привући велики број љубитеља народне песме, те је тако његов председник Добожановић 3. маја 1936. године у хотелу „Славија“ организовао утакмицу певачица, певача и свирача на хармоници.⁴⁸⁷ Рекло би се да је, за разлику од својих претходника, овом музичару било стало да у надзор рада Управе, али и у конкретне акције, попут поменутог такмичења, укључи објективног, пре свега, стручног консултанта, те је с тим разлогом од Министарства просвете и тражио допуштење да се из Уметничког одељења одреди компетентна личност која би учествовала у раду оцењивања кандидата на поменутом такмичењу.⁴⁸⁸

Нови председник је изгледа спровео и мере зближавања с музикантима Дринске области, за које је претходно указано да су се у неповољним околностима у београдској централи од ње одвојили. У фебруару месецу 1936. је, наиме, испред Савеза народних професионалних музиканата и певача оба пола Краљевине Југославије Добожановић потписао објаву о томе да је Сарајево

Збирка Прес-клипинг 1933–1941, „Музичка хармоникашка школа у Крушевцу на основу одобрења Краљевске банске управе у Нишу“ од 6. августа у Нишу, бр. 25084/38.

485 „Севдалиске (*sic!*) певачице из целе земље натпевале су се јуче код ‘Славије’“, *Политика*, 3. фебруар 1936, 10.

486 Исто.

487 АЈ-Ф66-374-611, Министарству просвете, Уметничком одељењу, председник Петар Добожановић испред Извршног одбора Савеза народних професионалних музиканата и певача оба пола, бр. 720, 29. 4. 1936. У позиву стоји да су сви кандидати и кандидаткиње за такмичење дужни послати фотографију. Онима из унутрашњости је обећано обезбеђивање смештаја и путни трошкови. Председник Добожановић је најавио и да ће за „тамбурашке, гудачке, дамен и остале капеле“ врло брзо бити организована такмичења. Према „Музичке капеле. Савез народних професионалн. музиканата и певача оба пола Краљевине Југославије“, *Време*, 16. јануар 1936, 16.

488 Видети АЈ-Ф66-374-611, Министарству просвете, Уметничком одељењу, председник Петар Добожановић испред Извршног одбора Савеза народних професионалних музиканата и певача оба пола, бр. 720, 29. 4. 1936. Треба, међутим, поменути и да је у организовању сличних манифестација активан био и Бранко Ризнић. Он је, наиме, у Загребу крајем априла 1935. године организовао прво такмичење певачица севдалинке које је пратио оркестар Влајка Васића. Комисију која је доделила три прве награде чинили су загребачки професори музике и композитори, а сам концерт привукао је велики број Загрепчана. Видети „У Загребу су одржане прве утакмице севдалинских певачица“, *Време*, 5. мај 1935, 12.

постало седиште такозваног Подсавеза за Дринску бановину, у којем је за председника изабран Ђока Матић, а за потпредседника Сафет Пардо.⁴⁸⁹ Потврду да је Управни одбор, на челу с новим председником, још 18. септембра 1935. уговорио одржавање Конгреса свих делегата у Бања Луци, за који је резервисан 28. октобар наредне године, пружила је вест на задњим страницама новина *Време*.⁴⁹⁰

Но, колико год да је сам Добожановић настојао да у одговарајућим државним телима и музичарима од професије потражи ослонац како би Савез у целини (про)функционисао стабилније, у стварности је на делу и даље била рушилачка конкуренција, овога пута у виду новоосноване Стручне секције музичара, музиканата, певача и певачица при Југословенској радничкој заједници, чије се гласноговорништво с јавних састанака преносило у новинарске ступце, уносећи стално исту тензију и пометњу у музикантске редове.⁴⁹¹ Као прилика за јавне оптужбе и омаловажавање супарника послужила је тако још 30. децембра 1934. године одржана конференција у кафани „Румунски краљ“ на којој су у импозантном броју били певачи и певачице – припадници Секције. Аутор краћег написа у вези с овим догађајем у поднаслову: „Људи који увесељавају цео свет, ратују међу собом“ – поентирао је атмосферу са скупа, али и у музикантској групацији у целини. Привлачењу нових чланова методом извргавања руглу друге стране прибегла је, несумњиво унапред припремљена, неколицина најувежбанијих представника Секције, којима се, засигурно не случајно, придружио и гост – нико други до један од водећих личности првог музикантског удружења, истовремено и један од оптужених за катастрофално пословање касније формираног Удружења музиканата, капелница, тамбурашица, свирачица и певачица на територији Краљевине Југославије, Бранко Ризнић. И док је председник месног одбора при Секцији, Десимир Станковић постојеће и будуће чланове крепио идеолошким флоскулама о томе како је свака акција унутар Југословенске радничке заједнице прожета националним идеалима, и док је сам секретар овог независног музикантског огранка подсећао присутне да њихова заједница делује сходно прави-

489 Наведена су и имена осталих руководилаца, међу којима је секретарску дужност добила и једна жена – Рујица Матић. Сва обавештења и упуте чланова и чланица Подсавеза Дринске бановине била су доступна у канцеларији при кафани „Златибор“ у улици Добровољачка бр. 5 у Сарајеву. Видети „Музичке капеле. Савез народних професионалн. музиканата и певача оба пола Краљ. Југославије“, *Време*, 20. фебруар 1936, 16. Сарајевски музичари су током 1935. године изгледа били гласнији него обично у својим захтевима да им се материјални положај побољша, о чему је извештавала и *Полићика*. Указано је да им је плата у сарајевским локалима свега 15 динара дневно, а велики број музиканата уопште не прима редовне плате. Видети „Сарајевски музичари жале се на бедно стање“, *Полићика*, 8. децембар 1935, 16.

490 „Музичка капела. Савез народних професионалних музиканата и певача оба пола Краљевине Југославије извештава“, *Време*, 27. септембар 1936, 14.

491 „Збор музиканата, певача и певачица“, *Време*, 30. децембар 1934, 8.

лима која су надлежни потврдили, те да је управо она, за разлику од противничког удружења, платежно способна, што значи да су чланске карте Секције валидне, баш као и дозволе за рад које место у њеном чланству неупитно прате, вишегодишњи секретар у различитим управама Ризнић је присутне информисао о томе да садашњи Савез музиканата и певача оба пола нема ни чланова, а ни пара, притом, пак, није штедео речи хвале за рад Стручне секције у којој се обрео.⁴⁹²

Ако се има у виду колико је пута исти Ризнић прелазио из једне у другу управу, опстајући да упркос озбиљним оптужбама кривично не одговора, онда није изненађујуће што је, само годину дана након поменуте Конференције на којој је Добожановића беспштедно нападао, њему истом понудио сарадњу, признајући му, штавише, првенство у руковођењу музикантског удружења.⁴⁹³ Колики је утицај имао бивши, односно „вечни“ секретар Ризнић потврђује и простор који је додељен његовом чланку у *Времену* у којем је изнео своје виђење у вези са све већим бројем певачица сумњиве прошлости и још сумњивије стручности у јавним локалима. Потврђени „прелетач“ из једне у другу организацију је том приликом указао на чак пет регистрованих музикантских удружења која се надмећу ко ће за мање новца издати чланску карту, као и податак да само Савез народних професионалних музиканата и певача оба пола и Секција Централног савеза гласбеника из Сарајева проверавају испитом своје будуће чланове.⁴⁹⁴

Двојица до недавно сукобљених лидера музиканата, Ризнић и Добожановић заједно су у марту месецу 1937. године извели припреме за такозвану Балканијаду – такмичење на којем су четвртог априла, поред домаћих певачица, учествовале интерпретаторке народног мелоса из Бугарске, Румуније, Турске и Грчке.⁴⁹⁵ Овај догађај је потврдио да ни Ризнићеве, али ни Добожановићеве амбиције нису биле мале. Труд око тога да музиканте који су били под ингеренцијама Савеза

492 Исто.

493 „Измирење завађених музиканата“, *Време*, 30. март 1937, 11. У чланку се истиче намера Бранка Ризнића да с Петром Добожановићем поведе преговоре како би се развили стабилни односи у организацији, па је тако „на пленарној седници бановинских делегата Савеза народних професионалних музиканата, која је одржана прекрјуче у Београду – извештава новинар *Времена* – узела учешћа и бивша управа Савеза и том приликом дошло је до потпуног измирења међу завађеним музикантима“.

494 Ризнић је навео следећа активна удружења: Савез народних музиканата оба пола, Централно женско музикантско удружење, Струковна секција музичара, музиканата и певача оба пола Југословенске радничке заједнице, Секција музиканата при Националним синдикатима и Секција Централног савеза гласбеника из Сарајева. Упор. Бранко Ризнић, „Музикантска удружења и њихово делање“, *Време*, 2. новембар 1936, 6.

