

Универзитет у Београду, Факултет политичких наука,
Београд

DOI 10.5937/kultura1650239D
УДК 792.5/.8(497.11)"1917/1941"
782.071(=161.1)(497.11)"1917/1941"

прегледни рад

СУЧЕЉАВАЊЕ СРПСКИХ И РУСКИХ КУЛТУРНО- УМЕТНИЧКИХ ПРАКСИ НА ОПЕРСКОЈ СЦЕНИ НАРОДНОГ ПОЗОРИШТА У БЕОГРАДУ У ПЕРИОДУ ИЗМЕЂУ ДВА СВЕТСКА РАТА

Сажетак: *Културни живот Београда у периоду између два светска рата обележило је оснивање и развој бројних културно-уметничких институција, организација и удружења. Око 40 000 руских избеглица, који су после Октобарске револуције и грађанског рата уточиште потражили у Краљевини СХС и трајно се стационарирали на овим просторима, значајно су утицали на развој културног живота новоформиране балканске државе. Оснивање два независна департмана – оперског (1919) и балетског (1922) у оквиру београдског Народног позоришта, доводи до популаризације позоришне уметности (драме, опере и балета). Значајан допринос остварили су руски уметници и сценски радници запослени у Народног позоришту на извођачко-интерпретаторском,*

уметничком, режисерском, сценографском и костимографском нивоу. Проблем језичке баријере и лош изговор српског језика код руских певача постали су елемент дискриминације и сегрегације у надметању између српских и руских оперских солиста. У том контексту, у првом десетлећу осетан је успорени развој/стагнација београдске оперске сцене и неповољни услови за стварање националног оперског стила.

Кључне речи: Народна позориште, опера, руска емиграција, језичка баријера

Руска емиграција – образложење појма

Појам руске емиграције односи се на руске избеглице које су се у периоду од 1919-1925 у пет великих таласа стационирале на територији Краљевине СХС. Након Октобарске револуције и грађанског рата, регистровано је око 70 000 људи, од којих је 40 000 трајно настањено на овим просторима до почетка Другог светског рата.¹ Образовна структура руских емиграната обухватала је значајан број високо школованих кадрова,² занатлија и уметника,³ који су одмах по доласку у емиграцију запошљавани унутар разних државних институција Краљевине СХС. Запошљавање страних држављана било је последица дефицита локалних стручњака из различитих области, али и нужност приликом попуњавања упражњених радних места проузрокованих великим бројем људских жртава у току Балканских ратова и Првог светског рата.

У културно-уметничкој сфери, руски емигранти значајно су допринели обликовању културног живота Београда. Значајан културни утицај остварили су руски уметници и сценски радници запослени у Народном позоришту. Институционализација руске културно-уметничке праксе развијала је београдску позоришну сцену на извођачко-интерпретаторском, уметничком, режисерском, сценографском и костимографском нивоу. Оснивање два независна департмана – оперског (1919) и балетског (1922) у оквиру београдског Народног позоришта, има да захвали извесном броју руских стручњака и уметника, чији је рад у оквиру позоришта довео до утемељења појединих департмана, као и до генералне популаризације сценских уметности – драме, опере и балета.

1 Јаковљевић, Р. (2004) *Руси у Србији*, Београд: Беокњига.

2 Јовановић, М. (2006) *Руска емиграција на Балкану 1920-1940*, Београд: Чигоја штампа.

3 Јовановић, М. (1995) Прогнана елита. Социјална структура руске избегличке колоније у Краљевини СХС, *Годишњак за друштвену историју II-3*, стр. 297-321.

Кратак преглед историје оперског стваралаштва пре доласка руских емиграната

Почеци оперског стваралаштва у Србији нису у великој мери везани за руску популацију. Култура хорског музицирања постојала је у Србији још од времена Мокрањца, када су основана прва певачка друштва и стилизоване прве народне песме за мешовити хор – данас познате као Мокрањчеве руковети, док се зачеци оркестарског музицирања јављају под покровитељством кнеза Милоша Обреновића још у XIX веку.⁴ У Београду је до избијања Првог светског рата изведено више опера, међу којима је била и прва национална опера *На уранку* Станислава Биничког. Музичко-сценски стил који се неговао у предратној Србији ослањао се највише на западноевропске уметничке тенденције, због најчешћег школовања музичара на бечком конзерваторијуму.⁵ Ретки контакти са руском вокалном музиком, углавном су базирани на духовној традицији, која је у Србију стигла преко Христића и Манојловића, који су почетком века у Русији изучавали црквено појање.⁶

