

МУЗИЧКА ЕДИЦИЈА
И ТРГОВИНА НОТА

СЕРГИЈЕ СТРАХОВ

БЕОГРАД • БРИЈАНОВА УЛИЦА БРОЈ 7

Све музичке новости, шлагери из
тонфилмова, школе, етиде, албуми.
За унутрашњост шаљемо поштом.

ЖЕНСКИ ШЕШИРИ И ПРИБОР

Лудомир Дукчић



ФРАНЦУСКА 5 — ДО ПОЗОРИШТА

СТРУЧНА ОПРАВКА

ДАМСКИХ

ЧАРАПА

НИКОЛИЋ



КНЕЗ МИХАЈЛОВА БР. 15
ЦАРА НИКОЛЕ II БР. 2

СРПСКА

СЦЕНА

БРОЈ 4

БЕОГРАД, 16 ОКТОБРА 1942

ГОД. II.

ЈЕДНА СЦЕНА СА ПРОБЕ „ВЕЧИТОГ МЛАДОЖЕЊЕ“



(Г. Јован Силајчић, сценарист; г. Бранко Јовановић игра улогу Шамике; г-ђа Деса Дугалић, редитељ; г. Мирко Милисављевић игра у алтернацији улогу Шамике; г-ђа Мира Јевтић приказује Лулу, г-ђа Теодора Арсеновић Соколовићку и г. Фран Новаковић Софру)

(Фото: Шинделер)



Реч „глума“ некад и сад

На једном месту у својој знаменитој „Грађи за историју Српског народног позоришта“ Ђорђе Малетић каже ово:

„У Влаха се задржала наша стара реч „глума“, и значи: шала. — По овоме глумац по свој прилици звао се некад онај, који је претстављао само шаљиве улоге. Од туда јошт и данас наш народ зове глумцем оно лице које (смешно обучено с плоском у руци окићеном свакојаким за невесту даровима) проводи шалу у сватовима“.

Данас је реч „глума“ добила шире значење и не значи само шалу, као некад, већ — преко шале, па после преко вештине, фикције, уметности — имитацију природе, стварање и креирање типова, карактера, људи и њихове акције у појединим тренуцима живота.

Затим, значење ове речи могло би да иде и даље, иако га за данас можда још и нема (али се већ унеколико подразумева, дакле значи да има основа за то), да реч „глума“ значи (преко претстављања) просветарење, просвећивање, предавање, дакле: радну школу, уметничку и националну. За наше прилике, и за данашње прилике, пре и важније: националну школу, него уметничку. Али, разуме се, ни уметничку не пренебрегавати.

Средином октобра завршило је Уметничко позориште овогодишњу серију својих претстава под ведрим небом. Све те претставе, углавном стилизована карактера, домаће сценске реконструкције и комбинације у костиму са наглашеним фолклорним елементом и страна класика, приказане су на калемегданској сцени. Оивичена делимице сенкама младих јаблана, ова сцена додирује својим гледалиштем старе калемегданске бедеме, једну архитектуру са историском патином и историским знамењем. Грађена је пре неколико година, обилатом помоћу Београдске општине, и замишљена је као вечерње позориште, пуно пријатне хладовине и блага шумора пространа београдског парка. У мају прошле године, сцена је прерђена и проширена према исткуствима које јој је наметао доста разнолик репертоар и духовни захтеви нове београдске публике, као и обзир према полициском часу који су позоришне потребе имали да преведу с вечерњих на поподневне.

Поред Уметничког позоришта учинило је, крајем јула, и Српско народно позориште један покушај остварења у сличном смеру својим дводневним гостовањем у Аранђеловцу. Овај покушај имао је чист карактер импровизације, пошто се играло на једној природној узвишици, обраслој травом, у потпуно слободној природи која је своју ноћну светлост мешала с вештачком светлошћу позоришних рефлектора. Природно, за овај први „скок“ Српског народног позоришта из засвојена сценског простора у природу, где се тонски основи из темеља мењају, а маска и шминка саобрађавају условима природна осветљења, изабран је такав српски комад који и сам извире из природе, и живи и надахњује се њеном атмосфером (наша најбоља пасторала „Бидо“).

Најзад, и Обласно народно позориште у Нишу, на великој летњој турнеји, давало је у више прилика своје претставе на отворену простору, на ливадама оивиченим шумом, на варошким и сеоским трговима да би, на тај начин, имало пред собом као аудиторијум што веће народне масе.

Ови примери сведоче нашу потребу позоришта под ведрим небом. Не говорећи о обимну културну дејству које наша Народна позоришта врше овом врстом претстава на најшире народне масе, она овим путем изводе своју публику на слободан простор и у природу, на благодатну сунчану светлост и чист ваздух. Овај последњи разлог важи нарочито за варошко ста-

Највећа радосћ
ДОБРОЈ
ГЛУМИЦИ
ЦВЕЋЕ
из цвећарске рафње
„МИМОЗА“
Васина 14 ТЕЛ. 26-787

пре нећа што кућиште
 намештај

НЕ ЗАБОРАВИТЕ ДА ПОСЕТИТЕ
 ФИРМУ

»ШУМАНАЦ«

где ћете добити намештај
 Чувене фабрике БОРОТА

ТРГОВИНА НАМЕШТАЈА

Живорада Шуманца — Кр. Милана 1

новништво које је и лети везано за затворене и загушљиве трговинске и канцелариске собичке.

Само, питање је да ли ови почеци одговарају и целисходно постављеним наменама, бесумње веома корисним и практичним; да ли одговарају репертоарски и уметнички, односно да ли, у односу према утрошеној уметничкој енергији, постижу и максимум уметничког дејства? Да нема ту неспоразума између онога што се хоће и онога што се даје? Очигледно је, и позоришном лаику, да се репертоар у овој врсти позоришта мора саобразити условима околине којој је намењен, њеном живом човеку и њеној живој природи, али и њеним мртвим стварима, природној и вештачкој материји која је чини оним што је. И по неком правилу и по неком плану, по извесним узрочним везама које имају свој корен у суштини саме ствари. После, особеност саме сцене у слободну, незаграђену и ненасвођену простору намеће и особен начин глуме, особену интонацију у репертоару, нарочиту измену основних сретстава глумачке вештине. Поред тога, треба знати да има неколико врста позоришта под ведрим небом и да свако од њих условљава и особит репертоарски план. Ту има разних система и у њима разних ступњева. Све је то друкчије и у основу различније од онога на што смо се навикили у нашем савременом позоришту, „затвореном“, насвођеном, „гукистичном“.*)

У интересу је, стoga, нашег будућег и планског развића позоришта под ведрим небом расмотрити основе на којима оно настаје, развија се и уметнички најефикасније делује.

„ГУКИСТИЧНО“ ПОЗОРИШТЕ И ПОЗОРИШТЕ ПОД ВЕДРИМ НЕБОМ

Као сва европска култура, тако је и позориште под ведрим небом, такозвано амфитеатрално позориште (античко) произшло из старог хеленског позоришта. Уствари, то је и једини облик под којим се јавља старо грчко позориште и његово латинско продужење, надостављено средњовековним обликом пасионарских игара (миракула и мистерија). Генеза овога облика условљена је, поред религиозних разлога, и географским положајем и климом поднебља у коме се јавио амфитеатралан позоришни облик. Зато се савремени систем позоришта под ведрим небом не може замислiti без подробнијег проучавања основног, хеленског, облика. У Италији и Грчкој, у отаџбини ове врсте позоришта, проблем се решава сам од себе: реновирањем стarih амфитеатралних рушевина и адаптацијом старог класична репертоара према укусу и потребама савремене пу-

*) Овај опште прихваћен позоришни термин долази од немачке речи Guckkasten, der — децаја панорама, али и сандуче. Према томе, у дословном преводу, гукистичан могло би се превести и са сандучаст. У преносну смислу, у позоришној терминологији, под гукистичним позориштем подразумева се облик и техничко уређење данашњег позоришта које је са свих страна затворено и насвођења зграда.



Једно позориште под ведрим небом у Немачкој

(Фото »Српска сцена«, Београд)

блике. Остали репертоарски облици, тековине модерна духа, не злоупотребљавају се онде где им није место, осим ако није реч о трагедијама високе стила и класична типа које, у исто време, оперишу и с великим масама.

У осталим европским крајевима, нарочито оним севернијим где су зиме дуге и оштре, систем позоришта под ведрим небом прилагођује се временским условима — то је, уствари, летња позорница. Само, летња позорница као израз особене позоришне воље савремена човека који се, бар с времена на време, с радошћу ослобођава гукистичног позоришта ренесансне и оперског позоришта с ложама из епохе барока.

О савременим системима позоришта под ведрим небом дао је недавно иссрпну студију Ханс Мајнер, генерални интендант градских позоришта у Франкфурту на Мајни, један од најбољих немачких познавалаца ове врсте позоришта („Позориште на слободну простору и његови главни облици“). По њему, нови позоришни простор у вези је с новим, подигнутим глумачким изразом који се испољава у трагедији. Овај драматски облик, бесумње, најпогоднији је за манифестацију мушких врлина које се супротстављају судбини. А трагедија, „велика драма“, вођена силном унутарњом снагом, захтева за своје пуно оваплоћење слободан небески свод, бесконачан простор и камене сведоке велике прошлости. Тако је дошло до савременог остварења позоришта под ведрим небом, у слободну простору, овог

нова облика позоришног израза који у својој суштини, вели Мајснер, „значи и поклик за поновним рођењем трагедије“.

„Затворено“, „гукистично“ позориште сасвим је различно од позоришта под ведрим небом. Оно је, пре свега, потпуно изоловано од своје околине, од природних утицаја, од уличне вике и буке. Унутарње, по питању искоришћења позоришног простора и глумачке игре, подложено је законима дела које изводи и својим сценографским и општим техничким, првенствено машинским, могућностима.

Код позоришта под ведрим небом нису у питању ни ограничено коришћење сценским простором, ни сценска слика, ни машинске могућности.

СИСТЕМ ПОЗОРИШТА ПОД ВЕДРИМ НЕБОМ

Мајснер разликује три основна облика позоришта под ведрим небом:

1) Позориште у природи (у пејзажу: на окрајима шума, у планинским кланцима, на речним и језерским обалама, на планинским вршцима);

2) Архитектонско позориште (старе пијаце и тргови пред црkvама, општинске већнице, старе тврђаве, куле и дворови); и

3) Места за свечане игре (фестивале) на којима се, према уледу на античка позоришта, подижу погодне позорнице — нека врста мешавине позоришта у природи с архитектонским позориштем.

Позоришта у природи као и позоришта намењена фестивалима претпостављају, као и „затворена“ позоришта, сопствене зграде, али савршено другог типа: слободна одозго, а са страна толико отворена да се омеђавање уопште не осећа. После, ова врста позоришта није од гледалишта одвојена ни рампом, ни сценским оквиром, ни завесом.