495 Видети „Балканијада народних песама“, *Време*, 18. март 1937, 10; „Сутра ће се код ‘Такова’ одржати Балканијада народних песама“, *Време*, 3. април 1937, 12; „На утакмици за најбољу севдалиску (*sic!*) певачицу прву награду добила је г-ца Катица Рашић“, *Време*, 5. април 1937, 6.

учине познатим и ван државних граница, али, исто тако, и да им се пружи прилика познанства с колегама, односно колегиницама из региона, био је више него евидентан.

С ове дистанце није могуће утврдити да ли је Ризнићева улога Добожановићевог „покорног“ сарадника имала други циљ, конкретно да ли је приближавање Управи Савеза било унапред смишљено након процене да је унутар ње извеснији лични профит. Истина је, међутим, да упркос томе што афере нису пратиле хармоникаша Петра Добожановића током петогодишњег председничког мандата, његова управљачка „десница“ није доживљена ни као чврста, нити као поуздана. Отежану околност по председника овог Савеза представљала је, већ поменута, синхронизована акција београдских гостионичара у спору с УЈМА-ом, због које су власници јавних локала више пута током 1937. године штрајковали тако што су музикантима ускраћивали прилику да наступају, самим тим и да зарађују „насушни хлеб“ што их је, између осталог, могло окренути против човека који их је пред надлежнима заступао.⁴⁹⁶

Нескривено пристрасни писац чланка под називом „Нова управа Савеза народних музиканата и певача“, који је у *Времену* објављен 24. децембра 1937. године уз подсећање на непуну дводеценијску традицију најстаријег Савеза народних музиканата и певача у Краљевини Југославији, поменуо је најпре вишегодишњи труд Жике Ковачевића да Удружење утемељи на добрим основама, а потом је прокоментарисао с јасним подтекстом да је избор нове управе и председника Петра Добожановића узроковао временом осипања чланства и издвајање независних музикантских организација: „Тако [...] да је у држави постојало 40 самосталних удружења од којих је свако тврдило да је оно једино и да сви музиканти треба у њему да буду учлањени“.⁴⁹⁷ На конгресу 23. децембра је, наиме, изабрана управа у којој су се поново нашли Живорад Жика Ковачевић у својству председника, а између осталих чак и Анта Грујић као члан Управног тела.

Музиканти жељни „артизма“ и професионализма

Док су се у Београду у Централној управи мењале личности на водећим функционерским местима, у Загребу се на нивоу Просветног одељења Савске бановине инсистирало на променама закона који би коначно нормирао рад професионалних музиканата у јавном сектору. Тамошња

496 Видети „Спор између УЈМЕ и гостионичара“, *Полиџика*, 3. јул 1937, 7; „Не зависи од УЈМЕ да ли ће музика и даље свирати по гостионицама“, *Полиџика*, 6. јул 1937, 11; „Кафане неће остати без музике“, *Време*, 8. јул 1937, 6; „Сукоб утоститеља са УЈМОМ највише је погодио музичаре и музиканте“, *Полиџика*, 16. јул 1937, 8; „Вечерас ће музика по свима каванама у Београду престати а вероватно и у унутрашњости“, *Правда*, 16. јул 1937, 7; „Синоћ су београдски музиканти ступили у штрајк“, *Време*, 16. јул 1937, 10; „Београђани синоћ нису слушали музику и песму!“, *Време*, 17. јул 1937, 7.

497 *Време*, 24. децембар 1937, 5.

аутономна организација под називом Централна управа Удружења народних музиканата и певача оба пола Савске бановине је крајем 1936. године изнова покренула питање враћања на снагу Правилника о полагању капелничких испита циганских тамбурашких капела и других састава из 1931, али је одговор из Министарства просвете гласио да је „polaganje muzikantskih i kapelničkih ispita besciljno [...] sve dok udruženje muzikanata ne bude priznato za prinudnu organizaciju bilo u okviru radničke ili zanatske komore, jer neizvršenje pravilnika o polaganju ispita i zabrane rada zbog nepoloženog ispita ne bi imalo zakonske sankcije“.⁴⁹⁸ Изнето мишљење понукало је руководство Удружења да на својој годишњој скупштини од 18. јула 1937. једногласно изгласа неопходност промене дотадашњег члана друштвених Правила којим би се изменио статус организације. Недуго потом ова организација је регистрована код Радничке коморе у Загребу, а затим је, редовном процедуром, покренута код надлежних и измена Правилника, о чему сведоче решења Краљевске банске управе Савске бановине у Загребу (бр. 5135./37 од 23. августа 1937).⁴⁹⁹ Упућена је и молба Министарству просвете да се потврди принудни карактер организације и одобре нове регуле функционисања Удружења. Мотиви којима су се чланови Централне управе Удружења музиканата оба пола у Савској бановини руководили у овом поступку детаљно су образложени:

Naš stalež je neuređen, materijalno neopskrbljen, a to najviše zato što se dosad slabo o nama vodila briga. Međuvremenom među nas uvuklo se kojekakovih (*sic!*) nestručnih muzikanata raznih profesija koji nam svojim radom i niskim nadnicama ugrožavaju naš opstanak jer rade neuredno kao nelegalni muzikanti [...] samo za piće ili za bagatelnu nadnicu od 10 din. [...] ili na nemoralni način zarađuju svoj kruh. Te i takove ženske osobe kelnerice i sobarice služavke i.t.d. kao nekvalificirane pjevačice koje su vrlo sumnjivog morala i karaktera te takove dosad naše družice (*sic!*) pod imenom pjevačica nikako ne pronose diljem naše domovine Kr. Jugoslavije lijepu našu narodnu pesmu već je dapače izgrđuju a uz to za male novce prodaju se [...] po separejima (*sic!*) kafanskim. Tim svojim nemoralnim životom i ponašanjem i tom crnom rabotom blate i sramote naš cio stalež što više nije moguće trpiti.⁵⁰⁰

498 AJ-Ф66-374-611, Министарству просвете, Уметничко одељење, Отсјек за умјетност и књижевност, Управа Удружења народних музиканата и пјевача оба пола, 22. септембра 1937.

499 У поменутом допису наведено је и да је против решења Краљевске Банске управе уложена жалба Министарству унутрашњих дела (бр. 5505/37 од 8. септембра 1937), која још увек није решена, али се не каже ко је и због чега жалбу поднео. Исто, 1.

500 Исто, 2. Додатна истраживања би требало да покажу какав су статус генерално узев имале музиканткиње. Да им положај никако није био лак говори и пример такозване „плаве звезде“, младе, лепе и елегантне певачице Марице Трајковић, зване „Шими“, која је због своје интерпретације севдалинке до те мере „очарала“ једног слушаоца у кафани у којој је наступала да ју је у заносу тешко повредио, те је несретна певачица остала без ноге. Са

Чињеница да у многим угоститељским радњама свирају музиканти, без било какве евиденције и дозволе надлежних власти, довољно говори о урушеном ауторитету Удружења и његовим члановима који су квалификовани народни музиканти, наводи се у даљем тексту дописа. Проблем, пак, проституције апострофиран је без задршке и чини се да је управо он био кап у препуној чаши музичара који су настојали да у својој струци морал држе под контролом, кад већ држава није доследно овој пошастии могла стати на пут.

Чланови управе Удружења народних музичара у Загребу имали су и конкретне предлоге:

sprovesti racije [...] nadležnih vlasti po svim radnjama gdje svira glazba na teritoriji Savske banovine [...] uz pravo prisustvovanja raciji delegiranih ljudi sa strane ovog Centralnog udruženja; [...] opozvati sve dosad izdane policijske dozvole rada [...] i izdati nove samo licima koji dokažu propisnom članskom legitimacijom da su stvarno profesionalni muzikanti;⁵⁰¹ da se svima koji nemaju takove legitimacije zabrani rad po javnim odnosno ugostiteljskim radnjama gdje svira glazba; gostioničari nesmiju (*sic!*) primati kapelnike sa kapelama koji nemaju potrebne dozvole od vlasti, kao i one koji nisu organizovani, te nemaju redovne ispravne članske karte [...] i nesmeju (*sic!*) uzeti pevačice bez sporazuma kapelnika, koje ako se sporazumno prime, opet pripadaju pod upravu kapelnika [...] pevačice se ne smiju slati u posebne prostorije nego po potrebi može samo cijela glazba po tim separejima da svira. Pjevačice ne smiju sedeti kod stolova s gostima i biti animir dame, već mora biti stol specijalno za glazbu.⁵⁰²

Добро промишљене и аргументоване мере заживеле би уколико би се увела новчана казна за њихово кршење.⁵⁰³ Ослањајући се и на искуства колега из Дринске бановине, које су у Сарајеву још 14. септембра 1934. године донели слично решење (II-br. 23012/34) по сличним тачкама, музиканти Савске бановине, са својим председником Влајком Васићем, потписником опсежног писма, с правом су очекивали да ће се у престоници, у Министарству просвете озбиљније него обично позабавити њиховим захтевима и да ће се више хиљада људи добити прилику да оствари „право цивилизованог ђовјека и синова наше домовине Kr. Југославије“.⁵⁰⁴

својим покровитељем Антом Грујићем „Шими“ је што због лепог гласа, а што због своје личне трагедије постала међу престониичким љубитељима севдаха нова звезда, о чему је писано у београдској штампи почетком 1936. године. Видети Архив Музиколошког института САНУ, Збирка Прес-клипинг 1933–1941, „На београдском ‘небу’ појавила се поред црне и беле са и ‘плава звезда“.

