ISSN 0352-9738

MATICA SRPSKA JOURNAL OF STAGE ARTS AND MUSIC

49

Editorial board

Zoran T. JOVANOVIĆ, PhD, Editor-in-Chief
(Museum of Theatrical Arts of Serbia, Belgrade)
Mirjana VESELINOVIĆ HOFMAN, PhD
(University of Arts in Belgrade, Faculty of Music Arts)
Katalin KAIČ, PhD
(University of Novi Sad, Faculty of Philosophy)
Ivana PERKOVIĆ, PhD
(University of Arts in Belgrade, Faculty of Music Arts)
Ira PRODANOV, PhD
(University of Novi Sad, Academy of Arts)
Dušan RNJAK, PhD
(University of Novi Sad, Academy of Arts)
Katarina TOMAŠEVIĆ, PhD, Deputy Editor-in-Chief
(Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts, Belgrade)
Marija BERGAMO, PhD (Croatia)
(University of Ljubljana, Slovenia, Faculty of Philosophy)
Jadwiga SOBCZAK, PhD (Poland)
(University of Lodz, Department of Slavic Languages)

NOVI SAD
2013

ISSN 0352-9738

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ И МУЗИКУ

49

Уредништво

др Зоран Т. ЈОВАНОВИЋ, главни и одговорни уредник
(Музеј позоришне уметности Србије, Београд)
др Мирјана ВЕСЕЛИНОВИЋ ХОФМАН
(Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности)
др Каталин КАИЧ
(Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет)
др Ивана ПЕРКОВИЋ
(Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности)
др Ира ПРОДАНОВ
(Универзитет у Новом Саду, Академија уметности)
др Душан РЊАК
(Универзитет у Новом Саду, Академија уметности)
др Катарина ТОМАШЕВИЋ, заменик главног и одговорног уредника
(Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, Београд)
др Марија БЕРГАМО (Хрватска)
(Универзитет у Љубљани, Филозофски факултет)
др Јадвига СОПЧАК (Пољска)
(Универзитет у Лођу, Катедра за славистику)

НОВИ САД
2013

UDC 784(497.11 Beograd)"18"
640.43(497.11 Beograd)"18"

МАРИЈА ДУМНИЋ
Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, Београд
Оригинални научни рад / Original scientific paper

МУЗИЦИРАЊЕ И МУЗИЧАРИ У КАФАНАМА У БЕОГРАДУ ОД ПОЧЕТКА ЕМИТОВАЊА ПРОГРАМА РАДИО БЕОГРАДА ДО ДРУГОГ СВЕТСКОГ РАТА*

САЖЕТАК: О музичком животу у градским срединама у Србији постоји невелик број научних текстова. Сама градска народна музика, као што је типично за жанрове који би се могли сврстати у категорију популарне музике, углавном није била предмет етномузиколошког бележења, а касније ни проучавања. За њену изузетну виталност у свакодневној пракси кључно је извођење у кафанама, то јест специфичним културним просторима у којима су наступали професионализовани музичари. У овом раду биће представљено кафанско музицирање у Београду у периоду од 1929. до 1941. године, односно у делу међуратног периода током којег је, услед честог емитовања на програму Радио Београда, музика из београдских кафана постала веома популарна. Нарочито ће се размотрити друштвени аспекти овог музицирања на основу еснафских званичних аката. Материјал на основу којег се реконструише музицирање у кафанама у Београду прикупљен је архивским истраживањем, па се овим радом уједно указује на важност проучавања и тумачења историјских извора у етномузикологији (старих музичких снимака и званичне документације о музицирању), у циљу веродостојног промишљања о историјату народне музике и бољег разумевања савремене праксе.
КЉУЧНЕ РЕЧИ: градска народна музика, музичари, кафана, Радио Београд, период између два светска рата.

Савремена етномузиколошка истраживања настоје да расветле различите музичко-извођачке праксе које су због усмеравања доминантне пажње на музику руралних заједница остале невидљиве у научном дискурсу. Премда би се очекивало да необрађивање одређене теме у науци кореспондира са стањем које се може затећи на терену, изостанак текстова о популарној музици показује да то не мора бити случај. Осим тога, истра-

* Текст је резултат рада на пројекту *Идентитети српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови* (бр. 177004), финансираног од стране Министарства за просвету, науку и технолошки развој Републике Србије.

живачки фокус се у последње време помера са самих музичких објеката на изучавање различитих контекста који одређују њихову реализацију. Овом приликом биће представљени друштвени аспекти извођења градске народне музике, континуирано виталне и широко распрострањене праксе, у контексту који је типичан за њено одржање – у кафани, значајној институцији на Балкану која у овом случају подразумева просторе друштвеног окупљања са организованим забављачким музичким извођењем интерактивног типа. Посебно ће бити истражено како је у званичном дискурсу институционализована професија музичара забављача, односно каква је била њихова друштвена позиција у једном делу међуратног периода. Идеја разматрања историјског материјала о овој развијеној музичкој пракси ради потпунијег разумевања њеног данашњег постојања оправдана је иманентним реферирањем савременог извођења музике у кафанама на прошлост, те ће се ово истраживање односити на период у коме је градска народна музика била веома популарна и изузетно развијена.

