

UDK:323:792.075(497.111)“1900/1914“

782:792.54.09(497.111) “1900/1914“

DOI: 10.2298/MUZ120202002M

Биљана Милановић

Музиколошки институт САНУ, Београд

milanovic@beograd.com

ПОЛИТИКА У КОНТЕКСТУ „ОПЕРСКОГ ПИТАЊА“ У НАРОДНОМ ПОЗОРИШТУ ПРЕД ПРВИ СВЕТСКИ РАТ*

Апстракт: Испрекидани процеси унапређења музичке гране Народног позоришта и њеног репертоара у годинама пред Први светски рат (1906–1914) били су условљени честим променама позоришних власти којима је решавање оперског питања служило као погодно средство у међусобним страначким сукобима. Тај аспект политике сагледан је из различитих истраживачких перспектива, с циљем да се укаже на сложеност контекста који је био означен одсуством дугорочне програмске политике и комуникације међу представницима позоришних опонената, али и јазом између замисли уметничке елите и културних потреба престоничког грађанства.

Кључне речи: политика, политичке странке, оперско питање, уметничка елита, позоришна публика

Део историјата Народног позоришта у Београду у деценији пред Први светски рат упућује на дисконтинуиране процесе професионализације и модернизације музичке гране и њеног репертоара. Реч је о наглим променама које су се огледале у краткотрајном унапређењу музичког ансамбла и извођењу оперских дела (1906–1909), потом у поништавању ових напора и резултата и повратку у старе репертоарске оквире, а затим у раду испочетка и новом покушају успостављања Оперe (1913–1914).

Таква динамика директно је зависила од честих промена позоришних власти које су у својим програмским стратегијама различито приступале важним питањима деловања ове институције. Будући да су

* Ова студија је резултат рада на пројекту „Идентитети српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови“ (ОН 177004), који финансира Министарство просвете и науке Републике Србије.

управнике Позоришта постављали актуелни министри просвете који су се и сами често мењали, те да је позоришни естаблишмент имао обавезно страначко обележје, међусобни однос представника различитих управа био је обележен политичким мотивима. Тај аспект политике чинио је важан фактор у функционисању музичке гране централне позоришне куће у престоници, али је он ретко разматран у досадашњим истраживањима.¹

С обзиром на сложеност проблема који су у решавању „оперског питања“ указивали на интеракцију, али и на сукобљеност између питања модернизације, идеја о обликовању нације, трансфера *високе* уметности, односа према *популарној* култури и других процеса и појава социјално-историјског и културног контекста који се преламао кроз деловање Народног позоришта, неопходно је да се назначени елементи политике сагледају из различитих истраживачких перспектива. Стога се овај текст, уз испитивање природе идеолошко-политичких и страначких сукоба, бави историјском димензијом стања музичко-драмског ансамбла и репертоара у условима променљивих позоришних управа и програмских стратегија, проблемима односа истакнутих музичких професионалаца и идеолога уметничког живота према музичко-сценским делима и њиховим конзументима, као и рецепцијским потенцијалом београдске позоришне публике. Циљ је да се укаже на специфичности које су биле означене одсуством дугорочне програмске политике и комуникације међу представницима позоришних опонената, али и јазом између замисли уметничке елите и културних потреба престоничког грађанства.

СТАЊЕ МУЗИЧКО-ДРАМСКОГ АНСАМБЛА И РЕПЕРТОАРА У УСЛОВИМА РАЗЛИЧИТИХ ПОЗОРИШНИХ УПРАВА

Од свога оснивања, централна позоришна институција у Београду функционисала је као драмски театар „за чију су се естетику бориле генерације интелектуалаца, углавном књижевника“, па је музичка уметност у њој била подређена драмским репертоарским оквирима. Та инфериорност темељила се не само на тежњи позоришних управа

¹ Важност му даје само Слободан Турлаков (2005), који износи значајне историјске податке у том контексту.

да истрају у профилисању драмске програмске сфере већ и на њиховим ставовима о музици као неизбежном забављачком додатку и уступку публици (Мосусова 1995: 9), што је одређивало стање у репертоарској политици Куће код Споменика, која није имала планове о континуираном јачању и унапређењу своје музичке гране. Материјални и кадровски проблеми били су очигледна сметња оснивању засебне оперске установе, мада је контекст тринаестомесечног рада и потом гашења приватне Опере Жарка Савића на *Булевару* показао неспремност државних власти и интелектуално-уметничке елите да покажу одговарајућу свест о значају таквог подухвата, а још мање да га подрже и заједничким снагама допринесу очувању самосталне музичко-сценске институције у српској престоници (Турлаков 2002). Такође, покушаји унапређења музичке гране и евентуалног оснивања Опере у оквиру самог националног театра наилазили су на бројне потешкоће, као и на отпор позоришних челника и високопрофесионалних музичара. Ни Закон и Уредба о Народном позоришту из 1911, којима се у формалном погледу регулисало постојање и неговање музике у националном театру (Турлаков 1997), нису се односили на техничко-извођачке стандарде и величину самог музичког ансамбла. Уз свеукупне музичке прилике с мало образованих музичара у држави, физиономија музичке гране налазила се у процесу дисконтинуираног и парцијалног освајања професионализма.

Вишедеценијско оркестарско питање остајало је актуелно и на почетку XX века. По укидању Београдског војног оркестра, који је био ангажован и у Позоришту, оформљен је цивилни ансамбл од 22 члана, али је због оптерећења позоришног буџета брзо редукован на 18 инструменталиста (Крстић 1905а). И даље се прибегавало повременом унајмљивању војних музичара, потом и ансамбла Краљеве гарде, па је симбиоза цивилне и војне музичке сфере у националном театру постојала у целокупном периоду до Првог светског рата. Истовремено, хор су чинили појединци из певачких дружина и млађи чланови Позоришта (Пејовић 2001: 136, 139). Он је функционисао као хонорарни извођачки корпус, а за потребе оперетских извођења прошириван је и занатским радницима, махом берберима, обућарима и кројачима (Крстић 1905б). Таква пракса

ангажовања аматера, који су певали искључиво по слуху, тешко се могла наћи у професионалним позориштима других европских градова. Слично је било и са солистима, глумцима-певачима међу којима су само ретки појединци умели да читају ноте.² Зато су припреме једне оперетске представе, ношене на плећима капелника, захтевале огроман напор и труд свих учесника, вишеетапна и дуготрајна увежбавања. Потребне за реорганизацијом, професионализацијом и увећањем музичког ансамбла представљале су предуслов евентуалног размишљања о опери, али су биле и неопходан корак уколико се тежило подизању интерпретативног нивоа постојећег музичко-драмског репертоара – комада с певањем и оперета.