Значај руских стручњака за формирање оперског департмана Народног позоришта

На квалитативном нивоу, долазак руских емиграната приликом оснивања београдске опере није био значајан у смислу преношења на музичку сцену руских културно-уметничких стандарда, већ у смислу попуњавања празних радних места школованим музичарима и певачима. Дотадашња сцена имала је хорски ансамбл чији је тек понеки члан био музички писмен, док је емиграција понудила више руских уметника који су одмах могли да се прикључе оркестру и хору. Са оркестарским музичарима била је знатно мање компликована ситуација него са певачима оперског департмана, будући да није постојала језичка баријера која би ометала адекватно извођење композиција. Споро учење језика код руских певача које је потрајало готово целу деценију, највероватније је било успорено плановима о скором повратку у

4 Опширније о овој теми је писала Роксанда Пејовић у зборнику радова о Станиславу Биничком. Видети: Пејовић, Р. Станислав Бинички као диригент и организатор музичког живота у Београду, у: *Станислав Бинички*, зборник радова, приредио Перичић, В. (1991), Београд: Факултет музичке уметности у Београду, стр. 5-54.

5 Друга дестинација на којој су се усавршавали српски музичари била је Праг.

6 Павлович, М. Становление оперы и балета в белградском Народном театре у: *Русская эмиграция в Югославию*, приредили Арсеньев, А., Кириллова, О. и Сибинович, М. (1996) Москва: Индик, стр. 296.

домовину, те је учење српског језика представљало *губљење времена*.⁷ Прве године емиграције биле су обојене идејом о Краљевини СХС као успутној и привременој станици, те је тако и организација свакодневног живота била постављена као за привремени боравак у иностранству. То се између осталог може потврдити и кроз анализу наставног плана и програма по коме су училе прве генерације руских ђака школованих у Краљевини СХС. Целокупан наставни план и програм, као и списак предмета који ће се изучавати био је пресликан из дореволуционарне Русије.⁸ Ове чињенице указују на то да су емигранти веровали да ће се политичка ситуација у отаџбини брзо стабилизovati и да када дође тренутак за повратак све мора бити спремно да се настави стари живот у Русији, који је привремено био прекинут политичким превирањима.⁹ Како је време одмицало, а повратак у домовину био све неизвеснији, повећана је и потреба да се смањи баријера између домаћег становништва и емиграната. Адаптација руских певача на српски језик трајала је читаву деценију, иако је још на почетку рада Опере било пар изведби оперских арија на српском језику. Управо је лош изговор српског језика код руских певача био највише критикован, те покретач великог броја несугласица као и главни аргумент у конкурентској борби домаћих и руских певача.

Унутрашња организација оперског ансамбла

Оперски департман Народног позоришта основан је 1919. године и од самог почетка значајно је попуњен кадровима из редова руских емиграната. Овај департман пригрлио је не само уметнике-извођаче и оперске солисте, већ и изванредан број костимографа, сценографа, кадрова из области оперске режије и оперског дириговања. У концертној сезони 1921/22 београдска оперска трупа бројала је 126 чланова од којих је више од половине било руског порекла. Према статистици било је запошљено 57 домаћих уметника и 69 странаца. Места су била распоређена на следећи начин - од укупно 29 солиста – 12 из Русије, сва 3 хормајстора и 6 балетских играча руског порекла, а од 41 члана оркестра било је свега 11 Југословена. Хор је састављен већином од домаћих певача.¹⁰ Значајно је да су се међу странцима запосленим у Народној позоришту нашли и стручњаци специјализовани за

7 Исто.

8 Миленковић, Т. (2004) *Школовање деце емиграната из Русије у Југославији од 1919-1941*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

9 Исто.

10 Павлович, М. *Становление оперы и балета в белградском Народном театре*, стр. 299.

