

**Davorin Jenko „naš stranac”
u kulturnom životu
Beograda (1865–1914):
KONTRADIKTORNOSTI
ETNIČKOG KONCEPTA
NACIONALNOG
IDENTITETA***

Originalni naučni rad

Ivana VESIĆ,
Muzikološki institut SANU,
Beograd
distinto_differente@yahoo.com

Muzičke institucije u Beogradu i Srbiji u drugoj polovini 19. veka u velikoj su meri zavisile od inostranih kadrova, najčešće građana Austrougarske, usled nedostatka adekvatno obrazovanih domaćih muzičkih stručnjaka. Ovakva situacija doprinela je dolasku značajnog broja Čeha, Austrijanaca, Nemaca, kao i Mađara u srpske gradove gde su radili na muzičkom opismenjavanju kako imućnijih, tako i širih slojeva, a potom i na utemeljenju i ekspanziji visokoumetničke i popularne muzičke prakse. Iz istih razloga se polovinom 60-ih godina u Beogradu našao i Slovenac Davorin Jenko koji će zahvaljujući svom angažmanu u Beogradskom pevačkom društvu i u Narodnom pozorištu steći značajan ugled u srpskoj sredini, kao i u među srpskom obrazovanom populacijom iz Austrougarske. Budući da se Jenkovo delanje u Beogradu poklapalo sa intenzivnim širenjem panslavističkog diskursa i diskursa kulturnog nacionalizma u okviru političkog, kulturnog, naučnog i umetničkog polja uspeh njegovih muzičkih ostvarenja i prestiž koji je vremenom sticao među publikom različitog društvenog profila nailazili su na podeljene reakcije među pripadnicima intelektualne elite. Činjenica da je kompozitor slovenačkog porekla stvarao muziku uglavnom proisteklu iz elemenata šire shvaćenog srpskog muzičkog folkloru koju je publika prihvatala i prepoznavala kao srpsku muziku otvorila je prostor za polemike hroničara i komentatora beogradskog muzičkog života u srpskim, vojvođanskim i bosanskim listovima i ča-

* Oвај текст је резултат рада на пројекту *Идентификација српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови*, бр. 177004, који изводи Музиколошки институт САНУ у Београду уз финансијску подршку Министарства просвете и науке Републике Србије.

sopisima. Pokušavajući da objasne fenomen srpske muzike „stranog” porekla autori su izvodili interpretacije koncepta srpstva otkrivajući u njemu izvesne epistemološke rupture. Rasprave oko statusa Jenkove muzike u vidu njenog poimanja kao srpske ili ne-baš-sasvim srpske, ukazivale su na različitost ideoloških pozicija koje su se pojavile u okviru srpske elite iz Kraljevine Srbije i Austrougarske. Cilj rada je da se ukaže na izdiferenciranost etničkog koncepta nacionalnog identiteta proisteklog kao rezultat nepoklapanja u viđenjima elite kada je reč o daljem razvoju srpske kulture. Važan segment predstavljaće predočavanje značaja te pojave u teorijskom i kulturno-istorijskom pogledu.

Ključne reči: Jenko, etnički koncept nacionalnog identiteta, srpska politička i intelektualna elita, srpska muzika i kultura, fin-de-siècle

Uvod

DISTINKCIJE U POGLEDU IDEJNOG ZASNIVANJA

„zamišljene zajednice” u različitim evropskim i vanevropskim državama od kraja XVIII veka do danas apostrofirane su u većini uticajnih radova iz oblasti teorije ili istorije nacionalizma u poslednje tri decenije (videti u Gellner 1983; Smith, 1991; Calhoun 1993; Ignatieff 1993; Hutchinson i Smith 1994; Brubaker 1996; Spinner 2002). Pretpostavka o postojanju dva nesrodna tipa nacionalizma proizašla iz različitog poimanja važnosti uloge etničkih grupa u konstituisanju političke zajednice (nacionalne države) izvedena je uz oslanjanje na brojne studije slučaja u kojima su posmatrani ideološki okviri nacionalnih pokreta u različitim sredinama i istorijskim periodima. Na taj način postavljeni su temelji dihotomnog modela nacionalizma – etničkog i građanskog (političkog) što je praćeno detaljnim ukazivanjem na filozofsko-teorijsku utemeljenost svakog pojedinačno, a potom i na uticaj na političku praksu i formiranje političkih institucija, značaj u procesu kolektivne identifikacije, ostvarenju društvene i političke stabilnosti, oblikovanju kulturne i umetničke prakse itd. Iako se primena pomenute tipologije pokazala kao korisna prilikom razmatranja posebnosti i diverzifikovanosti političkih i kulturnih praksi zastupljenih u oblikovanju nacionalne zajednice u različitim vremensko-prostornim koordinata, svakako da se ne mogu poreći izvesna ograničenja koje ona nameće imajući u vidu pre svega usložnjavanje globalnog i lokalnih političkih polja u poslednja dva veka uslovljeno sve većim i obuhvatnijim ukrštanjem odnosa između političkog, javnog i kulturnog polja (civilnog i političkog društva).

Još je Benedikt Anderson (Anderson [1983] 2006) ukazao na komplikovanu isprepletenost jezičkih, etničkih, kulturnih i političkih procesa u kolonijalnom kontekstu prilikom stvaranja nacionalnih država na području Severne i Južne Amerike i Indokine time indirektno dovodeći u sumnju postojanost granice između etničkog i građanskog koncepta nacionalizma koja dolazi do izražaja u diskrepanciji između političkih i istorijskih narativa i same političke i kulturne prakse na određenom području. Nasuprot tome, Stiven Šulman (Schulman 2002) se zalaga za odbacivanje dihotomnog modela nacionalizma i nacionalnog identiteta, kao i povezivanje dva tipa nacionalizma sa zapadnom (građanski nacionalizam) i istočnom hemisferom (etnički nacionalizam). On je izveo svoje pretpostavke na osnovu rezultata kvantitativne analize podataka dobijenih iz obuhvatnog međunarodnog anketnog ispitivanja javnog mnjenja (*International Social Survey Program*, iz 1995. i 1996 godine) u kome su ispitanici iznosili svoje stavove o konceptualizaciji nacionalnog identiteta i pripadnosti nacionalnoj zajednici.

Iako Šulmanovim zaključcima nedostaje čvršća utemeljenost budući da nisu proizašli iz kritičke analize podataka dobijenih putem upitnika kroz uključivanje istorijskog i sociokulturnog konteksta pojedinačnih zemalja ili oblasti, smatramo da je pokretanje rasprave u vezi sa uspostavljenom dihotomijom važno, te da izvesni pogledi u vezi sa prirodom nacionalizma u različitim sredinama zaslužuju da budu preispitani ili dodatno razrađeni. U tom smislu, bitno je istaći ne samo izdiferenciranost kako građanskog, tako i etničkog tipa nacionalizma, to jest nacionalnog identiteta imajući u vidu njihove distinktivne aktuelizacije u različitim državama kroz istoriju, već i njihovu višeznačnost u pojedinim društvima u određenom istorijskom periodu. To se odnosi ne samo na pluralne poglede u vezi sa pitanjem nacionalnog identiteta zastupljene u javnom i političkom polju odgovarajućih zemalja, već i na postojanje pluralizma unutar vladajućeg sloja u tom kontekstu. Upravo je, čini nam se, bitno istaći izdiferenciranost građanskog ili etničkog koncepta nacije (i nacionalnog identiteta) u konkretnim državama kao posledicu nepodudarnosti između političke teorije i prakse, odnosno težnje političke i intelektualne elite da se date nepodudarnosti prevaziđu. U pokušaju da na izvestan način „operacionalizuju” i prilagode političke koncepte zatečenim sociokulturnim okolnostima i kulturno-političkim ciljevima, grupacije unutar političke i intelektualne elite izvodili su različite verzije koncepta nacionalnog identiteta proširujući iznutra koncept građanskog i etničkog identiteta. Takav proces uočava se unutar srpskog društva iz druge polovine XIX veka, a njegove manifestacije bile su vidljive u različitim poljima, uključujući i polje kulturne i umetničke produkcije.

Kao primer „kreativnog” delanja srpske političke i kulturne elite u pokušaju da tešnje povežu političke koncepte i srpsku društvenu realnost, te da kulturne pojave sagledaju shodno definisanim političkim i kulturnim ciljevima, može da posluži recepcija kompozitorskog i dirigentskog rada Davorina Jenka, Slovenca, koji

je od 70-ih godina XIX veka zauzeo važnu poziciju u muzičkom životu Beograda i Srbije. Jenkov dolazak u prestonicu Srbije poklopio se sa istorijski značajnim političkim i društvenim procesima poput ostvarenja političke samostalnosti, izgradnje političkih i kulturnih institucija, kao i formiranja civilnog društva i javnog polja što je bilo praćeno definisanjem političkih, ekonomskih i kulturnih prioriteta među pripadnicima političke i intelektualne elite unutar i izvan njenih granica. Upravo su navedene okolnosti, čini se, u velikoj meri doprinele tome da osvrtni na Jenkova postignuća od strane savremenika izađu iz okvira uskostručnih rasprava i analiza, dotičući se pojedinih bitnih političkih dilema koje su se nametnule u ovom periodu.

