

МИРОСЛАВ ТИМОТИЈЕВИЋ
НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ
У БЕОГРАДУ –
ХРАМ ПАТРИОТСКЕ
РЕЛИГИЈЕ

O

д почетка XIX века широм Европе све чешће се чују захтеви за подизање националних позоришта. Они произлазе из општеприхваћених схватања о позоришту као храму народне педагогије, незаобилазне у конституисању тела нације и њеног идентитета. Иницијативу за оснивање позоришних институција покрећу национално освешћени појединци и удружења, градске општине и богати предузетници, али у срединама у којима национално тело има државотворну форму бригу око подизања престоничког позоришта скоро по правилу преузима држава. На такав начин је подигнуто и Народно позориште у Београду, престоници младе Кнежевине Србије, које је, залагањем кнеза Михаила Обреновића, свечано отворено 30. октобра 1869. године.

Кнежева одлука да финансира подизање здања, коју су по његовој погибији подржали и намесници малолетног кнеза Милана Обреновића, произлази из њихове личне привржености позоришту, али је у основи мотивисана промишљеним идеолошким ставом. Један од основних проблема Обреновића, када су се након изгнанства вратили на власт, постало је питање придобијања легитимитета. Било је то опште проблемско место свих династија нових националних држава, а поистовећивање с народом и нацијом био је погодан и помодан начин његовог решавања. У државама које су, попут Србије, инсистирале на народној владавини био је то, по дефиницији, једини начин.¹ Идеја о наследној власти могла је да се једним делом ослони на идеју континуитета, али неопходност допунске националне основе за институцију монархије осећала се чак и у много старијим и стабилнијим државама него што је то била још увек вазална Српска кнежевина. Постреволуционарне државе, било да се на њиховом челу налазио наследни владар или не, имале су нужан органски однос с нацијом, јер су биле производ националне борбе. Опстанак династије, па и саме државе, зависио је од лојалности

нације, што је нужно довело до потребе формулисања и усађивања нових облика грађанске покорности, отетвореној у националној државно-династичкој патриотској религији.² Од успешности монархије да уобличи ову религију и да јој приведе грађане зависила је њена стабилност, па чак и опстанак.

Један од опробаних начина популарисања патриотске религије било је установљавање ритуала, чији је меморијални карактер био сличан хришћанским празницима. У том смислу институција националног позоришта била је реална потреба династије и државе, јер је омогућавала контролисано одвијање позоришних патриотских ритуала. Они се стављају у службу политичког васпитања и имају карактер свечане народне педагогије, чији је основни циљ да једну аморфну масу претворе у чврсту формацију јасних контура – нацију.³ Овај ритуални карактер се најдоследније исказује у позоришту, али је присутан и у другим јавним институцијама националне културе као што су, на пример, музеји, чија се здања уобличавају по узору на палате и храмове.⁴ Одлазак у национално позориште постаје друштвено програмирана обавеза и тумачи се неком врстом ходочашћа у централни храм патриотске религије.

Национално позориште се, већ по природи своје суштине, подиже у престоници и у основи је намењено малобројној, али за званичну државну културну политику пресудно важној престоничкој грађанској структури: чиновницима, војсци, занатлијама, трговцима, студентима и ћацима. Они представљају окосницу тела нације, критичко јавно мњење, од којег се очекује превазила жење руралних регионалних идентитета и прихватање новог – престоничког, хомогеног и хегемонијског, званичног национално-државног идентитета. Појам критичког јавног мњења увео је у историјску науку Јирген Хаберманс.⁵ Према његовом схватању, јавно мишљење, уобличено независно од државе, формира се прво у Енглеској, негде око 1700, а тек један век касније појављује се и у другим европским земљама. На почетку је предмет јавног критичког мњења био литераран и естетички, али се оно у XIX веку све више уплиће и у ствари државе и замењује божанска права владара као јединог извора политичког ауторитета у друштву. То је умногоме изменило стари »репрезентативни« статус владара, отетворен у јавним свечаностима као што су крунисања, сахране и уласци у град. Једно од важних канала новог дијалога владара и јавног мњења постаје позориште. Пажљивија проучавања Хабермансових теоријских поставки показала су да се тај дијалог успоставља већ у просветитељству, а да је у XIX веку само постао обавезујућа норма.⁶ На то је посебно утицала Француска револуција, која је изоштрила политичку димензију критичког јавног мњења.⁷ У том смислу је и оснивање београдског

Народног позоришта нужно схватити као прихватање утврђених конвенција у успостављању дијалога између владара и државе, с једне, и јавног мњења, с друге стране. Суштину овог позоришног дијалога одредио је карактер Српске кнежевине као националне државе.

ПОЗОРИШТЕ КАО ХРАМ ПАТРИОТСКЕ РЕЛИГИЈЕ

Схватање позоришта као националне државно-династичке институције наметнуло је захтев да здање које му се намењује буде репрезентативна грађевина, достојана храма нове патриотске религије.⁸ У том смислу између београдске Саборне цркве и београдског Народног позоришта постоји идејна сличност, која се заснива на чињеници да се оба здања могу схватити као храм. Разлика је само у томе што се у првом здању проповеда хришћанска, а у другом патриотска религија. Поређење цркве и позоришта одавно је присутно у европској култури. Хришћанско богослужење је имало сценски карактер већ у средњем веку, а почетком новог века црква се све отвореније пореди са позориштем. Овакво схватање се током XVIII века прихвата у Карловачкој митрополији, а током прве половине наредног века преноси се и у новоосновану Београдску митрополију. Међутим, ово поређење је било превасходно формалне природе и сводило се на прихватање визуелних сценских решења у богослужењу, архитектури и опремању унутрашњости црквених грађевина, посебно олтарског и предолтарског простора.⁹ Поређење позоришта са црквом, с друге стране, било је новост која се и у европским оквирима уобличава тек почетком XIX века.¹⁰ Оно се у српској средини појављује у време делатности Уједињене омладине српске, чији представници захтевају да се позоришту, будилнику народне свести, подигну олтари. Била су то схватања близка онима која је заступао и Виктор Иго у својој максими: *Позоришта су нека врста цркве.*¹¹ Већ сасвим јасна идеја о овом новом поређењу среће се у тексту Љубомира Ненадовића *О споменицима*, објављеном поводом полемике око подизања споменика Лукијану Мушицком и Кађорђу Петровићу у Шумадинки за 1857.¹² Према Ненадовићевим схватањима, нови национални споменици морају да буду *оиштейолезани и оиштейоносни*, као што су то некада били стари српски манастири, који се и сами сада тумаче као национални споменици. Ненадовић у том смислу истиче школе и позоришта као основне типове нових националних споменика. Њихово поређење са манастирима заснивало се на идеји о институцијама нове патриотске религије, намењеним васпитању нације. Народно позориште је већ у време подизања тумачено као храм патриотске религије и у том контексту је упоређивано са храмовима старих српских манастира. Филип Христић, председник

Позоришног одбора, у писму упућеном Министарству просвете крајем 1869, наглашава да је српска држава одмах по обнављању обратила пажњу на споменике старе архитектуре, издавивши леђу своју за реновирање Љубо-стине, Каленића, Раванице и Манасије, а да је сада то жељи народа подигла храм који одговара новим националним потребама.¹³

Јавно мњење и позориште. Корисност позоришта за националну педагогију била је за престоничко јавно мњење један од основних мотива покретања иницијативе за његово подизање. О томе говори и Миша Анастасијевић, председник управе Читалишта београдског, у писму упућеном министру просвете Јовану Стерији Поповићу, 31. марта 1847, у коме се залаже за оснивање *позоришног заведенија*.¹⁴ Анастасијевић прво наглашава морално-дидактичну улогу позоришта у образовању нације, и у том смислу истиче: *Између друих средстава која за просвећу и образовање народа разним начином дејствују јесу и шеатри или позоришна заведенија, у којима знаменијаја дела људска, како из прошлости шако и садашње живота, ог синтезе јо правилима науке и художества описаны, представљају се гледећем публикуму чрез нарочитија лица драматичске ире друих овеји художеством и са штолико већим дејствовањем на умове и срца. Оно што је добро представља се ту шако да се срцу гледаоца омили и вољу у њему пробуди чинији, а оно што је зло и невальало да омрзне и никаде не чинији оважају се и украйљује. Тиме се свака добродетель у народу шим више распростире и утврђује, пороци се и пошешке исхребљују.* Након тога Анастасијевић наглашава значај позоришта у неговању патриотских осећања: *У делима која се, из историје народне узета и описаны, представљају гледаоци уче прошлости своја народа познавајши, шиме се, у својој народности, у народним чувствима и добром својствима утврђују, а у показаним недостатицима се исправљају, и шако се боля свесни народна, која к правом опшчеству и слози за обишиће добро води, све више распростире и украйљује, као што овоме служе и представљања оних дела која се из садашње живота и на обишићи улед изводе.*

Слична схватања су током наредних деценија често понављана у свим структурима јавног мњења, као и у званичним структурима државне власти. Милан Кујунџић, у полемици о позоришту која се водила у Народној скупштини 1874, указује на схватање да је ова институција *гео школе и гео цркве*.¹⁵ На позориште као едукативну народну институцију указује и Милан Ђ. Милићевић у књизи *Кнежевина Србија*, где каже: *Позориште, стапито уређено, мудро управљено, јавнији задахнуто, може учинити ћелеме услуге српској срвани*.¹⁶ У оваквим тврђњама понекад се претерivalо. Тако Ђорђе Малетић, тадашњи управник београдског Народног позоришта,

у једном допису из 1872. наводи: *Позориште је йонемчило Беч, йомађарило Пешти, нега Србима Војвођанима да се йонемче и йомађаре; оно ће и Београд йосрбитиши мношће нећо школа и књига.*¹⁷ Своја схватања о улози новоосноване институције исказивале су и тадашње политичке партије, које су на субвенционисани статус позоришта различито гледале. Либерали, блиски двору, подржавали су његов династички карактер. Радикали, с друге стране, управо то су критиковали, захтевајући од позоришта изразито демократски карактер.¹⁸ Оба става, међутим, почивала су на заједничком схватању да је одговор на питање шта је позориште подразумевао у исто време и одговор на питање шта је нација.

Мобилисање јавног мњења око неког подухвата скоро подједнако је важно за конституисање тела нације као и његово остварење. У том смислу ни значај београдског Народног позоришта није могуће свеобухватно сагледати без уважавања његове предисторије дуге скоро две деценије. Прве иницијативе за подизање позоришног здања у српској престоници јављају се крајем четрдесетих година, а покретали су је угледни национални радници, па и највиши представници власти. Тако је 1847, током припрема за почетак рада Театра код Јелена, председник Државног савета Стојан Симић предложио да ово позориште у прво време ради у сали код Јелена, по чему је и добило име, а да се потом почну прикупљати прилози за подизање сталне позоришне зграде.¹⁹ Исте године и Читалиште београдско покреће иницијативу за подизање националног позоришног здања. Миша Анастасијевић, председник Читалишта, обраћа се у писму од 31. марта Министарству просвете молбом да одобри оснивање позоришта и овласти Читалиште да прикупља добровољне прилоге.²⁰ Јован Стерија Поповић, тадашњи министар просвете, истог дана обавештава кнеза Александра Карађорђевића да је на примљену молбу одговорио позитивно.²¹ Ова иницијатива, заснована на прикупљању прилога за изградњу здања, почивала је на већ уобичајеном начину подизања јавних националних споменика. Међутим, у почетку се није много одмакло. Рад Театра код Јелена је прекинут избијањем Мађарске револуције 1848, када је већина панчевачких глумаца подлегла војној обавези и напустила Београд. Тиме је иницијатива за подизање позоришног здања привремено прекинута, мада се у штампи и даље јављају натписи у којима се говори о неопходности његове изградње.

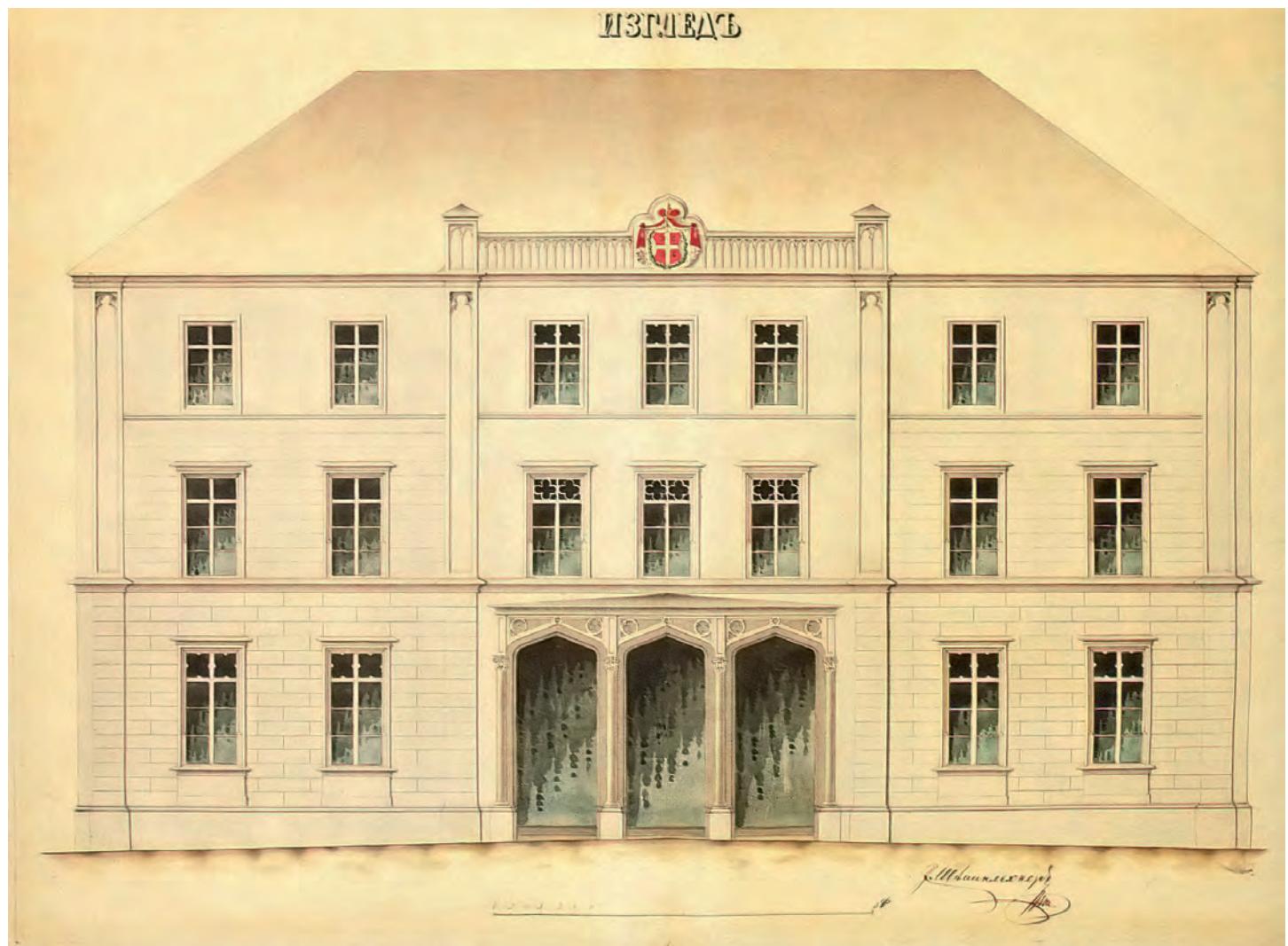
Нова иницијатива за оснивање позоришта покренута је почетком педесетих година, и то поново у кругу националних радника окупљених око Читалишта београдског. У *Новинама српским*, од 28. јула 1851, позивају се сви званичници и грађани наклоњени оснивању позоришта да после литургије дођу ради договора на састанак

у Читалиште београдско. На састанку, одржаном наредног дана, организован је Одбор с циљем да се изради предлог о оснивању позоришта и начину прикупљања прилога за његов опстанак. За председника Одбора изабран је Стеван Стојановић, члан Државног савета, а у његов састав ушли су најугледнији представници државног апаратса, као и богати представници грађанске класе. Истог дана одборници се обраћају Министарству просвете молећи га за сагласност.²² Подухват је подржан низом чланака објављеним у *Србским новинама*, званичном гласилу Кнежевине, тако да је поново започето прикупљање прилога по целој Србији. По налогу Министарства просвете шири Позоришни одбор је донео нацрт за први позоришни законодавни акт под називом *Устројење Народног позоришта у Београду*, у коме је, између осталога, било регулисано и подизање позоришног здања.²³ Влада је одобрила Устав, а истовремено је покло-

нила и 2 000 дуката који су могли да се троше тек пошто Одбор припозима прикупну суму неопходну за подизање здања. Кнез Александар Кађорђевић је поклонио земљиште на Зеленом венцу и 1 000 дуката. Крајем маја 1852. одржано је пропагандно предавање о значају позоришта, а том приликом је основана *Књија основитеља српског позоришта*, у коју су уписивани приложи. Миша Анастасијевић је приложио 500 дуката, али је осталим припозима прикупљено само 38 178 форинти. То показује да се око иницијативе није мобилисало целикупно тело нације, него углавном малобројно градско становништво, међу којима су предњачили државни чиновници.

Позоришни одбор је током 1852, због спорог дотока прилога, одлучио да започне подизање здања и пре него што се прикупи неопходна сума. Одборници су сматрали да ће то покренути јавно мњење и мотивисати га

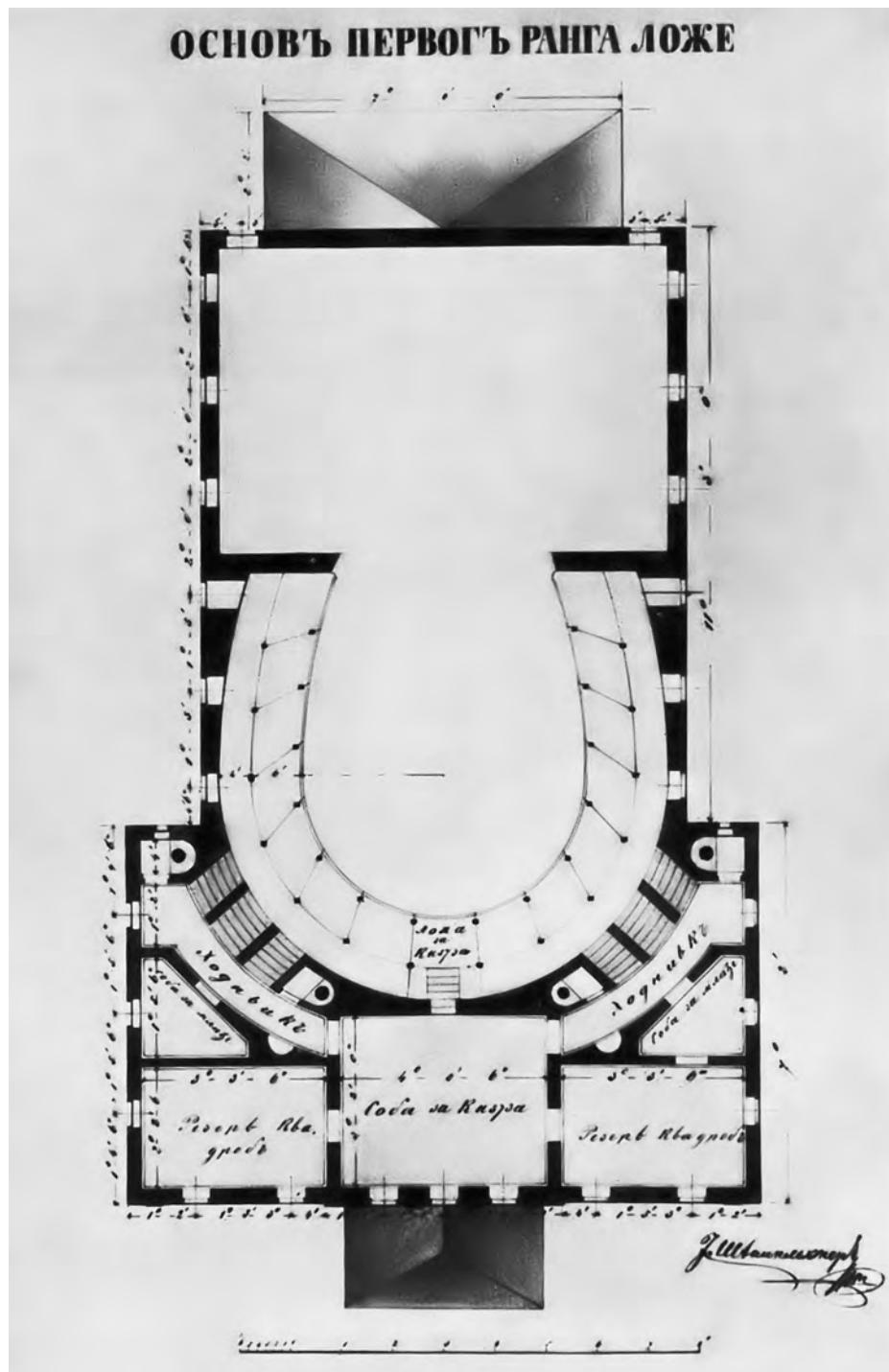
Сл. 1. Народно позориште, први пројекат, чеона фасада, Јосиф Штајнлехнер Син према Јосифу Касану, 1852



на издашније приложништво, а с тим се сложило и надлежно Министарство просвете.²⁴ Исте године, по свему судећи, расписан је јавни конкурс, на који су пријављена два пројекта. Један пројекат поднео је архитекта Јан Наволе, Чех, који је у то време био у државној служби Кнежевине, а други – архитекта Јосиф Касано, Италијан, који се непосредно пре тога обрео у Београду и који ће потом постати службеник Главне управе грађевина. За извођење је изабран монументалнији пројекат Јосифа

Касана, а изградња је поверена Јосифу Штајнлехнеру Сину.²⁵ Он је према пројекту Касана, који је у међувремену преминуо, извео планове, који су делимично сачувани.²⁶ То је требало да буде двоспратно здање, са једноставном чоном фасадом украсеном неоготским елементима, на чијем се врху налазио грб Кнежевине.