Подаци и статистике везани за деценију пре Првог светског рата могу јасно да упуте на међусобну колизију програмских циљева позоришних Управа. Наиме, у периоду од 1906. до 1909, када је Управа Николе Петровића иницирала, а Управа Михаила Марковића и Ристе Одавића спровела идеју музичког програма Позоришта, извођена су дела стандардног оперског репертоара *Кавалерија рустикана*, *Пајаци* и *Продана невеста*, на челу с диригентом Драгутином Покорним.³ Због реализације тих пројеката и тежње да се успостави континуитет у неговању опере, приступило се унапређењу хора и ангажовању одређеног броја професионалних солиста.⁴ Појачан је и оркестар, поставши највеће инструментално тело у престоници, па је Управа сматрала да би он требало да остане чак и у случају одустајања од опере, „јер се слабљењем

² Крстић наводи да су се само Зорка Тодосић и Раја Павловић служили нотама и да су били једини који су могли да савладају певачке партије без помоћи капелника. Популарни Чича-Илија Станојевић је током учења својих деоница тражио да му се свира само мелодија, јер га је пратња бунила. Мелодију је, потом, обавезно морао и да одзвигди да би је запамтио (Крстић 1905б: 267–268).

³ Три представе *Кавалерије* даване су у последњим данима управниковања Николе Петровића, а све остало за време Марковића и Одавића. Извођене су: *Кавалерија рустикана* (14 пута), *Пајаци* (8), *Продана невеста* (5), опера *Ксенија* словеначког композитора Виктора Парме (6), *Слепи миш* Јохана Штрауса (J. Strauss) (10), као и обновљене оперине *Јованчини сватови* (1), *У бунару* (3) и опера Биничког *На уранку* (2) (Турлаков 2005: 59).

⁴ Ангажовани су: 1906. Ема Мајетинска, школована на Конзерваторијуму у Будимпешти, 1907. новосађанка Софија Седмакова, која је после завршеног Конзерваторијума у Бечу остварила међународну каријеру; 1908–1909. Ернесто Камарота и 1908. Богдан Вулаковић, певачи из Загреба, те Драга Спасић, која је учила у Бечу, а по ангажману у Новом Саду прешла у Београд 1908. (Турлаков 2005: 25–28).

оркестра“, како се истицало у образложењу буџета за 1907, „не би много уштедело, а много би се штетовало у каквоћи“ (Ковијанић 1971: 691). Свему томе погодовао је и пораст државне субвенције.⁵

Доласком нових позоришних управа, Милана Грола и Милана Предића (јул 1909–март 1910), а потом Милорада Гавриловића (март 1910–јануар 1911), у чијим програмским концептима модернизације и национализације позоришног репертоара није било места за оперу, започети процес организованих промена нагло је прекинут. То је значило не само укидање новоосвојеног музичко-драмског жанра, већ и драстично смањење музичког ансамбла, који је по броју чланова тешко могао да задовољи и критеријуме за извођење комада с певањем.⁶

Другачији обрт уследио је новим доласком Грола и Предића на чело Позоришта. Они се одлучују на враћање оперских дела у репертоарске оквире, што је било неминовно као корак програмске политике после гостовања загребачке Опере у Народном позоришту и реакција и притисака штампе поводом огромног успеха њених представа. Тај помак нису остварили одмах, због неуспелог Крстићевог извођења Моцартове опере *Бастујен и Бастујена* децембра 1911, али су га спровели по доласку Станислава Биничког, када је од априла 1913, а у периоду од 13 месеци, постављено 6 опера с укупно 60 представа.⁷ Буџет намењен музичком сектору испрва се кретао у оквирима сличим онима из времена

⁵ Укупна помоћ у 1906. била је 53.333,33 динара (држава 38.000, краљ 6.000, Општина 9.333,33). Од тога је за оркестар издвојено 20.691,37, за додатне певаче и свираче 1.959 дин. Сума у 1907. порасла је на 141.141,60 (држава 115.141, краљ 6.000, Општина 20.000). Оркестру је дато 30.997,86, певачима и свирачима 2.659,10. У 1908. добијено је 116.000 (држава 100.000, краљ 6000, Општина 10.000). Оркестар је примио 31.944,25, певачи и свирачи 2.312,16. (Ковијанић 1971: 690–712).

⁶ О томе сведочи удео музичке гране у буџету Позоришта за 1910, који је видно смањен чак и у односу на 1906. Од укупне суме од 111.000 (држава 100.000, краљ 6.000, Општина 5.000), оркестру је дато 17.260,40, певачима и свирачима 1.672,10. Тадашњи капелник Петар Крстић имао је на располагању само 9 певача мушког хора, који је у односу на претходну сезону (16 певача) био готово преполовљен, па је од Управе тражио додатна материјална средства да попуни хор, јер је за најужи репертоар комада с певањем био потребан минимум од 12 мушких гласова. (Ковијанић 1971: 731, 749).

⁷ Укупан број извођења у том периоду: *Бастујен и Бастујена* 3 представе, *Трубадур* 23, *Бамиле* 7, *Тоска* 9, *Чаробни стрелац* 8, *Вертер* 7, *Мињон* 6. Уз Биничког делује и млади Стеван Христић, који диригује операма *Бамиле* и *Вертер* (Турлаков 2005: 60).

Марковића и Одавића, да би се за 1914. предвидело и његово повећање.⁸ И потези у унапређењу музичког ансамбла били су сасвим упоредиви с претходним оперским периодом, с тим што је оперска продукција први пут добила и професионалну режију и сценографију. То је био погодан стицај околности захваљујући модернизацији самог драмског сектора.⁹ Бинички је истрајавао на поступном обезбеђивању персонала за Оперу, с идејом да се оформе цивилни оперски оркестар, стални хор и оперско-драмска школа. Међутим, већина ових тежњи, заједно с плановима о даљем ширењу репертоара, била је пресечена ратом, па је њихова реализација уследила током првих мирнодопских година у контексту нове државе.¹⁰

Иако је стална беспарица обележавала функционисање скромног музичког ансамбла, наведене чињенице показују да недостатак финансија није могао бити разлог наглих резова који су се ређали са променама позоришних Управа. Такође, поређење података о унапређењу ансамбла и статистика о новчаним улагањима у два покушаја устаљивања опере на сцени Позоришта упућује на сасвим сличне стратегије које су предузимане у време Марковића и Одавића и током друге Управе Грола и Предића.

Карактеристично је да многи од наведених података не налазе место у досадашњим музиколошким разматрањима. Њихова упоредна анализа, како се из приложеног може видети, указује на закључак који за собом повлачи многа питања. Пре свега, ако су релевантни креатори позоришног

⁸ Године 1912. за оркестар је издвојена сума од 31.000 дин. У прерачуноу буџета за 1914, који је израђен 4. октобра 1913, на стару цифру додато је 20.000, колико је предвиђен повећан приход од оперских представа и исто толико повећан расход на име плата, хонорара и других трошкова око опере (Ковијанић 1971: 778, 809).