У етномузикологији се често дискутује о утицају контекста на обликовање музичке праксе, али се све више пажње посвећује улози музике у конструисању идентитета одређеног места (више у: Stokes 1994), те се спрега локације извођења и музичке праксе и овде разматра. Кафане представљају важан део друштвеног и културног живота локалне заједнице као места комуницирања и институције јавног деловања одређених професија. Оне према социолошким истраживањима имају следеће функције: еманципаторску, културну, друштвену, доколичарску, економску, политичку и информативну (Станојевић 2010). Уведене у свакидашњицу јужнословенског живља још у седамнаестом веку под османским утицајем, кафане су крајем деветнаестог века постале први модерни јавни простор у којем је била могућа слободна размена мишљења (Стојановић 2008: 265). У њима су се састајали припадници различитих еснафа, а музичари су сачињавали онај еснаф који је и егзистенцијално био везан за тај простор. Због тога се може додати да је у вези са својим музичким аспектом кафана била не само институција умрежавања и забаве публике већ и институција професионалног музицирања, чему ће овде бити посвећена централна пажња. Контекст кафанског извођења специфичан је по томе што обједињује аспекте јавне (концертне) и приватне (кућне) сфере музичког извођења. Такође се издваја и по рецепцији публике којом се остварује интерактивност извођења (нпр. поручивањем извођења песме или подстицањем музичарске импровизације). Музицирање у кафани допринело је одређењу кафане као простора уживања, наглашавајући на тај начин димензију искуствености простора (Dimov 2012: 314). Ипак, многобројни занимљиви аспекти музичког извођења у кафанама нису били у фокусу обимнијих (етно)музиколошких радова, те су у новијој литера-

тури до сада подробно разматрани само проблеми као што су друштвена позиција „кафанске певачице“ у социјалистичкој Југославији (Hofman 2010), и питања везана за медијске (звучне) изворе кафанске музичке праксе (Dimov 2012).

О укупној културној физиономији свакодневног живота Београда као престоничког града Краљевине, а и о кафани као једној од кључних институција у обликовању београдског културног идентитета, постоје архивски извори који пружају фактографске податке, као и обимна мемоарска грађа. Потоња често садржи податке о кључним местима, актерима и друштвеним околностима из субјективне перспективе, али они су каткад недовољно прецизни (нпр. Ђорђевић 2011; Кнежев 1987). Специфичан проблем ове врсте наратива о кафанској музици у прошлости који захтева посебан приступ и научну обраду јесте носталгично третирање чињеница. Типичан пример, у директној вези са овом темом, јесте сећање на кафану „Савиначка касина“ чији је власник био Властимир Павловић Царевац, вођа Народног оркестра Радио Београда – у изградњи његове ауре правог народног музичара и боема од кључног значаја било је то што је свирао у кафани, па се често срећу и детаљни сликовити описи тог места, као што је извод из мемоара професора Димитрија Кнежева: „У својој кафани, на челу бираног оркестра, Царевац је свирао из ноћи у ноћ. Кафана се налазила у Макензијевој улици, на углу Малајничке улице – заправо више сокачета него улице, још поплочаног турском калдрмом џомбасте врсте. Долазили су Царевцу, наравно, и радио певачи и неретко остајали по читаву ноћ да певају не ради зараде“ (Кнежев 1987: 50); или каснија надградња новинара Александра Марковића: „Везан за музику, Царевац се 1938. године одлучио да на Чубури отвори своју кафану (на углу данашње Макензијеве и Књегиње Зорке). Тако се родила чувена ’Савиначка касина’. Из ноћи у ноћ ту је свирао Царевац, а наступали су најчувенији певачи тог времена: Милица Бошњаковић, Ружица Протић, Лале Јованчић, Драги Чкановић, Вера и Богдан Буташ, Добрица Гроздановић… Певали су за Цара и за ’своју душу’. Интерпретирали су многе његове песме, попут оне сетне – ’Магла паднала, од ње се ништа не види’“ (Марковић 2011: 16).