501 Музиканти из загребачке подружнице су били спремни и да им се дозволе за рад наплаћују, као и државна такса, само да се уведе ред и смањи број нелегалних свирача и певача, посебно женског рода. Видети исто, 3.

502 Исто, 3–4.

503 Централна управа загребачког Удружења је сугерисала казне од 10 до 1000 динара.

504 Исто, 4.

Прошло је готово пола године између приспећа представке музиканата из загребачке централе на адресу Уметничког одељења у Министарство просвете и негативног одговора који је саставио Петар Крстић.⁵⁰⁵ Његово испрва краће образложење од маја месеца 1938, добило је у другој половини године и екстензивнију форму, а повод је био идентичан захтев Савеза народних музиканата и певача оба пола поднет властима Приморске бановине.⁵⁰⁶

Крстић је најпре истакао да је Правилник о полагању испита музиканата, вођа музичких капела, циганских, тамбурашких и тако даље, суспендован 12. октобра 1931. године зато што се у пракси показао наизводљив и зато што је био повод злоупотребе, о чему су многи оштећени чланови музикантских удружења упознали надлежне у Министарству просвете. Премда је својевремено управо сам Крстић, као државни службеник, инсистирао на увођењу стручне провере и био члан једне именоване комисије, те да се и позитивно изражавао о Правилнику, он је овом приликом навео и да предложене испитне норме нису почивале ни на једном законском пропису. На концу, сасвим је необично да Крстић, након више година, примећује да § 2 Правилника од којег се својевремено није дистанцирао, и који конкретно тражи од музиканата да полажу теоријски испит не може да се примени из простог разлога што ти људи, како је оправдано констатовао, нису чак елементарно писмени.⁵⁰⁷ Када је реч о моралу „женскиња, које свирају и певају у кафани“ и које, уз то, не умеју свирати и певати, свестрано ангажовани и заслужни музичар није одолео да не постави реторско питање: „А јесу ли све моралне, које умеју свирати и певати“?⁵⁰⁸ За утврђивање моралне одговорности, закључује Крстић, није надлежно професионално музикантско удружење, већ власт. Ипак, с богатим искуством дугогодишњег првог човека Савеза музичара, референта Уметничког одељења при Министарству просвете, али и посредника у споровима музиканата у претходним годинама, Крстић је објективно просудио да је заиста тешко дефинисати критеријум за оцењивање њихове стручности јер они су:

природни певачи и свирачи, који никну и створе се као биљка у планини или на ливади. Они су фолклор. И баш по томе се разликују од оних других, створеним вештачким путем, путем школе. То су уметници.⁵⁰⁹

505 АЈ-Ф66-375-612, Министарству унутрашњих послова, Одељење за државну заштиту I, I Бр. 15243/38, 4. маја 1938 (потписао П. Крстић).

506 АЈ-Ф66-375-612, Министарству унутрашњих послова, Одељење за државну заштиту, Министарство просвете, Опште одељење, I бр. 32673, 21. септембар 1938, у Београду (потписао П. Крстић).

507 Исто.

508 Исто, 1.

509 Исто, 2.

Реченом Крстић је додао и констатацију да су музиканти махом сиромашна популација, које неће оправдано моћи да одвоји новац за путне трошкове из свог места до места где заседа комисија, те ће ланац жалби поново бити покренут, а Министарство затрпано новим предметима. После свега што је навео његови закључци су заиста звучали убедљиво: оцена практичних умећа музиканата зависиће увек само од субјективног укуса комисије; извршни одбори према списковима чланова треба да утврде ко су „професионалисти“, а ко „аноталисти“, за ове друге испит треба одржати тако што ће комисија, о трошку савезне касе, путовати до „неспособних чланова“, а не они да долазе до места где комисија заседа, као и да сам испит буде бесплатан. На концу, Крстић износи и своје предвиђање да би усвајање Правилника о провери стручности музиканата имало више штете, него користи по само Савез народних музиканата и певача оба пола на територији Краљевине Југославије. Будући да организација није принудна, њени чланови изложени репресивним мерама убрзо би могли да је напусте, радећи потом несметано и даље у јавним кафанама и локалима, с професионалним квалификацијама или без њих. Да је верзираном музичару било посве јасно како треба осмислити функционисање гломазних система у којима би се музичарска струка у целини правилно заступала види се и из предлога да се убудуће на време, већ по пријему нових чланова провери њихова спремност за обављање музикантског ангажмана. На овај начин, посредно, Крстић је заправо ставио свима до знања да дотадашња пракса пуњења благајне Удружења новцима чланарина, а потом условљавање чланова да додатно финансирају његов рад не може проћи непримећена.

Расплет и/или распад – музикантске организације пред изазовом нових тенденција

Више је, међутим, него примећена у јавности била традиционална ситуација с лошим међуљудским односима представника музикантске струке, конкретно на релацији Савеза народних професионалних музиканата и певача оба пола Краљевине Југославије, на челу са Жиком Ковачевић и Секцијом удружених музичара, музиканата и певача оба пола Југословенских националних радничких синдиката. Међусобне оптужбе и рат „памфлетима“ у Београду кулминирали су током 1938. године. Изнова уједињени оснивачи и чланови првих музикантских удружења, и изнова сабрани на водећим позицијама у Савезу народних музиканата, издали су више прогласа у којима су, уз друге информације, првенствено указивали на преваре вођа Секције, „обмањиваче који су лажима и лепим обећањима ширили омразе и заваде према професионалном удружењу музиканата, а све то да би приграбили материјалну корист за себе“.⁵¹⁰ На ове оптужбе одговорили

510 У једном таквом прогласу, иза вести о пресељењу „канцеларија“ у ресторан „Добровољац“ и процедури о замени чланских карата у оквиру београдске подружнице, покушали су да раскринкају вође Секције и да их ближе „одреду“. Миодраг Пантић, секретар и потписник фалсификованих чланских карти испред Секције означен је

су, истом мером, више пута и из Секције. Председник и секретар Савеза музиканата, Ковачевић и Ризнић, „архилопови и ненародни типови, по свом злу познати су сваком музичару, музиканту, певачу и певачици на тлу Краљевине Југославије“ – писало је на једном од бројних штампаних летака које су међу музикантима растурали чланови радничког синдиката.⁵¹¹ Поред личних обрачуна, челници Секције су све учесталије организовали јавне састанке на којима су позивали своје другове и другарице музичаре, музиканте, певачице и певаче да „устану у одбрану части и достојанства које су покушали и покушавају и даље каљати познати типови [...] познате пропалице [...] које мисле да и даље живе на рачун [музиканата]“.⁵¹²

Да оптужбе нису биле неосноване говори податак да су почетком 1939. вође Савеза народних професионалних музиканата ухапшене, о чему је *Полиџика* 10. марта објавила сензационални прилог о претресу просторија ове организације у кафани „Мала Славија“ и прегледу књиговодствених књига: „Од целокупне друштвене кореспонденције пронађени су само неки папири и кафански јеловници на којима су биле исписане неке неразумљиве цифре. Благајника и благајничких књига уопште није било, а у благајни ни једног јединог динара“.⁵¹³ Тројица главних функционера,

као „бивши робијаш који је био осуђен због дугогодишње преваре и фалсификовања у државном надлештву“, док је његов блиски сарадник Ђура Тарановић „шустер најурен из свих радничких организација“. Видети Архив Музиколошког института САНУ, Збирка Прес-клипинг 1933–1941, „Музикантима оба пола и певачицама Савез народних професионалних музиканата и певачица оба пола Краљевине Југославије“, 1938; „Превареним музичарима, музикантима и певачицама“, 1938.