области оперско дириговање – И. Слатин и оперска режија – Ф. Павловски. До тада у Београду није постојао стручни кадар из области оперске режије, иако је београдска публика често имала прилике да почетком XX века слуша разне оперске и симфонијске комаде аранжиране и адаптиране у односу на постојеће услове.¹¹ Било је случајева када су на оперским спектаклима сарађивали и позоришни режисери попут Ракитина и костимографи и сценографи – Рима и Леонид Браиловски, Загородњук, Жедрински, брат Маргарите Фроман Павел, Исаев, Вербицки...¹²

Репертоар београдске Опере је у првим годинама постојања обухватао највећи број италијанских, нешто мањи број француских и свега 1-2 немачке и руске опере постављане по концертној сезони. Од укупно 325 опера колико их је постављено током прве три сезоне, статистике наводе да је чак 210 било из опуса италијанских композитора.¹³ У првим годинама постојања Опере, формиран је балетски ансамбл са шесторо играча, да би се у сезони 1921/22. званично одвојио као посебан департман Народног позоришта. Од свог настанка, па све до сезоне када је одвојен балетски ансамбл, у квантитативном смислу током сваке наредне сезоне забележен је значајан раст оперских поставки, не само по броју премијерних извођења, већ и по укупном броју одржаних оперских представа по концертној сезони. За првог директора оперског департмана 1920. године постављен је Станислав Бинички, једна од најзначајнијих личности у организацији културног живота Београда предратног и међуратног периода.¹⁴

Концертна сезона 1921/22 последња је из међуратног периода која се одржавала у згради Мањежа. Када је 1922. године завршено реновирање зграде Народног позоришта,¹⁵ комплетна управа, театар и новоформирани оперски и балетски ансамбл враћају се у своју матичну зграду. Побољшање услова за рад и добијање новог адекватног простора омогућило је да се балетски ансамбл одвоји од оперског и постане

11 Павлович наводи да се у периоду од друге половине 19. века до почетка Првог светског рата извело око 300 вокално-инструменталних композиција, која су подразумевала оркестар, хор и оперске певаче. Често су извођене оперске арије уз пратњу клавира или оркестра, којима је углавном дириговао Станислав Бинички.

12 Исто.

13 Исто, стр. 298.

14 Видети: Пејовић, Р. *Станислав Бинички као диригент и организатор музичког живота у Београду*, стр. 5-54.

15 Стевановић, Ј. *Историјат – Народно позориште у Београду*, 12. 09. 2015. www.narodnopozeriste.rs/pozoriste

самостални департман Народног позоришта. У то време излазио је часопис *Глума*, те је београдска публика имала прилике да се редовно информише о дешавањима и репертоару Народног позоришта. Чланци објављивани у овом часопису теоретичарима могу представљати значајну грађу за анализу и реконструкцију комплексних односа који су успостављени унутар оперског департмана Народног позоришта.

Супарничка атмосфера у редовима београдске Опере

Према статистикама које говоре о брзом и континуираном развоју опере, сагледавајући проблематику са аспекта броја одржаних представа, премијерних извођења, гостовања иностраних трупа као и гостовања наших уметника у иностранству, према обиму периодичних и дневних издања који су у својој интересној сфери обухватала делатности везане за рад ове културне институције, може се створити слика о континуираном прогресу оперске уметничке сцене у Београду. Међутим, стварна слика није таква, те је у овом периоду могуће артикулисати мноштво проблема, а осетне су и варнице засноване на међусобној националној нетрпеливости и културним различитостима између локалних и руских уметника.

Најранији период од оснивања београдске опере обојен је честим размирицама и националним прозивкама што на рачун српских, што на рачун руских уметника. Текстови и критике који су се провлачили по штампи само су рефлексивна стања које је у тим годинама владало унутар ове културне институције. Још у најранијим сезонама београдске опере видљиве су несугласице између месних и иностраних уметника, које су подвлачене националним опаскама и обојене националистичким призвуком, где је углавном домаћа критика често била упућивана на рачун руских емиграната. У оперском департману Народног позоришта у Београду руски уметници, иако су значајно појачали оркестарски и солистички ансамбл и попунили остала техничка радна места за која до тада није било адекватних локалних кадрова (оперски режисер, диригент, хормајстори...) нису прихваћени са благонаклоношћу каквом су дочекани остали руски уметници у оквиру позоришта.¹⁶ За разлику од осталих департмана Народног позоришта и других државних институција у којима

¹⁶ Познато је да су почетни авангардни радови Јурија Ракићина у Народном позоришту, иако не у потпуности разумљиви домаћој публици и критици, дочекивани са одушевљењем, да би се временом његов допринос развоју театра у Београду потпуно занемарио и остао недовољно проучен и маргинализован готово до данас.