Радови на копању темеља започели су у септембру 1852. Предузимач се обавезао да здање доврши до краја 1853., али под условом да током послова не искрсну

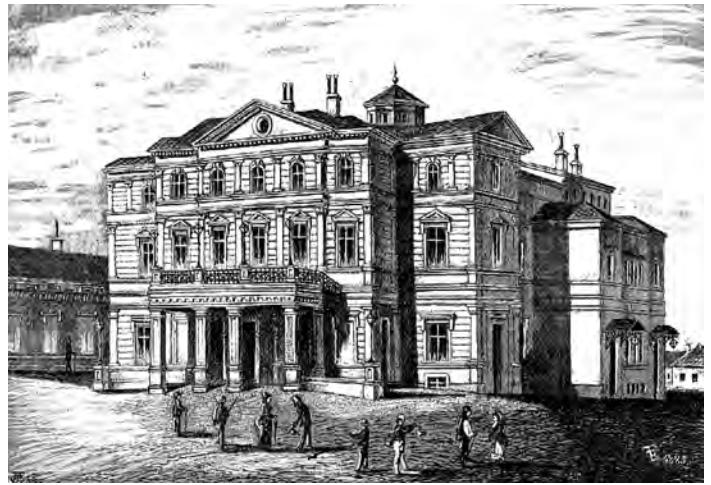


Сл. 2. Народно позориште, први пројекат, план основе, Јосиф Штајнлехнер Син према Јосифу Касану, 1852

сметње. У случају да све тече по плану здање је требало да буде довршено средином 1854. Међутим, убрзо су искрсле непремостиве тешкоће. Показало се да је терен подводан, што је отежало подизање темеља. Сакупљени новац је потрошен, па се током три наредне године одустало од градње. Тада је влада одобрила кредит од 10 000 дуката, под условом да у позоришном здању буду смештене још две националне институције – музеј и библиотека.²⁷ У то време јавља се идеја да се позориште повеже са подизањем споменика Карађорђу. У том смислу се предлаже да се позориште посвети овом националном хероју, а да се на врх здања постави његова скулптура.²⁸ Међутим, дотација владе није решила нагомилане проблеме. Радови су поново обустављени, а након комисијског прегледа и потпуно напуштени. Тако се подухват на подизању позоришта на Зеленом венцу завршио неуспехом. Уследио је период стагнације, у коме позоришни живот српске престонице није јењавао, али није било иницијативе за подизање здања. Приложници Народног позоришта одржали су 1863. Главну скупштину, на којој су донели одлуку да се имовина уступи српској влади не би ли она предузела даље кораке, али се ни ове наде нису брзо испуниле.

Подизање позоришта код Стамбол капије. До нове иницијативе долази тек 1867. године.²⁹ Непосредан повод био је покушај Карла Ремаја да са својом немачком трупом оснује стално позориште у Београду и, у име тога, он је затражио од Министарства просвете да му одобри субвенцију.³⁰ Ремај је добио подршку у уредништву часописа *Видовдан*, које је у броју од 16. маја исте године објавило повољан чланак о његовом позоришту. То је изазвало негодовање патриотских часописа, посебно *Србадије*, а иницирано је деловањем Уједињене омладине српске која је почетком августа одржала другу редовну скупштину у Београду. Омладина се том приликом окренула против Ремајевог немачког позоришта и свесрдно заложила за оснивање националне позоришне институције.³¹ Усталасано јавно мњење побудило је Позоришни одбор да позове на гостовање новосадско Српско народно позориште, којим је руководио Јован Ђорђевић, угледни национални радник. Ђорђевић је стигао у српску престоницу у јесен 1867. и у њој остао четири месеца. Квалитет приказаних представа је привукао Београђане и представнике власти, па и самог кнеза Михаила Обреновића. Кнез је у разговору са Јованом Ђорђевићем, одржаном 5. новембра 1867, саопштио намеру да у српској престоници оснује професионално позориште за које би подигао зграду. Тиме је ранија иницијатива, препуштена грађанским патриотским удружењима, добила нови династичко-државни правац.

Кнез је већ 3. фебруара 1868, посредством министра просвете, послao министру грађевина стару документа-



Сл. 3. Народно позориште,
циркеж, Владислав Тителбах, 1885

цију о позоришту на Зеленом венцу, са захтевом да се преиспитају планови и могућност градње на старој локацији. Министарство није дало сагласност ни за једно, ни за друго.³² Месец дана касније, 12. марта 1868, кнез је, уз сагласност Државног савета, донео решење да се позоришна зграда подигне на *правицелјственом* *плацу* код Стамбол капије. Истим поводом он је из приватне благајне поклонио 5 000 дуката цесарских за изградњу здања. Према првом предрачуна трошкова здање је ради штедње требало да се гради од слабијег материјала, што је навело Мишу Анастасијевића да поклони још 1 000 дуката, под условом да се оно подигне од тврдог материјала. То је у пуној мери одредило његов будући репрезентативни изглед.³³ Неколико месеци касније, 13. јула исте године, основан је нови Позоришни одбор, четврти по реду, који је требало да се стара око оснивања позоришта, подизања, опремања и укращавања здања. За председника је изабран Филип Христић, члан Државног савета, за потпредседника Димитрије Матић, главни секретар Државног савета, а за секретара Милорад Поповић Шапчанин, први писар Министарства просвете и црквених дела. Најактивнији чланови били су Ђорђе Малетић, Стојан Бошковић, Матија Бан, Стева Тодоровић и Александар Бугарски. Одбор је деловао до децембра 1869, а за време постојања одржао је педесет седница.

Организовање позоришта и подизања новог здања кнез Михаило Обреновић је поверио Јовану Ђорђевићу, а он је те послове водио све до оснивања четвртог Позоришног одбора. Пошто се показало да Касанови планови нису подесни за ново здање, Ђорђевић је, по кнегевом савету, сакупио планове градских позоришта у Осијеку, Сомбору, Суботици, Великом Бечкереку, Те-

мишвару и Араду, као и неколико планова француских, италијанских и немачких позоришта. Прегледао их је и прокоментарисао па на основу тога саставио *Меморандум о њозоришином зданију*, у коме је изложио шта захтева угодност публике а шта угодност представљача и интерес представе.³⁴ Меморандум је заједно са приспелим плановима упућен Позоришном одбору, који је званично био задужен за подизање здања. Одбор је намеравао да распише јавни конкурс за израду планова, али је државна управа одлучила другачије. Прикупљена документација је предата Министарству грађевина како би се њоме користио архитекта Александар Бугарски, коме је поверена израда новог пројекта. Почетком марта 1868. планови су завршени и посредством Министарства просвете послани Позоришном одбору на разматрање.³⁵ Одбор је одговорио писмом пуним негодовања, мада су планови Александра Бугарског, уз неколико основаних примедаба, прихваћени.³⁶ Неколико дана касније, крајем марта, расписан је јавни конкурс за извођење радова, а посао је повериен Јосифу Штајнлехнеру

Сину. Изгледа да Штајнлехнер није поднео најјефтинију понуду за извођење радова. Међутим, кнез је у њега имао највише поверења, па је препоручио Миливоју Блазнавцу, заступнику Министарства грађевина, да Штајнлехнеру повери извођачке радове.³⁷ Штавише, кнез је обећао да ће му поклонити 250 дуката ако послове изведе у предвиђеном року. Први земљани радови започети су 23. маја, шест дана пре погибије кнеза Михаила Обреновића.

Кнежевом смрћу иницијатива је накратко доведена у питање, јер он није оставил тестамент који би осигурао обећане трошкове градње. Међутим, питање наследства је убрзо било решено, а тиме и финансирање подизања позоришта. Сходно обећању блаженоупокојеног кнеза, његови наследници су Актом уступљења, од 17. јуна 1868, одредили да се Народном позоришту изда сума од 6 500 дуката. У корист подизања позоришта ангажовали су се и намесници Јован Ристић и Јован Гавриловић, који је неко време био члан Позоришног одбора. Два месеца касније, у понедељак, 18. августа исте

Сл. 4. Народно Позориште у Београду, фотографија, Милан Јовановић, крај XIX века



године, уз присуство малолетног кнеза Милана Обреновића, намесника, министара, председника београдске општине и других званица, положен је камен темељац будућег здања. Свечаност је организована по већ уобичајеној форми. Прво је београдски митрополит Михаило, с једним архимандритом, свештеником и ђаконом, осветио водицу. Затим је председник Позоришног одбора Филип Христић изговорио свечану беседу, а на kraју су кнез и намесници потписали споменицу, која је узидана у темељ здања.³⁸ Цео догађај је добио снажан династичко-државни пропагандни карактер. Постављање камена темељаца protумачено је као испуњавање аманета почившег кнеза, за који су се у име континуитета лично заложили његов наследник, намесници и цела влада. Међутим, подизање позоришног здања, традиционални исказ владареве политике величјности, транспоновано је, у духу схватања новог времена, у оквире залагања за националну идеју. Била је то потврда нове стратегије односа између династичко-државне политике и националне културе, за коју се залагао и покojни Михаило Обреновић.

Одбор је у међувремену прихватио пројекат и предрачун трошка, које је поднео Александар Бугарски, и овластио га да склопи уговор о извођењу радова са Штајнлехнером. Уговор је закључен 18. августа 1868. на суму од 12 550 дуката, са додатком преосталог материјала од позоришног здања на Зеленом венцу и око 150 кубних хвати камена од старих турских кућа. Истим уговором Штајнлехнер се пре почетка радова обавезао да ће здање завршити до јесени следеће године.³⁹ Министарство грађевина је одредило Бугарског да врши надзор над извођењем радова, овластивши га да по потреби дозволи мање измене под условом да о томе претходно обавести Министарство грађевина.⁴⁰ Послови су брзо одмицали и након четрнаест месеци новоподигнуто здање је свечано отворено.

Архитектура здања. Позоришно здање је било први посао који је архитекта Александар Бугарски добио по доласку у Београд 1869. и ступању у службу Министарства грађевина, где се запослио као контрактualни инжењер треће класе.⁴¹ Планови који су му достављени посредовањем Јована Ђорђевића нису били од велике

Сл. 5. Народно позориште, фотографија, око 1920



користи. Ниједан од њих није се могао директно преузети јер су се сви односили на позоришта са две, док је Одбор планирао да подигне здање са три галерије.⁴² Бугарски је након почетних неспоразума успоставио контакт са Позоришним одбором и успешно привео крају започети посао. Из једног од записника види се да је Одбор по завршетку изградње поднео представку Министарству просвете с молбом да се архитекта посебно награди.⁴³ Молби није удовољено због недостатка новца, али је пројектовање позоришног здања у пуној мери поспешило даљу каријеру Александра Бугарског.

Основна структура здања се ослања на ранији Касанов пројекат, изведен из концепција италијанске позоришне архитектуре.⁴⁴ Наиме, водећа средњоевропска позоришта из средине века све јасније се рашичлањују према унутрашњој функцији простора. Оваква схватања се уочавају током првих деценија, а већ су јасно формулисана у архитектури бечке Опере, пројектоване исте године када је пројектовано и београдско Народно позориште. У радикалној форми она су, међутим, исказана тек у пројекту Готфрида Семпера, из 1870, за Ново дворско позориште у Дрездену. Италијанска позоришта тог времена, с друге стране, још увек се придржавају старог схватања о јединственом волумену здања. Илустративан пример су бројна позоришта подигнута у далматинским градовима током друге половине XIX века.⁴⁵ Утицај стarih италијанских схватања присутан је и у многим средњоевропским позориштима, па и онима подигнутим након београдског Народног позоришта. Илустративни примери су Рингтеатар у Бечу, из 1874, Градско позориште у Братислави, из 1881, Градско позориште у Брну, из 1883, и Државна опера у Пешти, из 1875–84, која још увек имају традиционалне забијене правоугаоне планове.

Спољашњост здања београдског Народног позоришта потпуно је изменењена каснијим преправкама, па је њен изворни изглед познат само на основу стarih опица, литографија и фотографија.⁴⁶ Основна пажња је, као и у италијanskим позориштима, посвећена главној фасади. Она је подељена на три масе, са истакнутим средишњим ризалитом у средини. Он је у партеру оживљен спољашњим тремом, изнад кога се налазила тераса, а завршавао се забатом у чије средиште је постављен окулус, познати соларни симбол. У новијој литератури је изнето мишљење да је здање пројектовано у скромном ренесансу, а да главна фасада – по распореду маса, хоризонталној и вертикалној подели површина, па чак и по изабраним мотивима површинске обраде – подсећа на Teatro La Scala у Милану, изведеном између 1776. и 1778. по пројекту архитекте Ђузепеа Пјермаринија.⁴⁷ Са позиције плурализма историјских стилова, избор ренесансне, која је средином XIX века доминирала београдском архи-

тектуром,⁴⁸ има јасне идеолошке конотације. За историзам питање стила није било само формални проблем заснован на деветнаестовековној идеалистичкој метафизици, јер је позајмљивање визуелних идиома прошлости подразумевало културне, социјалне, моралне и религиозне оквире. То се посебно односило на архитектуру, па и на ону изведену у стилу ренесансне.⁴⁹ Рани европски национализам из првих деценија XIX века повезивао је обнављање средњовековних уметничких форми романничког, готичког, па и византијског стила са идејним хришћанско-манастирским устројством друштва. Заговарали су га интелектуалци, као, на пример, Шатобријан у Француској, или Шлегел у Немачкој, који нису били склони радикалним променама и који су своја схватања темељили на религиозном систему друштвених вредности. Такво сагледавање средњег века, засновано на идеји о националном златном добу колективних вредности утемељених у хришћанству и монархији, неминовно је наметало негативно тумачење ренесансне, која је повезивана са индивидуализмом и световним вредностима. Тек од тридесетих година XIX века, снажењем либералног национализма, долази до стварног открића ренесансне, односно до открића целовитости ове епохе која се тумачи као златно доба демократске грађанске културе. У том смислу се и ренесансна архитектура сагледава као одраз истих демократских грађанских вредности. Утврђује се јасна разлика између средњовековних стилова, романике и готике, који се сагледавају као одраз религиозног духа, и барока, који се тумачи као официјелни апсолутистички монархијски стил. У том смислу здања институција националне културе није било погодно подизати у овим стиловима, него у духу ренесансне која се схвата као отелотворење демократских грађанских идеала. Оваква тумачења била су позната и мало-брожним архитектима који су средином XIX века деловали у престоници Српске кнежевине. Тако Емилијан Јосимовић у делу *Објаснење предлога за рејулисање оној дела вароши Београда што лежи у шаници, објављеном 1867,* непосредно пред подизање позоришног здања, исказује схватања да »свети Ђорђи штил« није погодан за позоришна здања.⁵⁰ Ова опсервација се, по свему судећи, критички односила на Касанов пројекат позоришта на Зеленом венцу, на чијем се прочељу јављају неоготски елементи. Изгледа да Одбор у почетку није одобравао избор ренесансног стила, али се уздржао од отвореног коментара. У одговору Министарству просвете на планове Александра Бугарског само се кратко истиче: *О стилу не можемо овога йутиа нишћа говорити, јер је доцкан.*⁵¹

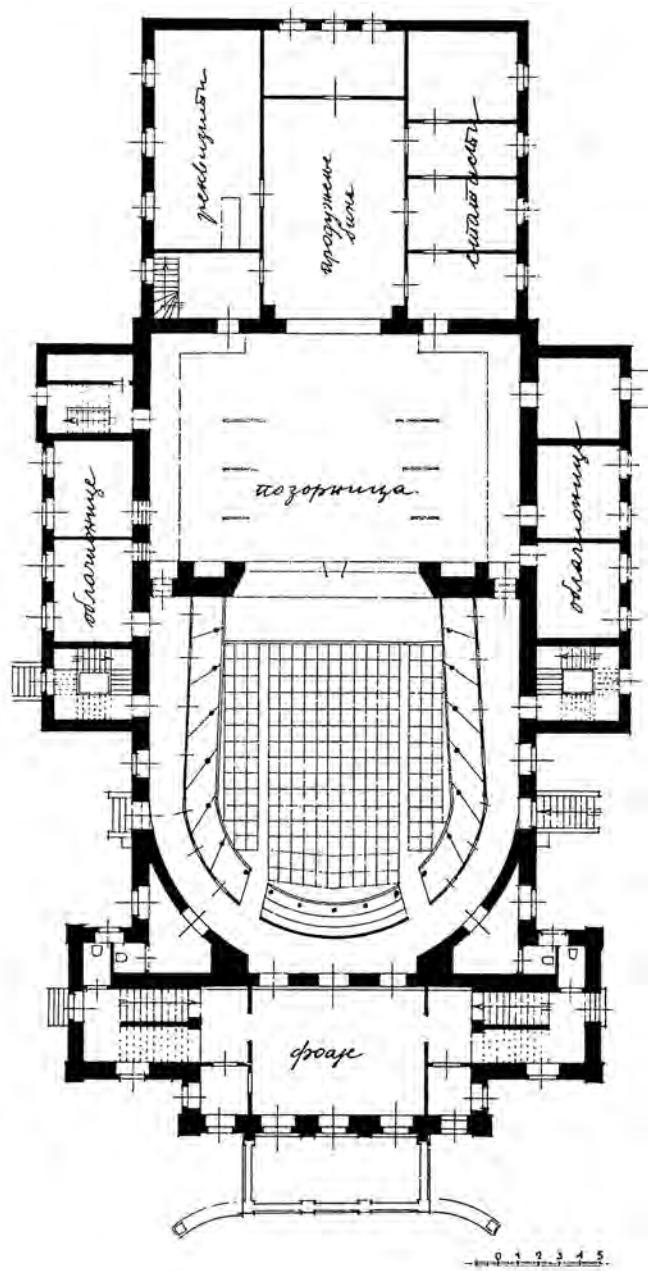
Схватање позоришта као националне институције нужно је утицало и на његово позиционирање у топографији престонице. Француски теоретичари су већ од

крај XVIII века тумачили позориште као патриотски симбол који је требало поставити, по угледу на античку традицију, у центар града.⁵² Током наредног века ово схватање постаје општеприхваћено у свим срединама. У случају београдског Народног позоришта о томе је одлучило Министарство грађевина. У писму Миливоја Блазнавца, од 23. фебруара 1868, у коме обавештава Министарство просвете да земљиште на Зеленом венцу није подесно за градњу позоришта, истовремено се одређује нова локација код Стамбол капије.⁵³ Одлука је донесена на основу урбанистичког плана вароши, који је непосредно пре тога израдио Емилијан Јосимовић. Према том плану, на месту Стамбол капије предвиђена је изградња једног од градских тргова. У његовој средини требало је да се налази позоришно здање, а у непосредној близини је планирано подизање блока зграда намењених државним институцијама. Међутим, Министарство грађевина није у потпуности испоштовало Јосимовићев план па здање није смештено у средину трга, него је постављено у раван са осталим зградама које је требало да се подигну дуж будућег булевара. Позоришни одбор, с друге стране, био је за доследно поштовање Јосимовићеве замисли. То је јасно речено у примедбама на план Александра Бугарског, које су Министарству просвете послате 18. априла 1869.⁵⁴ Примедба Одбора није уважена, али је изградња позоришта ипак утврдила значај трга који је у колективној националној меморији добио наглашено симболично значење, које се потом пренело и на позоришно здање. О томе говори и Јован Ђорђевић у беседи изговореној приликом свечаног отварања позоришног здања: *Овај храм лејих вештина, саздан на овоме месицу ђе се ћре љедесет и љећи година ђушила крв мученика народних, на ономе земљишту, које ја је свака стойа ојкуйљена драјоценом крвљу ојаца и дедова наших, – овај дични храм, уједно и симбол љубеде светлости над мраком, хришћанства над муҳамеданством, Европе над Азијом.*⁵⁵ Овакав симболизам је утицао и на доношење одлуке да се споменик кнезу Михаилу Обреновићу подигне на средини позоришног трга, а не испред Велике школе, како је претходно планирано. Тиме је започело идеолошко формирање једног од најрепрезентативнијих београдских јавних простора, који се током друге половине XIX века називао Позоришна пијаца, Трг кнеза Михаила, или Позоришни трг.⁵⁶

Сачувана скица, коју Богдан Несторовић приписује Александру Бугарском, сведочи да се о положају позоришта размишљало већ приликом пројектовања.⁵⁷ Пројектујући ширину здања Бугарски је водио рачуна о томе да обе бочне улице буду довољно и једнако широке, што се поклапало са европским противпожарним нормама које су већ од краја XVIII века налагале да се осигура колски приступ са све четири стране позоришта.