⁹ Од 1913. ангажован је љубљански баритон Рудолф Фејфар, а 1914. чешка певачица Марија Котнауерова. У појединим представама гостовале су Мира Корочец из Загребa, Јелена Ловшинска из Осијека и поново Софија Седмакова. Концертна певачица Мирослава (рођ. Frieda Blanke) Бинички радила је на припремању тадашњих оперских извођења као корепетитор и хоровађа, доприносићи усавршавању полупрофесионалних и аматерских певача. Редитељ Александар Иванович Андрејев и позоришни сликар Владимир Владимирович Балузек, који су у Народно позориште дошли из Москве 1911, те редитељ Милутин Чекић, радили су на режији и сценографији појединих оперских представа (Турлаков 2005: 50–57).

¹⁰ Глумачко-балетска школа основана је 1921, цивилни оркестар Позоришта 1921/22. Тада се усталио и хор, који је заједно са целокупним музичким ансамблом почео да се шири захваљујући емигрантским таласима из Русије (Турлаков 2005: 49–50, 61–103).

живота имали сродне организационо-финансијске концепције у области оперске продукције, зашто је у међувремену дошло до прекида ове музичко-сценске праксе? Основни разлози могу се пронаћи у разматрању политичког контекста који је конкуретност различитих позоришних управа и њихових истомишљеника презначавао у конфликт.

БОРБА ЗА МОЋ У ПОЗОРИШНОЈ СФЕРИ: ИДЕОЛОШКО-ПОЛИТИЧКИ И/ИЛИ СТРАНАЧКИ АСПЕКТИ ОПЕРСКОГ ПИТАЊА

Страначки сукоби између самосталаца и радикала највише су обележавали поље српске парламентарне политике прве деценије XX века. Они су се с једнаким интензитетом водили у позоришној сфери, где су главни политички опоненти били груписани око Грола и Одавића. Један од основних проблема био је садржан у механизмима њихове неадекватне комуникације. Оштро страначко супарништво подразумевало је одсуство дијалога, што је упућивало на обичаје и понашања у јавном политичком животу, где се неистомишљеник доживљавао као непријатељ, а не као сарадник у решавању заједничких проблема (Stojanović 1988). Напади у штампи и тенденциозне критике и анализе у угледним часописима, отпуштања уметника и организовање демонстрација током представа, све је то чинило легитимне начине борбе за моћ у Позоришту.¹¹ Водио се, како то прецизира Слободан Турлаков, својеврсни „оперско – оперетски рат“, па је и целокупни процес настанка Опере био не „само уско стручни“ и „чисто музички“ већ истовремено и „политички“ проблем (Турлаков, 2005: 41). Таква ситуација ометала је посвећеност стручним питањима и оптерећивала је јавне дискурсе о позоришним резултатима страначких неистомишљеника, што приликом истраживања захтева опрезну критичку дистанцу.

¹¹ На пример, Милорад Гавриловић је пензионисан за време Марковића и Одавића, а разлог је био његово противљење увођењу опере. Затим га је Управа Предића и Грола вратила на старо место глумца и редитеља, да би он потом и сам обављао функцију управника (Ковијанић 1971:722). Доласком Предића и Грола отпуштен је Покорни, као и многи чланови музичког ансамбла. Претходно, за време Марковића и Одавића, у Позоришту су организоване демонстрације током извођења опера *У бунару* и *На уранку*, 1. новембра 1908. (Турлаков 2005: 41–43).

Тумачење природе страначког сукоба и његове повезаности с „оперским питањем“ у Позоришту подразумева прецизирање идеолошко-политичких разлика између две најзначајније партије у српском политичком животу.

С једне стране, реч је о недовољно профилисаним идеолошким концептима унутар поменутих партија, као и о одсуству јасног идеолошког разлаза између радикала и њиховог посебног страначког крила, које од краја 1904. делује као странка самосталних радикала. Везивао их је отпор према индивидуализму и либералној политичкој идеологији, који је тек у годинама пред Први светски рат попримио засебне видове. Код старорадикала, он је остајао ослоњен на патријархалне вредности, без упоришта у некој одређеној политичкој доктрини, а у дискурсима самосталаца уграђивао се „у систем модерних политичких идеја које су индивидуализам негирале са становишта социјалне правде и демократије“. Следствено томе формирао се и њихов однос према Западу, па је „код првих било веома изражено антиевропејство“, док је код других оно добило „карактер начелног става“. Тако су се временом кристалисали основни идеолошки оквири ових странака: „старорадикалне у правцу изразитог конзервативизма, који је био својеврсна мешавина патријархално-народњачког и грађанског и Самосталне радикалне странке у правцу грађанске левнице“ (Роровић–Обрадović 2008: 296–297).

С друге стране, недефинисаност идеолошко-програмског идентитета, која је нарочито обележавала партију радикала, „била је згодан оквир унутар кога су могли истовремено опстати појединци“ вођени различитим друштвено-политичким начелима. Тако су и међу радикалима деловали „људи високог образовања и модерних политичких афинитета, који вредности грађанског друштва углавном нису доводили у питање“ (Роровић–Обрадović 2008: 291–292). Међу њима се, поред појединаца попут Милована Миловановића, Андре Николића и Миленка Веснића, налазио и Ристо Одавић. Разлика је постојала у односима моћи, јер је насупрот њиховом слабом политичком ауторитету унутар странке сајао снажан утицај истакнутих интелектуалаца у оквирима противничког табора, интелектуалаца који су се залагали за модернизацију привреде,

образовања и културе. Они су имали улогу страначких првака, међу којима су се налазили Јован Жујовић, Јован Скерлић, Јаша Продановић, Јован Цвијић, као и сам Милан Грол (Роповић–Обрадовић 2008: 87, 287).

Наведене идеолошко-политичке разлике могле би имати основа у проучавању програмске политике и организационог пословања самог драмског театра, будући да су Гролови модернизацијски доприноси на том пољу познати и неоспорни. У случају опере, аспекти назначеног проблема не исцрпљују се у таквом контексту. Ситуација је, заправо, била супротна уобичајеним партијским позиционирањима, јер је представник самосталаца укинуо једну европску уметничку праксу, која је у београдској средини узимала маха захваљујући припаднику радикалске странке. Јасно изражена политичка потка није, дакле, стајала у пољу идеологије, него се исцрпљивала на површини страначког непријатељства, преко критичких и полемичких дискурса којима се присвајала моћ и контрола над музичким токовима у Позоришту. У тај контекст укључивани су и представници напредњака, па је прозивана и Управа Милана Петровића, која је у Позоришту иницирала оперу. Питање музике разматрано је без намере да се знају начини за решавање проблема који су се налазили на путу до освајања оперског репертоара. Оно је постављано декларативно и служило је као погодно средство за депласирање противника.