су запошљавани руски сународници, у којима се њихов статус мења у односу на промену унутрашњих политичких односа и спољнополитичких државних интереса, у Опери је од самог почетка створен дубоки јаз између српских и руских уметника. Реалнију слику атмосфере која је владала у почетним годинама од оснивања опере, могуће је створити на основу анализе појединих чланака који су изашли у штампи почетком двадесетих година. У четвртном броју часописа Глума постоји чланак Војислава Туринског, који у то време важи за најобразованијег српског оперског певача. Значајне коментаре које је оставио у овом чланку помажу да се донекле изврши реконструкција односа успостављених у специфичној културној средини каква је била југословенска престоница у међуратном периоду. Осим тога, његови искази утицали су на формирање јавног мњења, будући да је Турински као певач био изузетно позната личност српске културне сцене. Турински је подвукао више проблема који су кочили развој београдске оперске културе, а првенствено су се односили на недостатак техничких услова за њен рад и развој. Зграда Мањежа у коју се преселило Народно позориште са целокупним уметничким ансамблом и администрацијом, није у потпуности могла да задовољи све захтеве за поставке грандиозних музичко-сценских дела са целокупним извођачким апаратом која су ова подразумевала. Тако је често хор и оркестар, због недостатка простора на бини наступао у смањеном саставу, што се директно одражавало на интензитет и динамику звука, као и немогућност да визуелно пружи слику апсолутне грандиозности каква је оригинално требала да се представи у појединим спектаклима.

У чланцима објављеним у часопису Глума бр. 6 и 7, интересантна је размена мишљења између певача Туринског и оперског режисера Павловског. Дијалог Туренски-Павловски фокусирао се на певачки апарат, с тим што је жижа интересовања била различито оријентисана. Туренски наводи да су за лошу атмосферу која влада у позоришту криви солисти – првенствено оперски певачи руског порекла. Инсистирање на одвајању улога и извођења истих улога на различитим језицима доприносили су изазивању револта код домаћих певача. Туренски који се усавршавао на музичком конзерваторијуму у Риму и није гајио никакве сентименталне односе са руском уметничком сценом која је почетком XX века тек закуцала на европска врата, са те стране објективно је оценио недостатке који су могли да угрозе развој националне опере. Павловски је критику упутио на рачун хорског ансамбла састављеног првенствено од српских певача, алудирајући на непрофесионализам и низак степен уметничког нивоа. Павловски разматра целокупан спектар

различитих проблема који су се појавили са оснивањем опере, од материјалних, естетских и етичких, до патриотских и административних питања.¹⁷ Сматрајући да бројни узрочно-последични фактори ометају континуирани развој и култивисање београдске оперске сцене, проблем квалитативно слабих извођења хорског ансамбла, Павловски објашњава тиме да су хористи незадовољни висином хонорара, наступе у позоришту доживљавали као *тезгу*, односно неку врсту могућности да зараде додатни новац, а да се при том не упуштају у највишу уметничку изражајност и покушај да повисе квалитет сопствене уметничке интерпретације. Сплеткарење и разна подметања у театру које је Туренски приписао руском делу ансамбла, Павловски не оспорава, али износи мишљење да ни домаћи чланови нису припомогли побољшавању атмосфере. Мишљење Павловског које је изнео у овим текстовима јасно показује односе који су се испољавали међу члановима оперског ансамбла, а потом преносили и на публику у смислу формирања одређеног дискурса, обликовања културног живота престонице и формирање специфичног јавног мњења. Према Павловском, проблем конституишу „недостатак културе једних, непрактичност других, различити интереси, погледи на живот и уметност, различито васпитање и образовање и страх од конкуренције”.¹⁸ Није тешко погодити на кога алудира писац текста када говори о „недостатку културе једних”. Наиме, чињенице говоре да Павловски донекле може бити у праву по питању своје критике, али не сасвим. Ако се упореде поједини концертни програми који су се изводили на европским сценама и велике премијере симфонија и других инструменталних или вокално-инструменталних дела који су се изводила у предратној Србији, могуће је утврдити да Београд почетком XX века иде малтене у корак са Европом, односно да су у то време велике европске премијере код нас касниле свега пар година. Поготово заслугама Станислава Биничког који се својски трудио да културни живот Београда не оскудева у музичким дешавањима, компарацијом концертних програма који су извођени почетком века, може се закључити да је београдска публика била високо култивисана и добро обавештена о актуелним бисерима класичне воклано-инструменталне музике. У предратној Србији постојала је пракса извођења актуелних европских симфонија, увертира, оперских арија, дивертимента, али приложених за ансамбле какви су до тада постојали у Србији. Диригенти