Избор репертоара зависи од врсте и облика саме позорнице. У техничком погледу, првенствено светлосном, вештачко осветљење ретко се кад употребљава, довољно је природно; тако ни кулисе, ма и у фрагментима (поједини, ситнији кулисни делови).

Позориште у природи може да обухвати она дела која су у ускуј вези с природом и пејзажом, а надахнута су пантеистички (Шекспирове комедије, Гетеове пастирске игре и весели комади с певањем, Бихнеров „Леонс и Лена“, Бајронове химничне поеме, љубавне комедије Калдерона и Лопе де Вега, неке средњовековне драмске поеме, романтичари, најзад Шилер са „Вилхелмом Телом“ који се може драматуршки решити и на архитектонској позорници, нарочито његови велики масовни покрети).

Позориште за фестивале строго је омеђено историском документарношћу грађевина у којима или пред којима се игра: илузије, сценске обмане ту нису могуће. Отуд је фестивалски репертоар веома омеђен („Отело“ у дуждевој палати у Млецима, Голдонијеве комедије у млетачким предграђима са лагуни-

ма у позадини, Мадачева „Човекова трагедија“ пред монументалном већницом у Сегедину, Молијер у версаљском дворском парку, „Хамлет“ на тераси дворца у Хелзингеру).

Идеално решење архитектонске позорнице види Мајснер у Рембергу са његова троја готска врата и балконом који просторно потсећа на Шекспирово позориште и позоришта јели-саветинске епохе. У сваком случају, репертоар архитектонске сцене обележен је само класиком. „Закон места и његових грађевина, постављених под небеску бескрајност, одређује стил комада. Гукистична позорница захтева, по правилу, рељефан стил; архитектонска позорница фреско-стил, велик гест, подигнуту реч. Глумачка довијања у „затворену“ позоришту, често од дејства, нимало не вреде у позоришту под ведрим небом. Песникова реч постаје на уснама пламена беседника централна тачка, срце претставе, прави и једини носилац игре. Сва глумачка окретност и вештина ништа не пале, са глумчева језика треба да бије пламен сопствене исповести“, вели Мајснер.

У томе је величина и, рекли бисмо, опасност позоришта под ведрим небом. Оно захтева, од реда, велике глумце. То је у природи саме ствари. Античко позориште деловало је на своју публику с толико жестоке силине зато што је приказивало само оно што се било дубоко укотвило у душу сваког хеленског човека. Ако се данас поново рађа, рађа се из истих оних потстрека из којих се рађало и античко: да служи идеалу старе класике — истини, лепоти, доброти, и тако постане велика духовна свечаност у коју ће се слити једна цела национална заједница.

Треба држати на уму ове примедбе једног искусна позоришна човека по многоструким питањима овога посла који је за нас нов и има засад, првенствено, драж примамљивости. Добро је кад се сопствене грешке сагледају одмах на почетку неке делатности; онда се још могу лечити, и с успехом.



ЛЕСИНГ

на нашој позорници



Репертоар Народног позоришта у Београду, нарочито у почетку, био је састављан искључиво из комада који су већ били прошли кроз руке Јована Ђорђевића у Новосадском позоришту. То је чињено из више практичних разлога. На позорницу су, пре свега, изношени комади за које се знало унапред да ће имати добру прођу. Скоро сасвим сам у једној установи која је почела радити с много замаха, Јован Ђорђевић није имао времена да очекује преводе које после мора да прегледа и исправља, каткад и да преводи сасвим изнова. Кад је још, на његов предлог, укинут и Позоришни одбор, није више заиста имао на кога да се ослања. Добрих позоришних преводилаца у то време још није било.

Разуме се само по себи да су томе репертоару чињени многи приговори, и не без оправдања. Док се на европским позорницама славе успеси нових писаца, код нас се увекико игра романтичан и херојски народни репертоар. Чак се један случајан позоришни писац у чуду питао шта ће бити с нашом драмском књижевношћу, кад се репертоар Народног позоришта у Београду не може да замисли без његова скромног комада. Тај трезвени човек звао се Јован Драгашевић, а реч је била о његову *Хайдук-Вељку*.

Јован Ђорђевић, паметан и обазрив, никад није бежао од оправданих савета. Да је имао још којег сарадника, и сам би се одлучио да освежи свој репертоар. Кад су почеле опомене са стране, одмах је

нашао снаге за нов напор. Одличан познавалац немачког језика и немачке књижевности, без размишљања решава се да покуша нешто и са Лесингом.

Претрпан пословима и већ умoran од њих (у Београд је дошао задихан чергарењима с Новосадским позориштем), ипак се некако довија и узима два већ готова превода из Лесинга и један превод наручује.

Зна се да је Дамона или *Истинито пријатељство* превео на наш језик Доситеј. Лесинг је био његова велика књижевна симпатија. Он за њега каже често — „остроумни и премудри Лесинг“. Дабогме, Ђорђевић је мало дотерао старински Доситејев превод. У рад га је дао редитељу Лази Поповићу почетком априла 1869 године. Онда су се комади спремали брзо, надохват и без дубљег улажења у ствари, бар у почетку. Премијера је изведена већ 10 априла, с приходом од 111.40 д. Није се ни смело очекивати ништа нарочито од Поповићеве режије. Он је био глумац осредње вредности, само вредан човек, и редитељ то невољи. Додуше, у трупи се већ налазио у то време и Алекса Бачвански, али се тренутно бавио много значајнијим пословима. Као редитељ појавиће се у новој згради тек 30 октобра 1869 године. Први Лесингов комад у нас извођен је у поп-Сушића кући у којој се глумило све до 13 маја 1869 године. Комедија је извођена још и 19. јануара 1873 године, и то је била последња њена претстава. Приход је био

знатно мањи но о премијери; изнес је свега 69.40 д. Но како је Дамон био сувише кратак за вече, о премијери је пре њега игран *Први састанак*, шаљива игра у једном чину с певањем од Ежена Скриба, у преводу и преради Илије Вучетића; о репризи је био приказиван с *Крштеним писмом*, шаљивом игром у једном чину од Ифланда, у преводу Милана А. Симића, тадашњег управника Народног позоришта у Београду.

Друго по реду дело Лесингово на нашој позорници био је *Натаан Мудри*, у преводу Јована Хацића. Превод је штампан у Новом Саду 1861 године. Присталица старог и етимолошког правописа, он је *Натаана Мудрог* првео доста гломазно и произвољно, неуглађеним стиховима. Ту је јампски пентаметар оригиналa изражен трохејима нашег десетерца. Танан преводилац, и сам песник или бар велик зналац закона версификације, Ђорђевић је крвнички исправио превод најжешћег Вукова противника. Оригинални примерак тога исправљеног превода изгроeo је у згради код Споменика 6. априла 1941 године. Та прерада је била темељита и духовита. Занимљива су била и брисања штива. Ђорђевић је у томе послу уживао глас велика мајстора, и то није претерана реч. И *Натаан Мудри* је извођен у тој течној преради, углаву у новом преводу, 28. фебруара 1873 године. Успех је морао бити несразмерно већи од првог Лесинговог успеха у Београду судећи и према приходу с премијере (758.80 д.). Режија је била кудикамо боља од режије Лазе Поповића; она је чак морала бити догађај за Београд, нешто невиђено. Редитељ је био Алекса Бачвански, и тиме је реčено скоро све. Он је за оно време режирао мајсторски, допадљиво; кад је још и играо у којој режији, успех је бивао унапред обезбеђен.



Алекса Бачвански

(Фото »Српска сцена«, Београд)

Али тај наш велики глумац није много волео да игра. Извлачио се од тога посла и положајем који је уживао у Народном позоришту (први редитељ, најбољи глумац и једини практичан учитељ у Глумачкој школи) и отвореним сукобима с Јованом Ђорђевићем, које је изазивао чешће но што би се очекивало од човека његове даровитости. Но Бачвански се ипак смиљовао да зангира 1873 године и Натана; и није погрешио: та улога је значила једно од његових озбиљнијих глумачких остварења. Да би се замислила бар приближна слика успеха, не заборавимо да је реч о тужној 1873 години. Десетог јуна те године Стојан Новаковић затвара Народно позориште у Београду због дефицита од 1.100 дуката цесарских. Приходи су били заиста бедни. Распада се одлична глумачка дружина; такве више неће бити. Адам Мандровић и Јосип Племенчић одлазе у Загреб; Димитрије Ружић и његова жена

Драгиња одводе са собом у Нови Сад и Перу Добриновића; Алекса Савић умире 7 јула; Алекса Бачвански и Милка Гргурова, да поменемо само највеће, остају у Београду да сиротују. Али док још није завладала беда, око Лесинга се ломе копља у штампи. Књижевна и позоришна питања схватају се озбиљно и о њима се расправља жучно до последњег даха.

У једном дужем чланку (*Јединство*, 1873, бр. 46), Ђорђевић хвали Лесинга као драмског писца и назива га „женијалним“. Матија Бан, напротив, признаје Лесингу „знатенит таленат и велике заслуге на критичном пољу“, али му одриче „женијалност у драмској струци“ (*Видовдан*, 1873, бр. 42). Он аристотеловски схвата конструкцију драме. „У драми се кроз срце иде разуму, — каже Бан у својој оцени о Лесингу — а кад драма хоће обратно да пође, тад постаје неверна уметничким условима, па не постизава подпуну ону цељ, коју су јој сви учитељи драме прописали“. Звонар његових мисли, Ђорђе Малетић вели на једноме месту да је Лесинг у Немацу „отворио очи за лепоте Шекспировим умотворинама, које су и данас недостижан идејал, а тако исто и за погрешно тумачење Аристотела и његових правила у лепој вештини и да је целој немачкој литератури дао нов правац“ (*Грађа*, стр. 814). Сујетни Бан је баш у то време почињао безобзирну борбу против управника Милана А. Симића (и то у сарадњи с Малетићем) и искористио случај личне природе за вођење позоришног двобоја; али му ваља опростити, јер је веровао да су његове досадне драме у стиховима много занимљивије и од Шекспирових и од Лесингових творевина. Није, уосталом, чудно за нас ни држање Ђорђа Малетића

који се изјашњава без икаквих ограђа за Баново мишљење.

Не располажемо тренутно податком о томе ко је играо насловну улогу у *Натану Мудром* 3 марта 1884, приликом његова другог извођења, јер је Бачвански умро 26 марта 1881 године; знамо једино то да је приход био незнatan према премијерском приходу (228.80 д), — али ће и то двоје бити довољно речите ствари.

Најзад је досад на нашој позорници извођена, у преводу Владана Арсенијевића, и *Емилија Галотијева* од Лесинга. И она је доживела само две претставе: једну 17 априла 1874 (с приходом од 413.45 д), другу 10 јануара 1875 године. Спремна режија Алексе Бачванског дала је делу покрета и боје. Његово тумачење старог Одоарда Галотија било је врло упечатљиво и дирљиво. Милка Гргурова је као Емилија одушевила ондашњу добру београдску публику.