О томе сведочи Гролово хитро оглашавање током припрема за премијеру *Кавалерије рустикане*, вођено идејом да се унапред, још пре првог извођења једне стандардне опере, осујети нови пројекат актуелних позоришних власти. Огорчен због потеза управе која се, како истиче, не бави сређивањем постојећег стања у театру, већ „у свом том позоришном хаосу – оснива оперу!“⁴, он поставља питања и даје необразожене одговоре:

„Оперу, у данашњем београдском Народном позоришту! Из каквих потреба, с каквим разлозима, на којој основи, с каквим изгледима, с колико озбиљности? Оперу без публике, оперу без материјалних средстава, оперу без и једног певача за оперу!“ (Грол 1906: 859).

Грол се не упушта у анализу значајних проблема које овде наводи, не помиње потезе предузете по питању проширења ансамбла, али га то не спречава да закључи како је најава новог жанра „нови накалемак тако

неприродан и апсурдан“ (Грол 1906: 860). Касније, када се током управе Марковића и Одавића потврђују разлози и потребе Београда за опером, који су првенствено били осведочени великим интересовањем публике за такав вид музичко-драмске уметности, поједина питања из назначеног текста постају излишна. Грол зато мења тактику и у прозивању позоришних власти иступа са читавим аналитичко-чињеничним апаратом: критички дискурс сада премешта на терен финансијског пословања Позоришта, с намером да нерентабилност рада поткрепи доказима о великим и непромишљеним новчаним улагањима у музику (Грол 1908в). Међутим, пошто не жели да призна заслуге за проширивање музичког репертоара, он оперу и не помиње и целу анализу с тачним навођењем хонорара приписује само оперети. Тиме јавно шаље погрешну слику, по којој музички ансамбл београдског театра негује искључиво оперетски репертоар. Будући да је тај жанр већ увелико био омражен међу позоришном и музичком елитом престонице, ова аналитичка конструкција постаје његово главно оружје из позоришне опозиције, јер управо оперета, како Грол наглашава, представља „најгрешнију слабост оба режима за последње две године“, која „срамоти национално позориште“ и „једи и оно мало с муком стечене и испрошене помоћи српској позоришној уметности“ (Грол 1908в: 919).

Грол се послужио опробаном стратегијом своје партије, која се у периоду „скупштинске опструкције“ до априла 1908. најчешће бавила буџетским питањима владајућих радикала, претећи им и уставном кризом (Роровић–Обрадовић 2008: 176). Текст објављује крајем исте године, када је његова странка чинила део привремене коалиционе владе управо с радикалским опонентима, што наводи на помисао да је већ тада рачунао на регруписавање моћи и у самом Позоришту. Промена ће и уследити средином 1909, а Грол ће с позиције позоришне власти остати доследан својим дотадашњим иступима, преполовиће музички ансамбл и укинуће оперу, да би је, затим, сâм увео у репертоар током свог другог управниковања.

Два кратка периода постојања опере у националном театру пре Првог светског рата показују бројне међусобне аналогije. Не само да су оба нагло прекинута већ су се и одвијала на сличан начин: поступно, с

минимумом стручног персонала комбинованог с полупрофесионалцима и аматерима, увек уз скромна материјална издвајања. То су, заправо, били слични потези у остваривању једног сегмента позоришне политике. Тешко су се могла тражити нека другачија решења, јер је опера скупа, сложена и захтевна уметност. Но, ни Грол ни Одавић нису стизали да дискутују о таквим, реалним проблемима целог контекста, о томе да се музичка грана Позоришта током обе управе налазила на пола пута до професионалног извођачког тела, да је била далеко од техничких и уметничких стандарда који су се неговали на оперским позорницама већине других европских престоница, те да јој је у сваком погледу била потребна и подршка и помоћ. Уместо тога, Грол се током свог другог управниковања трудио да прибави заслуге за увођење опере, а Одавић се бавио Гроловим недоследностима и одмеравањем квалитета оперских ансамбала из времена две позоришне власти, фаворизујући уметничка достигнућа свога рада на рачун резултата противника.¹² Тако је музика била инструментализована у сукобима опонената позоришног естаблишмента.

Карактеристично је да подаци о дисконтинуираном унапређењу музике београдског театра у деценији пред Први светски рат нису имали релевантност у текстовима историчара и театролога који су се бавили репертоарско-програмским концепијама, модернизацијским доприносима и донетима наведених позоришних управа и њихових истакнутих појединаца. Пре свих, чињенице занемарује Гаврило Ковијанић, који објављује велики део саме грађе, али је у својим коментарима делимично и игнорише. У његовој књизи може се наћи тврдња да за управе Марковића и Одавића „нису ни забележени виднији резултати“ (Ковијанић 1971: 686), као и закључак да је „Гролова (је) заслуга што су се још пре рата одомаћиле у Народном позоришту у Београду оперске представе“ (Ковијанић 1971: 737).

Слика о вишеструком и плодном позоришном доприносу реформатора Милана Грола, као и његових најближих сарадника, била би комплетнија када би се уз све помаке до којих је доводио рад ових

¹² Нпр. Гролов полемички текст (Грол 1914) као реакција на критички приказ *Тоске* (Musicus 1914) и Одавићев одговор Гролу (Одавић 1914).

појединаца протумачили и њихови гестови који су кочили или успоравали одређене видове позоришне делатности. Критичко уважавање таквих чињеница можда не би изменило сумарне закључке о томе да су Грол и Предић „учинили више за Позориште него све управе заједно до њих“ (Stojković 1997: 31) или да је богата Гролова делатност „најзначајнији појединачни допринос који је пресудно утицао на развој српског позоришта у XX веку“ (Јовановић 2003: 213), али би несумњиво допринело њиховој слојевитости и дубљем разумевању уметничких проблема у контексту културе у којој су драмско и оперско извођаштво делили заједничку позоришну историју.

Када је реч о процесу решавања „оперског питања“ у деценији пред Први светски рат, значајно је приметити да је уплив политике и борбе за моћ неизбежно водио механизмима понашања који су производили антимодернизацијске ефекте. Све је то било подстакнуто самом природом специфичне, недовољно издиференциране политичке и интелектуалне елите, јер су вишеструки друштвени и професионални идентитети њених истакнутих појединаца понекад долазили у међусобни несклад и сукоб. Гролов однос према музици у националном театру представља је управо један такав пример деловања, када је идентитет политичара надвладао идентитет стручњака. Гролов случај, међутим, отвара и друга једнако важна питања, показујући да су се иза политичких сукоба и борбе за власт у позоришном домену криле дубоке напетости између представника водећег интелектуалног и уметничког слоја и српског грађанског друштва тога времена.

ИДЕОЛОЗИ ПОЗОРИШНОГ И МУЗИЧКОГ ЖИВОТА И РЕЦЕПЦИЈСКИ ПОТЕНЦИЈАЛ БЕОГРАДСКЕ ПУБЛИКЕ

Као веома утицајан идеолог српског позоришног живота од половине прве деценије XX века, Грол је у својим идејама о програмској оријентацији Народног позоришта био изразити противник опере. Његово нерасположење према овоме жанру постојало је и касније, када је стајао на челу послератног рада београдског театра:

„Ако се у тој навали велике опере, с великим хором, балетом, оркестром, и опремом има у виду и велики долазак страних уметника, тај изненадни препад музике створио је такав хук да је драма у позоришту била притешњена тим несразмерним интересом публике за позориште без драме. За Београђане је велика опера била велико задовољство, али за позориште велика брига: материјално, велика брига за организацију гломазног апарата музике под истим кровом, велика брига уметничка за успостављање драме иза ратног поремећаја (...)“ (Грол 1952: 259).

