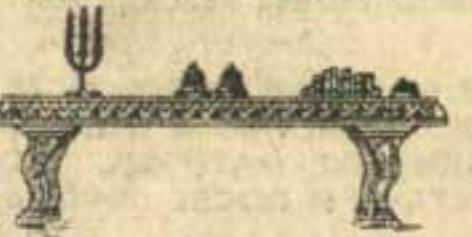


Грунгут и Пејковић

Чика Љубина улица број 14—16



Стална изложба стилског намештаја,
сликарских и вајарских дела најпо-
знатијих мајстора.

Пројектујемо унутрашња уређења
станова, вила, кабинета и слично.

ПРИМАМО ПОРУБИНЕ за сопствену израду свих врста стилског намештаја

СТРУЧНА ОПРАВКА
ДАМСКИХ
ЧАРАПА

НИКОЛИЋ

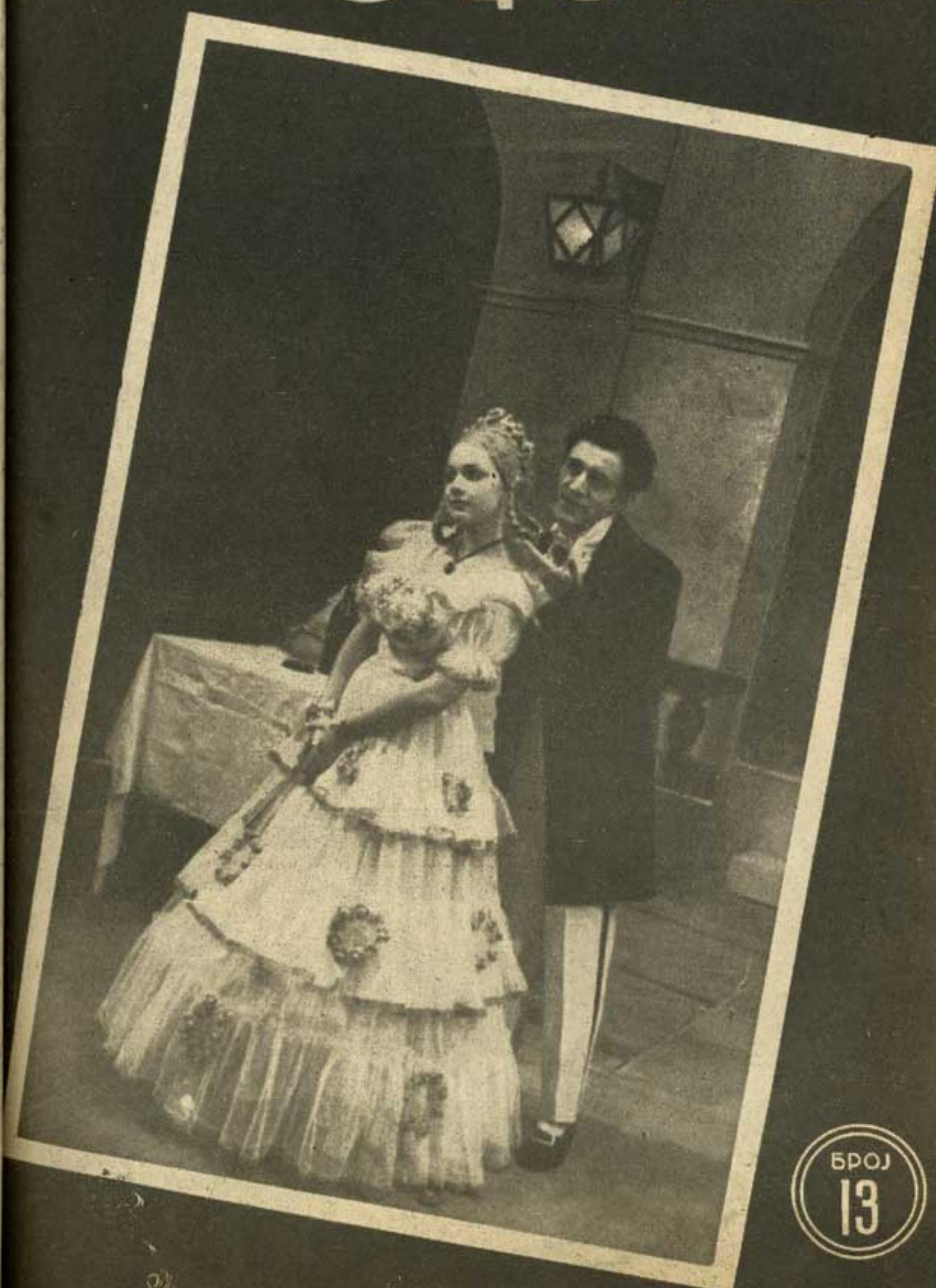


КНЕЗ МИХАЈЛОВА БР. 15
ЦАРА НИКОЛЕ II БР. 2

Препоручујемо господи стручну оправку мушких чарапа.

СРПСКА

СЦЕНА



БРОЈ
13

СРПСКА СЦЕНА

Позоришни илустровани лист

— 1. марта 1943 —

— САДРЖАЈ —

Репертоарски неспоразуми

Савремена италијанска драма

Из мемоара једне уметнице

25. год. филмске уметности

Циклус претстава за ђаке: Лесинг — «Мина од Барнхелма»

Гете о позоришту

Из уметничког света: Е. Григ

Ђузеле Верди: Риголето

◆
Премијере — Обнове — Репризе

Позоришна хроника

Позоришне белешке

Вести из куће

Некролог: † Ђура Маринковић

◆
Слике: Вечити младожења — Олга Спирidonовић и Бранко Јовановић (на омоту)

Вечити младожења — Фран Новаковић и Бранко Јовановић

Луији Пирандело: «Ја сам увек сам себи диктирао!»

Г. Е. Лесинг —

Гете на одру —

Едвард Григ

Г-ђа Ида Прегарц

Ђузепе Верди

Српска сцена излази сваког 1. и 16. у месецу

— Примерак 6 дин. —

СРПСКА

СЦЕНА

БРОЈ 13

БЕОГРАД, 1 МАРТА 1943 ГОД.

ГОД. II



„Кућа та красиће, истина, стално Београд, али ће преко престонице бити на дику целој земљи и свему народу нашем. Позоришно пак, друштво биће заиста народно, у пуном смислу те речи, јер ће по потреби и према околностима обилазити знатнија места наше отаџбине. Осим тога уздамо се да ће оно за кратко