Чеона фасада здања, с друге стране, повучена је из нивоа улице како долазак кочија пред главни улаз не би реметио одвијање саобраћаја. Тераса изнад улазног трема је повећавала простор фоајеа на првом спрату, али је и повезивала позориште са ширим контекстом трга на који је постављено. Она је, као и на другим јавним националним здањима, намењена комуницирању владара, па и шире схваћене државне власти, с телом нације. О симболичном значењу здања везаном за идеју о националној институцији говори и чињеница да је оно

Сл. 6. Народно ѹозоришиће,
ѹлан основе, Александар Буѓарски, 1868



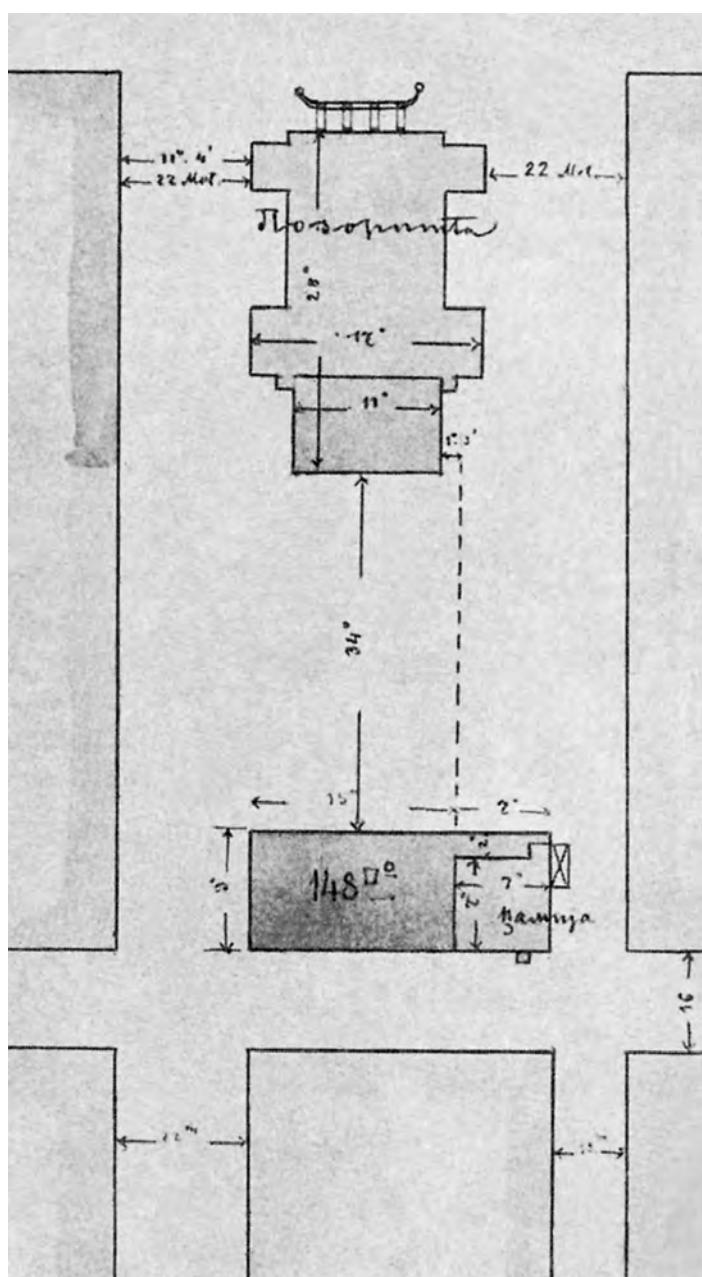
приликом јавних свечаности украшавано о државном трошку. Илустративан пример јесте свечано откривање споменика кнезу Михаилу Обреновићу 1882. године.⁵⁸ Приликом званичних сахрана, као што је била сахрана Јосифа Панчића, на здању је истицана црна застава,⁵⁹ а са терасе позоришта држани су свечани говори. Тако је Милорад Гавриловић 1908, поводом сахране једне од најпопуларнијих београдских глумица тог времена Софије Ђорђевић Цоце, одржао беседу са терасе здања.⁶⁰ Подизање позоришта, међутим, није одмах утицало на уређење трга, који је још током дугог низа година остао несрећен, некалдрмисан и неосветљен. Београдска општина га је калдрмисала тек у лето 1896, а том приликом је ниво тротоара испред позоришта знатно спуштен, што је захтевало преправку улаза. Одлучено је да се изгради монументално степениште, али до тога није дошло. Изграђено је провизорно степениште, које је замењено каменим тек 1901. године.⁶¹

Унутрашњост здања. У време подизања београдског Народног позоришта о структури унутрашњег театарског простора владала су три различита схватања, заснована на италијанском, француском и немачком наслеђу. Италијанска схватања била су најстарија, а тиме и најконзервативнија, и заснивала су се на идејама уобличеним у ранобарокном дворском позоришту.⁶² Аристократска публика тог времена у позоришту није тежила јавном показивању, него га је схватала као приватни, интимни провод. Због тога није вођено рачуна о заједничким просторијама, које су обично биле мале и скромно украшене. Максимална пажња се посвећивала комфору ложа. Оне су схвatanе као приватан простор, пошто су могле не само да се изнајме него и да се купе. Током XIX века стара схватања су само модернизована уношењем фиксних седишта у партер и укидањем ложа на трећој галерији. Француско схватање унутрашњости позоришног здања, уобличено пројектима насталим након пожара у Париској опери 1763. и 1781, много више је изражавало колективни дух. Ложе и даље доминирају, али су уобличене као велики салон у коме публика јавно потврђује своју репутацију. Исту намену добијају и споредне просторије, а посебно велики, репрезентативно украшен фоаје, који постаје место друштвеног приказивања и надметања. Немачка схватања су током прве половине, па и средином века још увек била под снажним италијанским и француским утицајем. Тек у другој половини века долази да промена, заснованим на схватању позоришта као демократске националне институције. Оне се огледају у смањивању, а потом и укидању ложа, што доводи до стварања јединственог гледалишта које често, уместо раније потковичасте, добија нову звонасту форму. Велика пажња се посвећује и позорни-

ци, што се огледа у побољшању техничких услова извођења представа.

Унутрашња структура београдског Народног позоришта решена је у основи према италијанским схватањима, али прихваћеним посредно, преко савременијих средњоевропских решења.⁶³ Њом доминира велико гледалиште, с релативно малом сценом, док је осталим просторима, улазном холу, степеништу и фоајеу посвећено знатно мање пажње. Изворни распоред простора и његова намена познати су на основу штурога описа Јована

Сл. 7. Народно позориште, ситуациони план, Александар Бујарски, 1868



Ђорђевића, који наводи: *С лица се одмах улази у ћарем, ћаремом је мала ђостерионица, а најњом ђосласићарница, а најовом ђозоришина канцеларија. С левој бока улазак је у вртшарев сјан и на ђозорницу, а најовим уласком је ђозоришина халцинарница. С десној бока је улазак за кнеза. На ђозорници су десно (од ћегаоца) две мушке облачионице, лево две женске, осијрају облачионице за стапашићерију, смесишића за намештај и декорације, и сликарнице. С лева је кайија за коње и кола, с десна су стапејени на ђозорничне ђаване, ђе је и соба за ђозоришино оружје и друге реквизите. ... Из ћарема воде два уласка у ћаршер, стапејенице с десна воде на ћрву и другу ћалерију, а стапејенице с лева у ђозоришну канцеларију и на ћарећу ћалерију.*⁶⁴ Ни визуелна грађа о изгледу унутрашњости здања није бројна. У *Позоришном листу* за 1901. објављен је цртеж под називом *Унутрашњост Народног ђозоришића*, који је уверљиво приписан Владиславу Тителбаху, тадашњем сценографу.⁶⁵

Гледалиште је изведено као потковичаста *sala all'italiana*, али с јасном амбицијом да се логично и прегледно повеже са сценом. Био је то одраз нових постапсолутистичких схватања о позоришту као јавном простору, која уводе француски теоретичари касног XVIII века.⁶⁶ Према првобитном плану Александра Бугарског гледалиште је требало да има 24 ложе – 12 у партеру и 12 на првој галерији, док на другој галерији оне нису биле предвиђене. Одбор је сматрао да то није довољно па је број ложа повећан, а уведене су ложе и на другој галерији. На инсистирање Одбора ложе су постављене укосо, према сцени, а не право како је то било предвиђено изворним планом.⁶⁷ Када су радови коначно завршени, у средишњем делу партера било је 245 седишта, док је уз зидове распоређено 14 ложа. Између седишта и ложа налазио се простор намењен стајању. На првој галерији је било 13 ложа, јер су две спојене и претворене у велику кнежеву ложу. Потребама двора су намењене и две ложе до кнежеве. Иза тих ложа налазио се дворски салон. Број ложа на другој галерији био је исти као и у партеру, док су се на трећој галерији налазила места за стајање.⁶⁸ Оваква структура гледалишта указивала је на социјалну раслојеност српске престонице, али и у тој раслојености се очituје јасна тежња да се позоришна публика идеолошки интегрише у јединствено национално тело, с владарем на челу.⁶⁹

Кнежевој ложи је дато почасно место, а иза ње се налазио апартман до кога се стизало посебним степеништем. Био је то део старих дворских привилегија које су тумачиле позориште као националну институцију уставне монархије, на чијем челу се налази владар. Он је посвећена глава тела нације, чија се сакралност јасно наглашава. У том смислу се уочавају подударности у постављању владаревог трона у верском и патриотском храму. У На-

родном позоришту је кнежева ложа са престолом смештена на десну страну прве галерије гледалишта, непосредно поред сцене, као што је у Саборној цркви владарев трон смештен на десну страну наоса, непосредно поред предолтарског простора. Приликом украсавања кнежеве ложе, визуелног исказа његовог ауторитета, употребљена је стара симболична апаратура. То се посебно истицало престолом, набављеним у Бечу, драперијама и круном. Декорацијом ложе је доминирао грб Кнежевине, постављен на спољашњу страну парапета. Он је приликом проглашавања Краљевине замењен новим грбом. Од тог времена и ложа се звала краљевска. Током 1902. изведена је њена оправка, а тим поводом је наручена нова драперија за коју је грб Краљевине Србије извела Анка Милинковић.⁷⁰

Истицање утилитарне намене хола и фоајеа, који су према сведочењу Јована Ђорђевића служили као гостионица и посластичарница, одраз је прихваташа средњоевропских схватања. Сличну намену имали су ови простори чак и у бечким позориштима. Они добијају репрезентативну намену тек у току друге половине века, у време изградње нових позоришних здања на Рингу, прво Опере, а потом Бургтеатра. Истоветан преображај ових простора присутан је потом и у београдском Народном позоришту. Нужно је ипак поменути да њихова утилитарна намена није укинута наглашавањем репрезентативне, јер већ од времена бидермајера кафетерије преузимају функцију салона и постају места за интелектуалну комуникацију, незаобилазна у уобличавању критичког јавног мињења.⁷¹

Опремање унутрашњости новог здања био је сложен подухват, колико и изградња, па је посао поверијен Позоришном одбору.⁷² Неопходни уметнички занати су у то време били слабо развијени у српској престоници, па је скоро целокупна опрема набављена у Бечу, тадашњем средњоевропском центру позоришне уметности.⁷³ Показало се да за то није било довољно новца, па је Одбор посредством *Србских новина*, званичног гласила Кнежевине, упутио писмо свим месним позориштима, певачким друштвима, омладинским удружењима и појединцима молећи за материјалну помоћ.⁷⁴ За набавку опреме, према одлуци Одбора, прво су ангажовани Александар Бугарски, Емилијан Јосимовић и Стева Тодоровић, којима је, на основу предрачунских трошкова а у виду кредита код бечке куће Миличевић, стављено на располагање 5 000 дуката цесарских.⁷⁵ Након повлачења Стеве Тодоровића посла се, поред Бугарског и Јосимовића, прихватио и Ђорђе Симић.⁷⁶

Они су средином марта кренули у Беч да набаве опрему. Њу је, према прецизним упутствима која су добили од Одбора, требало одабрати, купити и одмах слати за Београд, а најкасније до почетка августа.⁷⁶ Крајем маја

послови на здању још увек нису приведени крају, што је отежавало опремање унутрашњости. Због тога председник Одбора пише Министарству просвете и моли га да, посредством Министарства грађевина, опомене и пожури предузимача Штајнлехнера.⁷⁷ Опомена је уродила плодом, па су средином лета послови на опремању унутрашњости већ у пуном јеку. Крајем јула стижу радници из Бече, који се ангажују за радове у унутрашњости здања.⁷⁸ Тада су плафон гледалишта, остале таванице и парапети површине ложа обрађени гипсаном штукатуром и позлаћени. Дрвени стубови галерија обложени су гипсом, а композитни капители су позлаћени. Стубови у ложама партера и прве галерије су украшени каријатидама од папир машеа. Потом је изведено тапецирање зидова, разапињање платна на парапете и ложе, шивење и намештање завеса. На средину плафона, испод вентилационе розете, постављен је плински лuster са преко 100 пламенова. Овакав систем декорација, заснован на укraшавању позлаћеном плитком орнаменталном пластиком, био је једна од карактеристика *sala all'italiana*. У Бечу су наручена и седишта, која нису могла да буду направљена у Београду. За ложе у партеру и на првој галерији набављене су тапециране фотеље. За ложе на другој галерији су набављене столице са тршчаним седиштима и наслонјачима, док су за трећу галерију наручене клупе са посебним седиштима. У Бечу је набављена и опрема за фоаје, али у архивским изворима о томе нема конкретнијих података.

О утиску који је ново здање остављало на посетиоце Ђорђе Малетић пише: *Онако дивно укraшено позориште чинило је неописан утисак на гледаоце, који већином нису моили пре тоја овакво позориште ни замислили. Величанствена, импозантна нова зграда према доондашињу скученој позорници – див према кејецу –; чаробна љасна светлост с висине тако званој сунчаника, а с других страна према старим икиљавим светлима; нове, дивно израђене декорације с другим кулисама – све то уливало је поштовање и дивљење, заносило је гледаоце као у неке сањарије.*⁷⁹

ПОЗОРИШТЕ КАО НАЦИОНАЛНИ ПАНТЕОН

Завршетак изградње београдског Народног позоришта, првог монументалног здања наменски подигнутог за једну јавну националну институцију културе у престоници Српске кнежевине, поставило је питање укraшавања његове унутрашњости. Позоришни одбор, коме је поверено осмишљавање програма, одлучио је да се оно украси на подобије пантеона.⁸⁰ Био је то одговор на бројне расправе о потреби подизања оваквог здања, које су се водиле више од једне деценије. Већина предлагача се залагала за идеју да се пантеон сагради у форми цркве, али било је и предлога да се подигне као храм патријотске

религије. Српски национални пантеон, као што је познато, није никада саграђен, али га је београдско Народно позориште у много чему достојно заменило.

Сликани програм гледалишта. Приликом укraшавања новоподигнутог здања средишња пажња је усмерена на гледалиште које је, у складу са италијанским схватањима позоришта, сматрано његовим најважнијим делом. Оно је укraшено сликаним и рељефним декорацијама, молерским и ликорезачким пословима, како их назива председник Позоришног одбора Филип Христић.⁸¹ Био је то задатак, за који у српској престоници није било одговарајућих уметника, па је Одбор одлучио да се мајстори за његово извођење потраже у Бечу. Проналажење сликара и склапање уговора је поверено Стеви Тодоровићу, који је у пролеће 1869. путовао у Беч ради литографисања Микешинових нацрта за споменик кнезу Михаилу Обреновићу.⁸² Он је том приликом ступио у контакт са Хајнрихом Отом (H. Otto) и његовим сарадником Хоффманом (Hofmann), декораторима бечког Дворског позоришта, и склопио уговор о сликању кулиса и главне завесе. Међутим, уговор није одобрио Стеван Христић, председник Одбора, који је боравио у Бечу скоро у исто време када и Стева Тодоровић и том приликом склопио уговор са Јоханом Кауцким (Johann-Jan Kautsky). Овај угледни бечки сценограф, пореклом Чех, школовао се на академијама у Прагу и Диселдорфу. Каријеру је започео сликањем пејзажа, али се убрзо посветио изради позоришних декорација. Углед је стекао радом у радионици Карла Бриошија, сценографа Царско-краљевске опере. Сценограф бечког Дворског позоришта постао је 1836, а титулу дворског позоришног сликара је стекао 1863. У међувремену је основао радионицу коју је водио заједно са тастом. Уговор о договорним пословима није сачуван, али Јован Ђорђевић у једном каснијем тексту наводи: *Позорницу с таваницом и посодом израдио је машиниста дворске бечке позорнице Вебер, а завесе и ослајале украсе насликао је чувени сликар Кауцки.*⁸³ Посведочен је и боравак Јохана Кауцког у Београду током лета 1869.⁸⁴ Тај боравак је био кратак па је на основу тога сасвим реално претпоставити да је сликани програм изведен на платну, а потом аплициран на предвиђене површине, што је у то време била општеприхваћена пракса.

Сликарство Јохана Кауцког није сачувано, али је познато да је својевремено изазивало опште одобравање. Тематски репертоар изведеног програма могуће је донекле реконструисати. Један од ретких описа доноси Јован Ђорђевић, који кратко наводи: *Између ложа друге и прве галерије насликаны су љубови свију српских земаља; а између џардериских ложа и оних од прве галерије виде се слике знаменијих српских владалаца, синайеља и умейника. Наг позорницом је слика кнеза-основатеља Михаила М.*



Обреновића III. Горе на среду је сунчаник са више од седамдесет ламенова.⁸⁵ Ђорђевићев опис потврђују каснија сећања Косте Н. Христића: Ликови наших знаменијих људи у медаљонима, у реду, по првом галеријом, портрови српских земаља по другом галеријом, профил кнеза Михаила изнад позорнице.⁸⁶ Из ових описа, које у извесној мери допуњавају други извори, види се да се над порталом позорнице налазио штукатурирани картуш са рељефним ликом кнеза Михаила Обреновића у профилу, окружен двема алегоријским фигурама Славе.⁸⁷ На сво-

ду, око великог средишњег лустера распоређени су штукатурирани медаљони са сликама.⁸⁸ У медаљонима испод друге галерије насликаны су грбови српских земаља, а у медаљонима испод прве галерије ликови националних хероја, знаменитих владара, књижевника и уметника. Очигледно да је сликарство гледалишта указивало на сакрализовани патриотски простор, обележен јаким државним и династичким конотацијама. За то су се залагали династија и либерали, који су чинили већину у Позоришном одбору и који су били задужени



Сл. 8. Скица за сликарство шаванице,
Симејан Фјодорович Колесников,
између 1920. и 1922

Сл. 9. Скица за сликарство шаваница,
Симејан Фјодорович Колесников,
између 1920. и 1922

за осмишљавање програма. Највероватније је његов идеатор био Стева Тодоровић, који је у то време био веома активан у Одбору. На оправданост претпоставке указује и чињеница да је сликани програм био осмишљен већ почетком 1869. пре Тодоровићевог пута у Беч и неспоразума који су из тога произашли. Филип Христић, у писму Министру просвете од 20. фебруара исте године, образлаже трошкове за неопходне радове који претходно нису предвиђени. Међу њима помиње штукатуру над порталом позорнице, у коју је требало да се

постави лик кнеза Михаила Обреновића, као и остale молерске и ликорезачке радове.⁸⁹

Основна идеја сликаног програма заснивала се на повезивању националних хероја, приказаних портретима, и националне територије, приказане хералдичким грбовима. Средишње место програма посвећено је кнезу Михаилу Обреновићу, који се у династичким пропагандним програмима славио као оснивач здања. Већ сам избор нумизматичког типа портрета у профилу, који се у европским оквирима може пратити још од античког

кованог новца и медаља, указивао је на његову меморијалну функцију.⁹⁰ Постављање портрета изнад портала сцене, који се већ од ренесансне тумачи као тријумфални лук,⁹¹ исказивало је идеју о аптеози портретисаног, његово увођење у храм вечности, у овом случају – у српски национални пантеон. Аптеозни карактер је истицан и позоришном завесом, која је и у контексту кнежевог портрета симболисала драперију славе – парапетизму.⁹² Корени перформативног схватања портрета били су већ разрађени у идеологији дворске уметности претходних епоха, а почивали су на тумачењу владара као идеалног носиоца врлина, другог Херкула, који се због заслуга на земљи уздиже у вечност.⁹³ Представе аптеоза владара, чији се лик окружује алегоријским персонификацијама Славе, познате су српској средини већ у току прве половине XIX века, о чему сведочи *Айошеза кнеза Милоша Обреновића*, коју је Димитрије Аврамовић насликао око 1835. Током наредне деценије тема владарске аптеозе укључује се и у панегиричке позоришне представе. Један од раних примера јесте панегирик *Торжество Србије Јована Стерије Поповића*, премијерно изведен у Театру код Јелена 30. августа 1847, на имендан кнеза Александра Карађорђевића.⁹⁴ Формалну аналогију за портрет кнеза Михаила у профилу могуће је пронаћи на првом кованом новцу Кнежевине Србије, издатом 1868, непосредно пред осликање позоришног здања. Реч је о апоенима од 1, 5 и 10 парара, израђеним у Бечу према нацртима гравера Антона Шарфа и Фридриха Лайшека, на којима се појављује кнежев нумизматички портрет.