С друге стране, архивска грађа везана за кафанско музицирање током целе његове историје често је „скривена“, будући да уређење неелитних културних активности и приватног живота није ни било предмет посебног државног регулативног оквира. Из тог разлога, у локалним специјализованим музичким архивима грађа о кафанском музицирању и не постоји, будући да се, као сегмент свакодневног живота није сматрала релевантним, а поготово не приоритетним материјалом за прикупљање и проучавање. Припадници званичних музичких институција били су окренути компоновању уметничке музике и сакупљању српског сеоског фолк-

лора, а према музици која се изводила у кафанама неретко су имали негативан став. Ипак, из биографских наратива о првим сакупљачима може се сазнати да њихов незванични став није био сасвим искључив: „Као 'певач и севдалија', он [Стеван Стојановић Мокрањац, прим. М. Д.] је волео 'варошку', 'градску' песму, али на Косову га је одушевила и једноставна сеоска мелодија […]" (Девић 1966: X). Кафанска музичка пракса била је егзотична иностраним истраживачима, те захваљујући њима и њиховој техничкој опремљености данас постоје раритетна звучна сведочанства о некадашњој кафанској музици на овим просторима. Драгоцене податке садржи и грађа о другим професионалним активностима појединих кафанских музичара, па се подаци о њиховој музици могу повезати са комерцијалним звучним и нотним издањима. У архивима који похрањују званичну административну документацију подаци о овој пракси постоје у различитим фондовима, те је потребно извршити велико истраживање зарад добијања релативно мале количине података различитог усмерења, али и важности. У сачуваној периодичкој грађи из раздобља које се овде разматра могуће је пронаћи податке о кафанском музицирању, понекад и фотографије, те и она може бити релевантан извор за проучавање. Сви ови извори омогућавају конструисање слике о функционисању ове праксе, па и њену делимичну звучну реконструкцију.

Сачувани фрагменти о кафанском музицирању који су размотрени за потребе овог рада јесу подаци добијени истраживањем фонда Министарства просвете Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца (односно Југославије од 1929. године) у Архиву Југославије у Београду, потом часописа Радио Београда до Другог светског рата, објављени подаци из фондова Историјског архива Београда, и теренски снимци које је у Београду сачинила америчка пијанисткиња Естер Џонсон Гарлингхаус (Esther Jonsson Garlinghouse) током четврте деценије прошлог века.[1]

Најпре треба представити музичку праксу која је извођена у кафанама између два светска рата у Београду. Познато је да су кафане у Београду још почетком двадесетог века биле и сцене за алтернативне позоришне програме (Стојановић 2008: 196–198), за које је познато да су садржавали глобално популарну музику у тадашњим оквирима. Кафане су биле окупљалишта и места за различите приредбе хорова (нпр. друштва „Абрашевић", вид.: Јовановић 1984: 144), али и прве сале за концерте уметничке музике (Стојановић 2008: 292). Треба напоменути да је музицирање у кафанама било различитог извођачког квалитета и музичко-жанровске профилисаности, јер ни тадашње кафане нису биле једнаког статуса (нпр. по

[1] Оригинални снимци чувају се у Архиву традиционалне музике Универзитета Индијана (Indiana University Archives of Traditional Music), а истраживачка копија се налази у Музиколошком институту САНУ љубазношћу музиколога Сање Грујић Влајнић.

престижу су се због угледних муштерија, већином уметника, истицале кафане у Скадарлији). Према подацима из програма Радио Београда који је вршио пренос из београдских кафана, хотела и ресторана (различитих угоститељских објеката са слично концептуализованим забавним музичким програмом), музика која се изводила може се поделити на „музику за игру“ и народну, али не може се тврдити да су увек и извођене одвојено. Ово потврђује и податак да су „хавајско-гитарски џез“ оркестри на свом репертоару имали и народне песме (Хајдаровић, Сремчевић и др. 1937). Синтагма „музика за игру“ је означавала глобално популарну плесну музику (танго, фокстрот и слично), џез и краће популарне комаде или одломке из опера (Коцић, Миљковић 1979: 108), но ипак ће у овом раду главна пажња бити посвећена извођачима народне музике као доминантне извођене праксе. Већ је од почетка двадесетог века постојала подела на оно што се данас назива фолклорном музиком и народном музиком у популарном смислу, односно на „праву“, „архаичну“ с једне, и музику која је масовно конзумирана с друге стране, а та дистинкција је важила и у периоду који се овде проучава. Генерално, народна музика је била веома слушана, али и веома проблематична за креаторе културне политике. Пример званичног академског става према кафанској музици који се често наводи јесте коментар Владимира Ђорђевића у „Предговору“ *Народне ūеванке* (1926: 1): „Застаните поред кафаница на Дорћолу, Врачару, Савамали, или по нашим паланкама, и послушајте тобожње професионалне певачице, па ако ма и најмање имате осећања за лепоту песама и њиховог извођења, ви морате затворити уши да не слушате. Бесмислене, двосмислене, врло често и баналне речи, којима човек не зна крснога имена, уз дивљачку дреку, или уз простачко а претенциозно извијање неке мешавине од деформисаних отпадака наших и страних мелодија и њихових прерада – то је данашње наше певање у варошкој маси.“ У истом дискурсу су и речи композитора Михајла Вукдраговића, који је био референт за народну музику 1936. и главни музички уредник на Радио Београду од 1937. до 1940. године. За њега се иначе сматра да је увео ред у дотадашњи програм народне музике, који је за време активности Петра Крстића на истом месту од 1930. године обиловао преносима музике из кафане. Следи Вукдраговићев цитат: „Ми све више инсистирамо на томе да се певач што више приближи оригиналу, оној и онаквој мелодији каква је поникла негде у Босни, Метохији, Далмацији. Ми се трудимо што више можемо да очистимо народну песму од страних утицаја, од мађарског, циганског, кафанског, а плански форсирамо уметнички аранжирану песму“ (Радио Београд 1936: 3). Вукдраговићеви сарадници су такође заступали овакав став, те постоје и подаци како су кафански манири певања искорењивани за потребе радио-програма: „Провинцијски примаши подешавају речи да