17 Павлович, М. *Становление оперы и балета в белградском Народном театре.*

18 Исто, стр. 300.

су углавном били и аранжери јер су најбоље могли да оцене предности и недостатке својих музичких ансамбала – хорова у оквиру певачких друштава и оркестара.¹⁹ Иако не на највишем уметничком нивоу, ипак су у Београду извођена најзначајнија дела класичног европског репертоара.²⁰

Још један чланак у часопису *Глуца* бр. 5 указује на стање унутар београдске опере. Чланак који је потписао Петар Крстић, еминентни стручњак из области оперског певања, диригент и педагог, скреће пажњу јавности да на београдској оперској сцени нема места националним превирањима, те да су све инсинуације на рачун руских уметника емиграната, сувишне и неосноване. Крстић се позвао на то да је позивање гостујућих и хонорарних уметника приликом поставки разних дела, уколико театар нема неопходан извођачки апарат, пракса уобичајена не само код нас, већ и у целом свету. Још од првих музичко-сценских поставки крајем 19. века у Србију су долазили бројни гостујући уметници да би помогли у развоју српске културно-уметничке сцене. У том контексту, прилив великог броја већ оспособљених уметника који су одмах (или евентуално уз минимални временски период адаптације) могли да се прикључе оживљавању српске сцене, требало је да представља срећну околност, а не проблем. Допуњавање оркестарског, хорског и солистичког ансамбла руским уметницима разних профила омогућило је отварање департмана Опере Народног позоришта, те је тако обезбеђено више стабилних радних места на буџету државе. Дугорочно гледано, нагли прилив великог броја уметника допринео је брзом формирању Опере, свега једну сезону након завршетка Првог светског рата, допуњен је и проширен целокупни ансамбл. Треба имати у виду да су Први светски рат и претходно Балкански ратови однели велики број жртава, те су и певачка друштва и ансамбл позоришта и војни оркестар десетковани као и многе друге културно-образовне институције. Да би се донекле створила слика колико је времена потребно да се оспособе уметници за наступ на сцени треба се осврнути на целокупан образовни процес као и период стицања искуства у различитим ансамблима и оркестрима. Поређења ради, да би један уметник-извођач могао да ступи на сцену, неопходне су године припреме – основна музичка школа траје 4-6 година, средња 4, да би тек у току више школе или факултета уметник био спреман да крочи на сцену, и то не у пуном сјају, већ као тек млади и нејаки изданак коме тек предстоји да се уметнички развије и

19 Пејовић, Р. *Станислав Бинички као диригент и организатор музичког живота у Београду*, стр. 5-54

20 Исто.