Основни проблеми које је Грол од почетка настојао да реши налазили су се на самом пољу неговања драмског репертоара, у познатој, вишегодишњој позоришној кризи, која је од краја XIX века па надаље била обележена slabим интересовањем публике за драму и трагедију, а посебно за национално-историјска сценска остварења домаћих писаца. Уз комаде с певањем и комедије, грађанство је највише волело мелодраме, оперете и водвиље, што се није уклапало у тежње креатора репертоарске политике који су централну позоришну кућу у земљи замишљали као „храм патриотске религије“ (Тимотијевић 2005: 9) и институцију посвећену делима високих естетских вредности. Такве идеје посебно су заступали Грол, Предић, Драгомир Јанковић, Богдан Поповић и други припадници уметничке и интелектуалне елите окупљене почетком века око *Српског књижевног гласника*, који су се као водећи представници управа или чланови Књижевно-уметничког одбора Народног позоришта залагали за одстрањивање „лаког“ репертоара и појачано извођење интелектуално захтевнијих драмских остварења. Музика је у таквим околностима чинила периферну праксу, на коју је театар био приморан због неговања националних комада с певањем, а проширивање програма у правцу других музичко-драмских жанрова било је неприхватљиво скретање с главне програмске стратегије омеђене само литерарним остварењима. На заузимање таквог става утицали су и практични разлози, али је у његовој основи била бојазан од даљег процеса осипања драмске публике, односно од опасности да је за собом поведу жанрови оперете и опере.¹³

¹³ То се јасно види из многих текстова. Уп. Грол 1904, 1908а, 1908б, 1908в; Јанковић 1907.

И високопрофесионални музичари у београдској средини на почетку XX века почели су одлучније да исказују своје ставове о потреби за вишим естетским стандардима у оквирима своје уметничке сфере, што се посебно истицало међу сарадницима *Српског књижевног гласника*. Они су тражили уметнички квалитет, како у избору музичког репертоара тако и у интерпретацији (Васић 2003). Својим написима, којима су се све више укључивали у круг интелектуално-уметничке елите, доприносили су да и музика у српској средини постане део писаног дискурса о проблемима културе. Били су подстакнути свешћу о томе да се у српској престоници тек постепено диференцирала она репертоарска и стваралачка линија која је у већини других европских центара чинила окосницу музичке културе, а која је током XIX века конструисана и доживљавана као канон *високе* уметности. Ситуација у Београду тешко се могла поредити с изразито раслојеним и далеко разноврснијим музичким животом великих европских градова. Највећи проблем који је морао да се реши био је недостатак професионалних извођачких снага неопходних за интерпретацију симфонијских, оперских и других остварења крупних жанрова. Будући да српска престоница још увек није имала цивилни симфонијски оркестар, Народно позориште представљало је најпогоднију институцију за формирање једног таквог инструменталног тела, тим пре што је и само имало потребу за професионализацијом свог музичког ансамбла.

О решавању питања позоришног оркестра у време непосредно пре првих извођења стандардних опера писао је Петар Крстић, сагледавајући га као услов за унапређење постојећег репертоара и као начин да се у овој институцији прекине с праксом „лаке“ музичке литературе прилагођене мањим инструменталним саставима. Сматрао је да ће до освајања оперских дела проћи још доста времена, али да би један потпуни бетовеновски ансамбл од 40–45 музичара дао основу за квалитетнију интерпретацију, као и за одстрањивање „танц-музике“, уместо које би се између чинова могле изводити само уметнички квалитетније, „чисто оркестарске ствари“. Истицао је да се Народно позориште „ни по избору програма, ни по величини оркестра, ни по извођењу“ музике између

чинова готово не разликује од „свих знатнијих бечких позоришта“, попут Бургтеатра, Рајмундтеатра или Фолкстеатра, увиђајући и разлоге због којих је специфичност српског контекста захтевала хитно формирање симфонијског ансамбла управо у оквиру ове установе:

„Док музикални Бечлија поред тих мањих позоришних оркестара има оперу, оркестар Concert Verein-а (70 људи) и још безброј ваљаних војних и цивилних штрајх-оркестара, дотле се наша музикална публика мора задовољити оркестром који није ни толики колики су они по салонима за играње у бечком Пратеру (...)“ (Крстић 1905а: 227–229).

Упркос проблему недостатка музичких институција, представници музичке елите ретко су исказивали свој суд о покушајима устаљивања оперског репертоара у престоници. Стеван Христић (1909) није показао разумевање за настојања из времена Одавића, истичући да су се и управник и диригент Покорни упуштали у послове за које нису били довољно образовани. Милојевић се о процесу решавања оперског питања изјаснио уопштено, као о лутању без резултата, али је назначио да је „било (је) воље да се и у томе правцу нешто уради“ (Милојевић 1912: 76). Конкретније оцене везивао је само за оперску продукцију из времена друге Гролове управе, а давао их је бираним речима и добронамерно не само онда када је позитивно проценио ансамбл и сигурну руку Биничког у представи *Трубадура* (Милојевић 1913) већ и у критици слабе и стилски неизрађене Крстићеве концепције у извођењу опере *Бастијен и Бастијена* (Милојевић 1912). И поред тих примера, припадници музичке елите стајали су по страни, препуштајући главну реч у решавању оперског питања онима који нису били музичари. Могуће је да су поједини међу њима чекали Гролову управу и прилику да и сами стану за диригентски пулт Позоришта, што показује слабост њихових позиција у пољу моћи у односу на представнике из сфера политике и позоришта.

Оно што је несумњиво везивало високопрофесионалне музичаре и Гролове позоришне истомилњенике испољавало се као елитистичка свест о потреби за вишим естетским стандардима, која се по питању позоришне

музике најснажније исказала кроз њихове готово унисоне гласове у одбацавању оперете, тада помодне, по многима штетне, и у естетском, националном и моралном погледу деструктивне форме западне културе.

Грол је био међу првима који су се супротставили овоме жанру (Грол 1904, 1908в), покренувши и друге сараднике на критику те музичко-драмске врсте (Крстић 1905б, 1905в; Јанковић 1907; Милојевић 1911). За разлику од стратегија које је користио у решавању проблема опере, Грол се по овом питању обратио представницима музичке елите и заједно са Јанковићем тражио њихово мишљење. Тим поводом, на заједничком састанку 1905, музичари Јосиф Маринковић, Стеван Мокрањац, Душан Јанковић, Станислав Бинички, Божидар Јоксимовић и Петар Крстић закључили су да оперетској музици није место на сцени националног театра (Пејовић 1991: 213). У писаним дискурсима, посебно оштар гласноговорник био је Милојевић, за кога су „плиткост и површност, глупост и тривиалност, грубост и нискост“ представљали основна мерила овога жанра. Оперету је сматрао крајње штетним фактором у регулисању естетског укуса музичке јавности, изјављујући да је то „једна уметничка мизерија, једно зло, које када отме маха може да стане на пут читавом уметничком развоју једне неразвијене публике“ (Милојевић 1911: 543–44).