У сликаном програму гледалишта почивши кнез је истакнут као национални херој, идеални владар мученик, чији се лик нераскидиво повезује са судбином народа. Сјај и моћ његовог култа исказани су портретом, који је стилизован тако да асоцира на трансценденталну и митску величину владара која баца одсјај на сакрализовану нацију, отелотворену ликовима хероја приказаних на парапетима галерије. Тиме се у основи конституише идеја о српском пантеону који је, с обзиром на то да је позориште било државна институција, имао званични карактер. Идеја о националном пантеону испуњеном сликаним ликовима националних хероја среће се већ у *Гласу арфе шишатовачке* Лукијана Мушицког, објављене 1821, где песник позива Арсенија Теодоровића *Сербској Ајелеса* да наслика *Пантеон Сербски*. Шест година потом Јосиф Миловук издаје *Образозданије сјајниј и знаниј Србаља*, са литографијама српских националних хероја. Две деценије касније тема српског националног пантеона среће се и у позоришту. Већ сасвим јасну слику о томе разрадио је Јован Стерија Поповић у панегиричкој представи *Сан Краљевића Марка или Слава Народа Српског на дан Првозваној Андрије*, која је премијерно изведена у Театру код Јелена 30. септембра 1847,

на дан крсног имена кнеза Александра Обреновића. Овај алегоријски панегирички спев је подељен у три одељења, која симболично приказују новију националну историју. Завршна сцена трећег чина одвија се надомак Београда, а приказује храм Свеславија, замишљен као српски национални пантеон.⁹⁵ У панегирику је присутна и идеја о повезивању пантеона, испуњеног ликовима хероја, с националном хералдиком, па и с националном заставом. Уношењу ликова хероја у храм Свеславија присуствује анонимни лик, огрнут плаштом, за који се на крају открива да представља симболичну фигуру Србије, одевену у народне боје.

Трагајући за дубљим коренима повезивања историјских портрета и хералдике, нужно се заустављамо на Џефаровић–Месмеровом издању *Стематографије*, која је у оквирима српске националне идеје била добро позната. Основна структура овог издања заснивала се на вези хероја прошлости и историјских грбова, који симболизују идеју о небеској и земаљској Србији. На истоветној замисли је почивао сликашки програм гледалишта Народног позоришта, а разлика је постојала само у типу изабраних хероја и начину њиховог приказивања. На почетку *Стематографије* појављују се стојећи ликови српских светитеља, који отелотворују идеју о хришћанској небеској Србији. Иза њих следе хералдички грбови, који симболизују идеју о земаљској Србији. У сликашком програму гледалишта ликови светитеља су замењени ликовима хероја. Ова промена је била део општег процеса потискивања верског у име националног идентитета, који се може пратити од краја XVIII и првих деценија XIX века. Већ у *Историји Јована Рајића* стојећи ликови светитеља из *Стематографије* замењени су ликовима владара приказаним у духу световне иконографије. Ови идеализовани историјски портрети су постављени у медаљоне окружене тријумфалним оружјем. Из сачуваних описа се види да су се ликови националних хероја и у позоришном здању налазили у медаљонима, окруженим рељефним украсима.⁹⁶ Позивање на ову стару форму мотивисано је жељом да се ликовима хероја даде сакрална димензија, на коју патријотска религија није никада заборављала. Целокупна реторичка структура портрета хероја у медаљону изведена је из старе иконографије, која је посредством соларне симболографије повезивала портретисаног са Христом.⁹⁷

О изворним сликашима декорацијама изведеним на своду гледалишта сачувано је најмање података. Оне су убрзо пропале од чађи, мада је један од разлога набављања гасног осветљења, а не петролејског, била и потреба да се сачува сликарство на своду, *молерај*, како га назива Филип Христић у писму упућеном Министарству просвете почетком 1869.⁹⁸ И поред тога, сликарство свода је већ након две деценије било у лошем стању. У једном од

предлога за обнову здања, из средине 1891, управа моли: *У йозоришиној дворници да се ѡлафон ѡајситује, измолује и љозлайти.*⁹⁹ Радови нису изведени па управа почетком XX века поново истиче да је нужно: *Чишћење слика око лустера, чишћење, лаковање и љозлайта ѡлафона.*¹⁰⁰ У сређишњем делу свода налазила се купола за вентилацију, испод које је висио велики плински лустер, називан у изворима *сунчаник*, а около су биле декорације купљене у Бечу.¹⁰¹ Даље су се ширили позлаћени штукатурирани орнаменти, међу које су постављени осликаны медаљони, чији садржај није познат. То је скоро све што се поуздано зна о извornом сликаном програму свода. Само посредно и са доста опреза могуће је претпоставити да су на њему биле насликане представе из старије и новије историје. Наиме, Ђорђе Малетић у прологу представе *Посмртна слава кнеза Михаила*, којом је позориште започело рад, хвалећи сликану декорацију усхићено истиче: *Срце нам је свима раздражано / Ог навале сваколики слика / Из ћрошљости и из сагашњости.*¹⁰²

Крајем XIX века унутрашњост здања је била у лошем стању па је управа у неколико наврата скретала пажњу на нужност обнове, а посебно сцене, гледалишта, фоајеа, бочних ходника и степеништа. Свод изнад сцена је током 1886. потпуно президан и омалтерисан. Том приликом је портал сцена поново живојисан и ђровизорно украсиен.¹⁰³ Радови нису битније побољшали стање па Милорад П. Шапчанин, у писму Министарству про-

свете од 11. јула 1891, шаље детаљан опис нужних поправки.¹⁰⁴ До обнове је дошло тек 1905, након што је на једној представи пао малтер са сцене.¹⁰⁵ Оштећење је поправљено, а затим је изведено ново сликарство на сцени, гледалишту и фоајеу. Послови су трајали између 18. априла и 20. августа, а новац је прибављен деловањем *Одбора Јосифа за помоћ Народном Јозоришту*.¹⁰⁶ Послови су поверени Драгутину Инкиоистрију, који је управо те године стигао у српску престоницу као већ зрео и формиран уметник.¹⁰⁷ Он је извео декорације у духу српске народне уметности, за коју се залагао у низу текстова.¹⁰⁸ Патриотска штампа је прихватила Инкиоистријеве радове са одобравањем, па му је убрзо потом поверено и осликовање бугарског Народног позоришта у Софији.

Изведени радови нису дуго красили унутрашњост позоришта, јер је неколико година касније започела његова темељна реконструкција. Подухват је финансирало Министарство грађевина, а радови су поверени архитекти Јосифу Букавицу. Израда нових планова довршена је почетком 1908. Убрзо потом је започело извођење радова, које је омело избијање рата, па су они приведени крају тек 1922.¹⁰⁹ По завршетку реконструкције на своду гледалишта је изведена нова сликана декорација. Радови су поверени Стјепану Фјодоровичу Колесникову, руском уметнику који је након Октобарске револуције емигрирао у Београд.¹¹⁰ Скице су настале између 1920.



Сл. 10. Скица за главну завесу, цртеж, Стјепа Тодоровић, 1866

и 1922, а радови су реализовани између 1924. и 1926. Од целог опуса сачуван је само један фрагмент и неколико скица.¹¹¹ Колесников је власпитан у духу руског академског реализма, али начин компоновања сцена и њихово постављање на свод гледалишта београдског Народног позоришта је изведенено из илузионистичке барокно-романтичне традиције. Колесников, за разлику од Кауцког и Инкиострија, није изабрао националну тематику, па ни орнамент, него класичне античке теме *Талија на квадрији и Баханал*, »митолошке фантазије« – како их сам назива, а које прослављају позориште као храм уметности. Овај сликани програм је оштећен приликом немачког бомбардовања Београда 6. априла 1941, а потпуно је уклоњен за време обнове здања, изведеног после завршетка рата.¹¹² Реконструисан је током последње генералне реконструкције здања на основу сачуваних скица.

Сликана завеса. Позоришни одбор је планирао да за портал сцене наручи две завесе¹¹³ – једну свечану, осликану, која би се користила пре почетка представе, и другу, знатно скромнију, која би се спуштала између чинова. Био је то одраз давно прихваћених конвенција, поштованих и у време подизања Народног позоришта.¹¹⁴ Оне су налагале да сликарна завеса буде изведена као *rideau-tableau*, који се подиже и спушта ваљком. Симболично је тумачена као *prologo visivo*, па се о избору приказане теме веома водило рачуна. У народним позориштима била је то по правилу представа посвећена прослављању нације. Друга завеса, постављана испред ове, није осликавана. У ранијим епохама она се подизала и спуштала, али је у XIX веку обично била прављена из два дела која су се разгтала. Посао на изради завеса београдског Народног позоришта је повериен Стеви Тодоровићу. Он се у овом послу огледао већ раније, приликом изrade завесе за позориште које је почетком шездесетих година деловало у кнежевској пивари. Завеса је након низа прекрајања коначно пропала 1864, али ни након тога није заборављена. О њеном изгледу Тодоровић у *Аутобиографији* каже: *На њој је био представљен ѡулар у облику младића како стоји на стени, срман да уз ћусле њева, око њеа музе Талија, Тересикара и йроче, у зачељу Београд, из која вила приводи народ музама.*¹¹⁵ Ова завеса је уживала велики углед, јер се на њој налазила једна од првих монументалних композиција с националном темом у целокупној српској уметности. То је умногоме одредило планове за израду завеса Народног позоришта.

Тодоровић је за свечану сликану завесу направио нацрт са алегоријском представом, која се у оновременим изворима назива *Васкрс Исходка*. Њен изглед је поznат на основу сачуваног цртежа изведеног лавираним тушем на папиру, прилепљеном на картонску подлогу.¹¹⁶ На доњем десном углу подлоге је исписано: *C. Тодоро-*

вић 1870, што говори да је потпис стављен касније, јер је скица настала претходне године. У средини доњег дела подлоге је исписано: *Предлог за љавну завесу Народ. Позор. / Уједињено српство прег љанићеоном ђрошлости. Кнез Михаило ѡредстављен / виљом скују као медсен љозоришића.* Цртеж је открио професор Дејан Медаковић, који је Тодоровићево решење протумачио као неуспелу романтичарску историјску композицију, и то пре свега због недовољне повезаности наративних епизода.¹¹⁷ Ову чињеницу је могуће пртумачити и другачије – као резултат епског приступа историјском сликарству.¹¹⁸ Тодоровић повезује историјске личности са симболичним фигурама, што представи даје алегоријски карактер, заснован на идеји повезивања националне прошлости и будућности посредством садашњости. Средишњи лик је почивши кнез Михаило Обреновић, приказан као мецена позоришта. За руку га држи вила и представља окупљеном народу. Изнад њих лебди друга вила, односно крилати фигура Славе, која ставља венац на кнежеву главу. Основна замисао фокусне групе првог плана композиције исказује идеју о вечној слави, коју је кнез заслужио оснивањем Народног позоришта. Кнез стоји испред пантеона, који је приказан као спој античког храма и средњовековне цркве. По трему пантеона распоређени су национални историјски хероји, међу којима се препознају ликови из средњовековне и новије историје. Слична замисао о повезивању кнеза Михаила Обреновића са историјским херојима исказана је у сликаном програму гледалишта, што још једном указује на могућност да је Тодоровић био и његов идејни творац. Испред кнеза је приказан српски народ, представљен у мањим издвојеним групама. Свака од група је одевена у различито народно одело, што указује на регионалне типове. Међу њима се издаваја породица која поносно стоји поред степеништа, непосредно испред кнеза. По типу одеће се види да она симболизује Србе који живе слободно у Кнезевини. У левом углу је друга породична група која симболизује Србе који живе окупирани у Отоманском империју. Ликови су приказани како скрушеног клече, а мушкарац има ланце на рукама. У другом плану слике је пропланак на коме стоји група окупљена око уздигнуте народне заставе, симбола борбе за националну слободу. Небо изнад њих је осветљено рађањем новог сунца слободе. Овакав светлосни симболизам је одавно познат, али је он у XIX веку постао поново актуелан.¹¹⁹ Повезиван је са симболизмом националног сунца и патриотске светlostи, која се на Тодоровићевом предлогу за главну завесу може схватити у контексту теме *Васкрс Исходка*.

Предложени нацрт се сматрао члановима Одбора па је Стева Тодоровић, приликом одласка у Беч у пролеће 1869, добио дозволу да склопи уговор за осликавање ку-

лиса и завесе с неким од бечких декоратора. Избор је пао на Хајриха Ота, декоратора бечког Царског позоришта, али је, због познатог неспоразума с Филипом Христићем, уговор отказан. Израда главне завесе је након тога поверена Јохану Кауцком. Њено осликање требало је да се изведе по већ постојећој скици Стеве Тодоровића, али је и око тога дошло до неспоразума, о чему сведочи писмо Емилијана Јосимовића послато Јовану Бошковићу из Беча 8. априла 1869.¹²⁰ Из писма се види да је за мишљење о квалитету Тодоровићеве скице, поред Кауцког, консултован и угледни бечки сликар Кристијан Грипенкерл (Christian Gripenkerl), који је управо у то време сликао главну завесу за нову бечку Оперу. Обојица су сматрали да Тодоровићева скица није погодна за позоришну завесу, као и да радове није могуће извести у тако кратком року од два месеца. Чак је и искусним сликарима, како су они сматрали, за то било потребно неколико месеци. Кауцки и Грипенкерл су због тога саветовали да се осликање завесе повери Тодоровићу. Пошто Одбор није био спреман да прихвати Тодоровићев договор с Хајрихом Отром, он се, како сведочи Ђорђе Малетић, одрекао сликања завесе, иако му је за тај посао понуђено 500 форинти.¹²¹ Након оваквог расплета ствари и много изгубљеног времена главна завеса је сашивена у Београду, али није осликана. Коста Н. Христић у својим сећањима наводи да је то била *шешка завеса са њозлаћеним рођама*.

Крајем 1878, непосредно по завршетку минулих ратова, позориште је поново покушало да дође до сликање завесе, а израда скице је и овога пута поверена Тодоровићу. До реализације није дошло, али сачувана скица показује да је сликани програм завесе замишљен као апотеоза ослобођене Србије.¹²² На левој страни првог плана било је узвишење на коме се налазио споменик са алегоријском фигуром Србије, постављеном на мермерно постоење. Крај споменика је стајала девојка, одевена као античка муз, с подигнутом десном руком. Поред ње је стајао младић и задивљено је посматрао. Одмах иза њега су седеле две музе, од којих је једна била Терпсихора, с лиром у рукама. До ње је био гуслар, иза којег је стајао мушкарац с оружјем. С леве стране се налазила група ратника. Двојица од њих су у средњовековним панцирима и каџигама, а друга двојица су огрунuta плаштovима, с капама укraшenим перјaniцама. До њих се налазио свештеник са двојицом младића. У другом плану било је приказано мноштво жена са децом.

На другој завеси је, према ранијим Тодоровићевим скицама, требало да буде приказано небо прекривено зvezдама, али се Кауцки и томе противио.¹²³ Након Тодоровићевог повлачења одустало се од њене израде, па су Јосимовић и Бугарски приликом набављања декорација за сцену купили и ову завесу. У извештају поднетом

Позоришном одбору, 17. септембра 1869, они наводе: *Ми смо за суму од 4766.06 форинти набавили не само назначене нам декорације нео и целу другу завесу.*¹²⁴

Нову главну завесу извео је Драгутин Инкиостри 1905, у време осликања здања.¹²⁵ Он је, као и Тодоровић, имао искуство у овом послу. Помагао је Влахи Буковцу 1894. на изради главне завесе за новоподигнуто Хрватско народно казалиште у Загребу. Буковац је насликао средишњи део завесе са представом *Поздрав Гундулићу*, а Инкиостри је извео декоративни орнамент бордуре.¹²⁶ Инкиостријева завеса је по свему судећи пропала за време Првог светског рата, заједно са сценографијом која је понесена приликом повлачења из Београда.¹²⁷ У време извођења зидних слика Колесников је направио и скицу за нову главну завесу на којој се, као и у сликарству свода гледалишта, појављује антички митив.¹²⁸ Међутим, ни ова завеса није изведена.

Скулпторски програм фоајеа. Украшавању позоришног фоајеа на првом спрату, који је, према сведочењу Јована Ђорђевића, служио као посластичарница, посве-

Сл. 11. Кнез Михаило Обреновић, мермер,
Енрико Паци, 1872



ћено је знатно мање пажње него гледалишту, што се огледа и у чињеници да он изврно није био осликан. Сликани програм је извео Драгутин Инкиостри 1905, у време рада у гледалишту. Било је то скромно декоративно сликарство засновано на идејама националне уметности, које није сачувано али се помиње у штампи. О његовој скромности говори и чињеница да Драгомир Јанковић, позоришни критичар *Српској књижевној ласници*, истиче након обнове 1905. да би фоаје требало тек направити и украсити.¹²⁹ Фоаје ће добити репрезентативнији изглед тек по генералној реконструкцији позоришног здања, завршеној 1922. Међутим, он је и поред тога већ током друге половине XIX века имао меморијалну функцију, која је била уобичајени део идејног програма овог простора у већини европских позоришта. Илустративан пример је меморијални програм фоајеа новог здања бечке Државне опере, уобличен управо у време отварања здања београдског Народног позоришта.¹³⁰

У фоајеје прво постављено попрсје Михаила Обреновића, чиме је још једном истакнуто меморијално значење позоришта везано за неговање култа почившег кнеза. Прву кнежеву бисту, клесану у мермеру у натприродној величини, поклонио је вајар Петар Убавкић, вишегодишњи државни стипендиста.¹³¹ Биста је настала 1881, за време његових студија у Риму. Наредне године Убавкић ју је допремио у Београд, где је током септембра приказана на изложби организованој у просторијама Народног музеја.¹³² Уметник се надао да ће изложену дело купити нека од државних институција, али како до тога није дошло он је, спремајући се за повратак у Рим, бисту поклонио позоришту.¹³³ Тим поводом је у *Србским новинама*, од 12. јануара 1883, објављена следећа вест: *Млади наши вајар Ђ. Пейшар Убавкић, поклонио је Народном позоришту Јојрсје Књаза Михаила, које је моделисао у Риму и које вреди 6-7000 динара. Јојрава позоришта смештиће Јојрсје у фоајеу чим Јосифамен ће буђе Јојров.*¹³⁴ Поклон је у име позоришне управе примио управитељ Милорад Г. Шапчанин, који је одмах наручио мермерно постоље, па је биста постављена у фоаје већ крајем фебруара 1883.¹³⁵ Попрсје се више не налази у позоришту, а начин на који је отуђено није познат. Није сачувана ни гипсана варијанта скулптуре, чувана у Народном музеју, тако да је њен изглед познат само на основу једне старе фотографије.

У позориште је потом доспело још једно кнежево попрсје, за које се у тексту Косте Христића, писаном по водом прославе педесетогодишњице позоришта 1922, наводи: *Данас се у Народном позоришту налази нарочита једна реликвија из времена кнез-Михаиловој. То је уметнички извајана његова мраморна биста у фоајеу на Јрвом сабору. Ту своју бисту поклонио је сам кнез Михаило Јовану Мариновићу, председнику државној савети, на*

насеље у нову кућу. Унука Мариновићева, удовица Јокојној Милована Миловановића, усмешујила је ту бисту Народном позоришту. И јраво је да оригиналну бисту кнеза Михаила чува Јосифрење његово, Народно позориште.¹³⁶ Ни потоња судбина овог попрсја није позната. По свему судећи, оно је нестало за време Другог светског рата или непосредно након њега.