Između ostalog, reakcije na njegovo delanje zabeležene u štampi otkrivaju postojanje različitih perspektiva u poimanju nacionalne zajednice i nacionalne kulture, te, samim tim, i oslanjanje na nepodudarne postavke koncepta nacionalnog identiteta, pri čemu se zapravo misli na varijetete etničkog koncepta nacionalnog identiteta. Budući da je ovaj koncept bio čvrsto utkan u politički diskurs srpske elite, interesantno je objasniti njegove različite verzije u komentarima Jenkovih kritičara i hroničara iz nekoliko razloga. S jedne strane, ovakva vrsta analize trebalo bi da ima teorijske reperkusije pokazujući mogućnost da se kompleksnost procesa nacionalne identifikacije prati kroz pojave iz umetničke prakse, a potom i da se ukaže na problem uspostavljanja granica u tom procesu (u vezi sa pripadnošću/nepripadnošću određenoj naciji ili nacionalnoj kulturi). S druge strane, distinkcije u tumačenju etničkog koncepta nacionalnog identiteta primetne u osvrtima Jenkovih savremenika mogu da se posmatraju kao indikacija šire političke podeľjenosti unutar srpske elite u pogledu sprovođenja državne i kulturne politike na ovim prostorima.

Pre nego što detaljnije razmotrimo različite pozicije posmatranja Jenkovog delanja u srpskoj sredini, kao i u delovima Austrougarske do Prvog svetskog rata i time ukažemo na granice postavki etničkog koncepta nacionalnog identiteta, neophodno je da ukažemo i na sociokulturni kontekst u kome su one nastale. Tu pre svega imamo u vidu stepen razvijenosti i institucionalizovanosti visokoumetničke muzičke prakse u Srbiji u ovom periodu, a potom i opšte tendencije kada je reč o poimanju nacionalne kulture i muzike na ovom prostoru. Na osnovu sažetog uvida u okolnosti koje smatramo relevantnim za razumevanje recepcije Jenkovog rada, pokušaćemo da interpretiramo iznete ocene i ukažemo na njihove obuhvatnije teorijske i kulturno-istorijske implikacije.

Visokoumetnička praksa u Srbiji u drugoj polovini XIX veka: problem nedostatka stručnog kadra i javnih muzičkih institucija

178 Razvoj visokoumetničke muzičke prakse u Srbiji tokom XIX veka odvijao se sporo i uz znatne poteškoće u pogledu stvaranja adekvatnih institucionalnih uslo-

va za utemeljenje specijalizovanog muzičkog obrazovanja namenjenog izvođačkoj, kompozitorskoj i pedagoškoj delatnosti, kao i za podsticanje muzičke produkcije i distribucije. Primera radi, prva privatna muzička škola koja je obuhvatala predakademske nivoe obučavanja otvorena je 1899. godine u Beogradu (Srpska muzička škola), dok se na otvaranje visoke škole za muziku čekalo gotovo do početka Drugog svetskog rata (1937). U takvim uslovima muzičko obrazovanje predstavljalo je privilegiju malobrojne visokoobrazovane i ekonomski moćnije populacije noseći uglavnom jasno rodno obeležje. Naime, po ugledu na centralnoevropske i zapadnoevropske urbane sredine i u srpskim gradovima u Kneževini Srbiji od polovine XIX veka počinje ekspanzija kućnog muziciranja najpre među pripadnicima vladajućeg sloja, a potom i među pripadnicima srednje klase u čemu su značajno mesto imale žene kao ključni akteri i ujedno klavir kao najpopularniji muzički instrument.

Sudeći prema istraživanjima Dragane Jeremić Molnar (2001, 2006) i Marijane Kokanović Marković (2012), sticanje muzičkog obrazovanja u vidu usvajanja veštine sviranja na klaviru imalo je izuzetan prestiž u imućnim srpskim porodicama na području Kneževine i Kraljevine Srbije, kao i u južnim delovima Austrougarske predstavljajući nezaobilazan segment u odgoju ženske dece. Ipak, budući da muzičko školovanje devojaka (kao i mladića) nije imalo za cilj njihovo uključivanje u javni muzički život isključivo se zadržavajući u okvirima privatnog vida zabavljanja, što je onemogućavalo značajnije uključivanje lokalne populacije u polje muzike bilo da je reč o njegovom popularnom ili visokoumetničkom segmentu. Iz tog razloga, kao i usled intenziviranja procesa de-otomanizacije Srbije od 1867. godine koji je podrazumevao preuzimanje modelâ političke, kulturne i ekonomske organizacije razvijenih u vodećim evropskim državama toga doba i njihovu primenu u specifičnom lokalnom kontekstu, pojavila se potreba za obrazovanim muzičarima različitog profila koji je trebalo da daju doprinos u ekspanziji visokoumetničke muzičke prakse i njenih institucija, odnosno u oblasti formalnog muzičkog obrazovanja, izvođaštva i muzičkog stvaranja. Ta „strukturna praznina” u značajnoj meri je prevazišla zahvaljujući angažovanju inostranih profesionalnih muzičara koji su u Kraljevinu Srbiju dolazili pretežno iz Austrougarske. Među njima bio je veliki broj Čeha, Nemaca, Austrijanaca i Mađara.

O važnoj ulozi koju su inostrani muzičari imali u procesu muzičkog opismenjavanja dela srpske populacije, kao i u razvoju popularne i visokoumetničke prakse tokom XIX veka postoje brojne potvrde u dosadašnjim istraživanjima (Tajić 1995; Pejović 2001; Tomašević 2006). Ono što se posebno nameće iz sakupljenih podataka jeste obuhvatnost delanja inostranih muzičara u srpskoj sredini koja je uključivala ne samo upoznavanje mlade populacije sa osnovnim muzičkim znanjima i veštinama i utemeljivanje solističke, horske i orkestarske izvođačke prakse, već i širenje korpusa ostvarenja zasnovanih na lokalnom folklornom nasleđu. Uprkos njihovim naporima da se kvalitet visokoumetničke muzičke produkcije i

izvođaštva unapredi i dovede do nivoa koji bi omogućio plasman najsloženijih instrumentalnih i vokalno-instrumentalnih muzičkih žanrova, čini se da je kontinuirana malobrojnost lokalnih profesionalnih muzičara, kao i nestalnost raspoloživih inostranih muzičara udružena sa nedostatkom finansijskih sredstava predstavljala ozbiljnu prepreku u tom procesu, onemogućujući adekvatnu institucionalizaciju ove prakse i stvarajući uslove za skromne umetničke rezultate.¹ Upravo u kontekstu pokušaja da se visokoumetnička muzička praksa čvršće utemelji u prestonici Kraljevine Srbije i da se saobrazi potrebama sve brojnije srednje i više klase, to jest njihovoj zainteresovanosti za kompleksniji i raznovrsniji muzički repertoar, te razvoj nacionalnog repertoara treba posmatrati angažovanje Davorina Jenka, sposobnog muzičara-amatera čiji je potencijal u kompozitorskoj, dirigentskoj i pedagoškoj delatnosti nagovešten u radu sa pevačkim ansamblima u Beču tokom kraja 50-ih i početkom 60-ih godina XIX veka.²