Велик моралист и цепидлака Матија Бан хтео је опет да буде изнад Лесинга; његова је оцена и занимљива и јетка у исти мах. Бану се не допада завршетак драме. „Да је Лесинг дао грофици трагично-јуначку улогу, — вели Бан — да је ова заједно с оцем дала изнети креваве лешине заручника пред народ, да је Маринели кажњен смрћу, а кнез спасав се бегством, бар круну изгубио, онда мислим да би се било боље задовојило и нашој моралној и уметничкој драматској мисли; онда би за невине платили и зликовци, а грофица место Емилије постала приличнији protagonista, пошто би се сама убила“.

Бан је, ми то знамо, написао по-прилично трагедија са сличним завршенима, па ипак се оне нису одржале на нашој позорници. Он, уосталом, није крив што је истина свирепа према сујетнима.

Лесинг је, нема сумње, добро био претстављен као драмски писац на позорници ондашње мале Србије. Избору дела не би имало да се замери ништа нарочито; и *Дамон*, и *Натан Мудри*, и *Емилија Галотијева* могу да се играју и данас; и данас можда код нас утолико пре но некад. Сва три дела су укус Јована Ђорђевића, свакако најзаслужнијег човека за нашу позоришну културу. Од њега је, као што ће се знати, превод *Сплетке и љубави* од Шилера којим се и данањи служе наша позоришта. Што се тиче преводилаца, ни на њих Лесинг не би могао да се покали. Доситејев превод *Дамона* сасвим задовољава стилске и говорне прилике на нашој позорници 1869 године; Хацићев превод, са безочним исправкама вуковца Јована Ђорђевића (*Малетић* пакосно у својој *Грађи* наводи неисправљени текст), био је преводилачки подвиг чија вредност неће бити оцењена после пропasti рукописа; најзад, ни превод Владимира Арсенијевића (*Емилија Галотијева*) није за потцењивање; тај преводилац је прилично спретно посрбио комедију *Шаљива игра* од Родриха Бенедикса (1874). Ни савремена критика није могла да пређе преко добрих режија Алексе Бачванског; оне су до-принеле да плодни немачки драмски писац и позоришни теоретичар буде што дубље и присније изражен с наше сцене. Али глума је била изврсна; то напомињемо с поносом и уверени да много бољих подела улога није могло бити ни у већих



Милка Гргурова

(Фото »Српска сцена«, Београд)

народа. Никад се на нашој позорници можда неће наћи толико изразитих глумачких личности колико их је било у време приказивања Лесингових комада. То је била срећа за Лесинга и част за нас мале. Но није незначајно, на крају крајева, ни занимање наше позоришне јавности за три Лесингови дела. Она препирка око *Натана Мудрог* доказује да се у доба озбиљнијих почетака нашег позоришног живота имао одређен став према извесним стварима и своје мишљење. Позориште је, једном речју, деловало на јавност, покретало књижевна и друштвена питања већ првих година после отварања позоришне зграде, а то је свакако његова најсветија обавеза према човеку.

Живојин Петровић

Позориште и радио

Да је позориште много старије него радио, увиђа свако. Радио је према позоришту као изданак који је убрзо освојио сва срца. Док претстави у позоришту присуствује, можда, око хиљаду гледалаца, дотле емисије радија слушају многе хиљаде људи. „Ја сам старији!“ — казаће позориште с пуним правом. „Ја сам омиљенији!“ — одговориће радио.

Али стој — да ли је то тачно? Да ли је радио заиста омиљенији, него позориште? Ко се неће моћи очарати претставом на позорници, овим светом од боје и платна, овим светом у коме човек игра улогу другог човека? Не — чар позоришта је ненадмашна!

Полако — ни то није тачно! Зашто, онда, људи из дана у дан обрћу дугме на радију и слушају емисије које им доносе и забаву? Зашто чине то, ако и то нема својих чари? Потпуно је неумесно позориште и радио стављати једно против другог. Обоје имају своје осигурано место у културном животу. Хоћемо да имамо и једно и друго. Традиција једнога је толико важна колико и свежина другога. Док по зориште износи пред наше очи сјајну поезију прошлости, радио осваја свет у коме он хоће да живи. Сада, на пример, Радио-Београд покушава

да задобије српске књижевнике за идеју да пишу комаде за слушање на радију. Ту им могу бити при руци нарочито драматичари, јер нарочито они знају да пишу добре дијалоге.

Ово је један пример да из међу позоришта и радија нема никакве конкуренције. Сећамо се још времена у коме је радио тек почeo. Тада се позоришта озбиљно уплашише за своју егзистенцију. После су на све стране установили да је радио напротив послao у позориште нове посетиоце, јер је у својим емисијама указивао на позоришта, доносio исечке са позорнице и тако будио интерес слушалаца. Па како би и могао радио заменити или потиснути позориште? Радио је сасвим други облик посредовања духовних производа него позориште. Свакако и радио преноси уметничке доживљаје, забавља и подиже човека, али су његова средства друга.

У позоришту дејствују реч, слика и личан однос између глумца и публике. У радију постоје само реч и музика. Овде се само уху пружа нешто. Све друго мора да допуњује машта слушаоца. И једно и друго има нешто за себе. Као што се сликарству не може пребацити што се код њега не може ништа чути, тако се ни радију не може заме-



Чланице београдског Балета на великој приредби београдске Радио-станице у Народном позоришту 3. октобра 1942. год.

(Фото: Аингнер)

рити што не пружа ништа оку. Мора се, дакле, бити начисто с тим да су позориште и радио две различите ствари.

Радије треба имати на уму да се обоје допуњују. Сарадња радија и позоришта, као и свуда у иностранству, остварена је сада и у Београду и то је најбољи доказ за то. Радио предочава шта ће глума и опера у скорој будућности доносити, он се бави глумцима и режисерима и тако поучава јавност о позоришту. Оркестар

и диригенти Радио-Београда стоје Опери на располагању. У јавним приредбама радија сарађују уметници Опере и Балета, као што су у радију глумци позоришта и певачи Опере неопходни. На тај начин оба ова културна инструмента до-принose усавршавању својих приредаба. Још би се могло навести много примера. Позориште и радио раде заједно и посетиоци позоришта и слушаоци радија имају од тога подједнаке користи.

Биографије наших уметника

СТАНОЈЕ ЈАНКОВИЋ

Родио се у Сремским Карловцима. Гимназију је сашио у Новом Саду, а права студирао на Универзитету у Београду.

Као ученика новосадске гимназије нису хтели да приме у школски хор — који је у то време био чуven — јер је хоровођа констатовала да Станоје »нема гласак«. Тек у вишм разредима опазило се да »има гласак« и одмах исте године појављује се на школским приредбама као солист.

Кад је дошао у Београд и уписао се на Универзитет, ступа у хор »Војвођанске трпезе«, а касније у Академско певачко друштво »Обилић«. Хоровођа »Обилића« води Јанковића поч. Светозару Писаревићу, првом басу београдске Опере, код кога узима прве часове певања.

Почетком 1926. године Јанковића ангажује Управа београдског позоришта за солиста Опере. Као почетник пева многе епизодне партије пуних пет година и стиче репертоар од око 100 разних улога.

Касније пева и веће партије, али само кад се неки од првих баритона разболи или из ма каквих разлога одлаже певање. Често »ускаче« без икаквих проба, само да би спасао претставу. Тако пева у »Травијатику«, »Фаусту«, »Пајацима«, »Севиљском берберину«, итд.

Једном је за време опере »Кармен«, у току првог чина, био сасвим изненада позван на позорницу да замени оболелог баритона и без икакве пробе већ за време другог чина певао партију Тореадора на велико изненађење публике и колега који су га неколико минута раније видели у гледалишту.

На позив Државне опере у Бечу одлази да гостује, где му одмах после претставе нуде ангажман. При-



Станоје Јанковић

ма га тек касније, када се уверио да београдска Опера није хтела изјави у сусрет његовим захтевима. Тамо остаје две године и пева у операма: »Риголето«, »Бал под маскама«, »Трубадур«, »Травијата«, »Севиљски берберин«, »Евгеније Оњегин«, »Боеми«, »Пајацик«, »Мадам Батерфлај«, и у другим операма.

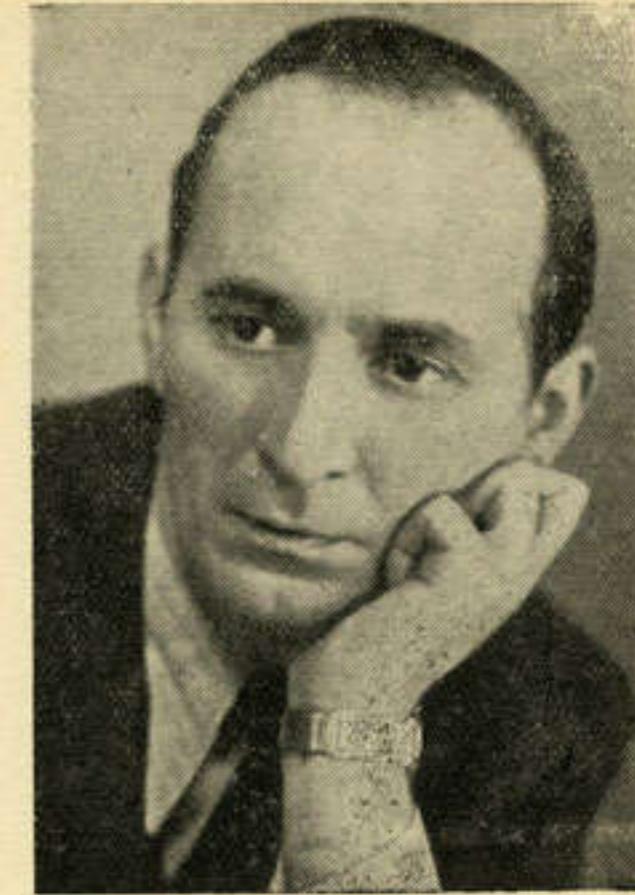
Осим Београда и Беча певао је још и у Минхену, Нирнбергу, Хагу, Амстердаму, Будимпешти, Салцбургу, Грацу, Љубљани, Осијеку, Суботици, Сарајеву, Скопљу, Новом Саду.

Станоје Јанковић данас је у најбољим годинама и у напону своје певачке каријере. Изванредан глас, одлична певачка ерудиција и озбиљна музичка култура. Он је данас лепа вредност наше националне Опере.