511 Видети „Проглас свесним музичарима, музикантима, певачима и певачицама“, Секција удружених музичара, музиканата и певача оба пола Југословенских национал. радничких синдиката Београд, 1938, 1–2. (Архив Музиколошког института САНУ, Збирка Прес-клипинг 1933–1941). Сличним „епитетима“ Ковачевића, Ризнића и Грујића означили су и троје музиканата који су уочи још једног такмичења певачица севдалинки у ресторану „Нови Београд“ сопственим новцима штампали проглас подсећајући на различите срамне радње челника Савеза, а нарочито на уцене и злоупотребе певачица које су учествовале на претходним јавним такмичењима. Видети Архив Музиколошког института САНУ, Збирка Прес-клипинг 1933–1941, „Посетиоцима и учесницима земаљског конкурса за избор севдалијских певачица“, потписници Жика Веселиновић музичар, Лазар Николић хармоникаш, Марица Савић певачица, Štamparija Janković.

512 Конкретан повод за проглас из којег су наведени цитати била је иницијатива да се уведе полагање испита. Отуда у наставку текста стоји и следеће: „Упитајмо се: Смемо ли дозволити овим гангстерима који немају никакве моралне квалификације, као што немају ни стручну спрему да пред њима изађемо на испит. Ми нисмо противници испита, али захтевамо да се то питање регулише једном уредбом која би имала обавезну законску снагу, а не да се исти спроводе од људи нестручни и без довољно моралних квалификација“. Упор. Архив Музиколошког института САНУ, Збирка Прес-клипинг 1933–1941, „Друговима и другарицама, свима музичарима, музикантима, певачицама и певачима позив на јавни састанак [...] 10. јануара 1938. године [...] у ресторану Британски краљ Секција удружених музичара, музиканата и певача оба пола Југословенских национал. радн. синдиката“.

513 „Два члана управе Савеза народних професионалних певача ухапшена, јер су међу собом делили сав приход свога друштва“, *Полиџика*, 10. март 1939, 10.

председник, потпредседник и административни секретар – Жика Ковачевић, Јован Стојановић и Бранко Ризнић, обављали су од 1937. године све административне послове, мењали су позиције унутар Управног и Надзорног одбора, издавали су чланске карте и убирали чланарине, делећи добит на три једнака дела.⁵¹⁴ Новинар *Полиџике* је представио и дотадашња сазнања финансијске контроле о броју оштећених музиканата и обиму преваре.⁵¹⁵ Распаду Савеза народних музиканата и свих његових подружница, претходила је и смрт оснивача и дугогодишњег председника Живорада Ковачевића, о чијим се „заслугама“, дакле, коначно могла стећи потпуна слика. Постало је јасно и да је Ризнићев повратак у Савез, у време председника Петра Добојановића, био још један маневарски потез који би га, заједно са старим сарадницима, приближио поново извору бенефиција које је незаконито стицао.⁵¹⁶

Решењем Министарства унутрашњих послова (I бр. 18756 од 20. маја 1939) забрањен је рад Савеза народних професионалних музиканата и певача оба пола у Краљевини Југославији наводно због његовог противзаконитог деловања.⁵¹⁷ Изгледа да је истом одлуком било обухваћено и Удружење глзбеника оба пола за Савску бановину и његова Централна управа за целу земљу при чему разлози нису познати.⁵¹⁸ Вишеструко незадовољним музикантима, а пре свега узнемираним одлукама Министарства просвете из престонице у вези с молбама у којима су предочавали нагомилане проблеме, понуђено је да се припоје Секцији музичара⁵¹⁹ за целу државу при ЈУГОРАС-у формираној у Београду.⁵²⁰ То је, рекло би се, представљало позадину изненадних

514 Благајник друштва, извесни Љубомир Тодоровић, био је посве искључен из трансакција, а како никада није било дозвољено да обавља чак ни испрва додељени посао, он се самовољно дужности у неком часу разрешио, те је удружење пословало без надзора касе. Аутор чланка помиње да је поменути Тодоровић након поднете оставке, од функционера добио потврду за своје заслуге према удружењу, те је, иако збуњен, напослетку био и задовољан, па и почастован. Видети исто.

515 Помиње се цифра од преко 40.000 динара која је незаконито присвојена током 1938. године. Видети Архив Музиколошког института САНУ, Збирка Прес-клипинг 1933–1941, „Проглас свесним музичарима, музикантима, певачима и певачицама“, 1938.

516 И Ризнић и Стојановић су већ били из истог разлога раније изведени пред суд, али су овога пута осуђени.

517 Према Архив Музиколошког института САНУ, Збирка Прес-клипинг 1933–1941, „Пажња музичарима“, 1939.

518 Према АЈ-Ф66-375-612, ЈУГОРАС, Oblasni sekretarijat, br. 97, 10. jula 1939, predsjednik Šoš Stjepan, oblasni sekretar Nikola M. Adamović.

519 Прави назив гласио је Музичко-уметничка струковна подружница ЈУГОРАС-а, премда се у штампи и званичној преписци између различитих министарстава, радничких комора и представника музиканата махом реферирало на „Секцију музичара“.

520 Видети напомену бр. 514 и допис Радничке коморе (бр. 3419) из Београда од 5. јула 1940 упућен музичару Влајку Васићу из Загреба (АЈ-Ф66-375-612).

„гашења“ музикантских организација диљем Краљевине и прилику да ЈУГОРАС, као државни синдикат, и у овој сфери стекне својеврсну доминацију и монопол.

У новонасталим околностима, некадашње „перјанице“ музикантских удружења ипак нису одустајале од пређашњих циљева и амбиције да се деловање неквалификованих професионалних музичара стави под контролу и утемељи на одговарајућим стандардима. Тако се председник некадашњег, у међувремену забрањеног Удружења гласбеника, уједно и капелник Влајко Васић у препознатљивом „многоглавољивом“ маниру, у име три стотине шездесет и двоје професионалних народних музиканата, певача и певачица из свих крајева отаџбине, обратио из Загреба 29. августа 1940. године, начелнику Општег одељења при Министарству унутрашњих дела, са старим захтевом да се коначно озакони Правилник о полагању стручног испита музиканата.⁵²¹ Уз све већ познате аргументе, Влајић је прецизније формулисао потребу да спречи кварење „наше priznate лијере nacionalne muzike i pjesme“, које су, судећи бар према његовим наводима, у пракси неговали и школовани музичари. Да ли је један од такозваних „артиста“ – музиканата са свршеном музичком академијом или музичком школом, био управо сам Влајић, овом приликом није било могуће утврдити, али је извесно да се на основу његових предлога о томе каквим историјским, теоријским и практичним знањима испитаници морају располагати, може наслутити да је међу осталима важио за темељније музички едукованог капелника.⁵²²

Чињеница да је статус музиканата донекле у Загребу решен одлуком Социјалног отсјека Редарственог равнатељства сходно којој је нормиран однос музичара и послодавца, те да је учвршћена и спона с Радничком комором у Загребу, односно Секретаријатом месне организације Југословенске радничке заједнице (ЈРЗ) и ЈУГОРАС-а, требало је, на одређени начин, да додатно

521 AJ-Ф66-375-612, Министарству унутрашњих дела, Господину начелнику општег Одељења, бр. 12384, Влајко Васић, капелник са 362 потписника, 29. августа 1940, Загреб (1–5).

522 Испитом би, према допису, музиканти оба пола показали да ли су упознати са „повијешћу наше народне музике и pjesme, njihovim skladateljima i kompozitorima; вођ народне гласбене кепеле имаће се подврћи теоретском и практичном испиту о музици и pjesmi уопће, те да знаде бар у главним потезима биографију свјетских музичара; мора предložити списак музичких djela која са својом кепелом изводи. Mora бити потпуно вјешт у угођају свих народних instrumenata. Уколико не познаје nota те је слухиста треба да испитну комисију упозна практички са комадима које изводи“. Упор. исто, 2. Удружење гласбеника је 4. августа 1940. године имало и спреман текст Правилника у којем се, поред већ поменутог, наводе још детаљнија упутства у вези с провером знања кандидата. Тако се, између осталог, очекује да вођа кепеле или зборовађа који кепелу води познаје све инструмента свог ансамбла, као и „armonizaciju gramatično-melodičnu (sic!). Akordaciju uz armonizaciju (sic!) [...] Kapelnik ако је ноталиста мора знати кључеве bareм од 3 štима. Povelice те ponizilice (sic!) arkodaciju т.ј. dur, mol, septima, quinta (sic!) бар до 5 pozicija. Gдје је учио note, dali (sic!) су му позната бар двојца trojica svjetskih umjetnika [...]“. Упор. AJ-Ф66-375-612, Правилник о polaganju ispita, т.ј. вода кепеле, пјевача те пјевачица као и народних музиканата, т.ј. tamburaša, гласбеника, polunotalista и ноталиста, Загреб, 4. август 1940.