- 1 U prilog ovoj tvrdnji moguće je navesti niz činjenica. Pre svega, Beograd je u drugoj polovini 19. veka raspolagao sa tri horska ansambla sposobna za izvođenje zahtevnijih vokalnih i vokalno-instrumentalnih ostvarenja – reč je o Beogradskom pevačkom društvu (1853), Crkvena pevačka družina *Stanković* (1881, od 1888. godine dobija naziv Muzička družina *Stanković*) i Akademskom pevačkom društvu *Obilić* (1884), dok su stalne pevačke družine skromnijih izvođačkih kapaciteta postojale još u Šapcu, Kragujevcu, Leskovcu i Nišu (Пејовић 2001: 75–97). Osim toga, u Beogradu su funkcionisala i dva orkestra – orkestar Kraljeve garde, kao i orkestar Narodnog pozorišta.
- 2 Jenko (1835–1914) je rođen u Dvorju (Austro-Ugarska) u imućnoj porodici, školovao se u Ljubljani, a od 1858. i u Beču. Uporedo sa studijama prava, bavio se političkim i kulturnom aktivnostima doprinoseći slovenačkom nacionalnom pokretu, kao i širenju panslavističke ideje. Za vreme boravka u Beču ostvario je kontakte sa predstavnicima slovenačke, srpske, hrvatske i češke intelektualne i kulturne elite učestvujući u idejnoj i praktičnoj razradi programa nacionalne emancipacije slovenskih naroda. Jedan od značajnijih rezultata takvog delanja bilo je osnivanje Slovenačkog pevačkog društva koje je po uzoru na češka pevačka društva organizovalo besede to jest politički usmerene književno-umetničke manifestacije, kao i komponovanje horske pesme „Naprej, zastave slave” jedne od najpopularnijih patriotskih kompozicija tog vremena među slovenskom manjinom iz Austro-Ugarske. Predanost panslavizmu i verovanje u buduće kulturno zbližavanje slovenskih naroda pod pokroviteljstvom Rusije Jenko je najpre potvrdio promenom imena – umesto Martin, postaje Davorin, a potom i dolaskom u Srpsko crkveno pevačko društvo u Pančevu 1862. godine, te u Beogradsko pevačko društvo 1865. godine. Na mestu horovođe Beogradskog pevačkog društva ostao je sve do 1877. godine, a u međuvremenu je angažovan i kao kapelnik u beogradskom Narodnom pozorištu (1871). Pored rada sa pevačima i instrumentalistima u okviru BPD-a i NP-a, Jenko je bio izuzetno posvećen komponovanju muzike za pozorišne komade (90), kao i horske muzike, a autor je i prve srpske operete (*Vračara*, 1882). Njegova muzika za komade *Seoska lola* (1878), *Devojačka kletva* (1887), *Đido* (1892), *Potera* (1895), kao i *Pribislav i Božana* bila je široko prihvaćena uživajući značajnu popularnost ne samo kod beogradske publike, već i među srpskom populacijom u gradovima širom Vojvodine. Jenkov rad na komponovanju i izvođenju pozorišne muzike bio je otežan zbog uslova koji su vladali u NP-u pri čemu se misli prvenstveno na malobrojnost izvođača u orkestru (12 do 16 izvođača), kao i nedostatak školovanih pevača. Prilagođavanje neodgovarajućem izboru kadrova i finansijskim problemima pratilo je Jenka tokom čitavog angažmana u NP-u predstavljajući objektivno ograničavajući faktor za njegove stvaralačke i dirigentske poduhvate. Deo publike i stručne kritike jasno je to uvideo posebno afirmativno sagledavao kreativne poduhvate ovog autora. Prema: Цветко 1952.

Shvatajući, s jedne strane, oskudnost ljudskih i materijalnih resursa dostupnih za razvijanje visokoumetničke muzičke prakse u srpskoj sredini, ali, s druge strane, uviđajući važnost njenog postojanja za emancipaciju srpske nacionalne kulture, deo intelektualaca i ljubitelja muzike video je u Jenku ličnost kadru da započne zahtevan rad u više pravaca – pre svega na stvaranju umetnički zadovoljavajućih izvođačkih ansambala, najpre vokalnog (Prvo beogradsko pevačko društvo), a potom i instrumentalnog (orkestar Narodnog pozorišta u Beogradu), kao i na proširivanju lokalnog muzičkog repertoara u oblasti različitih muzičkih žanrova (horska muzika, komad s pevanjem, opereta, solo-pesma itd.). Činjenica da je bila reč o muzičaru slovenačkog, a ne srpskog porekla, čini se da uglavnom nije predstavljala značajnu prepreku u ovom procesu što je, pretpostavljamo, u velikoj meri bilo uzrokovano pre svega njegovom zainteresovanošću za komponovanje scenske muzike za razliku od većine tada aktivnih stvaralaca posvećenih uglavnom radu na takozvanim malim žanrovima (lirski komad, solo-pesma, horska pesma ili splet pesama i dr.), zatim veštinom koju je pokazao u oblikovanju muzike za komade s pevanjem, popularnom i cenjenom među stručnom i širom publikom, kao i vidovima korišćenja srpskog muzičkog folklor.

Pozicioniranje slovenačkog muzičara kao jednog od ključnih nosilaca srpske muzičke tradicije kao posledica spleta specifičnih sociokulturnih i socioekonomskih okolnosti postavilo je predstavnike srpske intelektualne i političke elite uključene u polje umetnosti i kulture pred niz dilema kada je reč o doslednom praćenju političkih principa. Zapravo, ova pojava jasno je ukazala na nepodudarnost između političkih koncepata i političke i kulturne prakse zahtevajući od njih pronalaženje mogućih rešenja. U pokušaju da se dati antagonizam prevaziđe, odnosno da se načini preciznije vrednovanje Jenkovog doprinosa u kontekstu istorije srpske muzike i srpske muzičke tradicije grupe aktera su polazile od različitih tumačenja koncepta nacionalnog identiteta, kao i od različitih političkih interesa što je njihovo mišljenje i delanje usmeravalo u nesrodnim pravcima.

Zamisao nacionalnog identiteta i nacionalne kulture u Kneževini Srbiji i Kraljevini Srbiji: dominantna strujanja

Još od Prvog i Drugog srpskog ustanka (1804–1813; 1815–1817), a potom i nakon uspostavljanja Kneževine Srbije (1830–1882) kao vazalne kneževine u okviru Osmanskog carstva, može da se prati proces postepene izgradnje srpske države koji je podrazumevao zasnivanje političkih, pravnih i kulturnih institucija u skladu sa projektovanim ciljevima političke i sve brojnije intelektualne elite. Iako ne postoji konzenzus u vezi sa tumačenjem rezultata delanja elite u vezi sa oblikovanjem srpske države, može se konstatovati da je, barem formalno, model zapadnoevropskih parlamentarnih demokratija predstavljao važnu ishodišnu tačku

u tom kontekstu, kao i da je ideja o teritorijalnom objedinjavanju Srba i oslanjanju na istorijske granice Stare Srbije nesumnjivo imala bitnu ulogu u kreiranju spoljne i unutrašnje politike (Љушић и Крестић 1991; Љушић 1993; Perović 2006; Stojanović 2010).

Upravo je činjenica da je zamisao o grupisanju etničkih Srba u jednoj državi i ostvarivanju kontinuiteta sa srednjevekovnim teritorijalnim okvirima imala neprekinut značaj u definisanju političkih ciljeva srpske elite tokom čitavog XIX veka, kao i kasnije svedoči o važnosti koju je koncept etničkog nacionalizma i nacionalnog identiteta imao na ovom prostoru. Ovu pojavu uočili su brojni autori pokušavajući da temeljnije objasne njenu ideološku genezu i razradu (Milosavljević 2002), potom političke i društvene uzroke (Hutchinson i Smith 1994; Schopflin 1995), kao i efekte u političkom i kulturnom polju (Perović 2006). Ne ulazeći u složenost procesa koji su doprinosili ili proisticali iz ukorenjenja koncepta etničkog nacionalizma i nacionalnog identiteta u okvir političkih programa srpske elite, bitno je izdvojiti određene prakse koje su te procese pratili. Pre svega, imamo u vidu otkrivanje narodne kulture, tačnije njeno beleženje, proučavanje i popularizaciju kao važan element u konstruisanju srpskog nacionalnog identiteta, te, s tim u vezi, u kreiranju srpske istorije i nacionalne kulture.

Poimanje srpskog seljaka kao glavnog stožera u formiranju srpske države i kulture bilo je dominantno među političkom i intelektualnom elitom Kneževine Srbije, a potom i Kraljevine Srbije imajući različita otelovljenja u okviru političke, književne, umetničke i naučne prakse. Prema tvrdnjama Latinke Perović (Perović 2006, 47–74) patrijarhalna kultura i njoj svojstvena politička i ekonomska organizacija činila je okosnicu uticajnih političkih projekata koji su, osim u kratkom periodu nadmoći liberalno orijentisanih grupacija unutar elite, usmeravali državnu politiku tokom čitave druge polovine XIX veka, kao i tokom prvih decenija XX veka. To se, između ostalog, ogledalo u značaju koji je u ovom periodu pridavan tradicionalnim formama ekonomskog, političkog i socijalnog delanja ovaploćenim u tvorevinama poput zadruge i opštine (Perović 2006, 70–72).