ЈОВАН НИКОЛИЋ

Рођен је 1906. године у Београду. Већ као ћак трећег разреда гимназије осећао је велику љубав према позоришту и оснива »Ђачко омладинско позориште« у коме активно ради као глумац и редитељ. По свршеном шестом разреду гимназије конкурише за пријем у Глумачко-балетску школу коју је тада основало Уметничко одељење Министарства просвете и коју је водио г. Момчило Милошевић. Од осамдесет и осам кандидата положили су пријемни испит само њих деветорица, под условом да после три месеца полажу главни испит, а и да би се за то време утврдило да ли заиста имају способности. После положеног главног испита, Николић остаје у Глумачкој школи и одаје се дефинитивно позоришној уметности. Због те своје велике љубави према позоришту имао је непријатности са својим родитељима, јер су они жељели да сврши Војну академију и да постане официр. Па, ипак, Јован је остао чврсто при својој одлуци. Глумачку школу од девет примљених кандидата завршио је с успехом и диплому добио само са још једним кандидатом: покојним Милошем Паунковићем.

По свршеној Глумачкој школи ступа у Народно позориште као волонтер. Ту статира и игра мале роле без икакве материјалне награде. Доцније Николић бива постављен за хонорарног члана драме. У томе својству почиње да добија веће улоге. Његова прва таква улога био је Поштар у Пањолову комаду »Фаник«. Кад је изгубио сваку наду да ће бити ангажован за редовног члана Народног позоришта, одлучи да се понуди позоришту у Бањој Луци. Међутим, до тог ангажмана није дошло, јер га Управа Народног позоришта ангажује за свог члана. И та-



Јован Николић

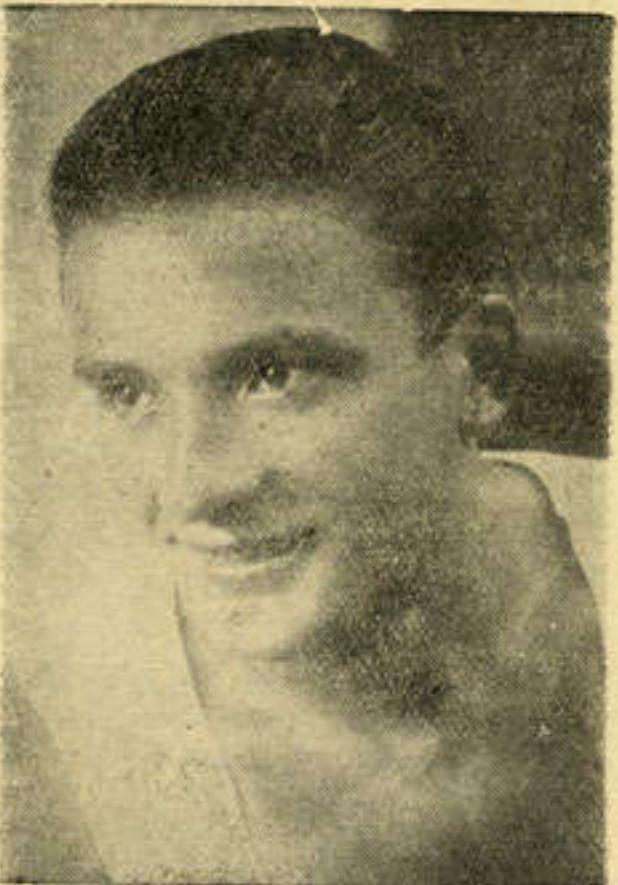
ко 1929. године постаје редован члан драме Народног позоришта.

Како је тада био најмлађи члан Народног позоришта, морао је дugo да чека веће улоге. У очекивању задовољења својих глумачких амбиција у Народном позоришту, игра у разним позоришним дружинама у Београду. Ту стиче оно што се позоришним језиком зове позоришна рутина. Затим, кратко време игра у позоришној дружини покојног Мике Ристића који му је био професор у Глумачкој школи.

Николић игра разноврсне типове по карактеру и годинама. Његов репертоар је врло велик. Главније улоге су му: Дане у »Уличним свирачима«, Спира у »Народном посланику«, Просилац у »Женидби и удавдби«, др. Шпиндлер у »Матури«, Ниџа у »Дорћолским пословима«, Младожења у »Наши смок«, Вукоман у »Два цванцика«, Митар у »Пауцима«, Јован у »Ћиду«, итд.

Ово је „Чаробни стрелац“

Године 1817 преузео је Карл Мартија фон Вебер, који је 1786 рођен у Северној Немачкој, организацију и воћство Опера у Дрездену. Рад Веберов у Дрездену значио је за развитак опере одлучан отсек. Још давно пре Вагнера из овога града вршио се утицај на оперу. Вебер, у тренутку преузимања дрезденске опере, није ни слутио да ће четири године касније постати славан сензионалним успехом Чаробног стрелца на коме је радио у Дрездену. 1821 била је прва претстава Чаробног стрелца у Берлину и донела је композитору велики успех. Тиме је у Немачкој учињен крај превласти италијанске оперне музике коју су заступали Спонтини и Росини. Наместо ње ступио је нов свет који је отпочео Вебер, наставио Лорцинг и до потпуна процвата до-вео Рихард Вагнер. Већ Веберова



Г. Слободан Малбашки
пева партију Макса у „Чаробном
стрелцу“

каснија дела, нарочито Еуријанте, по свом облику близу су целокупну стварању Рихарда Вагнера.

Свет, који ће у Веберову Чаробном стрелцу за неколико недеља изаћи пред гледаоце београдског Народног позоришта, који ће оживети на бини, јесте свет старе немачке народне бајке. У једној збирци страшних скаски и прича, под насловом Књига авети, нашао је Фридрих Кинд грађу за Чаробног стрелца. Књига је тада јако била раширена у Немачкој. Он ју је већ давно познавао и драматизовао за неколико недеља за оперску позорницу. Стари народни мотиви су на првом месту: ноћне авети у такозваној Вучјој јами, пробни метак ради задобијања невесте, изливаше кугли које сигурно погађају, итд. Либретист је отступио од текста и концепта старе скаске

у Књизи авети. Сада је борба за добро у средишту радње, а поједи-на лица су јасно оцртани симболи разних карактера. Притом је ова борба за добро претстављена популарно и јасно.

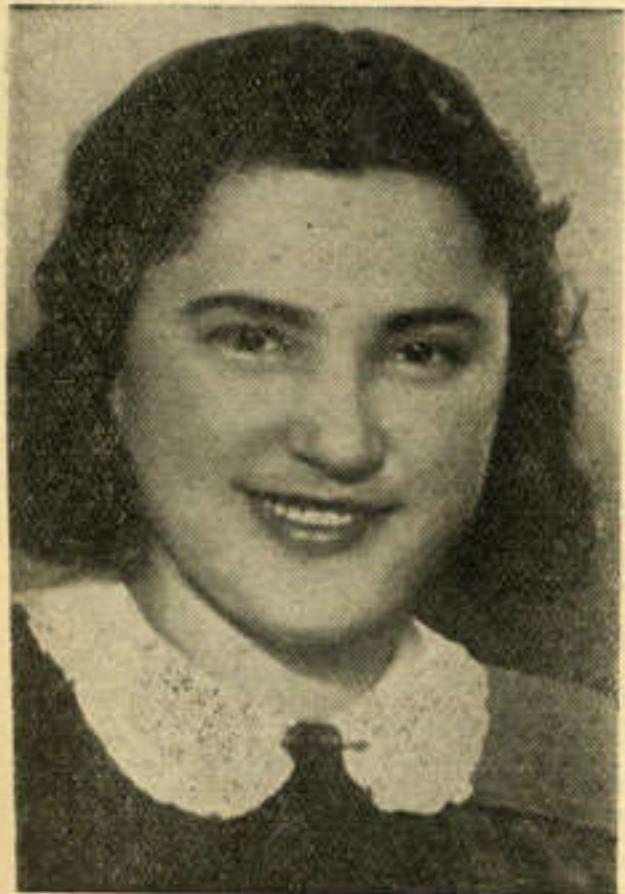
Фридрих Кинд је увео нове фигуре и нове мотиве које опера у појединостима и у вези са музиком разрађује. Уска веза са народом и народном песмом чини да је ова опера гледаоцима сасвим разумљива. Музика и радња су у тесној ве-зи са казивањем и мишљењем на-рода, као што је случај и у нашем музичком стварању.

Усто долази очевидан смисао за дејство сцене, тако да мотиви нису неразумљиви и основне идеје нису нејасне.

Што се тиче музике Чаробног стрелца, истичу се две карактери-стике: поред света страшнога и све-та под утицајем страшнога, поред музичке природне романтике, пе-сме шуме, песме о самоћи у шу-



Г-ца Дивна Радић
пева партију Невесте у „Чаробном
стрелцу“
(Фото „Српска сцена“, Београд)



Г-ца Анита Мезетова
пева партију Анице у „Чаробном
стрелцу“



Г. Жарко Цвејић
пева партију Каспара у „Чаробном
стрелцу“

ми, поред музички слободно фор-мираних сцена, јавља се овде и не-што друго: свет народног живота, који је у вези са певањем, свет вре-ле животне радости и јасне воље за животом. С овим су спојене чврсте, збијене музичке формације које не рефлектују на психолошке утицаје, већ се обраћају певању и насллања-ју директно на народну музику. Му-зика Чаробног стрелца извире из црквеног сабора сељака са шаре-ном вревом као уводом, са сељач-ким валцером, са хоровима неве-ста, ловачких момака који певају на-родну мелодију. И у соло певању истиче се народни мотив.

У Чаробном стрелцу пружа нам Опера једно дело пуно карактери-стичних особености које очарају и гледаоца и слушаоца. Овде оживљава свет који се у Опери иначе не јавља. Говори нам дух романтике.



Деса Дугалић режира...

Почетком новембра видећемо на сцени Народног позоришта Игњатовићева »Вечитог младожењу«, у драматизацији А. Илића. Специјална интересантност овог спремења »вечитог младожење« лежи још и у томе што се овога пута режија комада налази у рукама једне жене, г-ђе Десе Дугалић-Недељковић. Позната глумица, искусан педагог, чијем су раду захвални многи наши млађи глумци, сада ће први пут изићи пред публику, која је зна и воли, као редитељ.

После једне пробе потражили смо нашу прву Српкињу-редитеља и замолили је да нам каже што о својој режији. Иако још уморна од пробе, г-ђа Дугалић-Недељковић љубазно нам је изашла у сусрет.

— »Свој редитељски посао око »Вечитог младожење« углавном сам завршила. Главна линија комада је утврђена и потпуно учвршћена на пробама. Остаје још да се уклопи музика, као и да се заврши технички део посла, па да комад изиђе пред публику. Уклапање музике и још неки моменти захтеваће извесне ситније измене у режији, тако да још не може да се говори о дефинитивној сценској постави комада.

У својој основној концепцији комада разликујем се унеколико од ранијих поставки »Вечитог младожење«. Никако нисам хтела да сметнем с ума да је Игњатовић један од наших првих реалиста, али такођер нисам хтела да се изгуби романтика времена које нам он даје. Да бих то остварила, дала сам општу слику средине и времена, али сам такођер ушла у психологију сваке поједине личности, тражећи

у њима оне унутрашње побуде и тежње. На тај начин, анализирани материјал пружио је обиле романтике која није у сукобу са животном стварношћу тога доба; држала сам се, да се тако изразим, неке врсте »реалне романтике«.