обавеже Министарство унутрашњих дела да по овом допису изнесе дугочекани позитивни званични став.

Примат који је постепено, али сигурно у домену социјалних односа добијао ЈУГОРАС постаће недвосмислен на музикантском радничком „тржишту“ на нивоу читаве земље у освит Априлског рата. Прокламовање већих права музиканата, фиксног радног времена, нарочито током ноћи, уз одређивање обавезног слободног дана у току недеље, бољих хигијенских услова рада и здравствене заштите, као и правне помоћи при склапању уговора с послодавцима,⁵²³ очекивано је задуго занемарену групацију музичара привукло и дало им нову наду. Свакако, томе је доприносило и нестајање конкурентских организација. ЈУГОРАС-у су приступале бројне месне подружнице музиканата, претходно изложене мање или више интензивној пропаганди функционера радничког покрета. Стање на терену, када су у питању старе чланске карте и „привилегије“ које су до недавно с њима бивале обезбеђене, контролисали су чланови Секције, другови на истом задатку који су се обавезивали да о свим сумњивим случајевима „одмах известе организацију [ЈУГОРАС], а менаџерима да скрену пажњу о поменутом распису“ којим је Савез народних музиканата и певача оба пола проглашен непостојећим.⁵²⁴ Пред оваквом организованом и синхронизованом акцијом уз забрану старих музикантских удружења ЈУГОРАС-ова Секција музичара очекивано је, дакле, добила на значају, уједно и на бројности својих чланова, те отуда не изненађује активирање ове организације у вези с анкетирањем музичара и увођењем Уредбе о музичарима која је требало да регулише различите аспекте деловања ове групације.⁵²⁵

У новим редовима, нашли су се и нови и стари представници професионалних народних музиканата. Поред одговорних из различитих министарстава: социјалне политике и народног здравља, унутрашњих послова, трговине и индустрије, затим водећих послодаваца испред Савеза угоститељских удружења и функционера радничког синдиката, били су до недавно водећи људи удружења музиканата из већих градова заједничке државе, између осталих и Петар Добојановић. Колико је заиста било могуће остварити суштинске промене с оваквим кадром и да ли је и у којој мери бољитак у професионалном животу заиста донела будућност музикантима, питања су на која ће одговоре дати нека нова истраживања.

523 Видети Архив Музиколошког института САНУ, Збирка Прес-клипинг 1933–1941, „Југословенски раднички савез ‘Југорас’, музичко-уметничка струковна подружница. Позив свима музичарима, музикантима, певачима и певачицама у Београду и Земуну на ширу јавну конференцију [...] 24. фебруара. 1939. у сали Радничке коморе“; „Шири конференција београдских музиканата“ (25. фебруар 1939).

524 Архив Музиколошког института САНУ, Збирка Прес-клипинг 1933–1941, „Пажња музичарима“, 1939.

525 „Uredba o glazbenicima“, *Muzičar*, 1941, 2, 3.

Општи поглед на рад музикантских удружења

Идеја о удруживању се међу припадницима неквалификованог дела професионалних музичара појавила готово у исто време као и код квалификоване групације, с тим да је њено отеловљење имало донекле специфичан ток. Премда је прво удружење музиканата под називом Савез музиканата у Краљевини Срба, Хрвата и Словенаца основано 1921. године успело да одржи континуитет готово до избијања Другог светског рата ипак је његово деловање укључујући одређење програмских основа и организационо уређење одступало у извесној мери од деловања најзначајнијег удружења професионалних музичара – Савеза музичара у Краљевини СХС/Југославији. Разлог томе није, чини се, био у дистинктивној природи проблема с којима су се суочавале две групације музичара, ноталисти и аоталисти, колико у различитом поимању улоге удружења као заступника интереса музичара у сфери рада, те југословенском друштву и јавности, затим начину његовог функционисања и, напослетку опсегом рада (локални, регионални и национални) и сарадњом са сродним организацијама. У поређењу с најзначајнијим удружењем квалификованих музичара, најстарија организација која је представљала музиканте, као и остале које су се сукцесивно појављивале од краја двадесетих година до априла 1941. године, није, пре свега, показала капацитет да обухвати припаднике професије из свих крајева земље ограничавајући се на простор у коме је деловала „централа“ и један део урбаних центара из територијално најближих области – жупанија, односно бановина. Упркос томе што је у оснивачким актима и њиховим модификованим верзијама готово свих музикантских удружења исказивана амбиција за деловањем у националним оквирима то у пракси није заживело, штавише, постојала је изразита централизација унутар њих која је била праћена лабавом повезаношћу с месним организацијама и подружницама. Из сакупљених података стиче се утисак да је делатност удружења музиканата претежно била фокусирана на регионалне центре – Београд, Загреб, Сарајево и сл. те да са представницима из „унутрашњости“ није било координисаности у деловању нити одговарајуће комуникације. Чињеница да ниједно музикантско удружење није у дужем периоду штампало сопствено гласило чиме би се „јаз“ између „централе“ и подружница барем делимично премостио додатно је слабила иначе крхке везе унутар организација. Да ситуација буде још компликованија, ни у оквиру „централа“ често нису постојали хармонични односи нити организациона стабилност што је умногоме утицало на ефекте деловања музикантских удружења.

Заправо, као што се да закључити из пређашње дискусије, организације које су заступале музиканте потресали су озбиљни скандали и афере које не само да су паралисале њихов рад, него су и онемогућавале темељније бављење социјално-економским проблемима припадника овог дела

музичке професије. У том контексту, не изненађује чињеница да је за готово две деценије постојања различитих удружења неквалификованих музичара мало тога учињено у погледу унапређења њихових услова рада, те материјалног и друштвеног положаја. Осим организационих проблема који су томе несумњиво значајно допринели, не мање важно је било и одсуство прецизно формулисаних праваца и циљева деловања, а, самим тим, и дефинисаних стратегија. Оно на чему се истрајавало у континуитету било је опредељење за аутономан рад мимо постојећих радничких организација што је био став и удружења квалификованих музичара. Неповезаност са радничким синдикатима и установама била је упадљива када је реч о водећим музикантским удружењима при чему је нејасно шта је тачно био узрок томе – да ли схватање да ће се прикључивањем већим организационим целинама изгубити моћ у борби за сопствене, специфичне интересе или, пак, неразумевање улоге синдиката у сфери рада и могућностима које су они могли да пруже музикантима. Одабир позиције самосталности можда је делимично био мотивисан и лукративним разлозима, тачније намером да се директно контролишу приходи организације и евентуално искористе за личне потребе. Томе у прилог казују бројне злоупотребе положаја и узурпације различитих тела унутар музикантских организација, као и у јавности и судској пракси евидентирани случајеви проневере новца од чланарина.

Не само да челници удружења музиканата нису увиђали корист од искустава и знања представника радничких синдиката за побољшање положаја припадника сопствених редова, већ је то био случај и са деловањем у законодавној сфери. Заправо, све до појаве нацрта Уредбе о музичарима на којој је рађено у Секцији музичара у ЈУГОРАС-у 1941. године, није било сличних иницијатива којима би се модификовали или допунили важећи позитивноправни прописи и тиме отклонили њихови недостаци. Слично као и у случају удружења квалификованих музичара, од централне важности било је постављање границе између „достојних“ и „недостојних“ припадника професије, односно одвајање оних који поседују одговарајуће „компетенције“ од оних који их немају. Отуда не изненађује више од деценије дуга борба за спровођење обавезних испита за вође музикантских капела и музиканте која је имала за циљ да се међу музикантима уведе „ред“, те да се њихов рад постави на одређену квалитативну основу. Попут представника квалификованих музичара и представници музиканата су инсистирали на томе да музичарска професија не треба да буде отворена за све који њоме желе да се баве као и да је њихова дужност да, мимо тржишних механизма, дефинишу критеријуме и услове за улазак на музичарску „берзу рада“.