би измамили новац, па се не устручавају да унесу непристојне, баналне и грубе речи које не одговарају оригиналној песми, а још мање духу нашег народа. Са мелодијом се дешава исто што бива и са речима. Кафанске певачице и свирачи изокрећу је, извијају, скраћују или домећу украсе који су смишљени да запале госте. Таква песма није више искрена и лишена је осећаја јер је изгубила душу“ (Радио Београд 1939: 3). Дакле, честе су критике кафанског музицирања као превише украшеног и неаутентичног. Управо због својстава наслеђених из кафанске музичке праксе и предратних поставки, сличан третман у стручним круговима народна музика различита од сеоске ритуалне музике претпостављеног архаичног порекла (називана севдалинком, новокомпонованом народном музиком), имала је и после рата (Bingulac 1963, Vidić-Rasmussen 2002). Она је потицала из градске средине: „Упознавши све што је снимљено на грамофонским плочама код нас (а добар део тих снимака је на репертоару наших радио--станица), видећемо да је то одређена музичка традиција, однегована и негована пре свега у граду – такозвана градска песма, градски музички фолклор. Захваљујући [техничкој, прим. М. Д.] могућности да се данас и наметне, што код већине наших људи, а и многих других који не познају наш музички фолклор, уврежило се мишљење да је управо и само та музика, наша народна музика“ (Девић 1964: 277). Међутим, и у оквиру градске музике су прављене поделе, па се музика која је извођена у кафанама посебно издваја по специфичној атмосфери извођења (Milošević 1964: 7–8), карактеристичној по отворености целокупног музичког тока која је условљена живим извођењем и интеракцијом музичара и публике.

Емитована кафанска музика завређује посебну пажњу, јер је овај период узет у разматрање због података из програма Радио Београда, који је имао изузетно важну улогу у популаризацији кафанске музике и музичара. Најпре се запажа да нису сачувани подаци о репертоару који је извођен уживо и да су углавном вршени вечерњи преноси, од 22 часа до поноћи. Подаци доступни у објављеним програмима јесу подаци о месту где се свирало и, у већини случајева, о вођи оркестра. Познато је такође да су се вечерње емисије народне музике са популарним солистима, као што су „Скадарлијско вече“, „Народно вече“, итд., снимале у кафанама. На самом почетку емитовања програма Радио Београда постојали су такозвани цигански оркестри за које се зна да су музицирали у кафанама, а неке од тих дружина су чак имале и објављене грамофонске плоче које су емитоване (нпр. Паја и Софка Николић).

Како програм Радио Београда није у довољној мери информативан за интерпретирање функционисања кафанског музицирања, проучена је друга врста историјских извора. Анализом података из Архива Југославије тежило се утврђивању статуса кафанских музичара у званичном држав-

ном домену. У Београду је 1929. године основано „Удружење музиканата, тамбураша, хармоникаша, свирача, певача и певачица у Краљевини Југославији“. Оно се убрзо због несугласица у управи поделило (Крстић 1931), па је тако постојао и „Савез народних музиканата и певача оба пола на територији Краљевине Југославије“. Удруживање музичара довело је заправо до институционализације њихове професије. Према *Пројекту правила* Удружења (Ковачевић 1929), оно је између осталог имало за циљ: организовање професионалних музичара, „неговање народне и међународне музике и песме“, „настојање на гоњењу бесправног рада“, школовање нових кадрова, проналажење посла музичарима, социјалну бригу о својим члановима. Услов за пријем у Удружење било је опредељење за музицирање као основно и једино занимање, али и полагање пријемног испита, а за останак у њему – активност и плаћање чланарине. Удружење је издавало свој билтен *Музиканти* (који нажалост није сачуван) и имало је своје управе у многим местима у Југославији. Иако је 1938. године забележено да ово нису законски „принудна удружења“ (Крстић 1938), мора се констатовати потреба самих музичара за еснафским груписањем и успостављањем система функционисања струке.