Osim u političkom polju, centralnost narodne kulture i tradicije ispoljavala se posebno snažno u polju kulture. S tim u vezi, od izuzetne važnosti bio je rad Vuka Stefanovića Karadžića kako na reformi srpskog jezika i pisma, tako i na utemeljenju folklorističkih i etnoloških istraživanja na ovom prostoru. Podstaknut sličnim poduhvatima koji su počeli da se sprovode na nemačkom govornom području kao rezultat narastajućeg romantičarskog kulturnog pokreta tokom prvih decenija XIX veka, Karadžić je zajedno sa pomoćnicima sakupljao, beležio, odabirao, redigovao i štampao narodnu poeziju, pripovetke, poslovice i običaje što je predstavljalo osnovu ne samo za dalja naučna ispitivanja i utemeljenje određenih naučnih disciplina, već i za popularizaciju narodne kulture. Upravo je širenje folklornih artefakata među pripadnicima obrazovanijih slojeva i stanovnika varo-

ši i gradova u Srbiji i Vojvodini najpre neformalnim putem kroz preštampanja sakupljene građe, a potom i u institucionalizovanom vidu – kroz obrazovni sistem, stvorilo temelj za formiranje deljene kulture i, samim tim, za jačanje osećaja pripadnosti „zamišljenoj zajednici”. Pored uloge u svakodnevnom životu srpskog stanovništva, uzdizanje narodne kulture kao vrednosti po sebi u kojoj se sažimaju specifičan etos i duhovna uzvišenost pûka netaknutog devastirajućim „procesom civilizacije”, imalo je bitan uticaj i na oblast umetničkog stvaranja i visoke kulture uopšte. Uprkos otporu koji je pružan ne samo Vukovoj jezičkoj reformi, već i njegovim nastojanjima da ukaže na poseban značaj folklornog stvaralaštva kao nedvosmislenog pokazatelja postojanja „narodnog genija”, naročito među vojvođanskom intelektualnom elitom, gledišta koja je zastupao stekla su značajan broj poklonika uključujući užestručno orijentisan krug lingvista i slavista, ali i predstavnike kulturne elite i umetnike (videti, između ostalog, u: Група аутора 1968; Стојанчевић 1987; Група аутора 1988). S tim u vezi, od izuzetne važnosti je naklonost koju su prema Vukovim idejama pokazivali tada vodeći srpski književnici čiji su poduhvati orijentisani prema stvaranju visoke umetnosti duboko ukorenjene u folklorno nasleđe poslužili kao jedna vrsta orijentira umetnicima drugih profila (videti u Поповић 1968, 1972; Живковић 1983).

Zamisao o zasnivanju visoke umetnosti na temelju folklornih tvorevina zaživela je i u polju muzike zahvaljujući u velikoj meri delanju Kornelija Stankovića koji je uz podršku uticajnih predstavnika političke i crkvene elite Austrougarske i Kneževine Srbije (patrijarh srpski Josif Rajačić, knez Mihailo Obrenović, mitropolit Srbije Mihailo, knez Danilo i dr.) radio kako na zapisivanju gradskih i narodnih pesama, tako i na njihovoj umetničkoj obradi tokom više od jedne decenije (od 1851. do 1963. godine).³ Osim što je sproveo obuhvatno beleženje muzike zastupljene među srpskim stanovništvom u Šumadiji, kao i u vojvođanskim gradovima, Stanković je značajno proširio repertoar horske muzike na srpskom jeziku, kao i klavirske muzike proistekle na osnovi srpskog muzičkog folklor. Nadovezujući se na izvestan način na postignuća Branka Radičevića u oblasti književnosti, on je u mnogome doprineo produbljivanju problema definisanja srpske muzike, a ujedno se na indirektan način uključio u proces konstruisanja srpske nacionalne kulture.

Pitanje određenja i usmerenja srpske muzike i, ujedno srpske nacionalne kulture, koje se razvija i širi sa pojavom ključnih zagovornika utemeljivanja visoke umetnosti na osnovi folklornog nasleđa polovinom XIX veka, pored toga što je pokrenulo užestručne i šire rasprave u javnosti, suočilo je predstavnike intelektualne i političke elite posebno na prostoru Kneževine Srbije (kasnije i Kraljevine Srbije) sa problemom kulturne i društvene nerazvijenosti, tačnije nedostatkom adekvat-

3 O sakupljačkom, kompozitorskom, pedagoškom i dirigentskom radu Kornelija Stankovića videti detaljnije u: Stefanović 1985.

ne socijalne i institucionalne osnove za ekspanziju složenijih oblika umetničkih praksi. To se posebno odnosilo na elitnu muzičku praksu koja je, za razliku od književnosti i vizuelnih umetnosti, kao preduslov za uspostavljanje i emancipaciju zahtevala značajne materijalne resurse kako u pogledu produkcije, tako i distribucije i potrošnje. Takve okolnosti nesumnjivo su doprinele tome da se u polju muzike u većoj meri nego u drugim poljima umetničkog delanja pojavi problem doslovne primene herderovski inspirisanih viđenja srpske muzike kao tvorevine kroz koju bi trebalo da se ovaploćuje specifičan duh srpskog naroda očuvan u slojevima folklornog muzičkog nasleđa, te prepoznatljiv isključivo za pripadnike srpske etničke grupe.⁴ Naime, u situaciji veoma redukovanog i skromnog muzičkog stvaralaštva i muzičkog života u na srpskom području koji je zavisio u velikoj meri od inostranih muzičara, dosledno oslanjanje na kriterijum etničke pripadnosti moglo je samo da ga dodatno oslabi. Pripadnici srpske elite rešenje ovog problema videli su na dva načina koja su podrazumevala interpretiranje Herderovih postavki i postavki drugih organicističkih teoretičara na dva nepodudarna načina. Distinktivna gledišta elite počivala su na upotrebi različito izvedenih koncepata etničkog nacionalnog identiteta na osnovu kojih je proisticala i nesrodnost u tumačenju tada aktuelnih muzičkih događaja, kao i u definisanju ciljeva u vezi sa daljim razvojem visokoumetničke muzike u Kneževini, odnosno Kraljevini Srbiji. Naime, način na koji su pripadnici elite pristupali tumačenju pojmova nacionalnog identiteta, odnosno u ovom slučaju etničkog koncepta nacionalnog identiteta reflektovalo se na sagledavanje i vrednovanje rezultata aktera u pojedinim segmentima polja muzike.

Kao veoma ilustrativan primer u tom kontekstu može da posluži recepcija delanja Davorina Jenka od strane savremenika u beogradskoj sredini, kao i među srpskom populacijom u oblasti Vojvodine i Bosne i Hercegovine. Reč je pre svega o anonimnim ili poznatim muzičkim kritičarima, hroničarima ili stručnjacima koji su svoje viđenje muzičkog života u Beogradu iznosili u časopisima različitog tipa počev od onih popularnijeg karaktera namenjenih širem delu obrazovanog stanovništva do onih uže orijentisanih na predstavnike kulturne, umetničke i naučne elite. Sagledavajući časopise koji su u periodu od polovine 60-ih godina XIX veka do početka Prvog svetskog rata izlazili u Beogradu, Sremskim Karlovcima, Velikoj Kikindi i Sarajevu naišli smo na niz tekstova u kojima je načinjen osvrt na opus Davorina Jenka i izneta ocena značaja njegovog delanja za srpsku kulturu. Od posebnog značaja u tom kontekstu su kritike i članci objavljeni u časopisima *Bosanska vila*, *Brankovo kolo*, *Gudalo*, *Srpski književni glasnik* i *Pozorište*. Na osnovu iznetih komentara i sprovedenog vrednovanja učinka ovog kompozitora i dirigenta može da se potvrdi postojanje najmanje dve različite struje među pripadnicima elite koje su se oslanjale na, s jedne strane, otvoreniji i fleksibilniji vid tumačenja koncepta

184 | 4 O Herderovim idejama videti detaljnije u: Bendix 1997; Sikka 2011.

etničkog identiteta, a s druge strane, na njegov ekskluzivistički vid u duhu Herderovih tumačenja i potonje organicističke tradicije.

Različite verzije etničkog koncepta nacije i nacionalnog identiteta na primeru recepcije delanja Davorina Jenka

Podaci o tome kako su savremenici doživljavali Jenkov kompozitorski i izvođački rad dostupni u publikovanim člancima i kritikama iz periodike s kraja XIX veka ukazuju na preovlađujuće afirmativne stavove i ocene. To se uočava kako u osvrtima beogradskih kritičara i hroničara, tako i komentatora iz gradskih centara izvan granica Kraljevine Srbije. Iako jedinstveni u pohvalama u vezi sa Jenkovim poduhvatima na području horske i scenske muzike, kao i dirigentskog rada, njegovi savremenici pokazivali su razlike kada je reč o mogućem tumačenju pozicije ovog autora u srpskoj muzičkoj istoriji. S tim u vezi, bitno je istaći da oni nisu na srodan način pristupali jednom od ključnih pitanja nametnutim Jenkovim usponom u srpskoj sredini poput onog da li kompozitor koji nije srpskog porekla može da stvara srpsku muziku, te da li slovenačkog kompozitora treba svrstati u grupu značajnih srpskih kompozitora uprkos njegovom poreklu.