Управе позоришта различито су приступале оперети, па је њено присуство у београдском театру било дисконтинуирано. Упркос томе, оперетска дела су од почетка имала своју публику. Било је све више оних грађана који се нису задовољавали фолклорним комадима, већ су попут урбаног становништва у другим европским престоницама тражили модерније видове забаве, у којој су управо оперете и водвиљи заузимали значајно место. О томе су обавештавали поједини новински написи већ с краја XIX века, указујући на раслојавање гледалишта, односно на представнике имућнијих породица, висока војна лица и грађане школоване под утицајем Запада, чије су се позоришне склоности удаљавале од фолклорних комада и приклањале укусу краљице Наталије, наклоњене буржоаском водвиљу и мелодрами (Петровић 1997: 526).¹⁴ И мада је

¹⁴ Постоји и податак да је управник Позоришта Милорад Шапчанин увео оперету по жељи краљице Наталије (Крстић 1905б: 277).

касније нерасположење меродавних кругова према таквим жанровима ишло и до тврдње да „публика има дубоку антипатију према оперети“ (Милојевић 1911: 543), статистике с почетка XX века јасно показују да је оперета постајала озбиљан конкурент популарног комада с певањем.¹⁵

Јача или слабија посећеност одређених представа музичко-сценског репертоара означавала је интересовања публике и упућивала на постојање и мењање одређеног система вредности у друштву престонице. Потребне прималаца музичко-сценских дела често нису биле усклађене с оним што је позориште нудило, па се напетост између интенција „интелектуалне елите и естаблишмента да конструише пожељне друштвене обрасце, да пренесе одабране стране узор, да ‘измисли традицију’, ‘скроји’ потребан национални идентитет“ и, с друге стране, укуса, навика и жеља публике, може сагледавати не само у оквирима драмског већ и у контексту музичко-драмског сегмента рада националног театра.¹⁶ Зато је важно поставити питања везана за посетиоце Народног позоришта, односно за њихове музичке потребе, хоризонт рецепције и очекивања која су имали од централне театарске куће у престоници.

Добро је познато да је публика XIX века радо гледала комаде с певањем, па су се на почетку XX столећа могле чути тврдње да она још увек није довољно култивисана нити спремна за рецепцију опере као сложеније

¹⁵ Међу најгледанијим комадима с певањем (*Бидо*, *Потера*, *Ивкова слава*), који су се давали у дугом временском интервалу, *Бидо* на музику Јенка, с укупно 81 извођењем током 1892–1913, имао је рекордни број представа једног домаћег позоришног дела до Првог светског рата. Комади с музиком који се појављују почетком XX века бележе мањи број приказивања: *Коштан*, с музиком Д. Покорног, потом П. Крстића, 1900–14, 50 пута; *Дорхолска посла*, муз. Крстића, 1909–1914, 42 пута; *Пут око света*, муз. Биничког, 1911–1914, 32 пута; *Џучук Стана*, муз. Христића, 1907–1914, 16 пута; *Љиљан и Оморика*, муз. Биничког, 1900–11, 10 пута; *На низбрдици*, П. Крстића, 1905–1907, 9 пута (Јовановић, 1997). Оперете су давале мањи број сезона, и то не у континуитету, али је просечан број њихових извођења по сезони био изразито висок. Нпр. оперета *Вак просјак*, извођена је 1903, 10 пута; *Гејша*, 1901, давана 4 сезоне, 30 пута; *Птичар* 1899, 6 сезона, 40 пута; *Лутка*, 1902, 4 сезоне, 30 пута; *Микадо*, 1998, 6 сезона, 32 пута; *Лена Јелена*, 1900, 4 сезоне, 19 пута; *Орфеј у паклу*, 1902, 2 сезоне, 10 пута; *Маскота*, 1900, 6 сезона, 28 пута; *Слети миш*, 1907, 2 сезоне, 9 пута; *Мамзел Нитуш*, 1895, 16 сезона, 62 пута (Турлаков 5005: 22–24).

¹⁶ О нескладима у области драмске гране Народног позоришта посебно пише Дубравка Стојановић, поткрепљујући га статистикама о гледаности одређених врста дела, као и компаративном анализом водвиљских и орфеумских репертоара, а кроз сагледавање проблема европских утицаја, концепта националног репертоара и забавне компоненте театарског живота (Стојановић 2008: 195–228).

музичко-драмске форме. Зато су поједини музички професионалци сматрали да је у неговању музике потребна поступност, кроз коју ће и позоришни ансамбл и његова публика стасавати и сазревати за оперски репертоар. Тако је Крстић (1905в) тврдио да још увек није време за оперу, па је препоручивао даље неговање и постепено композиционо-техничко усавршавање националних комада с певањем. Милојевић је, с друге стране, почетак те замишљене ступњевитости видео у приказивању комичних опера XVIII века, у којима је налазио „почетак сваког чисто оперског развоја“, извор за култивисање музичког укуса, па тако и пут којим би се београдска публика попела „на висину уметничкога разумевања“. Сматрао је да ни гледалиште ни „наша будућа велика српска национална музичка уметност, која тек има да дође“, неће извући корист из стилски разноврсног репертоара:

„(...) место оперете, место националне музичке драме наших дана, која је неопходно потребна, али тек доцније, место веризма и сладуњавог ‘вердизма’ (...), место свих сентименталности и намештености великих опера (...), треба нашој публици дати савршену, лако разумљиву, али уметнички на висини и потпуно искрену и истиниту комичну оперу XVIII века, и талијанску и француску и немачку“ (Милојевић 1911: 545–556).

Карактеристично је да су оба уметника показала својеврсни конзервативизам, јер иако је први од њих заступао форсирање постојећег националног музичко-драмског жанра, а други стриктно прописани вид „европеизације“, они су се залагали за неговање искључиво традиционалних форми, што није могло да задовољи потребе и сензибилитет модерног грађанства. Према њиховим представама, београдско гледалиште било је естетски неспремно и недовољно модерно да би прихватило стандардни оперски репертоар, због чега су му намењивали посебне видове „едукације“.