Унутар музичарског света постојала је подела на свираче и капелнике, при чему су капелници били на основу свог већег искуства вође група, што је подразумевало и њихову јавну видљивост. Они су имали водећу улогу међу музичарима будући да је цео оркестар стајао иза њиховог имена, а због тога су морали да полажу посебан испит. Нажалост, на основу постојећих извора није могуће у потпуности реконструисати прецизну слику о оркестарском саставу, јер не постоје стандарди формирања инструменталне групе нити пописи осталих музичара, али се на основу сачуваних фотографија може рећи да су већином били заступљени жичани инструменти. Да би добили диплому и концесију за рад као капелници, музичари су морали да положе испит пред комисијом коју су чинили представник Министарства просвете, музичар и представник Управе Удружења музиканата. Како би испиту приступио, кандидат је требало да има најмање трогодишње свирачко искуство и да донесе репертоар који изводи. Испит је имао теоријски део, где је кандидат морао да покаже разумевање нота, познавање инструмената и аранжирање. На практичном делу оцењивао се „начин извођења појединих комада, самостално штимовање и општа музикалност“. Комисија коју су чинили представник Министарства просвете као председник, музичар и представник Управе Удружења музиканата, оцењивала је како кандидат „у погледу технике, ритма и интонације влада својим инструментом“, као и да ли капела под његовим вођством „изводи поједине комаде на таквој уметничкој висини да се њихово јавно извођење може дозволити по градовима и паланкама Југославије“ (Ковачевић 1931).

Упркос жељи музичара да стандардизују критеријуме за деловање у оквиру професије, главни разлог немогућности државног апарата да у потпуности успостави предложени систем био је управо „стручни испит“, јер је постојао велики број музичара који су деловали као професионални, али су били „аноталисти“ и тиме дисквалификовани на тестирању (Крстић 1938).

Сродни „Савез музичара Краљевине Југославије“, који је од претходног био и дуже активан, тражио је податке о дотадашњем музичком образовању, „главној музичкој струци“, локалима где је раније кандидат свирао, број чланова и врсту капеле, број „нумера у архиви“ (Крстић 1926). На основу увида у записнике са испита за капелнике „салонских оркестара“ који су свирали превасходно горепоменуту „музику за игру“, може се рећи да је било музичара од самоуких до нивоа завршеног конзерваторијума. Музичари при Савезу у целој земљи су уз дозволу добијали и реверсе у којима су се обавезивали да ће ангажовати једино чланове Савеза и да ће промовисати југословенску музику (*Revers za vođenje salonskog orkestra*). Организованост Савеза потврђује и то да је поседовао податке о наступима музичара који без адекватне еснафске лиценце воде кафанске оркестре.

Овај Савез је окупљао махом образоване музичаре, те се претпоставља да је тада постојала разлика између „музичара“, извођача са знањем у области класичне музике, и „музиканта“, извођача који је учио усменом предајом и који изводи народну музику. Ова разлика је заправо у пракси дистанцирала већину кафанских музичара од професионалног статуса, продубљујући јаз међу музичарима, али и подстичући на тај начин музичаре из друге категорије да се временом прилагоде западном идеалу музичког професионализма, пре свега нотној писмености (више о овом проблему као одразу друштвено-политичког стања у: Buchanan 1995).

Сврха регулације кафанског музицирања била је свакако економске природе и јавила се услед деловања неуких музичара несолидне извођачко-техничке спреме који су наступали по нижој цени него они у удружењима и на тај начин умањивали њихову конкурентност. Интересантно је да је нарушавање постављеног система проузроковала родна подела. На основу укупне прегледане документације може се закључити да су кафански свирачи углавном били мушкарци, а да су жене биле певачице, међутим, са тенденцијом да буду и свирачице (о овоме сведочи постојање посебног „Удружења женских музиканата“, које је заправо имало исти статут као поменуто „Удружење музиканата“, али и исту управу). О економским проблемима који су настајали због проблематичних родних односа говори писмо Анте Грујића Министарству просвете из 1931. године: „На територији Краљевине Југославије има преко 30–40.000 музиканата који од свог заната издржавају себе и своје породице. Светска и економска

криза погодила је музиканте понајвише, а поготову код нас у нашој држави. С једне стране погађа нас светска – економска криза, с друге, разне конкуренције као: радио, електрични грамофони, итд, а један од највећих узрока наше пропасти, јесте нагло нагомилавање женскиња у наше редове, које су нас на тај начин толико потиснули, јер су нас донекле и заменили, а ми као више непотребни остављени смо судбини и њима на милост и немилост, да нам пруже посла кад смо им потребни. Какву музику и песму даје ово женскиње, које за ноћ постаје музикант или певачица, не треба коментара. Међу тим женскама има и таквих особа које немају ни слуха ни гласа, али се зато као лепе мећу на бину и на њих се окупља свет. Оне су радије примљене по локалима, него ли ми професионални музиканти који толико година проведосмо учећи музику и свирајући".

Удружења су комуницирала са различитим државним институцијама ради регулисања дозвола за наступ, али и због казни. Занимљиво је и да је постојао проблем контролисања музичких активности у кафанама: према *Молби Управи града* особља хотела „Ексцелзиор" из 1937. године, која се чува у Историјском архиву Београда, кафана „Три листа дувана" је имала прегласну музику и ван дозвољеног времена рада ноћу, а у њој су радили циганска капела и певачица (*Живети у Београду* 2008: 492–493).