Премда је идеја о полагању испита и добијања дипломе углавном била образлагана жељом да се подигне углед музикантске професије, као и квалитет музичких изведби, нема сумње да су иза ње, у извесној мери, стајали и мање „племенити“ циљеви. Чини се, наиме, да је „концесионирање“ како је конципирано у редовима представника музиканата давало простора за злоупотребе

различитог типа с намером да се онемогуће они који су сматрани нелојалном конкуренцијом. То се посебно односило на женски део професије према коме је врхушка музикантских организација током читавог међуратног периода неговала амбивалентан приступ. С једне стране, музикантиње јесу биле препознате као легитимне припаднице професије чије је право на рад било неупитно као и учешће у борби за унапређење социоекономског положаја. С друге стране, честе оптужбе на њихов рачун у вези с наводним кварењем угледа професије и снижавањем квалитета музицирања доводиле су у сумњу став о равноправности с мушким аоталистима. Нема сумње да је део музиканткиња само фиктивно припадао професији у пракси се бавећи проституцијом, али, чињеница да су на музичком тржишту и у индустрији забаве жене извођачи биле боље котиране од мушкараца, те да су имале предност код гостионичара изгледа да је, с времена на време, изазивала револт мушких колега који су, желећи да елиминишу конкуренцију, посезали за непримереним „етикетирањем“ музиканткиња рачунајући на разумевање патријархалног окружења.

Иако родна трвења међу неквалификованим музичарима свакако заслужују темељније разматрање, битно је напоменути да учестало указивање на моралну посрнулоост и проблематичност музиканткиња може да се посматра само делимично као индикатор распрострањености проституције на овим просторима, а у знатно већој мери као израз неприлагођености мушких припадника професије на нове услове на тржишту до којих је довела „механизација музике“ и нагла експанзија индустрије забаве. Новонастале околности у којима су поред извођачких квалитета у први план долазили и други, раније мање важни елементи попут физичког изгледа, харизматичности и смисла за сценски наступ музичара нису сви разумевали, а још мање прихватили те су, у намери да каналишу своје незадовољство и страх упорно покушавали да музикантску професију поставе у оквиру у том моменту превазиђеног занатлијског модела. Иста врста појаве приметна је и код квалификованих музичара што сведочи о томе да су у турбулентним временима за целокупну професију и једни и други тражили уточиште у прошлости покушавајући да на тај начин „зауздају“ ефекте технолошког развоја и других процеса који су драматично мењали начин и услове њиховог рада. Дилема „између уметности и живота“ заправо је метафорички приказ ескапизма квалификованих и неквалификованих музичара с ових простора и шире који су увиђали дубину социокултурних промена у времену у коме су живели уз снажну побуну и отпор, као и веру да се оне могу успорити или чак зауставити. Уметност је, у том контекст, схватана као „сламка спаса“, те гарант опстанка професије, док је реалност наметала сасвим специфичне изазове. С тим изазовима удружења музичара рекло би се нису се најбоље носила, усмеравајући сву своју енергију на иницијативе које нису давале резултате (концесионирање, испити за вође музикантских капела и музиканте) и истовремено занемарујуће оне које би, дугорочно гледано, могле да

буду од користи припадницима професије (правна решења). Колико је у томе било сличности с удружењима музичара у другим срединама једнаких или блиских карактеристика, преостаје да се види у предстојећим истраживањима.

ПРИЛОГ

Списак челника Савеза музичара у Краљевини СХС/Југославији
и Подсавеза Београд, Загреб и Љубљана, фебруар 1924–април 1941.

Председници Савеза

Милоје Милојевић
(фебруар 1924–јун? 1924)*

Владимир Живојиновић
(јун 1924–септембар 1925)

Фран Миколић
(септембар 1925–новембар 1925)**

Петар Крстић
(април 1926–април 1928)***

Ернест Краут (Ernest Krauth)
(април 1928–март 1929)

Фран Лотка (Fran Lhotka)
(јун 1929–децембар 1937)

Драгутин Арањи (Dragutin Arany)
(децембар 1937–април 1941)

* О престанку функције Милојевића сазнаје се посредно из извештаја београдског Подсавеза из јуна 1924. године. Ту се као нови председник Подсавеза, а тиме и читавог Савеза наводи Владимир Живојиновић. Видети „Organizacioni pregled. Zapisnik rešenja vanredne skupštine beogradskog Podsavеза od 28. juna“, *Jugoslavenski muzičar*, 1924, 8, 1.

** Фран Миколић био је изабран за провизорног председника Савезне управе услед конфликта с делегатима београдског Подсавеза који се одиграо на седници Савеза одржаној у септембру 1925. године (видети „Organizacioni pregled. Kongres delegata Saveza muzičara u Kralj. SHS /dne 1. i 2. septembra o. g. u Zagrebu/“, *Jugoslavenski muzičar*, 1925, 10, 2 /1–2/). Ту функцију Миколић је обављао до новембра 1925. када је поднео оставку сматрајући да избор новог Извршног одбора, то јест управе Савеза треба да се обави на првом следећем конгресу, у априлу 1926. године.

*** Петар Крстић је изабран за почасног председника Савеза музичара на априлском конгресу 1928. године, док је централа и председништво организације пребачена у Загреб. Видети „Zapisnik II. redovnog kongresa Savezne управе održanog dne 5. i 6. aprila 1928. godine u Beogradu (svršetak)“, *Muzičar*, 1928, 6, 2–4.

Председници београдског Подсавеза	Председници загребачког Подсавеза	Председници љубљанског Подсавеза
Милоје Милојевић (фебруар 1924–јун? 1924)	Шимун Павличевић (фебруар 1924–септембар 1924)	Емил Адамич (фебруар 1924–април 1925)
Владимир Живојиновић (јун 1924–?1925)*	Фрањо Тахмина (септембар 1924–септембар 1925)	Фран Микулић (април 1925–мај 1926)
Петар Крстић (фебруар 1926–октобар 1932)	Александар Латковић (септембар 1925–март 1926)	Матија Бравничар (мај 1926–мај? 1931)
Владимир Живојиновић (октобар 1932–октобар 1933)	Сречко Кумар (мај 1926–јун 1927)	Антон Нефат (Anton Neffat) (мај? 1931–април 1934)
Јован Зорко (октобар 1933–мај 1935)	Ернест Краут (јун 1927–март 1929)	Фрањо Станић (април 1934–април 1935)
Петар Крстић (мај 1935–април 1941)	Умберто Фабри (Umberto Fabbri) (март 1929–април 1941)	Иван Шуштершић (април 1935–октобар 1935)
		Матија Бравничар (октобар 1935–април 1937)
		Карло/Карељ Трост (април 1937–април 1938)
		Јанез Грегорц (април 1938–април 1939)
		Филип Бернард (април 1939–април 1941)

* Извесно је да је током 1925. године дошло до значајних несугласица унутар београдског огранка, те да је Живојиновића наследио С. Пајевић, а Пајевића Драгољуб Орељ. О унутрашњој кризи у овом Подсавезу видети детаљније у АЈ-Ф66-620-1030, Допис начелнику Уметничког одељења Министарства просвете, Савез музичара у Кр. СХС, бр. 60, Београд, 31. XII 1925.

ЛИТЕРАТУРА

(избор)

Архивски извори

Архив Југославије (Београд, Република Србија)

Фонд Министарства унутрашњих послова Краљевине Југославије (Ф14)

Фонд Министарства просвете Краљевине Југославије (Ф66)

Фонд Краљев Двор (Ф74)

Збирка Синдикалне и друге радничке организације (Ф308)

Архив Музиколошког института САНУ (Београд, Република Србија)

Лични фонд Петра Крстића

Збирка Прес-клипинг 1933–1941

Дигитални извори

ProQuest Dissertations & Thesis,

www.proquest.com/libraries/academic/dissertations-theses/dandt_shtml.html

Gallica – la Bibliothèque numérique de la BnF (Bibliothèque nationale de France) et de ses partenaires,

www.gallica.bnf.fr/accueil/?mode=desktop

Архив српских и југословенских службених издања 1813–1944,

www.sluzbenovine.rs

Штампа и периодика

Annuaire de la Fédération des Artistes Musiciens de France (1902–1913)

Information Sociales – Bureau international du travail (1922–1961)

Jugoslavenski muzičar/Muzičar (1923–1941)

Le Courrier de l'orchestre (1902–1922)

Statistički godišnjak – Annuaire statistique (1929–1940)

Време (1921–1941)

Политика (1904–)

Правда (1904–1941)

Српске новине (1870–1919)

Службене новине Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца/Краљевине Југославије (1919–1944)

Ujedinjeni sindikati (1925–1940)