Odgovor na ova pitanja komplikovala je činjenica da je Jenkova muzika bila omiljena među širim slojevima u gradskim sredinama, kao i da su brojne pesme koje je komponovao postale deo gradskog folklora. Osim toga, posebno problematičnu tačku predstavljala je i postavka koncepta nacionalnog identiteta zasnovana na Herderovoj teoriji jezika i kulture koja je bila rasprostranjena u srpskom političkom diskursu, kao i u diskursu o kulturi i umetnosti. Naročito sporan segment u tom kontekstu predstavljala je Herderova ideja narodnog duha (*Völkgeist*) kao jedna vrsta amalgama kolektivnih psiholoških, bihejvioralnih, karakternih, moralnih, kulturnih i civilizacijskih osobenosti. Ta ideja se ne može racionalno objašnjavati, pa, samim tim, ni usvojiti ukoliko za to ne postoji odgovarajući preduslov u vidu pripadnosti određenoj etničkoj grupi, tačnije spoju bioloških i kulturno-istorijskih činilaca. Budući da duh jednog naroda predstavlja ishodište njegovog identiteta, odnosno njegove posebnosti – biološke, kulturne, psihološke itd. on nije pojmljiv za pripadnike drugih naroda.

Upravo je tumačenje fenomena narodnog duha, tačnije mogućnost ili nemogućnost njegove aproprijacije odredilo pristup savremenika Jenkovom radu upućujući ih na suprotstavljene postavke etničkog koncepta nacije i nacionalnog identiteta. Jedna grupa insistirala je na obuhvatnijoj postavci tog koncepta izjednačavajući važnost etničke i rasne pripadnosti. Prema tom tumačenju slovenačko poreklo nije bilo sporno u slučaju Jenka budući da je slovenska rasna osnova shvatanja kao značajniji činilac u odnosu na samu etničku ravan. Pozivanje na slovenski identitet Jenka kao posrednika između njegovog slovenačkog identiteta i srpske

kulture u kojoj je delao stvaralo je mogućnost za uključivanje ovog autora u srpsku muzičku tradiciju. To je implicitno podrazumevalo i priznanje mogućnosti da slovenački kompozitor stvara srpsku muziku, jer mu je njegovo slovensko poreklo, te slovenski duh davalo priliku da dublje prodre u srpsko folklorno nasleđe, razume ga i umetnički oživi. Ovakvo viđenje je zasnovano na širem definisanju pojma etničkog koji nije poistovećen sa etničkom grupom, već sa nad-etničkom zajednicom problematizovalo je ideju srpske muzike kao autentičnog izraza pripadnika srpske etničke grupe dajući, makar teorijski, mogućnost pripadnicima drugih, slovenskih naroda da postanu njeni tvorci.

Druga grupa autora polazila je od uže postavljenog etničkog koncepta nacije i nacionalnog identiteta, smatrajući etničku pripadnost neophodnim kriterijumom za sudelovanje u nacionalnoj muzičkoj istoriji i kulturi. Oni koji su bili naklonjeni ovakvom tumačenju bili su skloni sumnji u mogućnost da se Jenko prihvati kao stvaralac srpske muzike, pri čemu je njegovo neadekvatno etničko poreklo smatrano značajnom preprekom za poniranje u duh srpskog muzičkog folklora kao bitnim preduslovom za kreiranje zaista autentične srpske muzike. Činjenica da je Jenko bio Sloven nije smatrana adekvatnim preduslovom za doprinos srpskoj muzičkoj tradiciji, budući da je za to bila potrebna sposobnost da se prepozna i emanira unikatnost srpskog duha svojstvena isključivo pripadnicima srpske zajednice zbog zajedničkog biološkog, kulturnog i psihološkog nasleđa.

Prvi tip tumačenja etničkog koncepta identiteta iz koga proističe i shvatanje da se Jenko može posmatrati kao važna figura u okviru srpske muzičke istorije, tačnije kao kompozitor srpske muzike bio je zastupljen kako kod kritičara iz Beograda, tako i Vojvodine i Bosne i Hercegovine. Posebnu naklonost prema Jenku pokazivali su autori iz bosanskih i vojvođanskih listova koji su s neskrivenim oduševljenjem govorili o njegovom učinku za srpsku muziku i kulturu. U tom smislu naročito su značajni tekstovi objavljeni u *Gudalu* i *Bosanskoj vili* (Уредништво 1886; Непознат аутор 1903). U najavi prvog broja časopisa *Gudalo* (1886) nailazi se na sledeću ocenu Jenkovog rada:

„Kornelije (Stanković – dodala I.V.) osnova prvu srpsku pevačku družinu i na veliku sreću našu, nađe nam se posle njega sada dična starina Davorin Jenko. Kornelije poče, a Jenko nastavi tako stručno, vešto i sretno, da danas smemo smelo reći – budi njemu hvala – da je novoj glazbi srpskoj položen nov, ali pouzdan temelj. Do Davorina Jenka, pa i od njega sve dosad ne bi prilike, niti nužde, da se osnuje stručan list. Ali Davorinovi horovi i popevke, od kojih su mlogi u sve slojeve naroda tako prodrli, da bi danas čovek držao da su u samome narodu ponikli, stvoriše nam preko četrdeset pevačkih družina, ovamo i onamo; stvoriše nam priliku i nuždu da pokrenemo stručan list [...]” (Уредништво 1886, 2)

Sličan izrazito afirmativan ton i pogled na Jenkova postignuća primećuje se 186 i u članku anonimnog autora objavljenog u *Bosanskoj vili*. Pažnju najpre privlači

sam naslov teksta „Davorin Jenko, znameniti srpski kompozitor” kroz koji se nedvosmisleno ističe poimanje mesta ovog kompozitora u srpskoj muzičkoj istoriji. Osim toga, interesantan je i sledeći uvid:

„Od markantne pojave Kornelija Stankovića, koji na ovome polju udari temelj novijoj muzici u čisto srpskom duhu, no koji vrlo rano umrije, te ne mogaše do kraja izvesti svoju zamisao [...]; od njegove pojave pa do Jenkove naša muzička umjetnost nije bila u stanju istaknuti još tako krupno ime, kao što je ime ovog brata Slovenca. Naša namjera nije, dana ovom mjestu kritički ocjenjujemo vrijednost svega onoga što je on uradio; ali ono što je najvažnije moramo napomenuti: punih 50 godina on je kao jedinstveni i neumorni radnik obrađivao ovo polje i za sve to vrijeme njegov je uticaj na naše muzikalno obrazovanje bio tako silan, da mu u tome ne bješe premca.” (Непознат аутор 1903, 141)

Njemu treba dodati i konstatacije da je „srpski narod dostojno proslavio ime svoga najmilijeg kompozitora”, kao i da su Jenkove melodije „rasprostrte po cijeloj Srbstvu”, te da „nema nijednoga Srbina koji te melodije ne pjeva, koji ih ne zna i koga ne oduševljavaju” (1903, 142).

U navedenim odlomcima, kao i u drugim spisima u kojima se Jenkovi stvaralački rezultati sagledavaju kao vredan deo u istoriji srpske muzike (*Pozorište i Brankovo kolo*), primećuje se isticanje njegovog slovenskog porekla, a u još većoj meri i umešnosti u umetničkoj obradi srpskog folklora ili komponovanja u duhu folklora što se, kako se implicitno nagoveštava, potvrđuje popularnošću ostvarenja ovog kompozitora među srpskim stanovništvom i njihovo verovanje da je zapravo reč o narodnoj muzici. Ta dva elementa su, čini se, upotrebljavana kao ključni argumenti u prilog svrstavanja Jenka u kanon srpskih kompozitora, kao i poimanja njegove muzike kao srpske muzike. Svakako, ovakvi zaključci ne bi bili mogući bez oslanjanja na „inkluzivistički” tumačen etnički koncept nacionalnog identiteta, tačnije njegovu obuhvatniju postavku.