изражајно обликује. Гледајући са практичне стране, долазак руских уметника уштедео је београдској оперској сцени најмање 10 година рада на едукацији младих генерација извођача. Такође, опаске да Руси коче развој националне опере, потпуно је неумесно. Класична музика као наднационална културна творевина, у којој свака епоха има сопствене карактеристике и општеприхваћене начине извођења и где интерпретација не би смела да се разликује у односу на националне, већ само стилске референце различитих епоха или уметничких тенденција, не може имати везе са националношћу уметника који изводи одређено класично дело, већ само са његовим стилским изразом. Крстић врло сликовито и на хумористичан начин објашњава бесмисленост национално и културално усмереног конфликта, скрећући пажњу јавности да је за многе руске уметнике послератни Београд само пролазна станица, те да сваки напор да се поједине оперске арије изведу на српском језику треба поздравити, јер ће само изванредан део целокупне емиграције која се тренутно нашла на територији Краљевине СХС/Југославије, Србију прихватити за своју другу отаџбину и у њој се трајно населити. Критички наступа на рачун националне дискриминације извођача запослених у Опери Народног позоришта: „У опери као и у драмском театру извођачки ансамбл само репродукује уметничко дело”.²¹ На рачун националног призвука у подели оперских улога, Крстић коментарише да је неумесно говорити о српској опери уколико извођачки апарат те опере не ствара, већ само интерпретира већ постојеће дело светских композитора, само зато што су у поставци ангажовани српски извођачи. „Српска уметност репродукује, а не ствара. Реорганизација на националној основи... остварује се годинама, постепено и поступно. Не треба решавати национално питање на рачун уметности”.²² Другим речима, проблем који постаје актуелан у овом периоду развио се на комплексној основи сложених националних идентитета и његово искорењивање (уколико је уопште могуће) захтевало је дугорочну борбу. Музичко високо образовање у Краљевини СХС у том периоду тек је у повоју, што значи да локалних оспособљених уметничко-извођачких кадрова има недовољно да покрију све потребе музичке сцене у новоформираној држави. Поготово су у дефициту школовани инструменталисти и оперски извођачи. Иако постоји изванредан број извођача, релативно су скромног музичког образовања па је, без обзира на њихов таленат и искуство, отежано

21 Крстић у часопису *Глума* бр. 5, наведено према Павлович, М., превод Ђорђевић, А., стр. 302.

22 Исто, стр. 302.

изношење свих комплексних деоница у технички захтевнијем оркестарском репертоару.²³

*Руске опере на београдској сцени
током двадесетих година*

У првој декади од оснивања Опере Народног позоришта изведено је близу 80 оперских и балетских премијера које су обухватале најразноврснији репертоар од класичних до савремених аутора, укључујући и дела домаћих композитора. Најзначајније опере руских композитора *Евгеније Оњегин* (1920), *Пикова дама* (1924), *Царска невеста* (1925), док су *Борис Годунов* и *Демон* зазвучали на београдској сцени 1926. године, а у време око проглашења шестојануарске диктатуре постављене су још и опере *Цар Салтан* (1928) и *Кнез Игор* (1929). Када је притисак шестојануарске диктатуре мало попустио, након трогодишње паузе, на репертоару Народног позоришта поново се појављују опере руских композитора.²⁴ У овим не баш срећним околностима, на београдској оперској сцени заблистали су сјајни солисти попут Ксеније Роговске, удате за композитора и диригента Стевана Христића и мада нису стекли признање и популарност какве би имали да су се нашли у другачијим околностима, ипак су оставили неизбрисив траг на београдској оперској сцени.

*Успоравање прогреса оперске уметности у
Београду и немогућност развоја националног
оперског стила*

Реконструкцију комплексних односа у београдској Оперу могуће је извршити на основу текстова писаних у часопису *Глума* и на основу ранијих истраживачких радова који су се бавили културним и другим српско-руским односима. Приметно је да је највећи јаз и раздор унутар саме културне институције београдског Народног позоришта од самог почетка настао у оквиру департамана Опере и то првенствено међу солистима. Када се говори о конфликтима и закулисним радњама, помињу се само оперски певачи, односно група солиста која је своје представнике имала и међу српском и међу руском популацијом. Руски извођачи били су у извесној предности што се формалног образовања тиче, али су били далеко од светских оперских сцена какав је то био случај са члановима балетског ансамбла. Иако је понеки од

23 Видети: Пејовић, Р. *Станислав Бинички као диригент и организатор музичког живота у Београду*, стр. 5-54.

24 Павлович, М. *Становление оперы и балета в белградском Народном театре*, стр. 304.