Данас се у улазном холу позоришта налази кнежево попрсје од мермера, на чијој је полеђини уклесано: *Enrico Pazzi Scol. / Firenze 1872.* Реч је о делу фирентинског скулптора Енрика Пација, који је извео и Коњанички споменик кнезу Михаилу Обреновићу, постављеном на трг испред позоришта. Натпис показује да је скулптура настала у Фиренци 1872, управо у време када је подухват око подизања споменика доспео у кризу и када су власти ужурбano трагале за успешним решењем. Исте године бисту је галванопластичким поступком одлио фирентински ливац Ђузепе Фиренце, о чему говори натпис на постаменту одливка: *Enrico Pazzi Scolpi l'ano 1872. Firenze Giusepe Delli. Ripro. In galv. Plast.*¹³⁷ Паци је склопио уговор за израду споменика 1874, када борави у Београду скоро годину дана.¹³⁸ У њему се, међутим, не помиње мермерно попрсје кнеза Михаила Обреновића, тако да није познато како је оно доспело у Београд и постало власништво државе. Могуће је само претпоставити да је Паци приликом предаје документације везане за подизање споменика предао и кнежеву бисту. У том случају она је могла да се нађе у Народном позоришту посредством Народног музеја.¹³⁹

Фоаје је све до почетка XX века био скромно украшен, али након прославе тридесетогодишњице здања 1899. јавља се идеја да би се у њему могли поставити ликови писаца и глумаца, који се у то време све више прослављају не само као јавни национални радници него и као уметници. У фоајеје прво постављена меморијална плоча, на коју су урезивана имена преминулих позоришних првака.¹⁴⁰ Након тога у фоајеје се постављају њихови портрети, намењени будућем позоришном музеју. Убрзо потом појављује се идеја о изради биста најугледнијих позоришних делатника, што показује натпис у *Позоришном листу* за 1901, у коме се наводи: *Присеље су из Беча две особије леђо израђене слике наших великих глумаца, Јокојној Бачванској и Т. Јовановићу, и, за сада, се моју видети изложене код М. Јовановића, фототографа.* Оне ће бити смештене у фоајеје и чиниће Јоће Јакићем пријеирању за оснивање Позоришног музеја. Овим ће се слика-ма убрзо пријеузе и бисте Јоакима Вујића и Јована Стерије Поповића, твораца српској позоришта и данашње српске драме.¹⁴¹ У ствари, поменуте бисте су у то време већ биле наручене залагањем тадашњег управника позоришта Бранислава Нушића. Том приликом Нушић је, поред попрсја Јоакима Вујића и Јована Стерије



Сл. 12. Кнез Михаило Обреновић, балванојластика, Ђузеје Фиренце, према Енрику Пацију, 1872



Сл. 13. Краљ Александар Обреновић, бронза, Пејшар Убавкић, 1895

Поповића, наручио и попрсје краља Александра Обреновића. Постављањем ових скулптура у фоаје првобитна замисао о истицању кнеза Михаила Обреновића као оснивача позоришта проширења је идејом о континуираној државно-династичкој патронажи позоришне уметности. Извођење наручених дела је поверено Петру Убавкићу, који је у то време био запослен као професор у гимназији краља Александра Обреновића. Модел краљевог попрса вајар је већ имао, јер је његову репрезентативну бисту извео 1895, а одмах потом је изложио у Грађанској касини.¹⁴² Рад на два остала попрса Убавкић је започео у јесен 1900, а почетком нове школске године обратио се министру просвете Павлу Маринковићу молбом да му дозволи једномесечно одсуство ради завршавања послова. Модели попрса су завршени средином наредне године, када их Убавкић односи на ливење у бечку ливницу Лудвига Ферстера. Послови су убрзо били готови па вајар поново моли министра Маринковића, писмом од 27. октобра 1901, за седмодневно одсуство ради одласка по одливке.¹⁴³ У молби се помиње

само краљево попрсје, али нема дилеме да су у то време одливене и бисте Јоакима Вујића и Јована Стерије Поповића. Скоро у исто време Риста Одавић објављује фотографије њихових модела у *Новој искри*, уз коментар да скулптуре красе просторије Краљевског српског народног позоришта у Београду.¹⁴⁴ Бисте краља Александра Обреновића налазила се у фоаје свега неколико година. Уклонења је након Мајског преврата, као и остале краљеве скулптуре које су се налазиле у званичним државним институцијама. Њен изглед, међутим, познат је на основу сачуваних одливака.¹⁴⁵ Бисте Јоакима Вујића и Јована Стерије Поповића нестале су знатно касније, током последњих година Другог светског рата. Њихов изглед је познат само на основу фотографија модела објављених у *Новој искри*, које показују да се вајар, вођен жељама наручилаца, задовољио конвенционалним решењима доследно понављајући ликове са њихових познатих портрета.¹⁴⁶

У писму упућеном министру просвете, 10. септембра 1900, Убавкић помиње да је поред попрса краља



Сл. 14. Јоаким Вујић, бронза,
Пећар Убавкић, 1901, архивска фотографија



Сл. 15. Јован Читперић Пойовић, бронза,
Пећар Убавкић, 1901, архивска фотографија

Александра Обреновића, Јоакима Вујића и Јована Степије Поповића започео и неке друге радове, али не говори о којим личностима је реч.¹⁴⁷ Из посредних извора се сазнаје да је Бранислав Нушић наручио и ликове познатих позоришних првака Веле Нигринове и Милорада Гавриловића.¹⁴⁸ Избор Нигринове је сасвим јасан, јер је она у то време била некрунисана краљица београдске сцене.¹⁴⁹ Разлоге за избор Гавриловића, релативно младог глумца и редитеља, а тек касније управника Народног позоришта, знатно је теже схватити.¹⁵⁰ Њихов изглед се разликовао од претходно наручених скулптура – требало је то да буду представе глава постављене на постамент. Ове наруџбине показују да је Нушић планирао да конституише пантеон позоришних хероја, у који су поред писаца били укључени и глумци. Ова одлука, сагледавана у ширим оквирима, није изненађујућа. Слични позоришни пантеони уобличавају се у то време и у другим срединама, а илустративан пример су попрсја у фоајеу

Хрватског народног казалишта у Загребу.¹⁵¹ Петар Убавкић је започео наручени посао, али до његове реализације није дошло. Представа главе Веле Нигринове је изведена, али није доспела у позориште. Поклоњена је глумици, па њена даља судбина није позната.¹⁵² Представа главе Милана Гавриловића, по свему судећи, није ни урађена. Љубитељи позоришта, међутим, поздравили су иницијативу и захтевали да се она настави. Тако Драгомир Јанковић, позоришни критичар *Књижевног ласника*, у једном свом тексту насталом по обнављању здања 1905, истиче: *Имало би наравно још да се начини фоаје у ком би било слика и биста наших писаца и глумца.*¹⁵³ До реализација идеје долази након Првог светског рата, а наруџбина је овог пута упућена Сретену Стојановићу, што потврђују вајареви потписи на оба дела – представама глава Нигринове и Гавриловића.¹⁵⁴

Позориште је поседовало и бисте Доситеја Обрадовића, Вука Стефановића Каракића, Петра Петровића

Његоша и Бранка Радичевића. Били су то по свему сudeći патинирани гипсани одливци, који нису били изложени у јавном простору него су коришћени за потребе представа.¹⁵⁵ Приликом прослављања педесетогодишњице позоришта, 5. новембра 1909, изведена је представа *Српско народно позориште*, према тексту Велимира Рајића и музичи Петра Крстића. За сцену, којом се евацирало сећање на постављање камена темељца, било је предвиђено да се у њеном дну, на једној узвишици, постави биста кнеза Михаила Обреновића. Десно од њега налазила се биста Доситеја Обрадовића, а лево биста Вука Стефановића Каракића. Изашао је да су распоређене бисте Јоакима Вујића, Јована Стерије Поповића, Петра Петровића Његоша и Бранка Радичевића.¹⁵⁶

ПОЗОРИШНИ РИТУАЛИ ПАТРИОТСКЕ РЕЛИГИЈЕ

Према Закону о уређењу *Народног позоришта*, донетом на Државном савету 15. октобра 1868, оно се налазило под врховном управом министра просвете и црквених дела. Овај статус је потврђен и другим законом, који је донела Народна скупштина, а потврдили кнежеви намесници 8. октобра 1870.¹⁵⁷ Државно-династички карактер новоосноване институције јасно се откривао већ приликом свечаног отварања, 30. октобра 1869.¹⁵⁸ Догађај је организован као велика патриотска свечаност у чијем се центру налазио лик почившег кнеза Михаила Обреновића. Прво је управник позоришта Јован Ђорђевић изговорио свечану беседу, сажимајући у њој скоро све реторичке фразе патриотског говора везаног за позориште. Након тога је приказана *Посмртна слава кнеза Михаила*, династички панегирик који је позоришна управа наручила од Ђорђа Малетића посебно за тај догађај.¹⁵⁹ Био је то први ритуал патриотске религије изведен у новом здању.

Национални позоришни репертоар. Током наредних деценија на репертоару Народног позоришта нашао се низ представа с националним темама, које се више или мање могу схватити као ритуали патриотске религије.¹⁶⁰ Они се у уметничком погледу могу сагледавати с разних становишта – литерарног, драмског, режијског, глумачког, сценографског, костимографског, али се наша пажња задржава превасходно на њиховом идеолошком значењу. С те тачке гледишта они се могу схватити као ритуали које по стимулансу централне државне власти уобличавају патриотски освешћени интелектуалци. Ти ритуали су промишљено отелотоворивали основне појмове српске националне идеје, чинећи их видљивим и разговетним сваком припаднику националног јавног мњења. Управо та могућност позоришног ритуала – да апстрактне принципе националне идеологије саопшти опипљивим, конкретним језиком, који је

изазивао тренутне емоционалне реакције свих слојева заједнице – довела је до пораста његовог значаја. Језик којим се ови ритуали служе био је у пуној мери језик прошлости. Опчињеност прошлошћу, међутим, није била посебна специфичност српских позоришних патриотских ритуала. Било је то опште место европских националних идеологија, прихваћено у свим срединама. Управо током XIX века долази до процвата историјске драме, која постаје један од кључних пропагандних медија у откривању, реконструкцији, па и у измишљању националне прошлости. Прошлост се у основи сагледава као историјска драма, како је то уочио Антони Смит, па је оправдано говорити не само о утицају историје на позориште него и о утицају позоришта на изучавање и тумачење националне историје. Под утицајем историјске драме историја се схвата конкретније, материјалније и живље, али у исто време на њу се преноси поетична митска димензија.¹⁶¹

Прошлост, оживљена ритуалом, постаје учитељица која окупљене припаднике нације повезује у заједницу верујућих. У том смислу се позоришне представе с националним темама уздижу на ниво сакрализованих ритуала патриотске религије. Инсистирање на емоцијама, као битном елементу конституисања колективне меморије, давало је овим позоришним ритуалима наглашени епски карактер, близак карактеру народних песама. Сценска визуелизација епских узорака често је водила у претеривања, што је убрзо довело до реакције. Тако Матија Бан у својим *Драмским назорима* истиче: *У нас су траједије юнајвише узеће из народне ювјеснице. То послужује у сваком толеду одобрење. Наша је ювјесница скроз трајчна; али су старији юисци знали боље у њој бираши трајчне доћаје нешто знају юзнији. Они узимају тредмейе скроз ейске, па уледајући се у лошије сирање романтичне школе, прећијавају их без разборитостији свакојаким доћајима, и прећијераним карактерима. Ми сада добијамо чистоје ейске дијалојисане драме са величанственим обредима, декорацијама и хаљинама. Пуне су нам очи, али трајно срце.*¹⁶² Историјска драма била је окосница патриотских позоришних ритуала, у које се убрзо укључују представе савремене историје и друштвеног живота као конститутивни део националног идентитета.

Позоришно здање је било идеолошка кулиса и за извођење многих других политичких националних ритуала. Тако се у њему налази меморијална плоча, постављена у знак сећања на заседање Народне скупштине 1889, када је донесен нови устав. За њу Феликс Канић наводи: *Једна сјомен-плоча десно од главног улаза јодсећа да је 3. јануара 1889. на свечаном ванрадном заседању Скупштине одржаном у Народном позоришту краљ Милан својим јоштисом јошврио онај »радикални усташав«*

на који се и краљ Александар био заклео, али ја је 1894. смишавио ван снаје; промена овог усмана била је његов гујот спора између круне и народа.¹⁶³

Националне празничне представе. Прослављање култа нације било је заједничко свим патриотским позоришним ритуалима, који се и поред све разноврсности, према намени и структури, могу поделити у три основне групе.

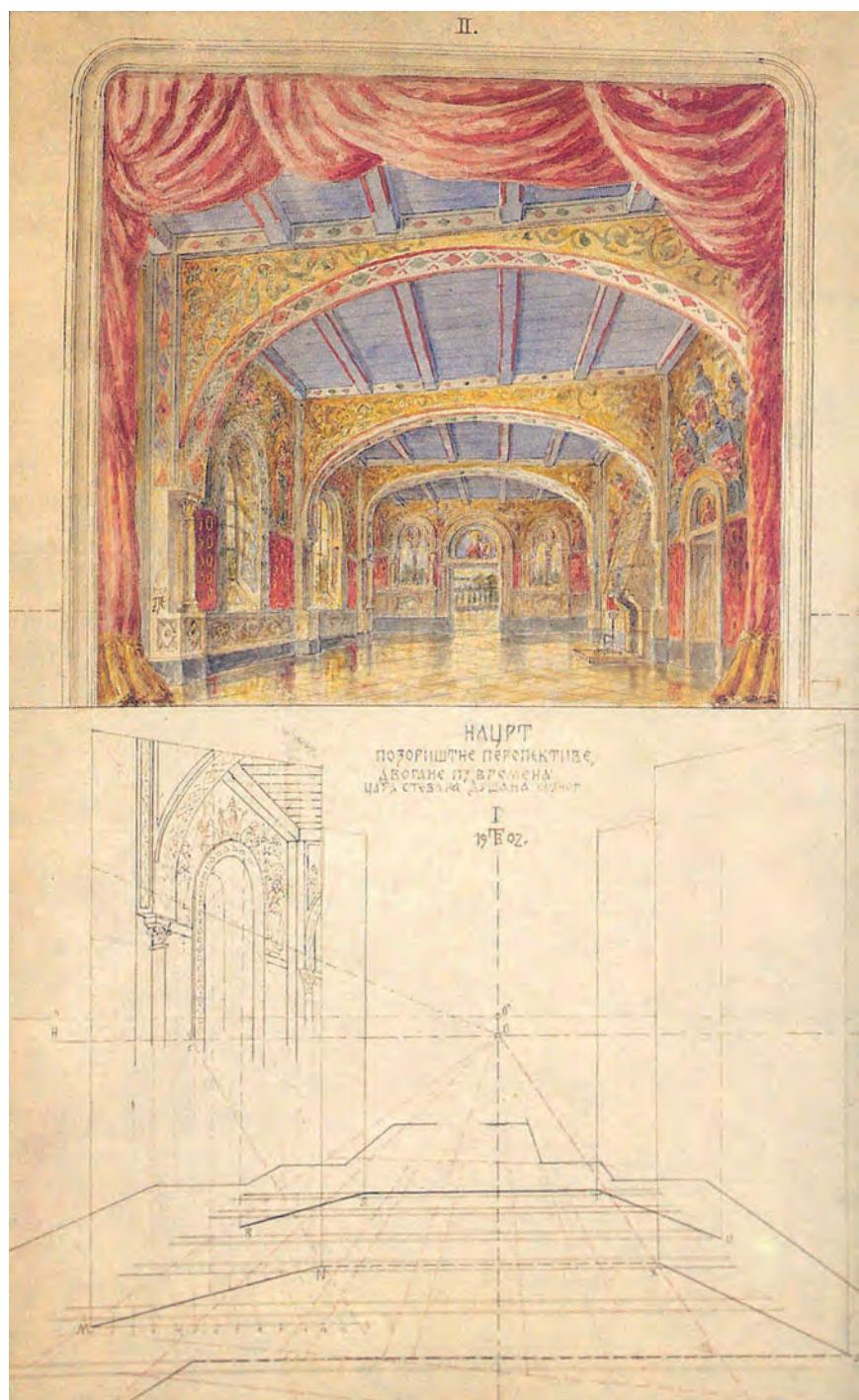
Првој групи су припадале пригодне политичке имагинације приказивање поводом општенародних празника, званичних свечаности, прослављања годишњица и јубилеја. Најзначајније међу њима биле су *празничне представе*, како их назива Павле Поповић, извођене сваке године на одређени државни празник. Оне су доследно пратиле годишњи календар државних националних празника. То циклично годишње понављање историје, карактеристично и за меморијалну структуру стarih хришћанских празника, уводило их је у највишу сферу сакрализоване патриотске религије која националну митологију, посредством позоришта, трансформише у ритуал. Илустративан пример таквих представа, у чијим основама почива митско тумачење важних догађаја националне прошлости, биле су *Србске цвејти* Матије Бана. Драму је наручио кнез Михаило Обреновић за прославу педесетогодишњице Таковског устанка 1865.¹⁶⁴ Њом је требало да се заврши прослава јубилеја организованог у Топчидеру, па је за то планирано подизање посебне позорнице, али планови нису реализовани због противљења Порте. Драма је наредне године штампана о трошку кнеза Михаила Обреновића и бројних пренумераната, чија су имена објављена на крају књиге. По оснивању Народног позоришта представа је увршћена у његов репертоар. Премијерно је приказана 13. априла 1869, али у изменјеном облику. Пошто дело због дужине није било подесно за приказивање, подељено је на две представе. Први део се звао *Таковски устаник*, а други *Ослобођење*. *Таковски устаник* је, и поред подељених критика, приказиван сваке године на Цвети, све до смене династије. Тиме се конституисао сложени ритуални систем сећања на подизање Таковског устанка, прослављан на дан старог хришћанског празника. Био је то уобичајени механизам преклапања верског и националног, у коме верски празник постаје подлога националном празнику доприносећи његовом стилизовању и монументализовању. Свеченост је у српској престоници започињала пре подне службом у Саборној цркви, а завршавала се представом у Народном позоришту.

Слично је било и са прослављањем Видовдана, који је од 1889. произведен у дан сећања на пале у ратовима за отаџбину.¹⁶⁵ Тог дана је у свим црквама држан помен палима за отаџбину, који је са посебном торжественошћу обележаван у престоничком катедралном храму. У пре-

stonici се обележавање овог националног празника завршавало у Народном позоришту, и то посебном празничном представом. У почетку је то био *Бој на Косову* Јована Стерије Поповића, који је 1886. потиснут новом представом – *Милош Обилић* Јована Суботића. Крајем века је и ову представу заменила друга – *Ђурчићев Вук Бранковић*.¹⁶⁶ Позориште је прослављало и 6. април, спомен-дан предаје градова у српске руке, који је у колективној националној свести одржавао сећање на кнеза Михаила Обреновића.¹⁶⁷ Матија Бан је за овај празник написао посебан алегоријски панегирик у две сцене *Прослављање кнеза Михаила*, који је премијерно изведен 6. априла 1871.¹⁶⁸

На Дан светога Саве, патрона школства, даване су посебне представе за децу. Изгледа да током прве деценије деловања позоришта овакве представе нису постојале, али се оне појављују већ почетком осамдесетих година. Тада се устаљују посебни поподневни термини намењени представама за ћаке основних школа, које су касније обично започињале предавањем. Увођење тих представа је почивало на идеји о едукативној близкости школе и позоришта, али у том поређењу давана је предност позоришту, јер оно, као визуелна уметност меморије, има нечега што школа није у сила да изведе, – а што је да у слици у живој слици и представи оживи пролисај и славу Србинову.¹⁶⁹ У оквиру школских представа развило се и обележавање Dana светог Саве. За празник у почетку није постојала посебно писана представа. Тако је на дечјој представи о Светом Сави 13. јануара 1881. премијерно приказана шала у једном чину *Сијара и нова школа*, којој је дodata једна слика из *Маркове сабље*. Шапчанинова слика у једном чину *Милош у Лайшинима*, спевана према истоименој народној песми, премијерно је приказана на дечјој представи о Светом Сави 13. јануара 1884.¹⁷⁰ Касније је Бранислав Нушић за потребе празника написао представу *Расијко Немањић*, која је премијерно изведена на Дан светога Саве 1901.¹⁷¹ Била је то представа у три чина и седам слика, у којима су приказане најзначајније епизоде везане за култ овог српског просветитеља: *Сан Расијка Немањића, Блајослов Господњи, Свейти Сава калуђери своја оца Стевана Немању, Свейти Сава мири завађену брађу, Свейти Сава венчава Стевана Првовенчаној краљевском круном, Сијаљивање моштију свејтоја Саве на Врачару и Ускликнимо с љубављу*. Пуна пажња је посвећивана репертоару и на имендан кнеза Михаила Обреновића, Дан светог архангела Михаила, који је позориште прослављало као свог патрона.¹⁷² За овај дан ипак није написана посебна празнична представа.

Истој групи могу се придружити и представе пригодног карактера, које нису циклично понављане у складу с годишњим календаром званичних националних



Сл. 16. Дворница цара Душана, акварел,
Владислав Тићелбах, 1902

празника. У питању су дела настала поводом одређених свечаних дogađaja, годишњица и јубилеја. Најчешће је реч о панегирицима посвећеним новијим националним херојима. Једном оваквом представом – *Посмртна слава кнеза Михаила Матије Бана* – свечано је отворено позоришно здање 1869. Поводом прослављања стогодишњице рођења Вука Караџића, 8. септембра 1888, приказана је представа Ђорђа Малетића *Слиједишињица Вука Стефановића Караџића*.¹⁷³ На иницијативу Одбора београдских ђосћићица за њодизање синонимика Војиславу Ј. Илићу, у Народном позоришту је 12. маја 1901. одржано вече посвећено овом песнику, на коме су поред уводне беседе и пролога *Песник* приказани фрагменти Илићевих драмских дела.¹⁷⁴ Поводом прослављања двадесет и пет година од смрти Ђуре Јакшића, 15. новембра 1905, приказан је пролог *Пройланак славе Драгутина Илића*.¹⁷⁵ У време прослављања стогодишњице Првог српског устанка изведено је неколико дела везаних за овај

ирадских ђосћићица за њодизање синонимика Војиславу Ј. Илићу, у Народном позоришту је 12. маја 1901. одржано вече посвећено овом песнику, на коме су поред уводне беседе и пролога *Песник* приказани фрагменти Илићевих драмских дела.¹⁷⁴ Поводом прослављања двадесет и пет година од смрти Ђуре Јакшића, 15. новембра 1905, приказан је пролог *Пройланак славе Драгутина Илића*.¹⁷⁵ У време прослављања стогодишњице Првог српског устанка изведено је неколико дела везаних за овај

јубилеј. *Виђење Карађорђево* Драгутина Илића премијерно је изведено 29. маја 1903, а *Пролој ћрослави устаника* Милорада Митровића – 14. фебруара 1904. Исте вечери је, у режији Милорада Гавриловића, приказана и инсценација народних песама *Српски устаник*. Представа *Први српски устаник* Михаила Сртеновића премијерно је приказана 4. марта исте године.