Чини се да су истакнути представници музичког живота били оптерећени својим просветитељским намерама и идејама о уметничком „дисциплиновању“ српског друштва, те да се нису упуштали у анализе музичко-рецепцијског потенцијала београдске публике. Превиђали су да је престоничко грађанство друге половине XIX и почетком XX столећа,

дакле у оквиру једног дужег временског интервала, имало прилику да чује за скоро сва најпознатија дела стандардног оперског репертоара, јер су инструментални одломци и увертире, а потом и арије из бројних опера почели да улазе у видокруг њене рецепције већ од четрдесетих година XIX века.¹⁷ Ако се томе додају репертоари гостујућих оперских трупа крајем XIX и почетком XX столећа и, најзад, извођења опера у националном театру и Савићевом позоришту у првој деценији века, постаје очигледно да се београдска публика већ увелико налазила у процесу упознавања и прихватања овога жанра, онда када су о њеном поступном култивисању и начину формирања њеног укуса размишљали поменути музички стручњаци.

О музичко-драмској радозналости и интересовању грађанства за оперу јасно говоре новински коментари, који веома често помињу препуне сале, дуготрајне аплаузе и овације.¹⁸ Њима се могу додати информације о самом понашању публике током позоришних вечери. Наиме, ако су се посетиоци представа у првим годинама по оснивању националног театра одушевљавали „лепом и дивном позоришном зградом“ и њеним „красним намештајем“, не марећи много за „музикалне лепоте у оркестру“,¹⁹ те ако се пракса музицирања између чинова и касније показивала као недовољна за мобилисање слушалачке пажње, прва представљања стандардног оперског репертоара на почетку XX века указивала су на промене. О томе упечатљиво сведочи анонимни коментатор једног од извођења *Кавалерије рустикане* 1906, изненађен што, како каже, „ону стару позоришну публику“ није могао познати:

„Навикнута да долази после почетка представе, да лупа столицама, или да се за време музичког дела, пред чином, разговара, багателишући музику – она ме је сад изненадила! Чим се диригент г. Покорни попе на своје место – све се наједаред, инстинктивно умири и наста тајац. Сала се замрачи и поче интродукција“.²⁰

¹⁷ Као део предисторијата Оперe, попис тог репертоара који је обухватао изводе из најпознатијих италијанских, немачких, француских, руских, па и чешких и пољских оперских остварења даје Турлаков (2005: 16–20).

¹⁸ Бројне примере, често с навођењем цитата даје Турлаков (2005).

¹⁹ *Јединство*, 1. јануар 1870, према Ђурић-Клајн 1973: 22.

²⁰ Д. М., „Кавалерија рустикана“, *Војска*, 2. дец. 1906, 6–7, према Турлаков 2005: 27.

Реч је, дакле, о великом интересовању за оперски жанр и о симптому слушачке еманципације, који је тим интересовањем био покренут. С друге стране, уочена промена понашања могла би се тумачити и другачије. Управо је извођење музике између чинова представљало стару праксу карактеристичну не само за београдско позориште већ и за друге, посебно поједине бечке театре, у којима је свирање оркестра такође попуњавало паузу и служило „да забашури ону лупу и ларму при намештању декорација на позорници“ (Крстић 1905а: 229). Необавезно владање публике било је део такве концепције и Београђани нису представљали изузетак. Њихово понашање потврђивало је да су правили разлику између старе позоришне праксе која је, заправо, и сама багателисала музику, и опере, у којој је музика чинила основни медиј уметничког изражавања.

Саме статистике о броју појединих оперских представа најпрецизније указују на велику гледаност и поуздано говоре „колико је живо интересовање за оперу ‘вишег стила’ постојало у публици“.²¹ Ако се овим бројкама додају наведене цифре везане за оперету, може се са сигурношћу тврдити да је публика почетком XX века била наклоњена типу музичко-драмског репертоара који се давао и у другим европским градовима, што говори о њеном отклону од патријархалног модела културе и потребама како за *високим* тако и за забавним формама буржоаског музичког театра. Упркос интересовању гледалаца, присуство таквих музичко-драмских дела на централној позоришној сцени с почетка столећа било је дисконтинуирано и дозирано. Штавише, уколико је програмска политика тежила да национални театар буде доживљаван као храм *високе* уметности, у којој жанр оперете није имао шта да тражи, онда су у таквом контексту морали бити дискутабилни и многи фолклорни комади с певањем, чије присуство на репертоару не само да није оспоравано већ је и даље поздрављано као погодно средство за обликовање нације. Недоследност

²¹ Нпр. почев од 1906/7, *Кавалерија рустикана* давана је 14 пута за две године, а *Пајаци* 8 пута за пола године, чинећи најгледанија дела у датим сезонама Народног позоришта. Једина српска опера изведена пре Првог светског рата, *На уранку* Станислава Биничког, давана је 9 пута током четири сезоне (1903–1906, 1908/1909), а *Продана невеста* 5 пута у фебруару 1909, када је скинута с репертоара, да би се поновила још 10 пута у Савићевом позоришту током 1909/10. (Турлаков 2005: 58–59).

истих концепцијских оквира потврђује и изостанак опере, која као експонент *високе* уметности није налазила своје стално место. Позориште је у том погледу каснило за престоничком публиком, а разлози су лежали у одсуству дугорочне програмске политике, недостатку консензуса међу различитим представницима позоришног и музичког живота и јазу између замисли уметничке елите и културних потреба престоничког грађанства. Отпори према увођењу опере као значајном виду модернизације постојали су међу позоришним и музичким професионалцима, који су се из различитих побуда противили променама и тако кочили или одлагали могућност уметничко-техничког унапређења музичког ансамбла и устаљивања оперске продукције на сцени Народног позоришта. У свему томе, иницијални значај политичке компоненте и борбе за моћ одређивали су страначку, па тиме и учесталу промену позоришних власти, што је значајно усложњавало проблеме око „оперског питања“, директно или посредно утицало на позиционирања музичких стручњака и кочило конструктивна и систематска решања.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ

Васић А. (2003) *Литература о музици у „Српском књижевном гласнику“ 1901–1941*, необјављена магистарска теза, одбрањена на Катедри за општу књижевност и теорију књижевности Филолошког факултета у Београду.

Грол М. (1904) „Уметнички преглед. – Питање о оперети у Народном позориту“, *Српски књижевни гласник* XI (4): 302–310.

Грол М. (1906) „Позоришни преглед. – Опера у Народном позоришту“, *Српски књижевни гласник* XVII (11): 857–861.

Грол М. (1908а) „Народно позориште“, I, *Српски књижевни гласник* XXI (10): 752–758.

Грол М. (1908б) „Народно позориште“, III, *Српски књижевни гласник* XXI (11): 839–843.

Грол М. (1908в) „Народно позориште“, III, *Српски књижевни гласник* XXI (12): 915–920.

Грол М. (1914) „Позориште. – Музика у Народном позоришту“, *Политика*, 14. јануар: 2–3.

Грол М. (1952) *Из позоришта предратне Србије*, Београд: Српска књижевна задруга.