оперских солиста наступао на већим европским сценама, то су углавном биле епизодне и споредне улоге, а готово никад главне. Са те стране донекле се може оправдати револт који се јавио код локалних певача. Због техничких услова који су спречили њихово даље напредовање (рат, непостојање конзерваторијума, економска нестабилност, недостатак образованих певача који би евентуално били ментори у приватним музичким школама), а неоспорно је да се међу домаћим певачима нашло и више надпросечно талентованих уметника, ипак је велика и неоспорна предност дата руским певачима у периоду док није стасала генерација домаћих школованих уметника. Једини начин да изборе сопствено место унутар оперске куће било је да се инсистира на развоју националне опере и националног оперског израза. То је једина предност српских/југословенских певача у односу на руске уметнике, јер је постојала снажно изражена језичка баријера. За разлику од светског оперског репертоара који наши уметници из техничких разлога нису могли да изводе на највишем нивоу, национална опера, која је такође била у повоју почетком XX века пружала је могућност да домаћи певачи дођу до изражаја и зараде своју кору хлеба. Било је значајних покушаја да руски извођачи изводе репертоар на српском језику,²⁵ међутим због језичких потешкоћа код певача који још увек у то време нису овладали финесама српског језика, арије су звучале донекле незграпно и помало гротескно.

Конфликт који је настао као последица сучељавања две културе у области оперског стваралаштва у Србији, успоравао је прогрес ове врсте уметности, те је кулминација београдске оперске сцене била на врхунцу тек након завршетка Другог светског рата, тачније од средине 50-их година XX века када почиње такозвани *Златни период* београдске Опере обојен бројним гостовањима и бележењем капиталних музичко-сценских дела за иностране издавачке куће.²⁶ Аргументација да руски уметници својим застарелим и традиционално оријентисаним начином интерпретације позиционирају београдску оперску сцену на ниво који је био актуелан тридесетак година иза савремених музичких токова, не треба узимати здраво за готово. Постоје одређене недоследности у предратним интерпретацијама месних музичких ансамбала, о чему је већ било речи, а управо те интерпретације формирале су укус домаће публике и генерално перципирање уметности у Србији. Са побољшавањем

25 Евгенија Ваљани је у опери Мињон (1922) певала на српском језику, види: Павлович, М., стр. 298.

26 Стевановић, Ј. Историјат – Народно позориште у Београду, 12. 09. 2015. www.narodnopozeriste.rs/pozoriste

свеукупних могућности и развојем потенцијала који се јављају након Првог светског рата, било је неопходно поставити нове стандарде у интерпретаторском смислу, на које публика још увек није била спремна да реагује. Требало је проћи целокупан процес развоја светске опере, макар и у инстант варијанти као што је то био случај са балетом, да би се временом укус и естетске навике публике привикли на токове које је пратио развој светске оперске сцене. Првенствено како су се националне опере развијале појединачно у Италији, затим Француској и Немачкој, до руских опера са појавом Глинке и композитора чувене руске петорке, да би тек онда могло бити речи о профилисању националних карактеристика српске опере са свим својим специфичностима и националним елементима.

Закључак

Утицај руских емиграната у области оперског извођаштва могуће је анализирати кроз призму побољшања квалитативног нивоа уметничког перформанса и појачавања извођачког апарата, или у контексту развоја националног оперског стила где су руски уметници имали минорну улогу. Велики утицај у развоју оперског извођаштва у Београду руски уметници и сценски радници остварили су при подизању квалитативног нивоа уметничког перформанса. Због високог степена професионализма и доброг образовања, руски уметници нарочито су били значајни у оркестарским ансамблима, али и пратећим делатностима као што су оперска режија, диригиовање и руковођење хорским ансамблом.

Иако бољег формалног образовања од локалних уметника, руски емигранти донекле су кочили развој националног оперског стила, што је било последица културних различитости, недовољног познавања српског језика и недостатка жеље и амбиције да се преузме активна улога уметника у организацији културног живота у Београду. Извођење вокално-инструменталних композиција у Србији (у том реду и оперских арија) имало је извесну традицију и пре доласка руских емиграната, а деценију пре почетка Првог светског рата компонована је и изведена прва српска опера *На уранку* Станислава Биничког. Будући да је домаћа публика већ развила одређене естетске навике при рецепцији вокално-инструменталне музике, те да је стил интерпретације који се неговао код нас по стандардима ближи западној него руској извођачкој традицији, логично је да је у извесном смислу руски начин интерпретирања оперских арија наишао на слабији одзив. Отежавајућих фактора за експанзију оперског извођаштва

у Београду у међуратном периоду представљала је језичка баријера, односно лоше познавање српског језика које су показали руски оперски певачи. Многи певачи нису сматрали за нужност да уче српски језик, нарочито у првим годинама емиграције, сматрајући да ће убрзо уследити повратак у домовину, што је значајно ометало развој београдске оперске сцене. Оваква аргументација често се користила у кампањи против запошљавања руских уметника у оквиру српских културних институција. Тек када су се у другој декади међуратног периода избалансирале комплексне културно-уметничке тежње српских и руских оперских солиста, оперски департман Народног позоришта у Београду забележава значајан прогрес и све чвршће се позиционира на квалитативној лествици високог професионалног уметничког перформанса.