Мада у споменутим изворима то посебно није наглашено, на основу ранијих опсервација о народним музичарима у градовима може се претпоставити да су професионални музичари често били ромског порекла, што је показивало етнички разлог диференцијације градског од сеоског музичког извођења и свакако имало утицај на одређење стилских квалитета музицирања (Ђорђевић 1910: 14). О томе сведочи чињеница да су први оркестри који су изводили народну музику на Радио Београду били „цигански оркестри" (према програмима недељника *Радио Београд*), као и то што су најпознатији београдски капелници били Роми (Душан Попаз, Паја Николић, Анте Грујић итд.). Специфичности професије музичара биле су генерална мобилност и повезаност, тако да су музичари мењали саставе у којима су наступали, изводили су у различитим просторима, долазили из сеоских у градске средине, путовали ван граница земље. Тиме су доприносили умрежавању градских музичких култура, те и данас постоје сличности између народних музичких пракси градова на Балкану које тек треба да се истраже.

У периоду који је овде у фокусу посебно је важна улога композитора Петра Крстића, јер је руководио музичким одсеком на Радио Београду од 1930. до 1936, а био је и шеф Одсека за књижевност и уметност у Министарству просвете Краљевине Југославије. Крстићу ова врста музицирања није била страна, будући да је и сам био музичар у забављачким оркестрима током студија у Бечу (Đurić-Klajn 1957: 397). Његова улога у животу

кафанске музике је значајна, будући да је одлучивао о функционисању еснафа музичара, често учествовао у комисијама за давање лиценци музичарима и креирао политику емитовања народне музике. Сем њега, веома активан у регулисању делатности кафанских музичара, али и у извођењу програма у кафанама, био је капелник Анте Грујић, председник једног од удружења музиканата у Краљевини Југославији и вођа једног од првих циганских оркестара који је наступао на Радио Београду. По узору на оркестре који су музицирали у кафанама, на Радио Београду су у овом периоду настали Народни и Тамбурашки радио-оркестар, временом добијајући статус репрезентативних извођачких ансамбала популарне народне музике и промовишући заправо на тај начин некадашњу кафанску музику и надграђујући дотадашњи статус професионалног народног музичара.

Према доступним изворима, може се тврдити да је у Београду било више кафана које су имале забавни музички садржај и да су у њима наступали оркестри познатијих капелника. Делимична реконструкција феномена кафанског музицирања могућа је мапирањем кафана са музиком. Претпоставља се да су наступи бољих оркестара и из вићенијих кафана преношени на Радију, а неки од њих су: „Потрошачка задруга“ (цигански оркестар Шандора Радуа), „Американац“ (цигански оркестар Предрага Грачанина), кафана код Топчидерског парка и „Грађевинска касина“ (циганска капела Стевице Николића), „Два јелена“ (оркестар је водио Душан Попаз), „Руски цар“ (оркестар Милана Урошевића) и свакако хотел „Москва“ (салонски оркестар капелника Карла Кучере). Од 1935. године процес реконструкције ове праксе постаје отежан, јер је приметно да се у програму Радио Београда више не бележе имена капелника, а некад стоји само „Пренос музике из кафане“.

Као што је речено раније, сачувани су и звучни документи о кафанској музици у Београду. Реч је о кратким и не увек сасвим разговетним снимцима на воштаним плочама, са пратећим протоколом, које је сачинила Естер Џонсон Гарлингхаус током боравка на Балкану око 1940. године. Снимак је настао у кафани „Триглав“ (раније чувеној „Златној моруни“, састајалишту припадника „Младе Босне“ (вид.: Голубовић 2007: 205–206, 261–262, 330), која се налазила на Зеленом венцу. Направљен је у веома посећеној кафани (податак из најаве), а том приликом је наступио неименовани цигански оркестар из Ниша који је у саставу имао виолину, трзачке инструменте са функцијом свирања деонице баса и ритмизоване акордске пратње, цимбал и хармонику као пратњу певачици и мушком дуету. Будући да на овим снимцима постоје не само песме (нпр. и данас популарна „Ево срцу мом радости“), већ и *кола* (нпр. *сељачко коло*), може се претпоставити да се у кафани и играло. На основу порекла ових музичара, али и разноврсности њиховог репертоара, уочава се да је мобилност музичара и у том периоду

била присутна и да је утицала на коегзистенцију различитих музичких стилова.

На основу досадашње анализе поменутог материјала, закључује се да су кафане у Београду са музичким програмом биле многобројне. У посматраном периоду успостављен је медијски наратив сличан данашњем: и тада се говорило да кафане ишчезавају науштрб савремене архитектуре која потискује традиционалне друштвене просторе (Ђорђевић 1939: 1), а такође је ноћни живот Београда са народном музиком био занимљив странцима: тако је, нпр. за потребе репортаже за мађарски радио, снимљена „музика са 'Мале Флорами' од Тијардовића, неколико потпурија и народних песама са Тамбурашким радио оркестром, чочечке игре из кафане 'Дарданели'" (Радио Београд 1940: 2). Ово потврђује да је забављачка улога музике у кафанама остала непромењена у друштву.