Чланци, студије, зборници, дисертације

- Berend, Ivàn T. *History Derailed: Central and Eastern Europe in the Long Nineteenth Century*, University of California Press, 2003.
- Bourdieu, Pierre, Wacquant, Louïc. *An Invitation to Reflexive Sociology*, Chicago: University of Chicago Press, 1992.
- Cazi, Josip. *S puta reformizma na put klasne borbe. Ujedinjeni radnički sindikalni savez i rad komunista u njemu 1929–1934*, књ. 1, Zagreb: Radničke novine, 1977.
- Cazi, Josip. *URSSJ i rad komunista u njemu 1929–1940*, књ. 2, Zagreb: Radničke novine, 1978.
- Cloonan, Martin, Brannan, Matt. “Alien Invasions: The British Musicians’ Union and foreign musicians”, *Popular Music*, 2013, 2, 277–295.
- Commons. John R. “Types of American Trade Unions – The Musicians od St. Louis and New York”, *The Quarterly Journal of Economics*, 1906, 3, 419–442.
- David-Guillou, Angèle. “Early Musicians’ Unions in Britain, France and the United States: On the Possibilities and Impossibilities of Transnational Militant Transfers in an International Industry”, *Labour History Review*, 2009, 3, 288–304.
- Deroko, Aleksandar. *A ondak je letijo jeroplan nad Beogradom*, Beograd: Dereta, 2013.
- Dreyfus, Michel. *Histoire de la C. G. T. Cent ans de syndicalisme en France*, Éditions Complexe, 1995.
- Dumnić, Marija. “The Creation of Folk Music Program on Radio Belgrade Before World War Two: Editorial Policies and Performing Ensembles”, *Музиколоџија*, 2013, 14, 9–29.
- Ђurić-Klajn, Stana. „Музичко školovanje u Srbiji do 1914. godine”, *У Akordi prošlosti*, Beograd: Prosveta, 1981, 97–117.
- Fleury, Louis. “Histoires de syndicats”, *La Revue musicale S. I. M.*, 1914, 1, 8–18.
- Goldstein, Robert Justin. *Political Repression in 19th Century Europe*, Routledge, 2013 [1983].
- Irving, John. “The invention of tradition”, *У Jim Samson (ур.)*, *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, Cambridge University Press, 2004, 178–212.
- Janićijević, Milosav. *Stvaralačka inteligencija međuratne Jugoslavije*, Beograd: Institut društvenih nauka, Centar za sociološka istraživanja, 1984.
- Jeremić Molnar, Dragana. „Музички prilog modernizaciji. Klavir i građanstvo u Srbiji 19. veka”, *Sociologija*, 2001, 2, 153–170.
- Lazić, Mladen. *Čekajući kapitalizam. Nastanak novih klasnih odnosa u Srbiji*, Beograd: Službeni glasnik, 2011.
- Lučić, Kristina. „Popularna muzika u Zagrebu između dvaju svjetskih ratova”, *Narodna umjetnost*, 2004, 2, 123–140.
- Lunde, Anders S. “The American Federation of Musicians and the Recording Ban”, *The Public Opinion Quarterly*, 1948, 1, 45–56.
- Mazzola, Sandy Raymond. *When Music is Labor: Chicago Bands and Orchestras and the Origins of the Chicago Federation of Musicians*, докторска дисертација у рукопису, Northern Illinois University, 1984 (приступљено путем базе ProQuest *Dissertations & Thesis*).
- Maurel, A. M. “En France, Artistes et Lads restent en grèves”, *Le Populaire*, 1919, 6 Octobre, 1.

- Montgomery, David. *Workers' Control in America. Studies in the History of Work, Technology and Labor Struggles*, Cambridge University Press, 1979.
- Ninčić, Velizar. „Stevanu Hristiću *In Memoriam*. Student na Leipziškom konzervatorijumu“, *Zvuk*, 1958, 21–23, 1–6.
- Pelling, Henry. *A History of British Trade Unionism*, Palgrave MacMillan, 5. издање, 2016 [1963].
- Peno, Vesna, Vesić, Ivana, Vasić, Aleksandar (ур.). *Kosta P. Manojlović (1890–1949) and the Idea of Slavic and Balkan Cultural Unification*, Belgrade: Institute of Musicology SASA, 2017.
- Peno, Vesna, Vesić, Ivana. “From Myth to Reality: Stevan Stojanović Mokranjac and the Serbian Church Music”, *Muzikološki zbornik/Musicological Annual*, 2018, у штампи.
- Peterson, Marina. “Sound Work: Music as Labor and the 1940s Recording Ban of the American Federation of Musicians”, *Anthropological Quarterly*, 2013, 3, 791–823.
- Petranović, Branko. *Istorija Jugoslavije 1918–1988*, књ. 1, Beograd: Nolit.
- Petrović, Ljubomir Ž. *Jugoslovensko međuratno društvo u mreži vlasti*, Beograd: Institut za savremenu istoriju, 2009.
- Refor, Everett Lee. *The American Federation of Musicians: Organization, Policies and Practices*, мастер теза у рукопису, University of Chicago, 1955 (приступљено путем базе *ProQuest Dissertations & Thesis*).
- “Report of the Anglo-French Colloquium On Trade Unions and Labour Movements 1890–1914”, *Labour History Review*, 1966, 13, 13–20.
- Rink, John. “The profession of music”, у Jim Samson (ур.), *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, Cambridge University Press, 2004, 55–86;
- Scott, Derek B. “Music and social class”, у Jim Samson (ур.), *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, Cambridge University Press, 2004, 544–567.
- Simić, Vojislav Bubiša. *Sentimentalno putovanje*, Beograd: Clio, 2010.
- Spitzer, John. “American Orchestras and Their Unions in the Nineteenth Century”, у J. Spitzer (ур.), *American Orchestras in the Nineteenth Century*, Chicago, London: The University of Chicago Press, 2012, 78–102.
- “Statuts modifiés au Congrès tenu à Paris les 22, 23, 24 et 25 Mai 1911”, *Annuaire de la Fédération des Artistes Musiciens de France*, 1912, 9–28.
- Stefanija, Leon. “Radio Ljubljana and its Music Policies 1928–1941”, *Музикологија*, 2016, 21, 123–139.
- Vedral, Vaclav. „Josif Marinković u Pragu (povodom članka u prošlom broju)“, *Музички илустрик*, 1938, 1, 8–10.
- Vesić, Ivana. „Davorin Jenko, ‘naš stranac’ u kulturnom životu Beograda (1865–1914): kontradiktornosti etničkog koncepta nacionalnog identiteta“, *Limes plus: geopolitički časopis*, 2013, 2, 175–195.
- Vesić, Ivana. “Radio Belgrade in the Proces of Creating Symbolic Boundaries: The Case of Folk Music Program Between the Two World Wars (1929–1940)”, *Музикологија*, 2013, 14, 33–62.

- Vesić, Ivana. "Patterns of music taste as markers of sociocultural transformation in Serbia between the two world wars: The example of Jovan Frajč's music publications", У Mirjana Veselinović-Hofman, Vesna Mikić, Tijana Popović Mladenović, Ivana Perković (yp.), *Music Identities on Paper and Screen*, Belgrade: Faculty of music, 2014, 329–340.
- Vesić, Ivana. "The Role of Russian Emigrants in the Rise of Popular Culture and Music Between Two World Wars", У Ivana Medić, Katarina Tomašević (yp.), *Beyond East and West Divide: Balkan Music and Its Poles of Attraction*. Belgrade: Institute of Musicology SASA, 2015, 103–117.
- Vesić, Ivana. „Music as a Mediator in the Process of Political and Cultural Transition: The Creation of Yugoslav Music in Radio Belgrade (1929–1941)“, У M. Veselinović Hofman, V. Mikić, T. Popović Mladenović, I. Perković (yp.), *Music: Transitions/Continuities*, Belgrade: University of Arts, Faculty of Music, Department for Musicology, 2016, 296–308.
- Vesić, Ivana. "Reflections of All-Slavic Political Ideals in Narratives on Music: The Case of Yugoslav Music Journals in the Interwar Period", У Jordi Ballester, Gérman Gan Quesada (yp.), *Music Criticism 1900–1950*, Turnhout: Brepols, 2018, у штампи.
- Weininger, Elliot B. "Foundations of Pierre Bourdieu's class analyses", У Erik Olin Wright (yp.), *Approaches to Class Analysis*, Cambridge University Press, 2005, 82–118.
- Williamson, John, Cloonan, Martin. *Players' Work Time: A History of British Musicians' Union, 1893–2013*, Manchester: Manchester University Press, 2016.
- Wollmerstofer, Ingeborg Leopoldine. *Austrian Federation of Trade Unions*, мастер теза у рукопису, Montana State University, 1952.
- Београд у сећањима 1900–1918*, Београд: Српска књижевна задруга, 1977.
- Београд у сећањима 1919–1929*, Београд: Српска књижевна задруга, 1980.
- Београд у сећањима 1930–1941*, Београд: Српска књижевна задруга, 1983.
- Бурдије, Пјер. *Правила уметности: џенеза и стругура џоља књижевности*, Нови Сад: Светови, 2003.
- Весић, Ивана. *Конструисање српске музичке традиције у периоду између два светска рата: улога идеолошких џодела у српској џолиничкој и интелектуалној елити*, докторска дисертација у рукопису, Београд: Филозофски факултет Универзитета у Београду, 2016.
- Весић, Ивана. „Вредновање композиторских и диригентских постигнућа Даворина Јенка у јавности Кнежевине/Краљевине Србије и суседним регијама (Војводина, БиХ, Кнежевина/Краљевина Црна Гора): компаративно сагледавање“, *Даворин Јенко (1833–1914) – џрилози за културу сећања. Обележавање 100 година од смрти композитора* (књига апстраката), Београд: Музиколошки институт САНУ, 13–14.
- Весић, Ивана. „Музичко издаваштво између два светска рата као извор за проучавање експанзије популарне музике у Југославији: примери издавачких кућа Јована Фрајта и Сергија Страхова“, *Зборник Машице српске за сценске уметности и музику*, 2014, 51, 65–81.
- Весић, Ивана, Пено, Весна. „Музичка настава у југословенским основним и средњим школама у периоду између два светска рата: осврт на стручне, педагошке и социополитичке димензије“, У Соња Маринковић, Санда Додик (yp.), *Традиција као инспирација – џемајски зборник*, Бања Лука: Академија умјетности у Бањој Луци, Музиколошко друштво Републике Српске, 2016, 634–646