Народно позориште је поклањало пуну пажњу и својим годишњицама и јубилејима, а посебно свечано су прослављене тридесетогодишњица и педесетогодишњица. Приликом прослављања тридесетогодишњице свечаног отварања позоришног здања, 8. новембра 1899, прво је изведена увертира *Александар* Даворина Јенка, посвећена краљу Александру Обреновићу. Следио је рецитал *Прег сенком Кнеза Мученика* Драгомира Брзака, посвећен кнезу Михаилу Обреновићу. Потом је изведена *Айотеоза Јоакиму Вујићу* Милорада Митровића, уз музику Станислава Биничког, посвећена оцу српског позоришта. На крају су приказана два Вујићева дела.¹⁷⁶ Поред Јоакима Вујића, оца српског позоришта, прослављан је и Јован Стерија Поповић, најпопуларнији позоришни аутор. Пролог *Айотеоза Јовану Старијију Пойновићу*, за који су стихове написали Андра Гавриловић и Драгомир Брзак, премијерно је приказан 30. децембра 1898. *Сиомен Старији* Драгутина Илића премијерно је изведен 3. октобра 1906, а *Кир Старијин син* Драгутина Костића – 30. децембра 1907.

Позориште, наравно, није увек било у могућности да за празнике приказује посебно припремљена дела. Том приликом су обично даване патриотске представе које су се већ налазиле на репертоару, али је њихово извођење било знатно свечаније. На дан проглашавања пунолетства кнеза Милана Обреновића изведена је патриотска алегорија *Маркова сабља* Јована Ђорђевића, за коју је припремљен нови сценски декор.¹⁷⁷ На дан проглашења Краљевине, 22. фебруара 1886, приказан је *Милош Обреновић* Миленка Максимовића, и то са новом сценографијом.¹⁷⁸ Представама су често додаване пригодне живе слике – *tableaux vivants*, које су у српској средини називане *шаблои*.¹⁷⁹ Приликом посете бугарског кнеза Београду, 25. септембра 1880, представи *Маркова сабља* додана је слика *Сојуз Србије и Бугарске*.¹⁸⁰ Народно позориште је имало важну улогу и у патриотским свечаностима одржаваним ван Београда. Тако је оно крајем јула 1893. учествовало у великој прослави организованој у Неготину поводом откривања споменика Хајдуку Вељку Петровићу.¹⁸¹ Том приликом су на посебно изграђеној сцени изведене представе *Немања*, *Цар Душан*, *Милош Обреновић*, *Хајдук Вељко*, *Стјаноје Главаш* и *Задужбина*.

Националне представе историје. Друга група патриотских позоришних ритуала је усмерена на прослављање прошlostи, с јасном намером да се она унифицира,

институционализује и стави у службу националне идеје. Било је то дидактично виђење прошlostи, које је историју често приказивало као митску драму националног искупљења.¹⁸² Историјска драмска дела сачињавала су највећи део националног репертоара током првих деценија рада Народног позоришта.¹⁸³ Она, за разлику од претходних, нису била пригодног празничног карактера, него су приказивана на редовном репертоару, а по тематици се могу разделити у две основне целине. Првој целини, много већој, припадају дела посвећена националним херојима, чије прослављање заузима важно место у патриотској религији.¹⁸⁴ Главне личности историјских драма увек су херојски носиоци патриотских врлина. Мотивише их љубав према отаџбини и они се за њу жртвују. Због тога су ове представе скоро по правилу морално-дидактична конструкција стављена у функцију народне педагогије. Такве су представе *Милош Обилић* Симе Милутиновића Сарајлије, *Смрић Стевана Дечанској* и *Скендербеј* Јована Стерије Поповића, *Бодин Јована Суботића*, *Стјаноје Главаш* Ђуре Јакшића, *Максим Црнојевић* и *Пера Сељеинац* Лазе Костића, *Стеван њоследњи краљ* Босански Мирка Боговића, *Смрић цара Михаила Ђорђа* Малетића, *Краљ Вукашин*, *Кнез Доброплав*, *Цар Урош* и *Цар Лазар* Матије Бана, *Милош Обреновић војвода* руднички Миленка Максимовића, *Вукашин Драгутина Илића*, *Кнез Милош Милана Максимовића*, *Душан Силни Милорада П. Шапчанина*, *Душан и Тодор ог Стјалаћа* Милоша Цветића, *Цар Јован Мите Живковића*, *Вук Бранковић* Милана Ђуричића, *Кнез Иво ог Семберије* Бранислава Нушића, *Стеван Дечански Доброслава Ружића* и *Крунисање Душаново* Јована Дучића. У заплету ових историјских драма женама је дато важно место, али се оне ретко уздижу до херојског. Оне су још ређе главни јунаци драме.¹⁸⁵ Сасвим усамљен пример јесте *Јелисавеја кнезиња црнојорска* Ђуре Јакшића, премијерно изведена 7. јуна 1870. Главна јунакиња је Венецијанка, супруга Ђурђа Црнојевића, али она у трагедији нема позитивну улогу. Тек са драмом *Царица Милица* Димитрија Дукића, премијерно приказаном 14. јануара 1898, на репертоару Народног позоришта појављује се прва национална хероина. Био је то релативно касни одјек прослављања супруге кнеза Лазара Хребељановића, чији култ у оквирима националне идеологије почиње да се уздиже неколико деценија раније.

Драмска дела посвећена историјским догађајима из националне историје појављују се знатно ређе на репертоару. Ако се изузме тематика Косовског боја, намењена прослављању Видовдана, то су углавном представе везане за сећање на догађаје из српских устанака или каснијих ослободилачких ратова, у којима се пропагира идеја о колективном жртвовању за отаџбину. Овакав тип представа поставља се на репертоар Народног позори-

шта у време уобличавања милитантног национализма. Тако је *Бој на Дубљу* (14. јул 1815) Панте Срећковића премијерно изведен 20. маја 1870, а *Бој на Пожаревцу* Јована Несторовића и Љубомира Ђирића 2. августа 1898. У оквире ове тематике укључују се и представе везане за меморисање и прослављање црногорских победа. Илустративан пример јесте представа *Црнојорци* или *Бој на Грахову* Јована Цара и О. Витковића, премијерно изведена 1. јуна 1870.

У овом типу представа личности и догађаји се понекад повезују, с циљем да се поново конституише прекинути континуитет националне историје. Овакав концепт историјског позоришног ритуала је заснован на миту о древности нације и државе, које се након пропasti поново рађају.¹⁸⁶ Илустративни примери, поред *Маркове сабље* Јована Ђорђевића, јесу *Сан на јави* и *Краси и круна* Јована Суботића и *Слике из српске исцрпљености* Милоша Цветића. Тако у Суботићевој представи *Сан на јави* дефилује цела поворка српских средњовековних владара, који се изводе на сцену с циљем да се представе као претходници кнеза Михаила Обреновића, коме је представа посвећена.¹⁸⁷

Националне представе друштвеног живота. Опште уверење да припадници нације, поред колективних историјских митова и сећања, треба да имају и заједничку масовну културу довело је до појаве још једног типа представа везаних за тематику из савременог народног, односно друштвеног живота, како се у позоришној терминологији називају ове представе.¹⁸⁸ Њима је у први план истицана идеја о самосвојном националном карактеру, типичној за колективно тело нације, које се схвата као нека врста живог организма. Оваква тумачења, заснована на детерминистичким теоријама, идентификовала су самосвојни национални карактер са руралним масама и њиховом културом, која се користи као »извор« за уобличавање »аутентичног« националног јединства. Било је то опште место у тумачењу аутентичне самосвојности свих европских средина, а на њихово прихватање у српском позоришту у пуној мери је утицала мађарска народна драма, у чијим основама је почивала идеја о народном карактеру и народном духу као основи етничке посебности нације.¹⁸⁹

Увођење ових представа у репертоар београдског Народног позоришта темељило се на потреби обезбеђивања заједничке масовне културе и идеологије, које би, дар у извесној мери, повезале у скуп општеприхваћених колективних поимања и стремљења, сентимента и идеја два међусобно супротстављена схватања националне аутентичности, оног новог, који је пропагирала хегемонијска елита престонице, и оног традиционалног, отелотвореног у регионалним руралним културама. У овако схваћеним народним позоришним мобилизација-

ма популарисани су генеалогија и претпостављање везе по лози, вернакуларни језици, обичаји и традиције, а то су елементи алтернативног, етничког схватања нације. Она су, према Антони Смиту, карактеристична за источноевропски модел националног идентитета, а исказују се истицањем важности традиционалних патријархалних, односно породичних вредности, наслеђених рођењем.¹⁹⁰ У овом типу представа нација се доживљава као родбински и родовски, а не политички и институционално организован народ. Због тога су представе народног живота и изазова пред којима се он нашао у изменењима историјским околностима постале један од битних елемената патриотског позоришног репертоара, а позоришна управа је показивала интересовање за ове представе исто као и за историјске драме. То показује и предлог управитеља позоришта Милорада П. Шапчанина, поднет Министарству просвете 16. јануара 1886, да се уведе пракса расписивања јавних конкурса за две врсте позоришних дела – *драме из српске исцрпљености* и *»комедије џо мојућности из народног живота«*.¹⁹¹

Представе народног живота позоришна публика је веома волела, а јавно мњење је утицало на то да се оне најдуже задрже на репертоару. Новостасало престоничко грађанство, конзумент хегемонијске званичне културе центра, без тешкоћа је препознавало и прихватало артифициране форме »аутентичне« руралне културе периферије и њен морални систем вредности, неоскрнављен идејама напретка. У оквирима овог типа представа срећу се комедије и драме, али су средишње место заузимале слике народног живота са певањем. Песме из ових представа постале су убрзо толико популарне да се у народним песмицама појављује посебна група *позоришних песама*.¹⁹² На сцену се прво поставља *Саћурица и шубара* Илије Округића Сремца, шаљива игра у четири чина са певањем, која је премијерно изведена 21. новембра 1869. Најпопуларнија представа ове врсте током последње деценије XIX века, судећи по броју извођења, био је идеализовани музички спектакл *Ђудо Јанка* Веселиновића и Драгомира Брзака, за који је музику написао Даворин Јенко. Представа је премијерно изведена 7. јуна 1892, а потом је понављана небројено пута.¹⁹³ Њен успех навео је Чича Илију Станојевића да заједно с Јанком Веселиновићем састави сличан комад из народног живота назван *Поћера*. На самом крају XIX и почетком XX века на репертоар се постављају представе Стевана Сремца и Боре Станковића с тематиком из народног живота у новоосвојеним крајевима Старе Србије. Сремчева *Ивкова слава* је премијерно изведена 8. јануара 1898, а Станковићева *Кошићана* 22. јуна 1900. У популарне музичке спектакле из народног живота убраја се и *Чучук Стјана* Милорада М. Петровића, премијерно изведена 20. септембра 1907. Биле су то носталгично-сентименталне



Сл. 17. Краљевска ложа, ћосле 1922. године

представе, по много чему конзервативне, у којима су величана добра стара времена и систем традиционалног патријархалног морала. Међутим, у идеолошком смислу, оне су уносиле неопходну »аутентичност« у званични национални дискурс једне, у основи руралне, државе каква је била новооснована Србија.

* * *

У последњим деценијама XIX века патриотска улога позоришта се у јавном мњењу све више критикује, посебно у кругу младих интелектуалаца који у први план истичу његову уметничку функцију. У томе је предњачио млади Светислав Вуловић, позоришни критичар, а затим универзитетски професор и члан Позоришног одбора.¹⁹⁴ Његова схватања заступају потом и други интелектуалци. Тако професор Владимир Карић, у књизи о Србији, сагледава позориште у оквиру уметности и не говори о његовој патриотској улози.¹⁹⁵ Неколико година касније Милорад П. Шапчанин, управитељ позоришта од 1880. до 1893, започиње реформе које су стара схватања патриотске религије усагласиле са савременим идејама критичког историзма. У програмском тексту, објављеном у *Српским новинама* за 1888, Шапчанин каже да се публика заситила репертоара окренутог националним темама и његовог повишеног патриотизма. Слично је, према његовом мишљењу, било са сценографијом и костимографијом представа из националне историје, које нису засноване на провереним чињеницима. Полазећи од таквих схватања Шапчанин је умного-

ме изменио стари позоришни репертоар.¹⁹⁶ Међутим, нова схватања није лако прихватала позоришна управа, а ни државне власти. Народна скупштина је захтевала од позоришта 1887. да приказује више народних представа. То је и учињено, али је убрзо довело позориште до дефицита.¹⁹⁷ Неко време компромис је тражен у представама извођеним у посебним дневним терминима, али се ни то није одржало. Завршна етапа у развоју Народног позоришта као храма патриотске религије приведена је крају реформама спроведеним током првих деценија XX века, када су се на челу налазили Милан Грол и Милан Предић.¹⁹⁸ Избијање Првог светског рата и прерастање Краљевине Србије у Краљевину Срба, Хрвата и Словенаца коначно је променило статус београдског Народног позоришта, које добија другу патриотску намену. Наравно, старе патриотске представе нису ни тада у потпуности потиснуте с репертоара, јер је српски национални идентитет био један од елемената конституисања новог националног идентитета интегралног југословенства.

НАПОМЕНЕ:

- 1] E. Hobsbaum, *Nacije i nacionalizam od 1780. Program, mit, stvarnost*, Beograd 1996, 91–113, погл. *Stanovište vlade*; H. Šulce, *Država i nacija u evropskoj istoriji*, Beograd 2002, 141–162, погл. *Revolucionarna nacionalna država*.
- 2] X. У. Велер, *Национализам. Историја, форма, ћоследиџе*, Нови Сад 2002, 32–42; A. D. Smith, *Chosen Peoples*, Oxford University Press 2003, 9–18 и 19–43, погл. *Nationalism and Religion* и *The Nation as a Sacred Communion*.
- 3] Национална функција дворских позоришта може се пратити већ од краја XVIII века, што показују примери бечког Дворског позоришта Јосифа II и берлинског Краљевског позоришта Фридриха Вилхелма II. Уп.: R. Freydark, *Theater in Berlin*, Berlin 1988, 112–126.
- 4] C. Duncan, *The Art Museum As Ritual*, The Art of History: A Critical Anthology, Ed. by D. Preciozi, Oxford University Press 1998, 473–485. О музејима као позориштима меморије: J. Mak, *The Museum of the Mind*, London 2003, 11–23.
- 5] J. Habermans, *The Structural Transformation of the Public Sphere*, Cambridge, Mass. 1989. За критику Хабермансових схватања: D. Gordon, *Philosophy, Sociology, and Gender in the Enlightenment Concept of Public Opinion*, French Historical Studies 17 (1992), 882–921; A. J. La Vopa, *Conceiving a Public: Ideas and Society in Eighteenth-Century Europe*, Journal of Modern History 64 (1992), 79–116.
- 6] D. Goodman, *Public Sphere and Private Life: Toward Synthesis of Current Historiographical Approach to the Old Regime*, History and Theory 31 (1992), 1–20, са освртом на Хабермансове тезе. О увођењу дијалога владара с јавним мњењем посредством позоришта: T. C. Murray, *Richelieu's Theatre: The Mirror of a Prince*, Renaissance Drama, n. s. 8 (1977), 275–298.

- 7] B. Nathans, *Haberman's »Public Sphere« in the Era of the French Revolution*, French Historical Studies 16 (1990), 620–644; K. Baker, *Public Opinion as Political Invention, Inventing the French Revolution*, Cambridge 1990, 169–199. Од старијих радова уп.: M. Ozouf, *Public Opinion at the End of the Old Regime*, Journal of Modern History 60, supp. (1988), S1–S21.
- 8] О националним јавним здањима: Н. Макуљевић, *Уметност и национална идеја у XIX веку (Систем европске и српске визуелне културе у служби нације)*, Београд 2004, рукопис докторске тезе, 247–262.
- 9] М. Тимотијевић, *Улога музике у уобличавању црквеној ентијеријерији у XVIII и првој половини XIX века*, Зборник Матице српске за сценске уметности и музику 15 (1994), 55–64. О подударности барокне визуелне културе у цркви и позоришту: Н. Bauer, *Barock. Kunst einer Epoche*, Berlin 1992, 217–250. За критику ових схватања у цркви и позоришту: J. van Horn Melton, *From Image to Word: Cultural Reform and Rise of Literature Culture in Eighteenth Century Austria*, The Journal of Modern History 58 (1986), 95–124.
- 10] Уп.: T. Nipperdey, *Nationalidee und Nationaldenkmal in Deutschland*, Historische Zeitschrift 206 (1968), 546–559.
- 11] Ј. Скерлић, *Омладина и њена књижевност (1848–1871). Изучавања о националном и књижевном романтизму код Срба*, Београд 1925, 301; С. Шумаревић, *Позориште код Срба*, Београд 1939, 351.
- 12] Љ. Ненадовић, *О сноменицима*, Шумадинка, бр. 22, 23, Београд, 21. II и 23. II. 1857, прешт. у: Д. Тошић, *Идеје и расправе о Карапођевом сноменику у документима српске штампе 1857. године*, Годишњак Музеја града Београда XXXII (1985), 141–143, прилог XXXVI а/б. Ова схватања се уобличавају у немачкој патриотској религији, одакле се прихватају и у српској средини: T. Nipperdey, *Nationalidee und Nationaldenkmal in Deutschland*, 546–551; Исти, *Kirchen als Nationaldenkmal: Die Pläne von 1815*, Festschrift für Otto von Simson, hrsg. von L. Grisebach und K. Renger, Berlin 1977, 412–431.
- 13] AC, МПс, ф. VIII, 1971/69. Г. Ковијанић, *Грађа Архива Србије о Народном позоришту у Београду 1835–1914*, Београд 1971, 171, бр. IX/35 (даље: Г. Ковијанић, *Грађа*).
- 14] AC, МПс, ф. II, 145/1847. Г. Ковијанић, *Грађа*, 49–50, бр. IV/1.
- 15] Б. С. Стојковић, *Историја српској позориштија од средњег века до модерног доба (драма и опера)*, Београд 1979, 202.
- 16] М. Ђ. Милићевић, *Кнежевина Србија*, Београд 1876, 49.
- 17] AC, ПО, 49/52. Г. Ковијанић, *Грађа*, 252, бр. X/41. Свакако да је Малетић превасходно имао на уму значај употребе народног језика. Оваква схватања су касније, почетком маја 1895, довела до званичне наредбе да се у позоришту може говорити само српски: НП, 241/1895. Г. Ковијанић, *Грађа*, 442, бр. XIV/35.
- 18] В. Глигорић, *Етапе у развоју Народног позоришта од 1868–1893, Један век Народног позоришта у Београду 1868–1968*, Београд 1968, 46–47.
- 19] М. Т. Николић, *Театар код Јелена, друга позоришна сцена у Београду 1847–1848*, Годишњак града Београда XXXV (1988), 78.
- 20] AC, МПс, ф. II, 145/1847. Г. Ковијанић, *Грађа*, 49–50, бр. IV/1.
- 21] AC, МПс, ф. I, 258/1847. Г. Ковијанић, *Грађа*, 50, бр. IV/2. Ни турске власти, које и саме почињу да се интересују за позориште, овом подухвату нису правиле сметњу. Уп.: N. Menemencioglu, *The Ottoman Theatre 1839–1923*, Bulletin (British Society for Middle Eastern Studies) 10 (1983), 48–58.
- 22] АС, МПс, XI, 40–76. Г. Ковијанић, *Грађа*, 56, бр. V/1; Ђ. Малетић, *Грађа за историју народног позоришта*, Београд 1884, 31 (даље: Ђ. Малетић, *Грађа*); Б. С. Стојковић, *Историја српској позориштија*, 108.
- 23] АС, МПс, ф. XI, 40/76. Г. Ковијанић, *Грађа*, 60–64, бр. V/8.
- 24] АС, МПс, ф. XI, 40/76. Г. Ковијанић, *Грађа*, 64–65, бр. V/9.
- 25] О пројекту за позоришно здање на Зеленом венцу: Ђ. Малетић, *Грађа*, 33–34; Н. Несторовић, *Грађевине и архитекти у Београду* 1830–1930, 30–33; Б. Несторовић, *Народно позориште у Београду*, Годишњак Музеја града Београда, III (1956), 305–307. За биографију Јосифа Штајнхенера: Г. Ковијанић, *Грађа*, 110, бел. 24.
- 26] АС, МПс, ф. XI, 40/76. Г. Ковијанић, *Грађа*, 111, бр. VIII/3. Уп.: Б. Несторовић, *Народно позориште у Београду*, 305, сл. 1; 306, сл. 2.
- 27] АС, МПс, ф. XI, 40/76. Г. Ковијанић, *Грађа*, 73, бр. V/18.
- 28] (Аноним), *Неколико речиј о сноменику Карапођевом*, Беч 1857, прешт. у: Д. Тошић, *Идеје и расправе о Карапођевом сноменику у документима српске штампе 1857. године*, 161.
- 29] О овој иницијативи везаној за подизање Народног позоришта: С. Јанић, *Организовање народног позоришта у Београду 1868. године. Прилоз снуђен о утемељењу Народног позоришта и праћу за биографије уметника*, Годишњак града Београда XVIII (1971), 204–250. О здању: Н. Несторовић, *Грађевине и архитекти у Београду* 1830–1930, 307–316; Исти, *Историја позоришта у Београду 1869–1959*, Београд 1959, 20–21.
- 30] АС, МПс, ф. II, 1517/1867. Г. Ковијанић, *Грађа*, 117–119, бр. VIII/1, 2.
- 31] В. Глигорић, *Етапе у развоју Народног позоришта од 1868–1893, 43–44.*
- 32] АС, МПс, ф. XI, 40/76. Г. Ковијанић, *Грађа*, 122–125, бр. VIII/1, 2, 3; Ђ. Малетић, *Грађа*, 349.
- 33] С. Шумаревић, *Позориште код Срба*, 359.
- 34] Текст *Меморандума* није сачуван и познат је само посредно: Ђ. Малетић, *Грађа*, 350; С. Јанић, *Организовање народног позоришта у Београду 1868. године*, 209–210.
- 35] АС, МПс, ф. XI, 40/76. Г. Ковијанић, *Грађа*, 125, бр. VIII/4.
- 36] АС, МПс, ф. XI, 40/76. Г. Ковијанић, *Грађа*, 126–129, бр. VIII/6.
- 37] АС, МПс, ф. XI, 40/76. Г. Ковијанић, *Грађа*, 129, бр. VIII/7; Ђ. Малетић, *Грађа*, 350.
- 38] Текст беседе и споменице објављени су у: Ђ. Малетић, *Грађа*, 353–355. Уп.: Ј. Ђорђевић, *Народно позориште у Београду*, Позориште, год. VIII, бр. 8 (1881), 30; С. Шумаревић, *Позориште код Срба*, 360–361.
- 39] Б. Несторовић, *Народно позориште у Београду*, 308; С. Јанић, *Организовање народног позоришта у Београду 1868. године*, 210.