вре- ме постати растило и садница за нове сталне и покретне позоришне дружине у нашој кне- жевини и, уопште, по нашем народу, јер ће народно позориште у Београду забести позо- ришну школу, из које ће, ако Бог да, сваке године излазити нов приплодак за садашње дружине или приправници за нове.“

Циркулар одбора Ср. нар. позо-
ришта од 3. јануара 1868.

„...На месту где су недавно стражарили стари победници... подиже се храм слобод-
них вештина, храм у коме ће народ сабирати плодове лепше културе и који ће унутрашње, душевно, ослобођавати народ наш...“

„Позориште је школа — али не само за омладину, већ и за сазревшег човека, за сваког који потребује унапређења у свом душевном „ја“.“

„Створено је позориште, влада је учинила своју дужност, али је сад публика у почетку своје дужности. Њој ће бити предат храм ве- штине, који без топлог учешћа с њене стране неће моћи опстати“.“

„Видов Дан“, 30 октобра 1869

Репертоарски неспоразуми

Ови редови писани су пре неколико година, у оквиру једне Драматургије, али нам изгледа да су и данас прилично актуелни. Има извесних места у њима која су, можда, неоправдана: тако она о кризи позоришта која је у Европи била на врхунцу првих година по појави тонфилма. Али се остала могу пренети и применити и на данашњицу, нарочито места „унутарње“ природе, репертоарска првенствено. Зашто? Зато што се, као што нам изгледа, културни симптоми и последице тих симптома изменеју, готово, у циклусима; што слични узроци рађају и сличне последице. Тада случај нарочито је очигледан у творачкој духовној области, пре свега у позоришној која је, благодарећи своју синтетичној природи, уметнички највише сложена.