ЛИТЕРАТУРА:

Арсенјев, А. и др. (2009) *Русские в Сербии*, Атеље Богдановић, Београд.

Арсенјев, А., Кириллова, О. и Сибинович, М. (1996) *Русская эмиграция в Югославии*, Москва: Индрик.

Јаковљевић, Р. (2004) *Руси у Србији*, Београд: Беокига.

Јовановић, М. (2006) *Руска емиграција на Балкану 1920-1940*, Београд: Чигоја штампа.

Јовановић, М. (1995) Прогнана елита. Социјална структура руске избегличке колоније у Краљевини СХС, *Годишњак за друштвену историју II-3*.

Јовановић, З. Позоришне реформе Милана Грола Глумачко-балетска школа (1921), *Позоришне новине*, година VI, број 43, април 2010. доступно на: www.narodnopoistoriste.co.rs/documents/pozorisne_novine/pozorisenovine-2010-04.pdf

Миленковић, Т. (2004) *Школовање деце емиграната из Русије у Југославији од 1919-1941*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Мосусова, Н. (2007) Мир искуства на музикалној сцени националног театра в Белграде. Украшение и преступление или оскорбление, у: *Руска дијаспора и српско-руске културне везе*, Београд: Славистичко друштво Србије.

Николић, Ј. Настанак београдске опере, *Глас јавности*, 21. 09. 2007. доступно на: [хттп://www.глас-јавности.рс/цланак/глас-јавности-21-09-2007/настанак-београдске-опере](http://www.глас-јавности.рс/цланак/глас-јавности-21-09-2007/настанак-београдске-опере)

Павлович, М. (1996) Становление оперы и балета в белградском Народном театре, у: *Русская эмиграция в Югославии*, Москва: Индрик, стр. 293-312.

Пејовић, Р. (1986) *Историја музике*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Пејовић, Р. Станислав Бинички као диригент и организатор музичког живота у Београду, у: *Станислав Бинички*, зборник радова, уредио Перичић, В. (1991), Београд: Факултет музичке уметности у Београду.

Стевановић, Ј. Историјат – Народно позориште у Београду, доступно на: www.narodnopozeriste.rs/pozeriste

Ћовановић, М. (1996) *Россија в изгнании. Границы, масштабы и основные проблемы исследования*, у: *Русская эмиграция в Югославию*, Москва: Индрик.

Aleksandra Đorđević

University in Belgrade, Faculty of Political Sciences, Belgrade

CONFRONTATION OF THE SERBIAN AND THE
RUSSIAN CULTURAL AND ARTISTIC OPERA PRACTICE
IN THE NATIONAL THEATER IN BELGRADE BETWEEN
THE TWO WORLD WARS

Abstract

Cultural life of Belgrade in the period between the two World Wars was also defined by establishment and development of numerous artistic associations, organizations and societies. Around 40,000 Russian refugees stationed in the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes in the first decade after the First World War, seeking refuge after the October revolution and the civil war. They have influenced development of the cultural life in the newly formed Balkan state. Establishment of two independent departments – The Opera (1919) and The Ballet (1922) – within the Belgrade National Theater, lead to popularization of theatrical arts (drama, opera and ballet). Russian artists and stagehands employed in the National Theater significantly contributed in the fields of performance -interpretation, scenery and costume, as well on the artistic and directorial level. The problem of language barrier and poor pronunciation of the Serbian language of Russian singers became an element of discrimination and segregation in a rivalry between the Russian and the Serbian opera soloists. In that context, the first working decade showed noticeable slowing of development i.e. stagnation of the Belgrade's Opera scene, and offered poor conditions for creating the national opera style.

Key words: *National theater, opera, Russian emigration, language barrier*