Само насликати доба, кроз про branе и обраћене типове, замашан је и тежак посао, али зато уметнички захвалан. Дати ту »сент-андрејску« средину прошлога века, коју је и Игњатовић имао непосредно пред очима, пишући свога »Вечитог младожењу«, значи имати подлогу за лакше разумевање не само сценског збивања уопште, већ и компликоване психологије главног јунака — Шамике Кирића. То доба наших стarih садржи у себи сукоб двеју сасвим супротних тежњи — које су заиста једна другом условљене, али ипак различите, тежње старије генерације која је стицала богатства и трудила се да их одржи и тежње младих да се покажу, да живе на тој чврстој подлози очинских имања, у крајњој линији тежња за растрицањем свега стеченог. Шамика Кирић заиста носи све општевечанске црте човека свога типа, али његову специфичност и близост нашем разумевању даје баш то што можемо да га пратимо и посматрамо у једној средини блиској нашем схватању.

Дugo притискивани несталношћу прилика и живота почетком прошлога века, наши стари су вредно ратили и стицали, не дижући главе са посла. И када је са запада, из Европе, талас моде, културе и других новости једним делом захватио и њих, они су мало подигли поглед, хтели су да га прихвате, али нису

умели да се снађу. И у тој, до ју-че још патријархалној средини, где жена мужу говори »ви«, где су имали каруце за шетње недељом после шест дана пуних рада, нагло се прелазило на све оно ново, на модне журнале, на »пургерске« и »но-блбалове«.

Тaj раскорак схватања и живота није био оштар, непремостив. Напротив, он се развијао у средини блага и смирене живљења, тек лако контрастиран споља, више садржан у унутрашњости онога што видимо. Стари и млади нису се супротстављали једно другом, али су се разилазили. У присенку питоме сете, где се све развијало полако, тихо, било је нешто, ипак, што је узбуркавало срца, онеспокојавало душе, а то је — љубав. Ако тада и нису имали узбудљивости које пружа живот данашњици, имали су ту своју велику љубав, љубав романтичну, која обухвата цело људско биће, љубав пуну уздаха и чежњи, љубав због које се умире.

Шамика Кирић је млад човек, школован, видео је Венецију, иностранство уопште, прати модне журнале, а сам је увек обучен по последњој моди. За све младе девојке он претставља идеал, својим галантним понашањем очарао, заноси, све лудују за њим. Он би могао да бира и најлепшу и најбогатију за жену, али има нешто што га је начинило вечитим младожењем. Шамика, син богата трговца, изашао је сирове средине и нагло претрпео утицај новога живота с којим се срео у иностранству, подлегао је, такорећи, унутрашње, и својом појавом не претставља толико споља

декаденцију, колико изнутра, физиошки.

Он је човек који се облачи по моди, који жели да је увек са женама, да им чини ситне галантне услуге, али ништа више. Он се задовољава само тиме и не налази у себи снаге да се определи, да се ожени, бојећи се да тиме не увреди друге, а уједно и због декадентне неодлучности коју у себи носи.

Оправдање за таквога Шамику нашла сам не само у наглој декаденцији, већ и у целокупном његову животу у коме је увек, од детињства још, био мажен и чуван и који је највећим делом провео са женама, те је много женственог унео у своје мисли, осећања и хтења.

И све друге личности у комаду схватали сам не само као спољне појаве, већ и кроз унутрашњу анализу. На тај начин сматрам да ћу дати, поред слике доба и обухваћеног догађаја и личности, још и оно што је, можда, важније, а то је она дубока људска осећања која сваки појединач има.

Као што видимо из ових речи, премијера Вечитог младожење обећава да нам заиста пружи нешто ново. Поред брижљиво обраћена сценског збивања, жена-редитељ пружиће нам још и оно што је она могла лакше да схвati и разуме, а и да нам оствари, а то су права и најинтимнија људска осећања у свим њиховим нијансама, тако да можемо да се надамо да ћемо ускоро имати прилике да видимо један исечак из »живота наше прошлости, не само назначен и суво изнесен, већ у пуној светlostи, на ускрснулим, такорећи живим личностима.

M.

Са музици у „Вечитом младожењу“

Г. Стеван Христић, наш познати композитор, био је љубазан да даде „Српској сцени“ врло интересантне податке о својој музici у драми „Вечити младожења“.

На питања нашег уредника како је дошао на мисао да компонује музику за овај комад, г. Христић је одговорио следеће:

— Пре неколико година управник позоришта Дунавске бановине г. др. Малетин позвао ме је да напиши музику за драматизацију романа Јаше Игњатовића „Вечити младожења“.

У раној својој младости ја сам са задовољством прочитao овај наш захванијив и симпатичан стари роман, па сам се чак једно време носио мишљу да по њему напишим и оперу. Моја замишљена драматизација разликовала се у многоме од ове драматизације за коју је требало да напишим музику.

Своја ранија маштања оставио сам по страни и дао сам се на проучавање конкретне драматизације.

Редитељ, у чијој је режији овај комад требало да се изводи, дао ми је своје главне редитељске индикације, остављајући ми притом слободу да унесем још музике, по своме нахочењу.

— Како сте замислили музички део у овом комаду?

— Основна жеља тадање Управе позоришта била је да буде што више музике. Мени је остављено да решим овај проблем.

Кажем проблем, јер је ово био заиста проблем, пошто овде није била у питању обична сценска му-

зика, фанfare, музика за игру (плес), неки хор иза кулиса, итд.). Поред сценске музике, захтевале су се соло-песме за разна лица комада и музичко подвлачење поједињих места у тексту.

Има, углавном, три врсте сценске музике. У једном случају музика има реалну функцију — тј. она има функцију стварне, непосредне музике. На пример, на сцени треба да се чују неки марш, нека игра или нека песма. Она у томе случају не подвлачи, не тумачи или илуструје текст, већ је један самосталан елемент са својим одређеним музичким обликом који има само посредне везе са текстом. У другом случају музика има иреалну функцију, тј. она има функцију релативне музике која је у најтешњој вези са текстом, која га илуструје, допуњује, иде с њим паралелно и зависно од њега, стварајући атмосферу најчитог „душевног расположења“. У трећем случају обе су ове врсте заступљене.

Најтеже је решење ове треће врсте, где наизменично долазе апсолутна и дескриптивна музика. Ту је заиста проблем одржати јединство чисто музичког стила.

Музика за „Вечитог младожењу“ спада у ову трећу врсту.

Пошто ту има и апсолутне и дескриптивне музике, требало је наћи известан општи, заједнички тон. Сам текст и сценска радња отежавају ово решење, јер сам комад има час реалан, час романтичан, час фантастичан карактер.

Требало је, dakле, поставити један општи стил и правац музике.

— Ви сте и раније писали музику за драмске комаде?

— Да, писао сам много музика за драму. Сваки пут сам тражио конкретно решење. Ниједна од мојих музика за драму није писана по неком, ма и своме шаблону. Решење сам тражио увек полазећи од саме драматизације и од тона и стила самога позоришног комада, не ослањајући се на стране узоре.

Код свију ових композиција за драмску сцену једна је општа полазна тачка: стилизација.

И када је био у питању фолклор (народна музика), ја сам веома ретко узимао аутентичне народне мелодије, већ сам стварао своје оригиналне мелодије, стилизоване на основу карактеристика и израза народних мелодија („Чучук-Станак“ и „Охридска легенда“).

Него да се вратим на „Вечитог младожењу“.

У сценарију су тражене и соло-песме, али текста за те песме није било. Требало је наћи текст за те песме. Да не би било анахронизма, требало је наћи текстове савременика Јаше Игњатовића или још пре

њега. Ти текстови, с друге стране, требало је да се прилагођавају карактеру личности које их певају и општој атмосфери самога комада.

Најзад сам нашао извор за потребне текстове у књизи „Српска грађанска лирика 18 векак“ — из стarih песмица.

Осим српских песама, драматизација је на једном месту захтевала и једну немачку и једну италијанску песму.

Кроз целу ову драматизацију провејава сентименталан тон грађанске поезије деветнаестог века. Ја сам тај тон, углавном, задржао са нешто ублажења, како би данас био подношљив. Валцер из првог чина карактеристичан је за душевно расположење оне епохе, и за типичног човека те епохе Шамику Кирића, те донекле доминира са својим модификацијама кроз читав комад. Конзеквентно мојим принципима, музика је писана само за ову конкретну драматизацију, без претензија на апсолутну музичку вредност, те је треба посматрати само у односу на сам комад. Она нема апсолутну музичку функцију, већ релативну.



Премијере, обнове, репризе

Крајем овог месеца биће премијера „Вечитог младожења“. Комад је, према роману Јаше Игњатовића, драматизовао г. Александар Илић. Познато је колико су драматизације и тежак и незахвалан посао. Драматизација г. Илића спада у најбоље радове ове врсте. Режија комада поверена је г-ђи Деси Дугалић, нашој одличној драмској глумици. Г-ђи Дугалић која је, у времену између два рата, носила с огромним успехом највећи део нашег драмског репертоара, ово ће бити прва режија на нашој позорници. О томе како режира „Вечитог младожења“, г-ђа Дугалић, у овом броју „Српске сцене“, даје опшир-



Г-џа Мира Тодоровић
игра улогу Кристине у »Вечитом
младожењу«

(Фото „Српска сцена“, Београд)

нија и продубљенија излагања. Улогу вечитог младожења играју у алтернацији г. г. Бранко Јовановић и Мирко Милисављевић. Софру Кирића, Шамикина оца, тумачи г. Фран Новаковић. Улогу Луле игра г-ђа Мира Јевтић, бивша првакиња сарајевског позоришта, којој ће ово бити прва улога на нашој позорници. Чамчу и Кречара дају г. г. Михаило Васић и Јован Николић. Катицу игра г-џа Дивна Радић, а њенога брата Перу г. Милорад Душановић. Г-ђу Соколовић тумачи г-ђа Теодора Арсеновић, а Полачека г. Јован Гец. Лујзу игра г-џа Олга Спиридоновић, Христину г-џа Мира Тодоровић, Сосу г-џа Љубица Секулић, Перунiku г-џа Гордана Гошић. У осталим улогама запошљени су г-ђе Загорка Душановић (Матилда), г-ђа Матилда Милосављевић, г-џа Љубица Јанићијевић и г. г. Братољуб Глигоријевић (Момак), Милан Поповић, Сима Јанићијевић, Будимир Брадоњић, Радивоје Ранисављевић. Декоре спрема г. Миленко Шербан,

наш одлични сценограф, који је с успехом остварио декоре за „Кир Јању“. Костиме спрема г-ђа Милица Бабић-Јовановић.