Za razliku od poklonika šire verzije etničkog koncepta nacionalnog identiteta, deo muzičkih stučnjaka i intelektualaca koji je zastupao opozitnu, ekskluzivističku postavku ovog koncepta iznosio je daleko uzdržanije ocene Jenkovih postignuća i ujedno ili osporavao ili u potpunosti odbacivao mogućnost njihovog razmatranja u kontekstu srpske muzičke istorije. Upečatljiv primer takvog pristupa Jenkovom opusu predstavlja kratak osvrt Stevana Stojanovića Mokranjca na publikovanu muziku iz komada *Seoska lola* objavljen u časopisu *Srpski književni glasnik* (Мокрањац 1901). Istakavši da su pesme iz ovog komada stekle popularnost među pevačima iz urbanih centara, Mokranjac dodaje sledeće:

„Danas, posle toliko godina, dati pravilnu ocenu o ovim pesmama, odista je teško. Mi smo se, pevajući ih, toliko navikli na njih, da su nam baš i očigledne njihove mane mile. U tim pesmama ima puno, gotovo varvarskih pogrešaka protivu srpske akcentuacije [...] ali mi smo ove pesmo opet zato pevali i zavoleli, i baš ta | 187

pogrešna mesta naročito akcentovali, jer smo pevajući, slušali dragoga Jenka, kako pogrešno, ali oduševljeno srpski govori. Mi smo svi pričali, kako u tim pesmama nema ničega srpskog, ali smo ih pevali i zavoleli tešeći se što u njima ima puno slovenskoga – rođačkoga. Mi smo kazivali kako ove melodije nisu iz prve ruke, kako njihov izvor nije dovoljno svež, ali smo ih pevali i zavoleli, jer su za žednoga i izvori sa 'Belih voda' tako isto sveži kao i oni sa Zlatibora. Mi smo osećali kako je umetnička obrada, harmonizacija ovih pesama siromašna i obična: ali smo opet priznavali, da je Jenkova umetnička obrada i bogatija i novija od obrade sviju ostalih stranaca, koji su kod nas na pesmi radili." (Мокрањац 1901, 236–237).

U Mokranjčevom tekstu uočava se nekoliko bitnih uvida. Najpre iako se naglašava Jenkovo slovensko poreklo koje ga je, kako se maglovito nagoveštava, učinilo bližim srpskoj muzičkoj tradiciji i folkloru u odnosu na kompozitore koji nisu bili Sloveni, ipak je on kategorisan kao stranac. Kao ipak malo-manje-stranac u poređenju sa drugim strancima, ali i kao pasionirani ljubitelj srpske kulture Jenko je donekle uspevao da pronikne u srpski duh, međutim, sudeći prema navedenom odlomku, to nije bilo dovoljno da bi ga svrstalo u red srpskih kompozitora i autora autentično srpske muzike. Nije samo nespoznavanje specifičnosti duha srpskog naroda bila problematična kod Jenka, već i njegov kompozitorski metod počev od materijala koji je odabirao za umetničku obradu do načina na koji ju je sprovodio. Iz Mokranjčevih opaski nije sasvim jasno da li je neadekvatan pristup komponovanju muzike na folklornoj osnovi koji je on primetio kod Jenka bio posledica njegove nemogućnosti da kroz kreativne napore emanira srpski duh, jer mu biološka, kulturna i psihološka osnova, iako bliska, to nije dozvoljavala, potom njegovog neadekvatnog stilskog usmerenja i kompoziciono-tehničkih slabosti, ili svega toga zajedno.

Mokranjčevo preispitivanje sveukupnog značaja Jenkovog rada za srpsku muzičku istoriju svakako je delom proizlazilo iz ekskluzivističkog tumačenja etničkog koncepta nacionalnog identiteta, ali je, istovremeno, veliki udeo u tome imao i njegov poetički *credo*, tačnije njegova zamisao srpske umetničke muzike razvijana kroz kompozitorski, dirigentski, etnomuzikološki i pedagoški rad koju su sledili brojni kompozitori i muzički stručnjaci mlađih generacija uključujući Isidora Bajića, Miloja Milojevića, Petra Konjovića i drugih. U osnovi data zamisao počivala je na sledećim premisama: 1. srpska umetnička muzika treba da proizlazi iz srpskog folklornog nasleđa, 2. pravo srpsko folklorno nasleđe manje je zastupljeno u gradovima, već najpre u ruralnim sredinama gde je očuvalo svoju drevni vid, 3. razumevanje folklornog uzorka u njegovoj celovitosti, kao zvučnog izraza psihološke, karakterne i emocionalne posebnosti jedne etničke grupe proizlazi iz njegovog adekvatnog proučavanja (sakupljanja i odabiranja), ali i intuitivnog uvida koji je moguć za članove te etničke grupe zahvaljujući njihovoj biološko-psihološko-kulturnoj predodređenosti. Premda Mokranjac nije sistematično izložio

svoje poetičke pretpostavke, one ipak jasno proizlaze iz njegovih kompozitorskih i etnomuzikoloških poduhvata. Pretpostavljamo da je idejni okvir na koji se ovaj stvaralac oslanjao u velikoj meri kreiran pod uticajem intelektualaca okupljenih oko Beogradskog pevačkog društva na čelu sa slikarom Stevom Todorovićem koji su od 70-ih godina XIX veka aktivno radili na projektu uspostavljanja autentično srpske muzičke tradicije kroz formiranje srpskih muzičkih stručnjaka. Da je među datom grupom intelektualca postojalo uverenje o tome da srpska muzika može da se razvija u svojoj specifičnosti samo uz pomoć srpskih stvaralaca sposobnih da na adekvatan način ostvare sintezu srpskog folkloru i umetničkih postupaka svedoče, između ostalog, diskusije članova društva povodom pokretanja inicijative za razrešenje Davorina Jenka kao horovođe iz 1875. godine (Мањојловић 1923, 14–15), kao i kasnije rasprave u vezi sa stvaranjem umetničkog podmlatka. Tako su se na sednici društva održanoj 6. marta 1877. godine na kojoj su prisustvovali Steva Todorović, Dimitrije Popović, Ljuba Popović, Kosta Andrejević, Stevan Mokranjac, Živojin Bogdanović, Papakostopulos, Nikola Nikolić, Milan Sosić, Spira Stanišić, Haim Samuel, Steva Koturović, Sava Milenković i Vlada Pajević mogle čuti sledeće ocene njegovog predsednika Todorovića:

„Baš ta misao da podignemo jedan naraštaj u muzici, pobudila je u meni misao: ne bi li bilo dobro da se opet jedan mlad čovek, koga društvo za dobro nađe, o njegovom staranju pošalje na stranu da nauči višu muzičku školu – konzervatorijum, te da tako dobijemo pravog nasljednika (Kornelija, dodala I.V.) Stankovića, koji bi srpsku muziku napred pokrenuo. Ta me je misao rukovodila kad sam pre nekog vremena odboru predložio, i on je, kao vrlo umesnu, prihvatio i odobrio; pa sada to i družini predlažem. [...] G. Jenko je, istina, radio dosta posle Stankovića, ali ja izlazim otvoreno s tom stvari pa kažem, da on ipak, i ako je radio, nije nasljednik Stankovića, i nije onako delao kao što je Stanković.” (Мањојловић 1923, 25–26).

Stav da je Jenko više bio okrenut negovanju slovenske muzike, umesto srpske muzike, da njegov pristup nije predstavljao nadovezivanje na principe koje je postavio Kornelije Stanković, te da je jedini način da se srpska umetnička muzika unapredi i postane samosvojna tvorevina predstavljalo angažovanje školovanog srpskog kompozitora delila je većina onih koji su bili deo uprave Beogradskog pevačkog društva uključujući i Mokranjca koji je, sudeći prema zabeleženim zapisnicima, ipak pokazivao veću naklonjenost Jenku u odnosu na druge članove uprave. Uprkos tome, ne može se poreći značaj koji su gledišta vodećih ljudi ovog društva imala za formiranje Mokranjčevog estetičko-ideološkog horizonta služeći kao ishodište u formulisanju njegovog „nacionalnog stila”, to jest postavke srpske muzike kao visokoumetničke prakse proizašle iz oslanjanja na folklorne uzore prvenstveno u okvirima žanra horske muzike.

S obzirom na to da je Mokranjčev pristup zadobio brojne poklonike kako u Srbiji, tako i u Vojvodini od poslednje decenije XIX veka do početka Prvog svetskog

rata, srpska muzička tradicija do tog perioda počela je da se podvrgava određenim kriterijumima vrednovanja u skladu sa normama uspostavljenog nacionalnog usmerenja. Budući da je ekskluzivistički postavljen etnički koncept nacionalnog identiteta u tome imao važnu ulogu zajedno sa jednako ekskluzivističkim poimanjem umetničke muzike u kome nije bilo mesta za popularni zvuk salonske i operetske muzike, niti onaj koji nije zasnovan na folklornom uzorku nije iznenađujuće da se u pojedinim pregledima srpske muzike iz druge polovine XIX veka ime Davorina Jenka uopšte i ne pominje, kao ni imena pojedinih srpskih kompozitora koji nisu bili „nacionalno” orijentisani. Tako se u publikovanom izlaganju Isidora Bajića sa Kongresa ugarskih svirača, kompozitora iz 1901. godine u kome je ovaj vojvođanski kompozitor izneo kratak osvrt na karakteristike srpskog folklora i srpske umetničke muzike pominju samo imena Kornelija Stankovića i Stevana Mokranjca.⁵ Na iste autore uz dodatak imena Josifa Marinkovića poziva se i Božidar Joksimović (Јоксимовић 1902) govoreći o najznačajnijim predstavnicima srpske umetničke muzike koji su zasnivali svoja ostvarenja na osnovi srpskog muzičkog folklora.