- Вучетић Младеновић, Радина. *Европа на Калемегдану. „Цвијета Зузорић“ и културни животи Београда 1918–1941*, Београд: ИНИС, 2003.
- Димић, Љубодраг. *Културна историја Краљевине Југославије 1918–1941. Друштво и држава*, Београд: Стубови културе, 1996.
- Димић, Љубодраг. *Културна историја Краљевине Југославије 1918–1941. Школа и црква*, Београд: Стубови културе, 1997.
- Димић, Љубодраг. *Културна историја Краљевине Југославије 1918–1941. Политика и стваралаштво*, Београд: Стубови културе, 1997.
- Иванић, Делфа. *Успомене*, Београд: Институт за савремену историју, 2012.
- Ђорђевић, Владимир Р. *Прилози биографском речнику српских музичара*, Београд: Српска академија наука, Научна књига, 1950.
- Зечевић, Вера. „Школа од 1914. до 1948. године“, У *Музичка школа „Мокрањац“ 1899–1974*, Београд: Музичка школа „Мокрањац“, Просвета, 1974, 42–84
- Извештај Београдске радничке коморе: 1921–1926*, Београд: Београдска радничка комора, 1927.
- Извештај Београдске радничке коморе о раду: 1926–1931*, књ. 1, Положај радничке класе у Србији, Београд: Београдска радничка комора, 1932.
- Извештај Београдске радничке коморе о раду: 1926–1931*, књ. 2, Београд: Београдска радничка комора, 1932.
- Извештај о раду, њивредној ситуацији и положају радника и наменика Србије: 1932–1936*, Београд: Радничка комора, 1938.
- Исић, Момчило. *Основно школство у Србији (1918–1941)*, књ. 1, Београд: Институт за новију историју Србије, 2005.
- Јанковић, Драга Ст. *Сећања на браћу Тихомира, Владимира и Борка*, рукопис, Београд: Архив МИ САНУ, 1945, Ан-887.
- Јовичин, Мирослав М. *Синдикалне Нове Саде до краја XX века (1868–2000)*, Нови Сад: Савез самосталних синдиката Новог Сада и општина, 2013.
- Кнежев, Димитрије М. *Београд наше младости. Записи о Београду 1918–1941*, Чикаго, 1987.
- Кокановић Марковић, Маријана. *Друштвена улога салонске музике у животи и систему вредности српског грађанства у 19. веку*, Београд: Музиколошки институт САНУ, 2014.
- Логар, Миховил. „Моје прве године боравка у Београду међу педесет даљих“, У *Београд у сећањима 1919–1929*, Београд: Српска књижевна задруга, 1980, 84–93.
- Манојловић, Коста П. *Историјски поглед на јосипанак рад и идеје Музичке школе у Београду*, Београд: Штампарија „Меркур“, 1924.
- Милановић, Биљана. „Политика у контексту ‘оперског питања’ у Народном позоришту пред Први светски рат“, *Музикологија*, 2012, 12, 37–61.
- Милановић, Биљана. „Проблеми институционализације музичког школства у српској и југословенској држави до Другог светског рата“, *Годишњак за друштвену историју*, 2012, 2, 49–64.

- Музичка школа „Мокрањац“: 1899–1974, Београд: Музичка школа „Мокрањац“, Просвета, 1974.
- Настасијевић, Светомир. *Пути у музику*, рукопис, Београд: Архив МИ САНУ, 1964, СН I-33.
- Павловић, Момчило, Марковић, Предрад Ј. *Од Радничког савеза до Савеза самосталних синдикалних Србије 1903–2013*, Београд: Савез самосталних синдиката, Институт за савремену историју, 2013.
- Пејовић, Роксанда. *Ојера и балети Народне позоришта у Београду: 1882–1941*, Београд: без издавача, 1996.
- Пено, Весна. „Теоријско-естетичка начела Богдана Поповића у његовим написима о музици“, *Зборник Мајнице српске за књижевност и језик*, 2011, 1, 45–58.
- Пено, Весна. „Црквена музика у светлости државног законодавства у Кнежевини и Краљевини Србији“, *Музикологија*, 2012, 12, 9–36.
- Поповић, Богдан. „Collegium musicum“, *Српски књижевни гласник*, 1926, књ. XVIII, 2, 104–112.
- Путник, Душан. „Заштита ауторског права у области музичке уметности“, *Гласник Музичког друштва „Спанковић“*, 1930, 9, 176–186.
- Путник, Душан. „Заштита ауторског права у области музичке уметности“, *Гласник Музичког друштва „Спанковић“*, 1931, 1/2, 1–14.
- Радовић, Бранка (ур.). *Музичка школа „Мокрањац“: првих сто година (1899–1999)*, Београд: Музичка школа „Мокрањац“, 1999.
- Станковић, Ђорђе Ђ. *Никола Пашић и југословенско питање*, књ. 1, Београд: БИГЗ, 1985.
- Скерлић Ђоровић, Јелена. *Живот међу људима*, Београд: Академска књига, 2014.
- Турлаков, Слободан. „Collegium musicum и Милоје Милојевић“, *Годишњак рада Београда*, 1986, XXXIII, 93–132.
- Турлаков, Слободан. *Историја Ојере и Балета Народне позоришта у Београду (до 1941)*, књ. 1, Београд, Чигоја штампа, 2005.
- Трговчевић, Љубинка. *Планирана елија: о студентима из Србије на европским универзитетима у 19. веку*, Београд: Историјски институт, 2003.
- Хронологија радничког покрета у Србији 1919–1941*, књ. 2, Београд: Нолит, 1969.
- Цази, Јосип. *Револуционарни синдикални Југославије 1920–1929*, Београд: Рад, 1959.
- Жанин Чалић, Мари. *Социјална историја Србије 1815–1941: условени најредак у индустријализацији*, Београд: Слио, 2004.

**Између уметности и живота – о делатности удружења музичара у Краљевини СХС/Југославији
Ивана Весић, Весна Пено**

Издавач

Музиколошки институт САНУ
Кнез Михаилова 36/IV, 11000 Београд

За издавача

др Катарина Томашевић,
директор Музиколошког института САНУ

Рецензенти

проф. др Леон Стефанија, редовни професор,
Филозофски факултет Универзитета у Љубљани
др Биљана Милановић, научни сарадник,
Музиколошки институт САНУ, Београд
др Ивана Шубиц Ковачевић, научни сарадник,
Хрватски институт за повијест, Загреб

Технички уредник: Синиша Стојановић

Лектор: Симона Анастасијевић

Дизајнер корица: Александар Прибићевић

Штампа: ЈП „Службени гласник“

Тираж: 500

CIP - Каталогизација у публикацији - Народна библиотека Србије, Београд

78:061.2(497.1)"1924/1941"

ВЕСИЋ, Ивана, 1981-

Између уметности и живота : о делатности удружења музичара у Краљевини / Ивана Весић, Весна Пено. - Београд : Музиколошки институт САНУ, 2017 (Београд : Гласник). - 199 стр. ; 20 cm

Тираж 500. - Напомене и библиографске референце уз текст. - Библиографија: стр. 194-198.

ISBN 978-86-80639-35-2

1. Пено, Весна, 1968- [аутор]

а) Савез музичара - Југославија - 1924-1941

COBISS.SR-ID 254222092