После „Вечитог младожења“ биће премијера одличног комада из народног живота „Два цванцика“ од Милована Глишића. Режија ове изврсне комедије поверена је г. Милану Стојановићу. Улогу Миће и Киће тумаче г. г. Сима Јанићијевић и Миливоје Поповић-Мавид, а Маре и Саре г-џе Љубица Секулић и Капиталина Апостоловић. Вилимана игра г. Сима Илић, Вукомана г. Јован Николић, Поп Жућу г. Јован Антонијевић. Кенду игра г-ђа Зора Златковић, Стаку г-ђа Софија Перић, Синђу г-ђа Милица Хацић. Остале улоге имају г. г. Лазар Јовановић (Петар Смарлама), Димитрије Величковић (Маџан), Велимир Бошковић (Оташ), Милан Живковић (Баџак), Братољуб Глигоријевић (Панорамција), Милорад Игњатовић (Малеш), Будимир Брадоњић (Срески писар). Декор је израдио г. Анатолије Вербицки, наш познати сценограф.

Класично дело немачке драмске књижевности, Лесингову „Мину фон Барнхелм“, режира Управник нашег Позоришта г. Јован Поповић. Насловну улогу тумаче у алтернацији г-ђе Нада Ризнић и г-џа Дивна Радић. Мајора фон Телхајма ту-

мачи г. Божидар Дринћ, Јуста г. Марко Маринковић, Паула Вернера г. Миливоје Живановић, Гостионичара г. Божа Николић. Франциску игра г-ђа Марица Поповић, Рикоа де ла Марлинијера, г. Бранко Јовановић, Даму у црнини г-ђа Ида Прегарц. Остале улоге играју г. г. Јован Николић, Радивоје Ранисављевић, Будимир Брадоњић. Сценограф г. Карло Гренинг. Костими г-ђе Милице Бабић-Јовановић.



Г-ђа Софија Перић
игра улогу Стаке у комедији
»Два цванцика«

(Фото „Српска сцена“, Београд)



Г-џа Олга Спиридоновић
игра улогу Лујзе у комаду »Вечити
младожења«
(Фото „Српска сцена“, Београд)

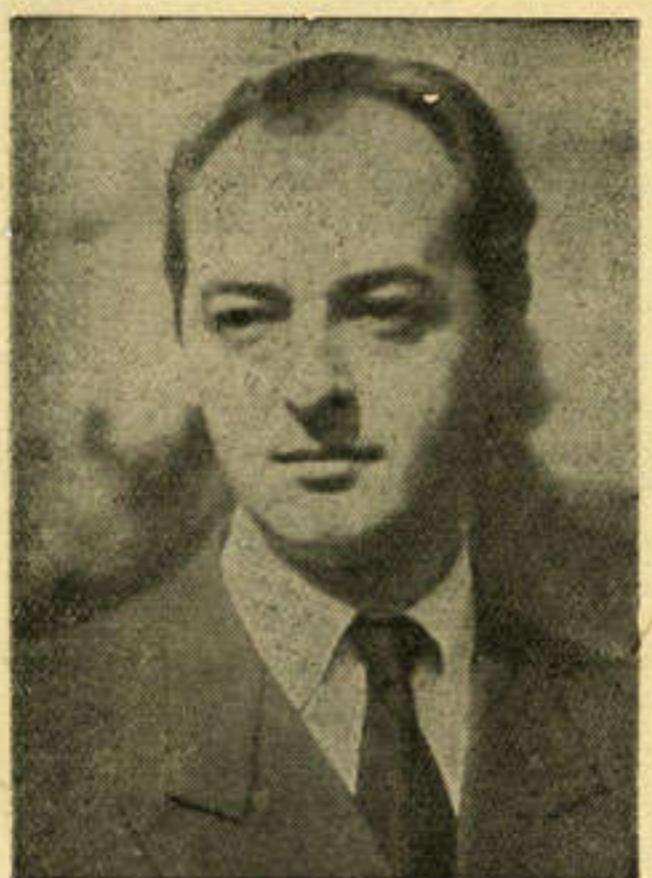
Позоришни живот у Србији

БЕОГРАДСКО УМЕТНИЧКО ПОЗОРИШТЕ

Београдско Уметничко позориште, које са лепим успехом ради већ неколико година, показало је необичну активност овога лета. За време од пуна четири месеца, од првих дана јуна до средине октобра, благодарећи нарочито лепу времену, дало је 88 претстава на својој отвореној позорници на Калемегдану.

Поред комада раније датих у Коларчевој задужбини, као Бомаршевова »Фигарова женидба«, Глишићеви »Два цванцика«, Држићев »Дундо Мароје«, Пецијин »Пљусак«, Нушићево »Сумњиво лице«, »Модерни Робинзоник« од Шаја и Шпилера, и народни обичаји: »Прело на селу« и »Комишање«, Уметничко позориште овога лета дало је и неколико премијера од којих су готово све имале врло леп успех. Нови комади су следећи: Сремчева »Ивкова слава«, Пецијин »Чвор«, Шекспиров »Сан летње ноћи«, Дескашевљева »Сеоска лола«, Веселиновићев »Дукат на главу (нова прерада по његовим приповеткама) и Стеријина »Зла женас«. Богат репертоар, добро дат, био је више него лепо примљен од наше публике. Ове приредбе посетило је преко 75.000 посетилаца.

Уметничко позориште воде г. г. Велибор Старчић и Јован Коњовић. Чланови су г-ђе Царка Јовановић, Мима Предојевић, Вања Марковић, Бранка Андоновић, Душанка Савковић, Вера Радојевић и г. г. Станко Колашиниц, Бранко Јовановић, Александар Стојковић, Никола Гашић, Стојан Јовановић, Петар Матић, Иван Ерман, Чеда Вук-Војновић и Милорад Волић. Трупа има и своје волонтере: г-џе Десанку Чекеревац и Даницу Мокрањац и г. г. Максима Ђурића и Гаврила Граовца.



Г. Велибор Старчић
управник Уметничког позоришта
(фото «Српска сцена», Београд)

У знак добрих односа између Српског народног позоришта и Уметничког позоришта, Управа Српског народног позоришта дозволила је својој чланицама г-ци Мири Тодоровић, иначе бившој чланици Уметничког позоришта, да гостује више пута на Калемегданском позорници (у улози Пука у »Сну летње ноћи«). Тако исто и г. Велибор Старчић гостовао је у Српском народном позоришту прошле сезоне у неколико махова у улози Неше у Глишићевој »Подвали«, а г. Бранко Јовановић сада спрема, као гост, улогу Шамике у комаду »Вечити младожења« и Рикоа де ла Марлинијера у »Мини фон Барнхелм«.

Уметничко позориште ради са пуно воље и успеха, и прво је дало несумњивих доказа да и у нас може да напредује приватна позоришна институција с озбиљним уметничким амбицијама.

За време паузе

Сви су дани позоришни

— историско-позоришна козерија —

Постоји један дан у свакој седмици на који се мрште и људи и жене, па чак и деца. Тај дан се зове — уторник или још правилније вторник, втори дан у недељи, други дан по недељи.

И то је Божји дан, па опет „Мрзан“. Нарочито га се клоне сви они који хоће да започну неки посао, или да се крену на пут, или да „окушају ма какву срећу...“ То је истина, али нам нико не може да објасни такву истину... Уторник не треба да буде ништа гори од четвртка и петка, од остале своје браће из „рода редних бројева“. Уторник је први сусед строгог понедељника (строгог за све оне који се мало олење после недеље); уторник је раван четвртку, а много бољи од петка који је неки прави „женски Петко“, кад га жене својакају и сматрају за дан својих својевољних епитетимија и других сличних поступака. Тако су, ето, људи, жене, па и деца просто створили, без икакве потребе, дан „Мрзан“, па га се клоне, као да им се он не рачуна у живот и за годину засеца свакоме, ни мање, ни више, већ рано педесет и два дана.

Штета је за толико изгубљено време! Међутим... да пређемо на нов ред којим се почиње одељак.

Српско позориште није се никад мрштило ни на један дан у седмици, нити се клонило уторнику, озложашеног дана „Мрзана“. То је добра страна српског позоришта и она га је сасвим имунизовала од суперстиција. У храму богиње Талије није било места за празноверице. Изнећемо и доказе. Ни козерији не до-ку...

ликују само голе измишљотине и приче „напамет“.

Право је изненађење, кад кажемо да је Отац српског позоришта Јоаким Вујић дао прву српску претставу и започео историју српског позоришта баш у уторник! То је било 12 августа 1813 године. Како за овако кратко време (откад смо се решили да пишемо овакву козерију) нисмо могли да набавимо календар из 1813 године, то смо се послужили рачунским таблицама, по којима се могу одредити имена дана, кад се знају датуми месеца и године. С овим таблицама добили смо — уторник! Проверили смо овај уторник и на други начин. Знали смо поуздано да су се „Новине Србске из Царствујушчега града Вијене“ појавиле са својим првим бројем у петак 1. августа 1813 године. Тако пише и у њихову заглављу: „от петка 1. га Августа 1813“. И кад смо одбрајали дане до 12 августа, ми смо се опет зауставили — на уторнику!

Тако је... потпуно! Искључено је обарање ове научне истине. Дан „Мрзан“ је за наше позориште забележио датум почетка његове историје.

Сви су дани позоришни! Како онда, тако и касније! Позоришни отац изабрао је уторник, док су његови наследници изабрали четвртак. Прво београдско позориште, „Театар на Ђумруку“, дало је прву претставу у четвртак... На позоришној листи стоји написано:

„Представљаће се данас у Четвртак, 4 Декемврија (1841 године) у овде подигнутом Театру на Ђумру...

Четвртак је написан великим почетним словом. Толико поштовања према једном обичном радном дану у недељи!

Четвртак... и опет четврта! Друго по реду београдско позориште приредило је прву претставу „Код Јелена“ (Кнез Михаилово зданије) у четвртак 15 маја 1847 године.

Ни ово није све... Позориште је приредило и трећи четвртак, најсвечанији четвртак. Свечано отварање Народног позоришта у Београду, у његовој новој згради, било је у четвртак 30 октобра 1869.

Ко не верује нека погледа у позоришну листу од тог датума, па ће, разуме се, лепо прочитати: — четвртак... Опростите, са малим почетним словом...

*

Сви су дани позоришни!

Наш наслов је потпуно на своме месту. Позориште је за почетак свога рада вршило избор међу обичним данима, кидајући још у оно далеко доба са празноверицама. Његова је заслуга што је 1813, пре сто четрдесет година, и уторак, наш дан „Мрзан“, постао дан „Радан“.