Jedna vrsta izuzimanja Davorina Jenka iz istorije srpske muzike ili barem uzdržanost u vezi sa isticanjem njegovih zasluga za srpsku muziku i kulturu s kraja XIX veka koja se primećuje početkom XX veka među pripadnicima novonastale grupe školovanih srpskih kompozitora i ujedno zagovornika takozvanog nacionalnog stila u srpskoj muzici, nastaviće se sa ekspanzijom i emancipacijom polja muzike u Srbiji nakon Prvog svetskog rata uprkos promeni šireg političkog i društvenog konteksta, te institucionalnog zagovaranja jugoslovenstva.

Zaključak

Rasprave oko statusa Davorina Jenka u srpskoj muzici i kulturi koje su se odvijale u intenzivnijem vidu od 80-ih godina XIX veka do početka Prvog svetskog rata ukazale su na postojanje različitih struja među intelektualcima i muzičkim stručnjacima zainteresovanim za razvoj muzičke prakse na prostoru Srbije. Podelje-

5 Bajić u svom govoru jasno nagoveštava naklonost Mokranjčevim idejama u vezi sa nacionalnim muzičkim stilom, posebno sa oslanjanjem na autentičnu folklornu građu. Tako on primećuje da je: „Mnogo (...) smetalo pravom poznavanju naših melodija i to što, mnoge pesme, koje su stranom svetu poznate kao srpske narodne pesme, ili nisu originalne ili su iskvarene. Primera radi navodim poznatu pesmu 'Bez tebe draga', koju i vi poznajete kao lepu srpsku pesmu. To, vidite, nije srpska melodija, nije ni nalik na srpsku melodiju! Stoga svako ko hoće da spoznaše narodne melodije ne sme študirati melodije onih Srba, na koje imaju uticaja drugi, veći narodi, i na čijoj muzici se oseća uticaj drugih naroda, nego mora uzeti melodije onih Srba, gde je malo tuđeg uticaja, jer su samo te melodije prave srpske; samo su te melodije verni tumač duševnog života i svedok muzičkog dara srpskog naroda. Te melodije sakupio je u novije doba, potporom Njegovog Veličanstva srpskoga kralja Aleksandra I, priznati kompozitor Stevan Mokranjac. On ih je uspešno sastavio u rukovete.” (Bajiћ 1902, 242).

nost među datom grupacijom manifestovala se kroz negovanje distinktivnih uskostručnih pogleda, odnosno kroz uspostavljanje i učvršćivanje ideološki, estetički i društveno suprotstavljenih pozicija u okviru polja muzike. Stoga, posmatranje oponentnih viđenja Jenkovog opusa i delanja među njegovim savremenicima najpre je značajno za sagledavanje tendencija u okviru polja muzike u Srbiji u tom periodu u vidu borbe za prevlast oko definicije srpske muzike i njene istorije. Osim toga, imajući u vidu činjenicu da je polje muzike bilo blisko povezano sa drugim umetničkim poljima, kao i da su se njegovi akteri uključivali u društveno uticajne kulturne i političke projekte, možemo da konstatujemo da su se uskostručni konflikti „prelivali” izvan njegovih granica učestvujući posredno u različitim oblicima društvene identifikacije i kreiranja dominantnih i subalternih viđenja društvene realnosti.

Razmatrajući rasprave oko toga da li Davorina Jenka treba shvatiti kao srpskog kompozitora i sagledavati njegova ostvarenja kao deo istorije srpske muzike primećuje se da razlike u gledištima nisu bile u korelaciji sa geografskom pozicioniranosti intelektualaca i muzičkih stručnjaka, to jest sa njihovim delanjem u Austrougarskoj ili u Kraljevini Srbiji. Naime, kao što je analiza diskursa o Jenku pokazala pristalice suprotstavljenih pozicija bili su podjednako zastupljeni u srpskoj sredini, kao i izvan njenih granica, s tim da se primećuje porast uticajnosti i nadmoćnosti onih koji su bili skloni da ovog autora manje vrednuju ili marginalizuju u kontekstu srpske muzičke istorije oslanjajući se na uže definisan etnički koncept nacionalnog identiteta, kao i na zamisao autentičnog srpskog folklor. Dakle, iako je Jenko uživao značajnu naklonost beogradske i srpske kulturne, intelektualne i političke elite o čemu svedoče podaci da je izabran najpre za člana Srpskog učnog društva 1869. godine, a potom i za člana Srpske kraljevske akademije 1888. godine, kao i da mu je tokom nekoliko decenija ukazivano poštovanje od strane čelnika Narodnog pozorišta u Beogradu, te publike i šire javnosti, postepeno povećanje broja školovanih srpskih kompozitora i jačanje ideje o srpskoj muzici na temelju usko postavljenog etničkog koncepta vremenom dovodi do preispitivanja njegove uloge u srpskoj sredini. Tako je sa decenijom pred Prvi svetski rat, kao i tokom trajanja prve Jugoslavije dotle manje uticajna struja u polju muzike zauzela dominantnu poziciju uspevajući da nametne sopstveni hegemonijski projekat srpske muzičke tradicije. To je proizvelo paradoksalnu situaciju budući da se jačanje uže tumačenog etničkog koncepta nacije i nacionalnog identiteta i iz njega proizašlog shvatanja srpske muzičke istorije vremenski poklopilo sa nastankom Kraljevine SHS/Jugoslavije kao multinacionalne tvorevine i pokušajima političke elite da promoviše građanski vid nacionalizma.

Izdiferenciranost pogleda na srpsku muziku među pripadnicima muzičkih stručnjaka i intelektualaca u i izvan Kraljevine Srbije, te oslanjanje na različite varijante etničkog koncepta nacije i nacionalnog identiteta koje se jasno manifesto-

valo kroz recepciju Jenkovog rada smatramo da ima izvesne teorijske reperkusije u pogledu kritičke analize kategorija etničkog i građanskog (političkog) nacionalizma. Naime, pokazujući da su u okviru jednog segmenta srpskog društva – u polju muzike, istovremeno cirkulisale dve oprečne verzije etničkog koncepta nacije i nacionalnog identiteta koje su se širile dalje u oblast polja kulture, svedoči u prilog pretpostavci o nestabilnosti granica ključnih političkih koncepata posebno prilikom njihovog „izmeštanja” u kontekst umetničkih i kulturnih praksi. „Prevođenje” i operacionalizovanje etničkog koncepta nacije shodno pravilima i okolnostima odvijanja ovih praksi proizvelo je njegova pluralna tumačenja i, na taj način, omogućilo koegzistiranje nepodudarnih verzija istorije srpske muzike, kao i viđenja srpske kulture i njenog razvoja. Takva pojava ukazuje na složenost procesa nacionalne identifikacije, u ovom slučaju etnonacionalističke identifikacije posebno ukoliko se imaju u vidu naizgled politički neutralnije oblasti društvenog delanja kao što su umetnička polja, odnosno segmenti polja kulturne produkcije, kao i način na koji su oni doprinosili funkcionisanju javne sfere. Budući da temeljnija ispitivanja javne sfere u Srbiji krajem XIX i početkom XX veka iz perspektive savremenijih teorijskih i istorijskih razmatranja javne sfere kao specifičnog društvenog polja, zasebnog u odnosu na civilno društvo (Calhoun 1993) nisu dostupna, to znatno otežava i praćenje politički „perifernih” (umetničkih) polja i njihovog doprinosa u formulisanju političkih i kulturnih ciljeva elite. Osim toga, promenljivost granica etničkog koncepta nacije koja je došla do izražaja u borbama elite u okviru polja muzike i kulture, govori u prilog njenoj kontingentnosti, kao i uslovljenosti različitim sociokulturnim činiocima.

Nemogućnost da se utvrdi monolitnost etničkog koncepta nacije i nacionalnog identiteta u okviru srpske sredine s kraja XIX i početka XX veka, posebno ukoliko se uzmu u obzir šire oblasti društvenog delanja, ukazuje na potrebu obuhvatnijeg ispitivanja fenomena nacionalne identifikacije koji bi podrazumevao udaljevanje od rigidno postavljene dihotomije etničko/građansko. U tom smislu, čini se da je razmatranje kulturnih i umetničkih pojava od posebnog značaja budući da ono omogućava temeljniju problematizaciju ustanovljene klasifikacije, odnosno pojedinačnih kategorija na koji je ona oslonjena.