*

Кафане као музички простори јесу арене преговарања јавног и приватног музицирања, повезивања музичара, интеракције музичара и публике, и извођења различитих музичких пракси које се профилишу у специфичан жанр градске народне музике. Музичари који су наступали у кафанама издвојили су се као носиоци ове музичке праксе. Они су били припадници признате професије не само на основу зараде од рада и друштвене прихваћености њихове вештине (Lortat-Jacob 1981: 187), већ и због свог удруживања, образовања, родне поделе улога унутар струке и утицаја на саму музику. Посебан допринос масовном конзумирању музике која се изводила у београдским кафанама остварен је преносима извођења из кафана и наступима кафанских музичара на Радио Београду од 1929. до 1941. године. На основу делимичне реконструкције може се констатовати сличност кафанског музицирања из тог периода са данашњим. Поред тога, некадашња популарност и развијеност музичког извођења у кафани је у рецентним условима ревитализована, па након додатног испитивања репертоара који је извођен у кафани, целовитост истраживања извођења старградске музике може се остварити будућом применом ових резултата у компаративном сагледавању историјских извора и података добијених актуелним теренским истраживањима.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

Вукдраговић, Михајло. „Музички живот у Београду тих година.“ У: Митровић, Андреј (ур.). *Београд у сећањима 1930–1941*. Београд: Српска књижевна задруга, 1983: 53–79.

Голубовић, Видоје. *Механе и кафане старог Београда*. Београд: Службени лист СРЈ, 2007.

Грулић, Анте. *Министарству Просвете* (ф. 66 фасц. 374 јед. оп. 611). Београд: Архив Југославије, 1931.

Живети у Београду. Књ. 6. Београд: Историјски архив Београда, 2008.

Девић, Драгослав. „Наша народна музика на грамофонским плочама.“ У: Вукмановић, Јован (ур.). *Рад 10. конгреса Савеза удружења фолклориста Југославије одржан на Цетињу 25–29. 9. 1963*. Цетиње: Савез удружења фолклориста Југославије, 1964: 275–279.

Девић, Драгослав. „Предговор.“ У: Девић, Драгослав (прир.). *Записи народних мелодија*. Београд: Музиколошки институт САНУ, 1966: VII–XII.

Ђорђевић, Влад[имир]. *Народна певанка*. Београд: Народна самоуправа, 1926.

Ђорђевић, Дим[итрије]. „Старе наше механе и ханови: Документ о првој уметничкој школи у Београду.“ *Радио Београд: Недељни илустровани часопис* књ. 11, бр. 47 (1939): 1–4.

Ђорђевић, Димитрије. *Кроз стари Београд*. Београд: Службени гласник, 2011.

Ђорђевић, Тихомир. *Цигани и музика у Србији*. Сарајево: Исламска дионичка штампарија, 1910.

Јовановић, Жарко. *Радничка уметничка група „Абрашевић“ Београд: 1905–1945*. Београд: Народна књига, 1984.

Кнежев, Димитрије. *Београд наше младости: Записи о Београду 1918–1941*. Чикаго, 1987.

Ковачевић, Живорад. *Пројекат правила Удружења музиканата, тамбураша, хармоникаша, свирача, певача и певачица у Краљевини Срба, Хрвата и Словенаца* (ф. 66 фасц. 374 јед. оп. 611). Београд: Архив Југославије, 1929.

Ковачевић, Ж[иворад]. *Правилник о полагању испита музиканата, вођа музичких капела, цигански, тамбурашких и тако даље* (ф. 66 фасц. 374 јед. оп. 611). Београд: Архив Југославије, 1931.

Крстић, Петар. *Савез музичара Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца Београдском Подсавезу* (ф. 66 фасц. 620 јед. оп. 1030). Београд: Архив Југославије, 1926.

Крстић, Петар. *Начелнику Општег одељења: Извештај Министарства просвете* (ф. 66 фасц. 374 јед. оп. 611). Београд: Архив Југославије, 1931.

Крстић, Петар. *Министарство просвете Министарству унутрашњих послова* (ф. 66 фасц. 375 јед. оп. 613). Београд: Архив Југославије, 1938.

Марковић, Саша. „Свилен конац: Животни пут барда српског народног мелоса Властимира Павловића Царевца.“ У: Рацков, Никола, Бранко Белобрк, Иво Ценерић (ур.). *Од злата гудало: Монографија Властимира Павловића Царевца*. Београд: Завод за уџбенике, 2011: 11–28.

Радио Београд. „Радио и штампа на заједничкој конференцији.“ *Радио Београд: Недељни илустровани часопис* књ. 8, бр. 45 (1936): 1–3.