Светислав Шумаревић

Европска позорница

Беч као културно средиште Средње и Јужне Европе. — Према извештају главног уредника београдског „Донауцајтунга“ Д-ра Леонарда Оберашера, који је дао у броју 185 од 9 августа, државни управљач жупе Остмарк Балдур фон Ширах изложио је у опширном еспозеу велико значење Беча, које ће ова велика варош на Дунаву у скоро добити не само као привредни, већ и као културни центар Средње и Југоисточне Европе. Рат је, вели фон Ширах, омео намеру да се у Бечу приреди Југоисточна недеља коју је у своме плану имало Југоисточно-европско удружење у Бечу. По томе плану, народи Југоисточне Европе имали су да прикажу у овој старој метрополи европске културе своје културне и, нарочито, уметничке вредности и резултате. Наместо манифестија у томе стилу, било је много појединачних манифестија које су чако заступале и браниле „боје“ својих нација. Као стални гости ан-

самбла Државне опере у Бечу беле же се од Срба Даница Илић и Меланија Бугариновић, од Мађара Пирошка Тучек, Марија Немет, Естер Рети, од Грка Елена Николаиди, од Словенаца Маријан Рус и Антон Дермота, од Бугара Тодор Мазаров. Повремени гости ове Опере били су од Грка Вако Аргирис, Мађар Георг Лосончи и Румун Д-р Томел Статару. И у новој оперској сезони предвиђено је више еminentних гостију из југоисточних крајева, особито из Румуније, Грчке и Бугарске. И на недељним концертима и виолинским вечерима били су заступани нарочито Бугари. Поред тога, Бечки синфоничари извели су „Бугарску рапсодију“ од Петра Кутева и друга дела овога бугарског диригента, под музичким вођством диригента Маргаритова. Међу музичким гостима било је и Украјинаца и Козака са Црног Мора (Б. Ледовски). Приређен је и један клавирски концерт поводом 80-годишњице од смрти украјинског

песника Тараса Шевченка. Румуни су дали, поред једног хорског концерта са Валентином Кретој, и своје чувене филхармоничаре, у два маха, под вођством Ђорђа Ђорђеска, затим „Румунске игре“ од Константинеска, „Румунске скице“ од Рогалског и Јоре, на музику из балета „Свадба на Карпатима“ од Константинеска, „Другу свиту за велик оркестар“ од Ђорђа Енеска, Липатијев „Концертину у класичном стилу“, један оркестар Григораса Диницу, и др. Између осталих југоисточно-европских народа имали су и Словаци неколико инструменталних и вокалних приредаба (дела композитора Еугена Сухова, мушки оркестар Матушке).

Овај велики пријем уметнички гостију са Југоистока Европе доказ је да је Беч остао једно од пр-

вих средишта европске културе. Оно што је био у прошлости. Довољно је поменути да Беч има у своме Државном архиву више од 30 хиљада свезака са неких 50 милиона аката: сви се они односе на народе Југоисточне Европе. Најзад, ту је и Бечка радио-станица која је досад пренела цео низ уметничких дела из југоисточних крајева, или дала могућности многим уметничким снагама да манифестију своје талente као певачи, глумци и писци. Најзад, велику улогу по питању културних зближења између народа игра и бечки филм. Будући велики Беч задржаће и убудуће своју одговорну улогу културног посредника између народа Средње и Југоисточне Европе.

Позоришне белешке

У ери драматизација. — Прошла сезона наше драматике није нам донела неких изненађења, ни приближно. Није овде реч о делима штампаним, или о делима први пут изведеним на једној од српских сцена, већ о делима рукописним која су прошла кроз књижевне референтуре наших државних позоришта. Од педесетину нових српских позоришних комада, које је Српско народно позориште примило у томе времену, ни пети део их није био издвојен за друго читање, што претпоставља, већ, непосредан разговор с писцем и евентуалан споразум с њиме о потребним преправкама, изменама и допунама као условима за дефинитиван пријем. Биланс, као што се види, мален и малокрван. Добра воља, међутим, да се извесна лична сазнања

саопште и у дијалошком облику, сама по себи није довољна за толико сложен посао какав претставља непосредно драматско усредсређење — најтананији и најосетљивији род књижевни. Често смо били вољни да жртвујемо оскудно сценско искуство за вољу оригиналнијег мотива који има драматских услова — да га је било. Или да прећемо ћутке преко извесних „неравнин“ у писмености, пошто је то посао који се дјавести у ред, ако је у питању прави драматичарски талент. Нажалост, од камена ником ни камена. — Местимице, опет, баш писменост, осећање локална жаргон, извесна стилска уједначеност били су сметња логичном сценском развијању, „избијању“ радње из карактера и психички разведенних сукоба. То је увек био случај код оних пи-

саца код којих је дугогодишња везаност за одређен књижевни род и облик упућивала на смеонију употребу песничке слободе и оних реквизита које чине песнички талент. Друго је реч намењена читању, а друго реч намењена сцени и изговарању пред једним великом аудиторијем где су реакције спонтане и непосредне. Тако је и са ликовима песничке маште: драматски облик пропушта их кроз веома густо сито и ограничава их сценским временом и сценским простором по неумитним законима драматургије. — Најчешћи случајеви претстављали су злоупотребу нашег пасторална репертоара, наивни покушаји добронамерних дилетаната, понесених вером да је то позоришна књижевност која нам данас највише треба: мало народне песме, кола, двојница, мало народне ношње — и сав комплекс српских питања спасоносно решен. Тако су они замишљали „обнову српског национална репертоара“, за један, два и три ступња ниже од Веселиновића и Брзака, и ниже у сваком погледу, и сценски и поетски, и садржајно уопште. — Најзад, два-три покушаја с трагедијом у стиху, историског карактера, закључују овај сумаран преглед наше савремене рукописне драматике, добром делом обележене новим и непознатим именима. — Иначе, обделавани су сви главнији позоришни облици, најчешће комад с певањем, па драма (савремена, историске нема), комедија мање (искључиво комедија ситуације, успешно је дата само једна комедија нарави), трагедија по нешто.

У поређењу са досадашњим резултатима наше нове драматичарске генерације, средња генерација, она која је настала између два рата, држи се сјајно и брани све своје положаје, и својом солиднијом и продубљенијом тематиком и својим супериорнијим сценским осећа-

њем, и својом општом позоришном ерудитивношћу. Та њена преимућства осетиће се и у овогодишњем репертоару Српског народног позоришта. Засад, природна смена ове генерације претстављаће дуг и постепен процес; изненађења не треба ишчекивати, осим у изузетну случају (појава драматичарског генија). Само, нормална репертоарска политика не рачуна с чудесима...

У замену за оскудну драматичарску жетву у прошлој позоришној сезони добили смо низ драматизација, углавном заснованих на делима наших старих приповедача. Сâm Јанко Веселиновић доживео је, за непуну годину, четири драматизације. Унеколико, што је писац нашег патријархалног села; унеколико, и можда и више, што је његова приповедачка окретност заснована на динамичним елементима, погодним за непосредан драматско-сценски ефект, и разведена кроз кратак и конизан дијалошки облик, што се, опет, може пренети на сцену од речи до речи.

Морамо одмах рећи: у принципу смо против сваке врсте драматизације. Оне већ готов, завршен уметнички облик замењују другим који извире из других уметничких потреба и захтева. То више није оно Буково: то исто, само мало друкчије, већ сукобљавање два супротна уметничка процеса од којих сваки настаје под особеним условима, и дејним и емотивним, и под особеним уметничким законима. Па ни питање материје, која на око изгледа истоветна у писаној уметности, није толико једноставно да се може претакати из једног облика у други, као вино из једне мешине у другу: овде је реч о племенитим металима који не трпе хемиских јединења. Никоме неће пасти на ум да из једне слике прави скulpturu, и обратно, пошто је очигледно да сваки уметнички облик настаје из од-

ређене, „прилагодљиве“ материје. Нико, такође, неће се усудити да солидно грађен сонет претвара у причу, или фељтон у песму. Само у области романа, приповетке и драме одомаћене су извесне концепције које не помажу ни роману ни приповетци, а драми сигурно одмажу. Овде је једно слободно трговачко начело примењено на строго омеђено и неопорециво начело уметничко. И, рекли бисмо, оно се јавља у временима мање стваралачким, више комерцијалним... У значку извесног духовног опадања.

Ако упоредимо стање наше савремене драматике са овим пљуском наших савремених драматизација,

видећемо да су наша тврђења тачна. Било је времена кад смо ми и Шекспира посрబљавали! Садашња наша драматизаторска манија свакако је невинија. Симптоматичан појав, или пролазан. Само добра нова драматика отклониће процес драматизација, и оних најбољих (има их, ваља признати, које су скоро адекватне делима из којих су настале, али из разлога који захтевају подробнију анализу). Само нова добра драматика, не и драматика по сваку цену. Ако је уметност највиши духовни израз човечанства, онда за њу не важе и не смеју да важе сентиментални обзiri.

Б. Ј.

IN MEMORIAM

Михаило Фокин

Михаило Михаилович Фокин рођен је 1880 у Петрограду. Као осмогодишњи дечко ступио је у »Императорско Театрално Училишче«, школу која је преко двеста година спремала балетски подмладак за царска позоришта у Русији. Као професори те школе предавали су највећи балетски уметници Европе: Новер, Бурнонвил, Сен-Леон, Блазис, Петипа, Чекети; и зато се може рећи да је та школа претстављала традицију једне европске уметности неговане на словенском тлу. Када се узме у обзир нарочита обдареност словенских народа за игру, није чудо што је та школа могла постизавати резултате какви се никде другде нису могли срести.

Учитељи Фокинови су тада били: Платон Карсавин (отац чувене балерине Тамаре Карсавине), Облаков, Петипа (чувени балет-мајстор и хореограф), Гердт, Јогансон (ученик

Бурновила), Легат, Ширјајев, Иванов и Чекети.

Свршивши школу 1898, Фокин је ступио у Царски Маријински Театар, где је убрзо био уврстан у прве и граче. Али то га није потпуно задовољавало, јер његов творачки дар је тражио већег размаха. Да би своје уметничко образовање употпунио, почeo се интензивно бавити музиком и сликарством; сликарску технику је потпуно усвојио, што му је било од неоцењиве користи у реализацији његових визуалних концепција.

1906 добија прилику да постави на сцени где је служио свој први балет: Сан летње ноћи. То је био датум у руској хореографији. Ускоро затим долазе: Ацис и Галатеја, Виноградарска лоза, Шопенијана (која се и код нас даје као »Силфида«), Евника, Египатске ноћи (са музиком од Аренског), Годишња доба (музика Глазунова), Половецке

игре (музика Бородина), Прелудије (музика Листа).

Све се то одигравало у границама Руског царства. Фокинов утицај на савремену хорографију би се осетио много доцније, и то посредним путем, да није крајем 1908 год. срео человека који је определио не само његову судбину, већ још извршио свестран и снажан утицај на позоришну уметност XX века у целој Европи. Тада је био Сергеј Павлович Дјагиљев.