Literatura:

Anderson, Benedict. [1983] 2006. *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (revised edition). London/New York: Verso.

Бајић, Исидор. 1902. „Српска црквена, народна и играчка музика.” *Бранково коло* 8: 239–244.

Bendix, Regina. 1997. *In Search of Authenticity. The Formation of Folklore Studies*. Wisconsin: University of Wisconsin Press.

- Brubaker, Rogers. 1996. *Nationalism Reframed: Nationhood and the National Question in Europe*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Calhoun, Craig. 1993. "Nationalism and Ethnicity." *Annual Review of Sociology* 19: 211–239.
- Calhoun, Craig. 1993. "Civil Society and Public Sphere." *Public Culture* 5: 267–280.
- Цветко, Драготин. 1952. *Даворин Јенко и његово доба*. Београд: Српска академија наука.
- Hutchinson, John, i Anthony D. Smith, ur. 1994. *Nationalism*. Oxford: Oxford University Press.
- Гајић, Милица. 1995. „Допринос чешких музичара српској музичкој сцени до Првог светског рата (са посебним освртом на капелнике СНП у Новом Саду).” У *Српска музичка сцена: зборник радова са научної скуја одржаної 15. до 18. децембра 1993. јодине њоводом 125 јодишњице Народної јозоришњиа*, ур. Ана Матовић, Надежда Мосусова и Ранко Иванчевић, 114–128. Београд: Музиколошки институт САНУ.
- Gellner, Ernest. 1983. *Nations and Nationalism*. Ithaca: Cornell Univeristy Press.
- Група аутора. 1968. *О Вуку Караџићу: сѡудије и есеји*. Београд: Просвета.
- Група аутора. 1988. *Вук Караџић и његово дело у свом времену и данас. Реферати и саопштиња са међународної научної скуја одржаної од 14. до 20. септембра 1987. јодине у Београду*. Београд: Међународни славистички центар.
- Ignatieff, Michael. 1993. *Blood and Belonging. Journeys into the New Nationalism*. New York: Farrar, Straus, Giroux.
- Jeremić-Molnar, Dragana. 2001. „Музички прилог модернизацији. Клавири и грађанство у Србији 19. века.” *Sociologija* 43 (2): 153–170.
- Jeremić-Molnar, Dragana. 2006. *Srpska klavirska muzika u doba romantizma, 1841–1914*. Novi Sad: Matica srpska.
- Јоксимовић, Божидар. 1902. „Српске народне њесме и ѡре с мелодијама из Левча. Прикупио Тодор М. Бушетић, музички приредио Ст. Ст. Мокрањац.” *Српски књижевни јласник* 6/7: 1183–1188.
- Кокановић-Марковић, Маријана. 2012. *Друшћивена улоја салонске музике у живоиу и сисћему вредности српскої грађансћива у 19. веку*. doktorska disertacija u rukopisu odbranjena na Akademiji umetnosti u Novom Sadu.
- Љушић, Радош, и Крестић, Василије. 1991. *Пројрами и сћлаиући српских јолишћких сћранака до 1918*. Београд: Књижевне новине.
- Љушић, Радош. 1993. *Књија о Начерћанију. Национални и државни јројрам Књежевине Србије*. Београд: БИГЗ.
- Манојловић, Коста. 1923. *Сјоменица Сћевану Сћи. Мокрањцу*, Београд.
- Milosavljević, Olivera. 2002. *U tradiciji nacionalizma ili stereotipi intelektualaca XX veka o 'nata' i 'drugima'*. Beograd: Helsinški odbor za ljudska prava u Srbiji.
- Мокрањац, Стеван Ст. 1901. „Сеооска лола, сложио и за гласовир удесио Даворин Јенко.” *Српски књижевни јласник* 4: 235–237.

- Непознат аутор. 1903. „Даворин Јенко, знаменити српски композитор.” *Босанска вила* 8: 141–142.
- Пејовић, Роксанда. 2001. *Српска музика 19. века*. Београд: Факултет музичке уметности.
- Perović, Latinka. 2006. *Između anarhije i autokratije: srpsko društvo na prelazima vekova (XIX–XXI)*. Београд: Helsinški odbor za ljudska prava.
- Поповић, Миодраг. 1968. *Историја српске књижевности. Романџизам, књ. I*. Београд: Нолит.
- Поповић, Миодраг. 1972. *Историја српске књижевности. Романџизам, књ. II–III*. Београд: Нолит.
- Prelić, Mladena. 2010. „Kako pamtimo Davorina Jenka.” *Traditiones* 39 (1): 239–259.
- Schopflin, George. 1995. „Nationalism and Ethnicity in Europe, East and West.” U *Nationalism and Nationalities in New Europe*, priredio C. A. Kupchan, 37–65. Ithaca: Cornell University Press.
- Schulman, Stephen. 2002. „Challenging the Civic/Ethnic East/West Dichotomies in the Study of Nationalism.” *Comparative Political Studies* 35: 554–585.
- Sikka, Sonia. 2011. *Herder on Humanity and Cultural Difference. Enlightened Relativism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Smith, Anthony D. 1991. *National Identity*. Nevada: University of Nevada Press.
- Spinner, Maximilian. 2002. *Civic and Ethnic Nationalism in East and West*. GRIN.
- Stefanović, Dimitrije, ur. 1985. *Kornelije Stanković i njegovo doba*. Београд: Музиколошки институт SANU.
- Стојанчевић, Владимир. 1988. *Вук Караџић и његово доба: расправе и чланци*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Stojanović, Dubravka. 2010. *Ulje na vodi. Ogledi iz istorije sadašnjosti Srbije*. Београд: Peščanik.
- Томашевић, Катарина. 2006. „Contribution of Czech Musicians to the Serbian Music in the 19th Century.” *Muzikološki zbornik* 42 (1): 127–137.
- Уредништво. 1886. „Приступ.” *Гудало* 1: 1–4.
- Живковић, Драгиша. 1983. „Доба реализма у књижевности.” U *Историја српског народа. Књ. VI, том II, Од Берлинског конгреса до уједињења (1878–1918)*, 291–326. Београд: Српска књижевна задруга.

Summary:

Davorin Jenko, „Our Foreigner” in Belgrade’s Cultural Scene (1865–1914): CONTRADICTIONARY NATURE OF ETHNIC CONCEPT OF NATIONAL IDENTITY

In the second half of the 19th century music institutions in Belgrade and Serbia depended a lot on the work of foreign musicians, most of them citizens of Austria-Hungary, because of the continual lack of local educated professionals.

These circumstances contributed to the large-scale migration of Czech, Austrian, German and Hungarian musicians to Serbian towns where they helped with the expansion of the musical literacy of both the upper and middle-class parts of society, as well as the establishment of the high-art and popular music practices. The same type of "missionary work" motivated Slovenian musician Davorin Jenko to settle in Belgrade during the 1860s where he was active for several decades first in the Belgrade's singing society and later in the National theater gaining public appraisal from the Serbian theatergoers, intellectuals and music experts both from Serbia and Austria-Hungary. Since Jenko's arrival to Belgrade coincided with the growing popularity of the Pan-Slavic ideas and the discourse of cultural nationalism in the fields of politics, culture, science and arts the success of his works among the theatre spectators and music consumers created divergent response in the parts of the Serbian elite. The fact that the composer of Slovenian origin created music on the basis of largely defined Serbian music folklore that was well accepted and perceived as Serbian among the consumers inspired the debates of music critics, chroniclers and experts in journals published in Serbia, Vojvodina and Bosnia and Herzegovina. Trying to explain the phenomenon of the Serbian music of "foreign" origin commentators performed different interpretations of the concept of Serbian identity showing throughout the process its epistemological ruptures. The conflicting views on the status of Jenko's music as Serbian or not-completely-Serbian was a result of divergent ideological positions that appeared among the elites from Kingdom of Serbia and Austria-Hungary. Our aim is to point to the diversity of the definitions of the ethnic concept of nation and national identity among the Serbian elites at that time as a consequence of the different understanding of the progress of Serbian culture. The special emphasis will be put on the theoretical and cultural-historical implications of that phenomenon.

Key words: Jenko, ethnic concept of national identity, Serbian political and intellectual elite, Serbian music and culture, fin-de-siècle

Rad prijavljen: 15. 4. 2013.

Rad recenziran: 13. 7. 2013.

Rad prihvaćen: 2. 8. 2013.