- 40] Ђ. Малетић, *Грађа*, 350.
- 41] О Александру Бугарском: Д. Ђ. Замоло, *Градитељи Београда 1815–1914*, Београд 1981, 22–24.
- 42] Ђ. Малетић, *Грађа*, 349.
- 43] АС, МПс, ф. VIII, 1971/69. Г. Ковијанић, *Грађа*, 170–171, бр. IX/35; Ђ. Малетић, *Грађа*, 357.
- 44] N. Pevsner, *A History of Building Types*, Princeton University Press, New Jersey 1979, шесто поглавље: *Theatres*.
- 45] Z. Perković, *Arhitektura dalmatinskih kazališta s posebnim osvrtom na splitski teatar*, Split 1989, 11–23.
- 46] О каснијим обновама: Б. Несторовић, *Народно позориште у Београду*, 316–322; Р. Јовановић, *Зрата – Сломеник, Свечано отварање обновљеној гледалиштама Народној позоришту*, Београд 1966. Након овог текста обављена је још једна генерална обнова, од 1986. до 1989, када је здану у извесној мери враћен изглед након реконструкције 1922.
- 47] Б. Несторовић, *Народно позориште у Београду*, 313. Нужно је ипак истаћи да је ову везу могуће схватити сасвим уопштено, јер је миланска Скала била општеприхваћен узор. Уп.: I. Lavin, *On the Unity of the Arts and the Early Baroque Opera House*, Art and Pageantry in the Renaissance and Baroque, Ed. By B. Wisch and S. Scott Munscher, Part. 2, Theatrical Spectacle and Spectacular Theatre, Paper in Art History from the Pennsylvania State University 1990, 519.
- 48] Овакво мишљење је исказано у: Б. Несторовић, *Народно позориште у Београду*, 304.
- 49] О идеологији схватања ренесансне, па и ренесансног стила у архитектури XIX века, опширно се расправља у: J. B. Bullen, *The Myth of the Renaissance in Nineteenth-Century Writing*, Oxford University Press 1994. За шире идеолошке оквире: D. Summers, »Form«, *Nineteenth-Century Metaphysics, and the Problem of Art Historical Description*, The Art of Art History: A Critical Anthology, Ed. by D. Preziosi, Oxford University Press 1998, 127–142.
- 50] Б. Максимовић, *Архитектонска теорија Емилијана Јосимовића*, Годишњак Музеја града Београда III (1956), 300.
- 51] АС, МПс, ф. XI, 40/76. Г. Ковијанић, *Грађа*, 129, бр. VIII/6.
- 52] M. Carlson, *The Theatre as Civic Monument*, Theatre Journal 40 (1988), 18–19; D. A. Thomas, *Architectural Visions of Lyric Theater and Spectatorship in Late-Eighteenth Century France*, Representations, No. 52 (1995), 63–70.
- 53] АС, МПс, ф. XI, 40/76. Г. Ковијанић, *Грађа*, 124–125, бр. VIII/3. Опширно о избору места градње: С. Шумаревић, *Позориште код Срба*, 353–358.
- 54] АС, МПс, ф. XI, 40/76. Г. Ковијанић, *Грађа*, 127, бр. VIII/6.
- 55] Ђ. Малетић, *Грађа*, 454.
- 56] Уобличавање и симболично значење трга протумачио сам већ раније, па их овог пута није неопходно понављати: М. Тимотијевић, *Мит о националном хероју сасићељу и подизање споменика кнезу Михаилу М. Обреновићу III*, Наслеђе IV (2002), 63–65. Уп.: Н. Макуљевић, *Уметност и национална идеја у XIX веку*, 243–247; F. J. Verspohl, *Der Platz als politisches Gesamtkunstwerk*, Kunst, die Geschichte ihrer Funktion, Hrsg. von W. Busch und P. Schmook, Weinheim und Berlin 1987, 307–333; S. Kostof, *The City Shaped. Urban Patterns and Meanings Through History*, London 2001, 143–147.
- 57] Б. Несторовић, *Народно позориште у Београду*, 309–310, сл. 3.
- 58] АС, МПс, ф. XXXII, 4016/82. Г. Ковијанић, *Грађа*, 337, бр. XIII/15.
- 59] М. Тимотијевић, *Научник као национални херој и подизање споменика Јосифу Панчићу*, Наслеђе XLIX–L (2002–2003), 218.
- 60] М. Јовановић Стојановић, *Силуете ствари Београда*, II, Београд 1987, 348.
- 61] *Споменици*, Позоришни лист, год. I, бр. 4, 25. јануар 1901, 27. Уп.: Г. Ковијанић, *Грађа*, 446, 448, бр. XIV/44, 49; 591, бр. XIX/1.
- 62] I. Lavin, *On the Unity of the Arts and the Early Baroque Opera House*, 520–524, где се указује на позориште које је у палати породице Фарнезе у Парми изградио архитекта Ђовани Батиста Алеоти током друге деценије XVII века.
- 63] За формалну анализу плана основе: Б. Несторовић, *Народно позориште у Београду*, 309–312. О старим италијанским формулацијама: P. Bjurstroem, *Geacomo Torelli and Baroque Stage Design*, Stockholm 1961.
- 64] Ђ. Ђорђевић, *Народно позориште у Београду*, Позориште, год. VIII, бр. 9 (1881), 33–34.
- 65] *Унутрашњост Народног позоришта*, Позоришни лист, год. II, бр. 38 (1901), 293. Цртеж је приписан Тителбауу у: О. Милановић, *Београдска сценографија и kostimografija 1868–1941*, Београд 1983, 50–51.
- 66] D. A. Thomas, *Architectural Visions of Lyric Theater and Spectatorship in Late-Eighteenth Century France*, 52–63.
- 67] АС, МПс, ф. XI, 40/76. Г. Ковијанић, *Грађа*, 126–129, бр. VIII/6.
- 68] Нови распоред седишта у гледалишту направљен је током летњих месеци 1894, о чему управитељ позоришта Никола Петровић обавештава Министарство просвете дописом од 26. јула исте године: АС, МПс, ф. XVI, 9/94. Г. Ковијанић, *Грађа*, 431–432, бр. XIV/14.
- 69] О интегрисању позоришне публике, до кога у европским оквирима долази већ крајем XVIII века: J. S. Ravel, *Seating the Public: Spheres and Loathing in the Paris Theatres, 1777–1788*, French Historical Studies 18 (1993), 172–210.
- 70] АС, МПс, ф. XLIII, 78/905. Г. Ковијанић, *Грађа*, 612, бр. XIX/32.
- 71] J. Sonnleitner, *Vom Salon zum Kaffeehaus. Zur literarischen Öffentlichkeit im österreichischen Biedermeir*, The Other Vienna. The Culture of Biedermeier Austria. Österreichisches Biedermeier in Literatur, Musik, Kunst und Kulturgeschichte, R. Pich and C. A. Bernd, Wien 2002, 71–82.
- 72] О важности опремања унутрашњости здана и проблемима који из тога произлазе говори председник одбора Филип Христић у писму Министарству просвете од 20. фебруара 1869. Писмо је објављено у: Г. Ковијанић, *Грађа*, 147–150, бр. IX/11.
- 73] За рецепцију бечке позоришне сцене тог времена: Т. Стефановић Виловски, *Моје усмене*, Београд 1988, 26–46.
- 74] Србске новине, год. XXXV, бр. 4 (1869), 15.
- 75] АС, МПс, ф. VI, 1399/70. Г. Ковијанић, *Грађа*, 146–150, бр. IX/10, 11, 12.

- 76] О набављеној опреми најречитије говори извештај који су Јосимовић и Бугарски поднели Позоришном одбору 17. септембра 1869: АС, ПО, XV, бр. 54. Г. Ковијанић, *Грађа*, 161–166, бр. IX/28; Ђ. Малетић, *Грађа*, 433–434 и 435–445.
- 77] АС, МПс, ф. VI, 1399/70. Г. Ковијанић, *Грађа*, 155–158, бр. IX/18, 20.
- 78] АС, МПс, ф. VI, 1399/70. Г. Ковијанић, *Грађа*, 159, бр. IX/23. Радници су ангажовани посредством бечке фирме Брибаум: АС, МПс, ф. VI, бр. 1399/70. Г. Ковијанић, *Грађа*, 168–169, бр. 32.
- 79] Ђ. Малетић, *Грађа*, 451. Касније су о здању исказана и критичнија мишљења. Тако Каниц о њему суди веома строго, сматрајући га мирном и хладном грађевином, подигнутом у време када у Београду није било ваљаних архитеката: Ф. Каниц, *Србија, земља и стапановништво ог римској доба до краја XIX века*, I, Београд 1985, 66.
- 80] О оваквом типу споменика: Т. Nipperdey, *Nationalidee und Nationaldenkmal in Deutschland*, 551–559.
- 81] АС, МПс, ф. VI, 1399/70. Г. Ковијанић, *Грађа*, 147, 149, бр. XI/11.
- 82] С. Тодоровић, *Аутобиографија*, Нови Сад 1951, 43–45, где се путовање омашком ставља у 1870. годину.
- 83] Ђ. (орђевић), *Народно позориште у Београду*, Позориште, год. VIII, бр. 8 (1881), 30. Ђорђевићеву тврђњу прихватила је потом већина истраживача: С. Шумаревић, *Позориште код Срба*, 376; Р. Јовановић, О. Милановић, З. Јовановић, *125 година Народног позоришта у Београду*, Галерија САНУ 77, Београд 1994, 65.
- 84] О. Милановић, *Београдска сценографија и костимографија*, 10.
- 85] Ђ. (орђевић), *Народно позориште у Београду*, Позориште, год. VIII, бр. 9 (1881), 34.
- 86] К. Н. Христић, *Јубилеј Народног позоришта*, Записи старог Београђанина, Београд 1987, 273.
- 87] АС, МПс, ф. XLIII, 78/905. Г. Ковијанић, *Грађа*, 612, бр. XIX/32, где се наводи: *Нагводом ђе је ћлава кнеза Михаила две велике фијтуре*. Уп.: Б. С. Стојковић, *Историја српског позоришта*, 176, где се сматра да је кнежев лик био израђен у барељефу. У изворима се алегоријске персонификације не идентификују, али према општеутврђеним конвенцијама оваквог типа портрета то су свакако биле представе Славе. Уп.: С. С. Kelly, *Ars Moriendi in Eighteenth-Century Rome: Papal and Princely Catafalques. The Contribution of Paolo Posi*, Art and Pageantry in the Renaissance and Baroque, Ed. By B. Wisch and S. Scott Munshower, Part. 2, Theatrical Spectacle and Spectacular Theatre, Paper in Art History from the Pennsylvania State University 1990, 582, 586.
- 88] АС, МПс, ф. XLIII, 78/905. Г. Ковијанић, *Грађа*, 612, бр. XIX/32, где се помињу »слике око лустера«.
- 89] АС, МПс, ф. VI, 1399/70. Г. Ковијанић, *Грађа*, 147, 149, бр. XI/11.
- 90] О нумизматичком типу портрета: F. Haskell, *History and its Images. Art and the Interpretation of the Past*, New Haven, London 1993, 13–79. О његовој меморијалној функцији: J. Pope-Hennessy, *The Portrait in the Renaissance*, Bolingen Series XXXV, Princeton University Press 1979, 35. и даље. За фунералну меморијалну функцију: С. С. Kelly, *Ars Moriendi in Eighteenth-Century Rome: Papal and Princely Catafalques. The Contribution of Paolo Posi*, 580–590.
- 91] G. Ferroni, *Idea del teatro. Schede iconografiche*, Il teatro italiano nel Rinascimento, A cura di F. Cruciani e D. Seragnoli, Bologna 1987, 199–200.
- 92] О античкој парапетазми и њеном присуству у визуелној уметности потоњих времена: I. Lavin, *Bernini's Image of the Ideal Christian Monarch*, The Jesuits, Cultures, Sciences, and the Arts 1540–1773, University of Toronto Press 2000, 448.
- 93] F. Polleros, *De l'exemplum virtutis à l'apothéose, Hercule comme figure d'identification dans le portrait: un exemple d'adaptation des formes de représentation classiques*, Iconographie, propagande et légitimation, Ed. A. Ellenius, Paris 2001, 55–58.
- 94] У завршној сцени се појављује Талија, муз позоришта, која у рукама носи портрет кнеза Александра Карађорђевића. Након похвалних стихова, које говоре Хор, Старац, Карађорђе, Стефан Немања и цар Душан, Талија крунише кнежев портрет венцем славе: Ј. Шаулић, *Стеријин необјављени драмски сцев Торжестиво Сербije*, Зборник Матице српске за књижевност и језик, књ. XXX, св. 1 (1982), 97–98.
- 95] Ј. Стерија Поповић, *Сан Краљевића Марка алејорија у трупе одељења*, Целокупна дела, књ. III, Београд с. а, 133–146. Уп.: Ђ. Малетић, *Грађа*, 94–95, где се здање назива *Панићеон*.
- 96] АС, МПс, ф. XLIII, 78/905. Г. Ковијанић, *Грађа*, 612, бр. XIX/32, где се помињу: *Рељефи на ложама на I и II талерији*.
- 97] Недавна истраживања Вернера Телеска показала су да је ова симболографија и те како била присутна у визуелној култури XIX века: W. Telesko, *Erlösermythen in Kunst und Politik. Zwischen christlicher Tradition und Moderne*, Wien, Köln, Weimar 2004, 34. Формална структура је, наравно, имала старе корене. Појављује се већ у програму позоришта породице Фарнезе у Парми: I. Lavin, *On the Unity of the Arts and the Early Baroque Opera House*, сл. 14–20.
- 98] АС, МПс, ф. VI, 1399/70. Г. Ковијанић, *Грађа*, 149, бр. XI/11.
- 99] АС, МПс, ф. XXI, 73/92. Г. Ковијанић, *Грађа*, 392, бр. XIII/78.
- 100] АС, МПс, ф. XLIII, 78/905. Г. Ковијанић, *Грађа*, 612, бр. XIX/32.
- 101] АС, МПс, ф. VI, 1399/70. Г. Ковијанић, *Грађа*, 158, бр. IX/21.
- 102] Ђ. Малетић, *Посмртна слава кнеза Михаила М. Обреновића III. Погинувши у Тойчијеру 29. маја 1868*, Београд 1869, 1.
- 103] АС, МПс, ф. XVII, 164/86. Г. Ковијанић, *Грађа*, 366, бр. XIII/44.
- 104] АС, МПс, ф. XXI, 73/92. Г. Ковијанић, *Грађа*, 391–392, бр. XIII/77, 78.
- 105] Извештаји о овом инциденту су објављени у: Г. Ковијанић, *Грађа*, 672–675, бр. XXI/26, 27, 28. За одјек у часописима: *Народно позориште у Београду* и *Председници радиши*, Позориште, год. XXX, бр. 26 (1905), 133–135.
- 106] АС, МПс, ф. III, 99/905. Г. Ковијанић, *Грађа*, 677, бр. XXI/32. Провизорни, *Позоришни прејлед. Народно позориште у 1905. години*, Српски књижевни гласник, год. XIV, бр. 3 (1905), 219–222.
- 107] Инкиостијеви радови се у штампи најчешће само помињу, без детаљнијег описа: Ј. Валић, *Српски слој*, Бранково коло, год. XIII, бр. 26–27 (1907), col. 813. Уп.: Х. Лисичић, *Драјутин Инкиостири Медењак*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 1 (1965), 338; С. Вулемешевић, *Драјутин Инкиостири Медењак. Пионир југословенске дизајна*, Београд 1998, 99, бр. 58.

- 108] Д. Иникиостри, *Прейоријај српске уметности*, Београд 1907; Исти, *Српски фолклоризам. Нови српски стил*, Летопис Матице српске, год. LXXXVII, књ. 287 (1912), 58–67.
- 109] О плановима: *Позоришна зірада*, Политика, бр. 1452, 1. фебруар 1908, 2. О изведеним радовима: Б. Несторовић, *Народно позориште у Београду*, 316–319.
- 110] Т. Подстаницка, *Стијепан Колесников 1879–1955*, Москва 2003, 9–29.
- 111] Музеј позоришне уметности, инв. бр. 10 578–10, 581. Скице су објављене у: Б. Вујовић, *Стијепан Фјодорович Колесников*, Свеске ДИУС 5–6 (1978), 55; Исти, *Улоја руских уметника у развоју ликовне културе у Србији*, Руска емиграција у српској култури XX века, II, Београд 1994, 54–56; Т. Подстаницка, *Стијепан Колесников 1879–1955*, 24.
- 112] Б. Несторовић, *Историја јавног позоришта у Београду 1869–1959*, Београд 1959, 21.
- 113] АС, ПО, XV, бр. 54. Г. Ковијанић, *Грађа*, 162, бр. IX/28.
- 114] О настанку, развоју и сликању позоришних завеса: L. Hook, *The Curtain, Shakespere Quoterly* 13 (1962), 499–505; G. Banu, *Le rideau ou la félure du monde*, Paris 1997, 122–141.
- 115] С. Тодоровић, *Један листац из историје Српског народног позоришта*, Српски књижевни гласник, књ. XXIII, св. 9 (1909), 680–683; Исти, *Аутоџиојографија*, Нови Сад 1951, 34. Сличну тему, насловљену Ђег, унук и вила, насликао је непосредно пре тога Вјекослав Карас за загребачко Станковићево позориште: *Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu*, 18.
- 116] Музеј позоришне уметности Београд, инв. бр. 1723.
- 117] Д. Медаковић, *Предлог Стјеве Тодоровића за главну завесу Народног позоришта*, Један век Народног позоришта у Београду 1868–1968, Београд 1968, 602–604.
- 118] Н. Макуљевић, *Уметност и национална идеја у XIX веку*, 215–227.
- 119] W. Telesko, *Erlösermythen in Kunst und Politik. Zwischen christlicher Tradition und Moderne*, Wien, Köln, Weimar 2004, 43–46.
- 120] АС, РО 57/705. О. Милановић, *Београдска сценографија и костимографија*, 10.
- 121] Ђ. Малетић, *Грађа*, 445. Уп.: С. Тодоровић, *Аутоџиојографија*, Нови Сад 1951, 44–45.
- 122] Скица се налази у београдском Народном музеју, вел. 17 × 11,6 см. За идентификацију скице: Н. Симић, *Однос између српске књижевности и сликарства у XIX веку* (рукопис докторске дисертације), Београд 1956, 279; Исти, *Пејтар Убавкић (1850–1910)*, Београд 1989, 210–211.
- 123] АС, РО, 57/705. О. Милановић, *Београдска сценографија и костимографија*, 10.
- 124] АС, РО, 15/54. Г. Ковијанић, *Грађа*, 162, бр. IX/28.
- 125] С. Вулешић, *Драјућин Инкиосири Медењак*, 19, 99, бр. 58.
- 126] В. Буковац, *Мој живот*, Београд 1925, 168. У каснијој литератури представа се назива *Прейород хрватске књижевности и уметности* или *Хрватски прейород*. Уп.: *Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu 1840, 1860, 1992*, ур. N. Batušić, Zagreb 1992, 19, са препродукцијом.
- 127] Позоришна опрема евакуисана је 1915, према одлуци Министарства просвете: П. Волк, *Позоришни живот у Србији 1835–1944*, Београд 1992, 490.
- 128] Скица је објављена у: Б. Вујовић, *Стијепан Фјодорович Колесников*, 55, сл. 8; Исти, *Улоја руских уметника у развоју ликовне културе Србије*, 55.
- 129] Д. М. Јанковић, *Позоришни ћрејлед: Позоришна зірада*, Српски књижевни гласник, књ. XIV, св. 9 (1905), 700–703.
- 130] К. М. Fritthum, *The Vienna State Opera*, Vienna 2000, 49–54.
- 131] Пејтар Убавкић, Грађа за историју модерне српске уметности 1, Београд 1973, прир. Л. Трифуновић, Београд 1973, 16–17; Љ. Никић, *Прилози и траја о Пејтуру Убавкићу*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 12 (1976), 330–333; Н. Симић, *Пејтар Убавкић*, 115–117, посебно 111.
- 132] У приказу изложбе Михаило Валтровић за кнежево попрсје каже: *Бисића покојној кнеза Михаила, коју је Ћ. Убавкић изложио у београдском музеју, казује његов уметнички дар за схваћање духовних и телесних особина и његову вештину у осиваривању својих замишљаја. Бисића је јуна карактеристичке и вештачки изведена: М. Валтровић, Радови вајара Убавкића, Српске илустроване новине II (1882), 367, прешт. у: М. Коларић, *Изложбе у Београду 1880–1904*, Београд 1985, 18. Слично мишљење Валтровић износи и у писму министру просвете од 18. септембра 1882: Пејтар Убавкић, Грађа за историју модерне српске уметности 1, 119, бр. 34/1.*
- 133] Очигледно да је цео подухват био промишљен, јер Убавкић истовремено подноси молбу за стипендију: Н. Симић, *Пејтар Убавкић*, 126–127.
- 134] Текст је прештампан у: *Пејтар Убавкић*, Грађа за историју модерне српске уметности 1, 125, бр. 35.
- 135] Због трошкова који су тим поводом настали Шапчанин се обраћа министру просвете писмом 26. фебруара 1883: АС, МПС, ф. IV 16/83. Писмо је објављено у: Г. Ковијанић, *Грађа*, 339, бр. XIII/20. Шапчанин помиње да се скулптура налази у позоришту и у приказу Убавкићеве изложбе, организоване у просторијама Грађанске касине током новембра 1885: Српске новине, бр. 247, 18. новембра 1885, прешт. у: М. Коларић, *Изложбе у Београду 1880–1904*, Београд 1985, 35.
- 136] К. Н. Христић, *Јубилеј Народног позоришта*, 274.
- 137] Један од одливака се чува у београдском Народном музеју, инв. бр. скулп. 117. О овом одливку, који је својевремено приписан Петру Убавкићу: Љ. Никић, *Прилози и траја о Пејтуру Убавкићу*, 332–333; М. Тимотијевић, *Мит о националном хероју србасићу*, 56, бел. 77, сл. 9.
- 138] Уговор је у целости наведен у засписнику Министарског савета од 14. децембра 1874: Н. Шкеровић, *Записници седница Министарској Савета Србије 1862–1898, Државна архива Н. ЖР. Србије, Грађа II*, Београд 1952, 127–128, уп. и 348, 357.
- 139] Наиме, из једног дописа Михаила Валтровића, упућеног Министарству грађевина, види се да је документација о споменику предата Народном музеју 1882: Архив Народног музеја, 1882, бр. 96. Уп.: *Пејтар Убавкић*, Грађа за историју модерне српске