- Ђурић-Клајн С. (1973) „Оркестри у Србији до оснивања Филхармоније“, у: *Београдска филхармонија 1923–1973*, Београд: Београдска филхармонија, 15–28.
- Јанковић Д. (1907) „Позоришни преглед. – Повећање субвенције – репертоар – игра“ (I), *Српски књижевни гласник*, XIX (2): 146–155.
- Јовановић З. Т. (1997) „Позоришни лик Милана Грола“, у: С. Рајичић (ур.) *125 година Народног позоришта у Београду*, Београд: САНУ, 213–225.
- Јовановић З. Т. (2003) „Милан Грол – позоришни реформатор“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 28/29: 107–132.
- Јовановић Р. В. (1997) „Особености домаћег драмског репертоара Народног позоришта до 1914. године“, у: С. Рајичић (ур.) *125 година Народног позоришта у Београду*, Београд: САНУ, 9–21.
- Ковијанић Г. (1971) *Грађа Архива Србије о Народног позоришту у Београду 1835–1914*, Београд: Архив Србије.
- Крстић П. Ј. (1905а) „Уметнички преглед. – Позоришни оркестар и музика између чинова“, *Српски књижевни гласник* XV(3): 227–229.
- Крстић П. (1905б) „Музика и оперета у Народног Позоришту“, *Српски књижевни гласник* XV(4): 273–291.
- Крстић П. Ј. (1905в) „Уметнички преглед. – Комади с певањем у К. С. Народног Позоришту“, *Српски књижевни гласник* XV (11): 865–867.
- Мосусова Н. (1995) „Српска музичка сцена (125 година Народног позоришта)“, у: Н. Мосусова (ур.) *Српска музичка сцена*, Београд: Музиколошки институт САНУ, 5–38.
- Милојевић М. Д. (1911) „Уметнички преглед. – Поводом једног гостовања“, *Српски књижевни гласник* XXVII (7): 542–547.
- Милојевић М. (1912) „Бастидан и Бастидена. Комична опера у једном чину. Музика од Моцарта. Текст по француском од Фридриха Вајскерна. Прерада Рихарда Клајнмихла. Превоо С. Д. Мијалковић. Први пут у Народног Позоришту 14. децембра 1911“, *Српски књижевни гласник* XXVIII (1): 66–71.
- Милојевић М. (1913) „Уметнички преглед. – Трубадур. Опера у четири чина. Написао Салваторе Карамано. Музика од Ђузепе Вердија. Превоо Милан Димовић. Први пут у Српском Народног Позоришту, 24. априла 1913“, *Српски књижевни гласник* XXX (9): 697–701.
- Мисаиловић М. (1997) „Репертоарске реформе на сцени Народног позоришта у првој деценији XX века“, у: С. Рајичић (ур.) *125 година Народног позоришта у Београду*, Београд: Српска академија наука и уметности, 23–32.

Musicus (1914), „Позориште. – Тоска“, *Политика*, 11. јануар: 8.

Одавић Р. (1914) „Фелџон. – Музика у Народном позоришту“, *Политика*, 23. јануар: 1–3.

Пејовић Р. (1991) *Српско музичко извођајство романтичарског доба*, Београд: Универзитет уметности у Београду.

Пејовић Р. (2001) *Српска музика 19. века. Извођајство. Чланци и критике. Музичка педагогија*, Београд: Факултет музичке уметности.

Петровић В. (1997) „Проблеми управника Народного позоришта Милорада Шапчанина око ангажовања војног оркестра“, у: С. Рајичић (ур.) *125 година Народного позоришта у Београду*, Београд: САНУ, 525–536.

Popović–Obradović O. (2008) *Kakva ili kolika država. Ogledi o političkoj i društvenoj istoriji Srbije XIX–XXI veka*, Београд: Helsinški odbor za ljudska prava u Srbiji.

Stojanović D. (1988) “Party elites in Serbia 1903-1914. Their Role, Style of Ruling, Way of Thinking”, у: W. Hörken и Н. Sundhaussen (ур.) *Eliten in Südosteuropa. Rolle, Kontinuitäten, Brüche in Geschichte und Gegenwart*, München: Südosteuropa-Gesellschaft, Jahrbuch 29, 129–143.

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

Stojković B. (1979) *Istorija srpskog pozorišta od srednjeg veka do modernog doba (Drama i Opera)*, Београд: Музеј позоришне уметности SR Србије.

Тимотијевић М. (2005) „Народно позориште у Београду – храм патриотске религије“, *Наслеђе* 6: 9–44.

„Трубадур“, *Политика*, 11. март 1911: 3.

Турлаков С. (1997) „Да ли је и кад је основана Београдска опера“, у: С. Рајичић (ур.) *125 година Народного позоришта у Београду*, Београд: САНУ, 365–371.

Турлаков С. (2002) „Опера на Булевару Жарка Савића“, *Из музичке прошлости Београда*, Београд: ауторско издање, 119–180.

Турлаков С. (2005) *Историја Опере и Балета Народного позоришта у Београду (до 1941)*, том I, Београд: Чигоја штампа.

Христић С. (1909) „Уметнички преглед. – Концерат у Народном позоришту“, *Српски књижевни гласник* XXII (8): 621–25.

Biljana Milanović

POLITICS IN THE CONTEXT OF THE “OPERA QUESTION” IN THE
NATIONAL THEATRE BEFORE THE FIRST WORLD WAR

(Summary)

Part of the history of the National Theatre in Belgrade in the decade before the First World War relates to processes of discontinuity in the professionalization and modernization of the musical section in this institution and its repertoire. It had to do with abrupt changes reflected in three short-lived phases: improvements in musical ensemble and opera performances (1906–1909), the annulment of these efforts and results with a return to the old repertoire, and then again a new beginning once more with a fresh attempt to establish the Opera (1913–14). These dynamics were affected by the social and political context. It was dependent on frequent changes of the Theatre’s management staff whose main representatives had mutually conflicting views on important questions concerning the functioning of their institution. Relations between them were strongly marked by contested political motives. Theatre managers were appointed by ministers of education who could also be relieved of their posts, and members of the management staff were always active in political parties. These facts acted as a decisive factor in their communication which was similar to the behaviour and customs of public political life where an opponent is seen as an enemy, not as a partner in solving common problems. Critical and polemical discourses on important aspects of organization and programme strategy of the Theatre were burdened by political rivalry which also found its place in discussions on the cultivation of music. Questions relating to music were considered in a declarative way, so that music was instrumentalized as a means of political empowerment.

The facts about music in the National Theatre raise many issues related to aspects of modernization, national identification, transfers of *high* and *popular* musical cultures as well as to other problems of social, historical and cultural contexts that were intertwined in the operation of the Theatre. The

context of political problems in the National Theatre opens some important topics discussed in the text: the discontinuous process of the development of the musical ensemble and its repertoire in conditions of changing management staff; prominent musical professionals and ideologists of cultural life and their relations to the musical and dramatic repertoire as well as to their audiences; potential Belgrade audience reception and their reactions to the musical and dramatic repertoire of the National Theatre. An integral analysis of these may show inconsistency between ideological and artistic intentions of individuals and the needs of the audience during the course of modernization.