Годину дана после знамените руске оперске сезоне у Паризу, када је приказом «Бориса Годунова» у један мах претставио Мусоргског, Шаљапина, Смирнова, руску оперску режију (Сањин, ученик Станиславског) и руски хор — пред зачуђеном Европом, Дјагиљев долази 1909 опет у Париз, али са балетском трупом састављеном од најбољих играча Петроградског и Московског царског балета. Ту се налазе: Ана Павлова, Тамара Карсавина, Вера Фокина, Лидија Лопухова, Софија Фјодорова, Јелена Польакова (васпитница нашег целокупног балетског ансамбла), Маргарита Фроман и знаменити Њижински. Они играју у балетима које је нарочито за ту сезону спремио Михаило Фокин.

Успех је био тријумфалан, и сезоне се редовно понављају са трупом коју је организовао Дјагиљев и са којом путује по свим културним центрима и већим градовима Европе. Најбољи музичари и позоришни сликари суделују на том послу, и Игор Стравински посвећује тај период стваралаштва искључиво балету. За кратко време Фо-

кин ствара једно ремек-дело за другим: Жар-Птицу, Петрушку, Павиљон Армиде, Шехерезаду, Нарцис, Тамару, Исламеј, Карневал, Лептире, Сан о ружи, Плавог бога, Дафнис и Хлоју итд.

Пред прошли Светски рат Фокин се враћа у Петроград на своје старо место, које напушта за време револуције, да би се стално настанио у иностранству, где га је најзад и смрт затекла.

После једног периода педагошке делатности у Штокхолму и Њујорку он се опет враћа хореографији и приступа руској балетској трупи де-Базила (основана после смрти Дјагиљева) где поставља балете: Златан петао (муз. Римског-Корсакова), Франческа да Римини (муз. Чайковског), Дон Хуан (муз. Глука), Паганини (муз. Рахмањинова).

Чудна је околност да су два мања дела Фокинова доживела већи успех него велики балети, и она су нераздвојно везана и са именима њихових протагониста: «Смрт лабуда» (Ана Павлова) и «Сан о ружи» (Тамара Карсавина и Вацлав Њижински).

*

Утицај Фокинов на савремени балет је огроман. Нема данас ниједног хореографа који не дuguје у већој или мањој мери Фокину или не стоји под његовим утицајем. Он је обогатио многим изванредним уметничким доживљајима и пружио много лепоте свету. Са њиме слизи у гроб највећи хореограф двадесетог века.

Велизар Гојевац

Позоришна хроника

— Градско позориште у Бохуму почело је нову сезону у знаку Грилпарцерове недеље. Још прошле сезоне инсценисао је проф. д-р Саладин Шмит, управник овога позоришта, нека Грилпарцерова дела, између осталих његову трилогију „Златно руно“ (Гост — Аргонаути — Медеја). Сад су на реду „Срећа и крај краља Отокара“, „Либуша“, „Сафо“ и „Валови мора и љубави“.

— Од осталих ствари, на репертоару су првенствено класици: Гете с „Егмонтом“, Шилер са „Сплетком и љубави“ и Голдони с „Кафаном“. Хауптманов осамдесети рођендан биће такође обележен једним од његових дела. Ибзен је заступљен „Стубовима друштва“. Од савремених писаца на репертоару су Ханс Швајкарт са комедијом „Ти си ми потребна“, (прошле сезоне наша Драма дала је од овога писца комедију „Све саме лагарије“), затим „Белу даму“ Фридриха Шрајфогла и „Пустоловину са Дон Кихотом“ од Ђезара Меана, једног од најистакнутијих савремених италијанских драматичара.

— Бечки Бургтеатер објавио је само делимице свој репертоарски план за сезону 1942/43. На плану су предвиђене нове инсценације немачких класичних дела, „Ифигеније на Таурију“, „Сна — живота“, „Емилије Галеоти“ и „Едипа“ у Хелдерлинову преводу. Нове ствари су „Грегор и Хајнрих“ од Колбенхајера, „Невоље Нивелунга I“ од Макса Мела, „Максимилијан Мекснички“ од Хелкеа и једна драма од Леветова. Репертоарски план Академије предвиђа Шрајфоглову „Белу даму“ у преради Хермана Бара и Голдонијеве „Близанце из Млетака“. — Опера вароши Беча почела

је сезону 6 септембра са „Аидом“. Управник опере Оскар Јоели предвидео је за ову сезону ова оперска и балетска дела: балет Рихарда Штрауса „Замукле свечаности“ са „Тарантелом“ Рудолфа Катника, нову инсценацију Хумпердинкове „Краљеве деце“, „Веселе жене виндзорске“ Николаја и наново уступирана „Чаробног стрелца“ од Вебера. Први пут ће бити изведена опера „Венера“ од Роберта Келдорфера.

— Репертоарски план Виртенбершког државног позоришта у Штутгарту за ову сезону врло је занимљив: поред низа савремених немачких позоришних писаца, првенствено комедиографа, на репертоару су и неколико класична немачка дела, у новим инсценацијама, „Ифигенија на Таурију“ од Гетеа, „Марија Стјуарт“ од Шилера, „Пра-Гец“ од Гетеа, „Херманова битка“ од Клајста, „Распикућа“ од Рајмунда и „Емпедоклова смрт“ од Хелдерлина. Од Шекспира је предвиђена „Зимска бајка“. На репертоарском плану Опere налазе се, између осталих, „Фиделио“ од Бетовена, „Орфеј и Еуридика“ од Глука, „Отело“ од Вердија, „Крадљивка Елстер“ од Росинија, „Маријана“ од Николаја. Предвиђено је, поред тога, и 10 матинеа на којима ће се изводити европска музика и песништво.

— Градско позориште у Франкфурту на Мајни прославља ове године 150-годишњицу свога постојања (21 октобра). У вези са овим јубилејом, генерални индендант Франкфуртског позоришта Ханс Мајнер израдио је изванредан репертоарски план који стоји под лозинком „Рађање трагедије“. У овом

циклусу треба да буде обухваћена поред драме и опера. Већ у новембру прославиће ово Позориште осамдесети рођендан Герхарта Хауптмана низом свечаних претстава („Гризелда“, „Пацови“, „Пред излазак сунца“). Затим следи „Недеља живих“ са Колбенхајером, Бетгеом, Мелером и Ребергом.

— Немачко позориште, прва бер-

линска сцена, отпочело је своју нову сезону са „Сиромашним Хенриком“ од Герхарта Хауптмана, у част осамдесетогодишњег јубилеја старог песника. Режирао је Хилперт, изразито наглашавајући религиозну ноту у овом Хауптмановом делу, која је, у уосталом, особена целокупној Хауптмановој драматици.

Вести из Нүће

Позоришни приходи у месецу септембру. — У месецу септембру позориште је дало укупно 30 својих званичних претстава. Све су дате у згради на Врачару. Од овог броја драмских претстава било је 18, оперско-балетских 12. Приход од драмских претстава изнео је 217.367.50, а од оперско-балетских 161.240.— Укупан приход је, према томе, био 378.607.50 динара. Просечан приход од драмских претстава изнео је динара 12.075.90, а од оперско-балетских 13.436.50. Просечан приход свих претстава био је 12.620.— динара. Драма је имала 7.643 платежних посетилаца, а Опера и Балет 4.699; укупни број посетилаца био је 12.342. Просечно, Драма је имала 425 платежних посетилаца по претстави, а Опера и Балет 392; просечан број платежних посе-

тилаца свих претстава изнео је 411. У Драми су најчешће приказани ови комади: „Тидо“ (3 пута), „Избирачица“ (3 пута), „Брат и сестра“ и „Разбијени крчаг“ (2 пута), „Улични свирачи“ (2 пута). У Опери и Балету најчешће су извођени: „Тоска“, „Боеми“, „Кавалерија рустикана“ (сви по 2 пута), „Балетски дивертисман“ и „Болеро“ (по 3 пута), „У долини Мораве“ (2 пута). У Драми највише прихода донела је премијера „Брат и сестра“ (21.812.50), „Зона Замфирова“ (17.827), „Несуђени зетови“ (17.706.50); у Опери: „Боеми“ (22.498.), „Тоска“ (18.912.50), „Кавалерија“ са „Валпургином ноћу“ и „Болером“ (18.306.50). У току месеца септембра дата је премијера (у једној претстави) „Брата и сестре“ од Гетеа и „Разбијеног крчага“ од Клајста.

СПУШТЕН СТОМАК

Тегоба после јела, надимање, подргивање, горка уста, болови у стомаку, болови иза плећке и у крстима, неуредна столица, повраћање, нервоза, несвестица, болови главе и вратних жила, тешко дисање, узнемирење срца, стално слабљење и малаксавање, — **ЗНАЦИ СУ СПУШТЕНОГ СТОМАКА.** Прегледајте се Рентгенски, па ако Вам лекар утврди спуштеност стомака, препоручиће Вам појас који, стручно израђен и припремљен **ПО СИСТЕМУ Д-РА БАРЕРЕ,** са гаранцијом поставља стомак на своје место и све нелагодности нестају.

СПЕЦИЈАЛНИ ПОЈАСЕВИ ПОСЛЕ ОПЕРАЦИЈЕ КИЛЕ, ПОСЛЕ ОПЕРАЦИЈЕ СЛЕПОГ ЦРЕВА, ПОСЛЕ ОПЕРАЦИЈЕ ТУМОРА ИТД. — ПОЈАСЕВИ ЗА ПОДИЗАЊЕ МАТЕРИЦЕ, СПУШТЕНОСТИ ЦРЕВНЕ МАСЕ, ЗА ДРУГО СТАЊЕ И ПОСЛЕ ПОРОЂАЈА ИТД.

»САНИТАС«

Кр. Милана 26

НОВА ОТВОРЕНА РАДЊА АНТИКВИТЕТА

Кућује и продаје, најбоље шлаћа:

шиваче и писаче машине, полован стилски намештај, топлихе и ћилиме, радио-апарате, гласовире, грамофоне, кристално и порцуланско посуђе и др. вредносне предмете.

НА ПОЗИВ ДОЛАЗИМО

МАКСИМОВИЋ и ЈАНКОВИЋ

БЕОГРАД — КРАЉА АЛЕКСАНДРА УЛИЦА БРОЈ 107

МАНТИЛЕ, ХАЉИНЕ, КОСТИМЕ И БЛУЗЕ ЗА ДАМЕ КАО И ДЕЧИЈЕ МАНТИЛИЋЕ И ХАЉИНИЦЕ ДОБИЋЕТЕ НАЈПОВОЉНИЈЕ У СПЕЦИЈАЛНОЈ РАДЊИ ЗА ДАМЕ И ДЕЦУ

Конфекција »АВАЛА«

Тихомир М. Гајић

БЕОГРАД, ПОЕНКАРЕОВА УЛИЦА БРОЈ 24

Уредник и одговорни уредник: Никола Трајковић, генерални секретар Српског народног позоришта (Цара Уроша 11).

Власник и издавач: Српско народно позориште у Београду.
Штампа „ЛУЧ“, Краљице Наталије 100.— Београд.