- уметности 1, 17. За другачије мишљење: Љ. Никић, *Прилози и праћа о Пећару Убавкићу*, 331.
- 140] Стјомен-йлоча, Позоришни лист, год. I, бр. 5, 28. јануара 1901, 35.
- 141] Позоришни музеј, Позоришни живот, бр. 28, 1. април 1901, 154.
- 142] М. Коларић, *Изложбе у Београду 1880–1904*, Београд 1985, 72.
- 143] Обе молбе су објављене у: *Пећар Убавкић*, Грађа за историју модерне српске уметности 1, 187, бр. 84/1; 190, бр. 90/1, 2.
- 144] Текст је објављен у *Новој искри*, а прештампан је у: *Историја*, 188, бр. 85, 86.
- 145] У београдском Народном музеју чува се неколико одливака овог попрсја, која су се некада налазила у државним институцијама.
- 146] Убавкић се приликом вајања попрсја Јоакима Вујића користио једним списатељевим портретом из млађих дана, верно преносећи све детаље. Портрет је репродукован на почетку публикације: А. Ујес, *Позоришно стваралаштво Јоакима Вујића*, Галерија САНУ 62, Београд 1988. За портрете Јована Стерије Поповића: Н. Кусовац, *Јован Поповић, сликар*, Опово 1971, 172–173, кат. бр. 79, 80.
- 147] *Пећар Убавкић*, Грађа за историју модерне српске уметности 1, 187, бр. 84/1.
- 148] Уп.: Н. Симић, *Пећар Убавкић*, 307, где се наводи да су наручене само представе глава постављене на постоља.
- 149] О. Милановић, *Автоглава Вела Нијинова јрвакиња Народног позоришта у Београду*, Годишњак града Београда XVII (1970), 237–289, прешт. у: *Неимари српској позоришти*, Београд 1997, 65–109.
- 150] Ненад Симић помиње Милана Гавrilovića, али највероватније је у питању омашка. Уп.: Н. Симић, *Пећар Убавкић*, 307.
- 151] *Hrvatsko narodno kazalište 1840, 1860, 1992*, ур. N. Batušić, Zagreb 1992, 14, са илустрацијама.
- 152] Убрзо по глумичној смрти покренута је иницијатива за подизање споменика, али она није реализована: *Стјоменик Вели Нијиновој*, Политика, бр. 2314, 29. јуни 1910, 2.
- 153] Д. Ј. Јанковић, *Позоришни прељед: Позоришна зира*, 700–703.
- 154] Скулптуре су евидентиране у: А. Павловић, *Јавни стјоменици на Јодручују*, Београд 1962, 7, бр. 36 и 35.
- 155] Са изузетком попрсја Бранка Радичевића, били су то радови Петра Убавкића. Гисани одливак попрсја Петра Петровића Његоша поклонио је позоришту сам уметник, док начин прибављања осталих попрсја није познат. Уп.: Н. Симић, *Пећар Убавкић*, стр. 307.
- 156] Четрдесетпогодинињица, Политика, бр. 2068, 19. октобар 1909, 3; *Прслава четрдесетпогодинињице Народног позоришта*, Правда, бр. 303, 2. новембар 1909, 3; *Синоћна прслава*, Политика, бр. 2086, 6. новембар 1909, 3.
- 157] С. Јанић, *Организовање народног позоришта у Београду 1868. године*, 218–223; Б. С. Стојковић, *Историја српској позоришти*, 180. 158] За опис свечаног отварања: Ђ. Малетић, *Грађа*, 451–456; С. Шумаревић, *Позориште код Срба*, 377–386; К. Н. Христић, *Јубилеј Народног позоришта*, 257–275.
- 159] АС, ПО, бр. 871, 58. Панегирик је објављен годину дана касније: Ђ. Малетић, *Посмртна слава Михаила М. Обреновића III поинувши у Топчидеру 29. Маја 1968.* Београд 1969.
- 160] П. Поповић, *Национални репертоар К. С. Народног позоришта*, Београд 1899, 3–35. За преглед домаћег драмског репертоара од 1869. до 1914: С. Н. Цветковић, *Репертоар Народног позоришта у Београду 1868–1965. Хронолошки прелег премијера и обнова*, Београд 1966, 8–21; Ж. Петровић, *Репертоар Народног позоришта у Београду 1868–1914*, Београд 1993. О ауторима: П. Волк, *Писци националној позоришти*, Београд 1995, 93–161.
- 161] A. D. Smith, *The Ethnic Origins of Nations*, Oxford 1996, 179–183, погл. *Romantic nationalis as an »historical drama«*. Уп.: Е. Hobson, T. Rejner, *Izmišljanje tradicije*, Beograd 2002, 5–25, 383–448; G. Schöpflin, *The Functions of Myths and Taxonomy of Myths*, Myths and Nationhood, Ed. by G. Hosking and G. Schöpflin, London 1997, 19–35.
- 162] М. Бан, *Драмски назори*, Глас СКА, књ. XXV (1891), 75–76. Важност сентимента за уобличавање колективне националне свести одавно је уочен. Илустративан пример јесте често прештампан текст Ота Бајера: О. Bauer, *The Nation, Mapping the Nation*, Ed. by G. Balakrishnan, London, New York 1996, 61–64.
- 163] Ф. Каниц, *Србија, земља и становништво од римској доба до краја XIX века*, I, Београд 1985, 99.
- 164] Цвијетићи србске. *Драма у њега раздела. Найисао Маћија Бан за ћедесетпогодинију светковину ослобођења Србије 1865*, Београд 1866. О настанку представе и њеној даљој судбини: Ђ. Малетић, *Грађа*, 413–417. О премијерном извођењу: С. В. Цветковић, *Репертоар Народног позоришта у Београду 1868–1965. Хронолошки прелег премијера и обнова*, Београд 1966, 7. О каснијим извођењима: П. Поповић, *Национални репертоар К. С. Народног позоришта*, Београд 1899, 10. За приказ представе: С. Вуловић, *Из позоришта. Прве белешке из живота једне државне и друштвене установе наше*, Београд 1879, 38–46.
- 165] М. Тимотијевић, *О произвођењу једној националној празнику: Стјомен дан паљима у борбама за отаџбину*, Годишњак за друштвену историју, год. IX, бр. 1–3 (2002), 69–76.
- 166] П. Поповић, *Национални репертоар К. С. Народног позоришта*, Београд 1899, 10, 24.
- 167] С. Шумаревић, *Позориште код Срба*, 400.
- 168] С. В. Цветковић, *Репертоар Народног позоришта у Београду*, 8; П. Волк, *Писци националној позоришти*, 311.
- 169] Дечије представе, Позоришни лист, год. I, бр. 3, 21. јануар 1901, 17–19; Д. М. Јанковић, *Позоришни прелег – Представе за ђаке*, Српски књижевни гласник, књ. II, св. 6 (1901), 467–468.
- 170] С. В. Цветковић, *Репертоар Народног позоришта у Београду*, 11; П. Волк, *Писци националној позоришти*, 949. Уп.: М. П. Шапчанин, *Целокућна дела*, књ. V, Београд, с. а, 324, где се наводи да је премијера била на исти празник, али претходне године.
- 171] *Распико Немањић*, Позоришни лист, год. ? бр. 1, 14. јануар 1901, 3; П. Волк, *Писци националној позоришти*, 656–657. Уп.: *На Св. Саву*, Политика, бр. 2152, 14. фебруар 1910, 3.

- 172] Позориште је узело дан светог арханђела Михаила за свог патрона одлуком Одбора од 20. јануара 1870: С. Шумаревић, *Позоришће код Срба*, 390.
- 173] Представа је написана 1886, али је штампана две године касније: Ђ. Малетић, *Стојошињица Вука Стјепановића Караџића*, Београд 1888. О прослави јубилеја: *Стојошињица Вука Стјепановића Јрослављена 1888. у Београду*. За штампу приредио М. Ђ. Милићевић, Споменик СКА, други раз., књ. 6/VII, Београд 1890.
- 174] *Сени Војислављевој*, Позоришни лист, год. I, бр. 51, 12. мај 1901, 245–247; Д. М. Јанковић, *Позоришни јрељег – Војислављево вече*, Српски књижевни гласник, књ. II, св. 5 (1901), 379–384. О подизању споменика: М. Тимотијевић, *Хероизација јесника Војислава Илића и подизање споменика на Кalemegдану*, Годишњак града Београда, књ. XLVII–XLVIII (2000–2001), 187–210.
- 175] Д. Илић, *Пројоланак славе. У синонеми Ђури Јакшићу*, Бранково коло, год. IX, бр. 50 (1903), col. 1569–1572.
- 176] АС, МПс, ф. XXXII, 58/1899. Г. Ковијанић, *Грађа*, 470–474, бр. XIV/94. Поводом прославе је издата споменица: *Поменик о југословенској краљевској српској народној позоришњој 1869–1899*, Службено издање, Београд 1899.
- 177] У писму, које је у име кнеза послao министар просвете Димитрије Матић, изражава се захвалност управнику што је позориште својим одабраним представама допринело сјајности светковине којом је прослављено ступање на владу Његове светlostи кнеза Милана М. Обреновића IV: АС, МПс, ф. XIV, 39/72. Г. Ковијанић, *Грађа*, 229, бр. X/23. О представи и каснијим извођењима: С. Шумаревић, *Позоришће код Срба*, 400, 402; Ж. Петровић, *Рејертоар Народној позоришњи у Београду 1868–1914*, Београд 1993, 84. Ова алегорија је позната и по томе што је за њу написана и компонована песма *Божје ћравде*, која је потом постала званична химна: *Јован Ђорђевић, Српска химна, Сложио у ноће за јрви ћлас са југу* клавира Даворин Јенко, Србадија, год. II, св. 3 (1882), почетак без пагинације.
- 178] О. Милановић, *Београдска сценографија и kostimografiја*, 28–29.
- 179] О развоју ове уметничке форме и њеној примени: S. Folie, M. Glasmeier, *Tableaux vivants, Lebende Bilder und Attitüden in Fotografie, Film und Video*, Wien 2002, 11–52.
- 180] Ђ. Малетић, *Грађа*, 764.
- 181] АС, МПс, ф. XXI, 63/97. Г. Ковијанић, *Грађа*, 412–417, бр. XIII/107.
- 182] A. D. Smith, *National Identity and Myths of Ethnic Descent*, Myths and Memories of the Nation, Oxford University Press 1999, 57–95.
- 183] П. Волк, *Писци националној позоришњи*, 93–114.
- 184] A. D. Smith, *Chosen Peoples*, 223–228, поглавље *Celebrating Nation Heroes*.
- 185] Уп.: S. Walbu, *Woman and Nation, Mapping the Nation*, 235–253.
- 186] A. D. Smith, *National Identity and Myths of Ethnic Descent*, Myths and Memories of the Nation, 57–88.
- 187] Ђ. Малетић, *Грађа*, 399–405.
- 188] П. Поповић, *Српска драма у XIX веку*, Расправе и чланци, Београд 1939, 199–240; П. Волк, *Писци националној позоришњи*, 115–129.
- 189] Ј. Скерлић, *Омладина и њена књижевност*, 284. О ширењу овог типа представа: В. Стефанов, *История на българския театър*, I, София 1997, 103–116. О руралном сегменту званичне националне културе: R. Shannan Peckham, *Internal Colonialism. Nation and Region in nineteenth-Century Greece*, Balkan Identities – Nation and Memory, Ed. by M. Todorova, London 2004, 41–59.
- 190] A. D. Smith, *The Ethnic Origins of Nations*, 140–149; Исти, *Национални идентитети*, 26–29; Исти, *Nation and Ethnoscape, Myths and Memories of the Nation*, 149–157. За сличност у обликовању националног визуелног идентитета: Н. Макуљевић, *Уметност и национална идеја у XIX веку*, 120–139.
- 191] АС, НГ МПс, 1886. Г. Ковијанић, *Грађа*, 361–363, бр. XIII/40.
- 192] Илустративан пример је: *Илустрована велика српска народна лира*, Браћа М. Поповић, Нови Сад 1887, 625–705, поглавље *Позоришне јесме*.
- 193] С. В. Цветковић, *Рејертоар Народној позоришњи у Београду*, 12; П. Волк, *Писци националној позоришњи*, 124–125.
- 194] С. Вуловић, *Из позоришњи*, I–XII.
- 195] В. Карић, *Србија, опис земље, народа и државе*, Београд 1887, 304–305.
- 196] М. Т. Николић, *Извештај Милорада Шайчанина о десетој години раду Народној позоришњи у Београду од 1880–1890*, Архивски преглед, бр. 1–2 (1968), 285–320.
- 197] П. Поповић, *Национални рејертоар К. С. Народној позоришњи*, Београд 1899, 36. Тако се управник позоришта Никола Петровић, у представци упућеној Министарству просвете, жали да је тешко удешавати репертоар тако да српски комади држе равнотежу са странима и у том смислу истиче: *Уз то не треба заборавити да се српски рејертоар скоро редовно промежира на македонској позоришњи*. *Слједи српски комади немају доволно привлачне снаге за публику. Нови комади слабо се јављају*: АС, МПс, ф. XXXIV, 43/906. Г. Ковијанић, *Грађа*, 478–480, бр. XIV/103.
- 198] О. Милановић, *Почетак уметничке реформе Народној позоришњи у Београду уочи Првој свејског рата*, Годишњак града Београда XXXVII (1980), 189–216, прешт. у: *Неимари српској позоришњи*, Београд 1997, 147–180.

Summary: MIROSLAV TIMOTIJEVIĆ

THE NATIONAL THEATRE IN BELGRADE: A TEMPLE OF PATRIOTIC RELIGION

The constitution of the Serbian state in the nineteenth century led to the establishment of many national institutions, the National Theatre being one of the first in the field of culture. The idea of a national theatre was first proposed in the early 1840s, but it was not until 30 October 1869 that, after a series of hitches, it was formally opened. The building was erected in the heart of the capital city according to the design of the architect Aleksandar Bugarski, also entrusted with its interior design. At the time the proposal was first put forward, the Theatre was often interpreted as a temple of patriotic religion and compared with the churches of historic Serbian monasteries. Such a parallel rested on the idea that both churches and theatres are temples, the only difference being in that in the former the Christian and in the latter a patriotic religion was preached.

The concept of the National Theatre as a temple of patriotic religion fully determined the decoration of its interior. Special attention was paid to the auditorium, painted as a national pantheon. The stage portal was surmounted by a cartouche enclosing the profile portrait of the assassinated prince Mihailo Obrenović, in the dynastic and state programmes honoured as the founder of the National Theatre. The ceiling above the auditorium received wall-paintings. Their content is unknown, as the paintings were soon destroyed by gas lighting. The second gallery parapets bore medallions enclosing the coat-of-arms of the Serbian lands, and those of the first the portraits of national heroes done by the painter Johann Jan Kautsky, the scenographer of the Vienna court theatre. The concept of the theatre as a pantheon had already been formulated. As an illustration of its promotion may serve the production of *The Dream of Kraljević Marko*, a play by Jovan Sterija Popović, which had its première on 30 September 1847. The original painted programme of the auditorium was completely altered by subsequent reconstructions. The ceiling now bears compositions by Stepan Fyodorovich Kolesnikov, a Russian-born painter who left Russia after the October Revolution.

Soon after the theatre was formally opened, a bust of Prince Mihailo Obrenović was set up in the foyer. It was a gift from the sculptor Petar Ubavkić, a state scholarship holder. Of another two busts of the prince that came later only one has survived, carved in marble in 1872 by the Florentine sculptor Enrico Pazzi. Pazzi was also entrusted with the execution of a monument to the prince, set up in front of the National Theatre building. Early in the twentieth century the foyer received new busts commissioned from Petar Ubavkić by the theatre director Branislav Nušić. Next to the bust of King Alekandar Obrenović were set up those of the writers Joakim Vujić and Jovan Sterija Popović, the architect of a national theatrical repertoire. Branislav Nušić intended to put busts of the most prominent national actors on display in the foyer. The busts were commissioned, but never executed. His idea was not realized until a few decades later.

The understanding of the national theatre as a temple of patriotic religion determined a good part of its repertoire. In its early decades, the repertoire included a number of productions with national themes, which may be seen as patriotic religious rituals. Those rituals epitomized concepts underlying the national idea, making them acceptable and understandable to any one member of the public. Celebration of the cult of the nation was common to all patriotic theatrical rituals, which, despite all diversity, may be classified into three basic groups. The first included political productions for special occasions such as national holidays, official events, anniversaries and jubilees. Those were the so-called »festive productions«, for the most part suited to the calendar of state holidays. The second group of patriotic theatrical rituals was intended to celebrate the past, and the third to celebrate the contemporary life of the people.

During the theatre's early decades such productions were enthusiastically received by the public, but from the late nineteenth century the subject-matter was increasingly losing interest. As a result, the management was keen on taking them off, but the Ministry of Education and Religion, to which the management was directly answerable, insisted on keeping them, and for quite obvious political reasons. Pressures came even from the Parliament, which in 1887 required that the theatre should embrace a wider range of »national productions«. The state of affairs remained unchanged until World War One, when the repertoire of the National Theatre of the newly-formed Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes was brought into line with the ideology of integral Yugoslavism.

LIST OF ILLUSTRATIONS:

- Fig. 1. National Theatre, initial project, front façade, Joseph Steinlehner the Son after Giuseppe Cassano, 1852
Fig. 2. National Theatre, initial project, ground-plan, Joseph Steinlehner the Son after Giuseppe Cassano, 1852
Fig. 3. National Theatre, drawing, Vladislav Titelbah, 1885
Fig. 4. National Theatre, photograph, Milan Jovanović, end 19th century
Fig. 5. National Theatre, photograph, *ca* 1920
Fig. 6. National Theatre, ground-plan, Aleksandar Bugarski, 1868
Fig. 7. National Theatre, site plan, Aleksandar Bugarski, 1868
Fig. 8. Sketch for ceiling paintings, Stepan Fyodorovich Kolesnikov, between 1920 and 1922
Fig. 9. Sketch for ceiling paintings, Stepan Fyodorovich Kolesnikov, between 1920 and 1922
Fig. 10. Sketch for the front curtain, drawing, Steva Todorović, 1869
Fig. 11. Prince Mihailo Obrenović, marble, Enrico Pazzi, 1872
Fig. 12. Prince Mihailo Obrenović, galvanoplastic copy, Giuseppe Firenze after Enrico Pazzi, 1872
Fig. 13. King Alexander Obrenović, bronze, Petar Ubavkić, 1901, archive photo
Fig. 14. Joakim Vujić, bronze, Petar Ubavkić, 1901, archive photo
Fig. 15. Jovan Sterija Popović, bronze, Petar Ubavkić, 1901, archive photo
Fig. 16. Emperor Dušan Hall, watercolour, Vladislav Titelbah, 1902
Fig. 17. Royal loge, photograph, after 1922