Ти редови гласе:

Веома велике, духовне и моралне, разлике постоје између прератне и послератне публике. Чак и послератна позоришна публика као да се последњих пет-шест година формисала у засебан, строго омеђен театрски тип који нема много додирних духовних веза с оном позоришном публиком непосредно после рата. Тада процес духовног обнављања, духовног препорођења позоришне публике није само код нас уочљив. Он се поставља и код народа развијеније позоришне културе. И не само као пролазан појав општег „мењања укуса“, проузрокована разлозима тренутне социјалне и економске природе, већ као дубљи психички и моралан појав који навештава настајање једне нове културне садржине, сложеније и озбиљније, када је реч о односу према оним шареним и бучним, „штурмундранговским“, културним подвизима, тако усплахирано казиваним првих дана по рату. (Природно, овај процес не иде без тешкоћа. Приближавање публике позоришту искоришћује се често у циљу њеног духовног разарања, у циљу њеног „преваспитавања“ у негаторском и негативистичном духу. А овај дух стоји у оштрој супротности с националним осећањима и традиционалним духовним завештањима савремене европске публике).

Тада карактеристичан појав мењања укуса, у ствари појав мењања целокупне духовне структуре савремена позоришног гледаоца, може се видно пратити и на нашем позо-

ришном животу. Утолико пре што је овај живот, мање или више, саображен савременим западноевропским театралским формама, мање самоникао, мање „расан“; напротив, више подражавачки, у општем западноевропском смислу речи, без видљивих тежња да из наше основне духовне садржине прпе своје инспирације, да из ње тражи свој правилнији израз и своје специфичније облике. (У нас се драмски писци, например, ломе пишући о Јуди, о Набукадоносору, о Наполеону, о Шамфору, о центрифугалним играчима, док цела једна наша историја, средњевечна и данашња, толико богата и занимљива, и цела једна народна поезија леже жалосно неискоришћене као савршено бео табачић хартије!).

Уколико је, дакле, општи изглед нашег позоришног живота приближнији својим западноевропским угледима, утолико су сви они разнородни појави духовних преокрета у савременом позоришном развију Западне Европе једнако карактеристични и по нас и наше данашње позоришне напоре. Према томе, оно „мењање“ општег позоришног укуса код нас треба свести, приближно, на исте оне узroke који су заједнички и западноевропској позоришној култури.

Још 1932 третирао је познати берлински позоришни критичар Вили Хас, у једном врло запажену напису, проблем слома савременог позоришта („Енде дес Театерс“). Његова анализа савремене позоришне кризе не додирује само спољне узroke који савременом позоришту дају изглед месечара, изненада пробуђена у крају за њега потпуно непознату. За њега питање данашње позоришне кризе није, после, ни у често злоупотребљавану термину да се позориште преживело као установа одређена временског периода у духовном развију човечанства; да је оно, у овом добу живих техничких такмичења и општег напретка материјалне културе, замењено другим културним вредностима које више и потпуније одговарају општем духовном расположењу савремена човека. Он „историску чињеницу“ слома савремена позоришта разгледа и види У НЕДОСТАТКУ ВЕЛИКЕ ДРАМЕ, драме Калдеронова типа и високе схоластике, „универзалне драме“, која би своје доба, као једну функцију светске историје, испунила до краја, заситила га без остатка. „Велика драма је“, вели он, „у неку руку врста апсолутног сагоревања, јер у њој општа ситуација сагорева до краја, потпуно, без икаквог остатка, у једној индивидуалној“. Примери Антигоне, Хамлета, Офелије драмски су процеси ОПШТЕ ПРИРОДЕ која се утапа у појединачним. Основна грешка модерне драме је у томе што је она „упаљиву ствар преобразила у материјал, а материјал у упаљиву ствар“. Значи да је, у знаку скептичног, индивидуалног човечанства Ренесанса, учинила „проблем“ и „индивидуалну борбену ситуацију“ примарним, док је саме драмске личности ставила у други план. „То је разлог“, вели Хас, „што ми ћутке, незапажено, пролазимо