Радио Београд. „Шта бива са народном песмом пре него што се чује са радија.“ *Радио Београд: Недељни илустровани часопис* књ. 11, бр. 44 (1939): 3.

Радио Београд. „Израђена је музичка радио репортажа о југословенској песми и ноћном Београду за мађарски радио.“ *Радио Београд: Недељни илустровани часопис* књ. 12, бр. 1 (1940): 2.

Станојевић, Милена. „Институција кафане у Србији и развој модерног друштва: Функције кафане.“ *Теме: Часопис за друштвене науке* књ. 34, бр. 3 (2010): 821–837.

Стојановић, Дубравка. *Калдрма и асфалт: Урбанизација и европеизација Београда 1890–1914*. Београд: Удружење за друштвену историју, 2008.

Хајдаровић, Мустафа, Миладин Сремчевић и др. *Молба за издање дозволе за свирање и певање у циљу пропаганде народне музике и песме* (ф. 66 фасц. 375 јед. оп. 613). Београд: Архив Југославије, 1937.

Bingulac, Petar. „Uticaj radiodifuzije i gramofona na muzički folklor.“ У: Пенушилски, Кирил (ур.). *Рад 13. конгреса Савеза фолклориста Југославије у Дојрану 1966. године*. Скопје: Савез удружења фолклориста Југославије, 1968: 529–539.

Buchanan, Donna. “Metaphors of Power, Metaphors of Truth: The Politics of Music Professionalism in Bulgarian Folk Orchestras.” *Ethnomusicology* књ. 39, бр. 3 (1995): 381–416.

Dimov, Ventsislav. “A Contribution to the Research of the Media Music on the Balkans: A View from the Tavern Tables to Some Relations between the Musical Cultures in the Balkans in the Field of Media Music during the First Half of 20th Century.” У: Despić, Dejan, Jelena Jovanović, Danka Lajić-Mihajlović (ур.). *Musical Practices in the Balkans: Ethnomusicological Perspectives – Proceedings of the International Conference Held from November 23 to 25, 2011*. Belgrade: Serbian Academy of Sciences and Arts: Institute of Musicology SASA, 2012: 313–324.

Đurić-Klajn, Stana. „Petar Krstić: 18.11.1877–21.1.1957.“ *Zvuk: Jugoslovenska muzička revija* бр. 9–10 (1957): 397–399.

Hofman, Ana. “*Kafana* Singers: Popular Music, Gender and Subjectivity in the Cultural Space of Socialist Yugoslavia.” *Narodna umjetnost* књ. 47, бр. 1 (2010): 141–160.

Jonsson Garlinghouse, Esther. *Yugoslavia, Serbia, and Macedonia* (54-070-F). Bloomington: Indiana University Archives of Traditional Music, око 1940.

Lortat-Jacob, Bernard. “Community Music and the Rise of Professionalism: A Sardinian Example.” *Ethnomusicology* књ. 25, бр. 2 (1981): 185–197.

Milošević, Vlado. *Sevdalinka*. Banja Luka: Muzej Bosanske krajine, 1964.

Revers za vođenje salonskog orkestra (ф. 66 фасц. 375 јед. оп. 612). Београд: Архив Југославије.

Stokes, Martin. “Introduction.” У: Stokes, Martin (ур.). *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*. Oxford: New York: Berg, 1994: 1–27.

Vidić-Rasmussen, Ljerka. *Newly Composed Folk Music of Yugoslavia*. New York: London: Routledge, 2002.

Marija Dumnić

MUSICAL PERFORMANCES AND MUSICIANS IN BELGRADE TAVERNS FROM THE BEGINNING OF RADIO BELGRADE BROADCASTING UNTIL WORLD WAR TWO

Summary

Musical life in urban areas of Serbia has been a topic of very few scientific papers. As it is typical for genres which can be interpreted as popular music, urban folk music was neither a common subject for collecting and later for research. Its distinguished vitality even in today's everyday practice is caused mostly by performances in taverns, i.e. in specific cultural spaces where professional musicians perform. *Kafana* (the tavern) as a musical space is the arena of negotiation of public and private music performance, the musicians' connection, the interaction of musicians with the audience, and performance of different music practices which profile a specific genre of urban folk music. This paper deals with musical performances in Belgrade taverns from 1929 to 1941 – the part of the interwar period when the music from the taverns in Belgrade became very popular because of Radio Belgrade broadcasting. Tavern musicians were the carriers of this performing practice, so they are considered a particular profession, not only because of the remuneration and the recognition of their skill in society, but also because of their grouping, education, specified gender roles and influences on music. Social aspects of this performing practice are analyzed by using the musicians guild's official documents. The material for the reconstruction of this practice in Belgrade taverns is collected by archival research, so this paper aims to point out the importance of the interpretation of historical sources in ethnomusicology (old music recordings and official documentation about musical performances), with the goal to contribute to the understanding of its contemporary condition.

Key words: urban folk music, musicians, tavern, Radio Belgrade, period between world wars.