поред сјајних драмских материјала; они нам стоје на врху језика, али ми не умемо да их искажемо; они су ту, али драме ипак нема. За велику, универзалну драму потребно је тотално сазнање о човеку у свима његовим животним функцијама, потребна је нека врста „визионарске даровитости“, према оном познату ХЕЛДЕРЛИНОВУ термину, оне даровитости „која се сама дражи да би знала више него што може да понесе и обухвати“. Таква драма, „највиша легитимација једне епохе у светској историји“, никад не оперише рефлексијама, него живим личностима. „Велика драма“, закључује Хас, „увек лежи на оштрици ножа, на граници између најштријег реализма и савремена нихилизма: за њу је прошлост — прошлост до краја; будућност — најтамнија ноћ, смрт“.

Не улазећи у суштину ових Хасових разлагања о великој драми, признаћемо основно тврђење његово као исправно: криза савременог позоришта је у њему самом, не у спољним узроцима који, свакако, постоје али су очигледно другостепене природе. Да би одговарало духу и потребама своје епохе, позориште треба да извире из ње, да се инспирише њоме. Такво надахнуће треба данас велик драмски стваралац, један универзалан дух у коме је сложена људска личност нашла своје најпотпуније оправдање и за своју моралну делатност и за своја целокупна, ма колико противречна, духовна стремљења. „Раније“, вели Хас, „у епохи велике драме (Софокле, Калдерон, Шекспир), сусретале су се на истој међи и драмска ситуација и драмски лик: данас, међутим, једини мотив савремене драме је РАСПОЛОЖЕЊЕ, погодно за трактат и научни комад, али нипошто за драму“.

Пазимо на ово мишљење; сетимо се да се позориште наших дана обраћа сценско-техничком експерименту као „котви спасења“, у овој бездушној кризи свих већ „устаљених“ театралских вредности; да оно праву, велику драмску садржину надокнађава сценском формом као првостепеним позоришним фактором (машинско позориште), па ћемо, унеколико, разумети узroke оне судбоносне охладнелости савремене позоришне публике према театру. У недостатку велике драме наше епохе, европској публици се данас даје један репертоарски сурогат, један репертоар који се већ, у овом ужасно наглом темпу нашег доба, „одживео“, који изгледа блед, покаткад наиван, највише недотупаван. Да би ипак деловао опсењујући, додаје му се као миридија све оно што по позориште као такво није од суштствена интереса: машински декор, фантастична разграђеност једне машинске технике која остаје хладна и онда кад успе да запрести просенчог гледаоца (тзв. визуални утисак). То за наше рационалистично време значи исто толико колико глумачки шарм једног стара који савршено влада својим занатом.

том; он своју глумачку технику неће данас успети да прода под видом одуховљене уметничке глуме. Тако се враћамо на освештану истину једног велика, класична драматичара, Волфганга ГЕТЕА: „Нађите ми рођене глумце, па ћу и на товарним колима дати добру претставу“. И погодан текст, један текст из духа епохе, па ћемо имати СВОЈЕ, ДАНАШЊЕ позориште.

Многим нашим позоришним људима изгледа данас чудно кад неки комад „промаши“, иако је од њега ишчекиван ефект једне праве репертоарске посластице. Искусни театарски људи се, можда, не варажују: тај комад је драмски добро грађен, има „соли“, има стила; психологија му је убедљива; проблем добро постављен, живо разрађен, оригинално решен. То су све чисто сценске квалитете које ће код публике бесумње „упалити“. Оне, међутим, ипак, не паде. Значи ли то да публика нијеовољно културна, или да је културно неспособна да прими један психолошки, један мисаони дубљи комад с извесном теозом општег моралног и социјалног значења? Или, можда, превише зрела да би могла да јој се једна псеудопсихологија, једна књишака, кабинетски искомбинована психологија подвали под суво, нефалсификовано злато?

Треба ли се, у овај трен, сетити Ибзена, овог драмског чаробњака, и његове драматике? Пред десетак година гледао је Београд „Нору“ с оном деликатном пажњом која се намењује правом, засићеном драмском делу. Имао сам, међутим, недавно прилику да гледам исто дело пред једним аудиторијем који је, сигурно за педесет процената, познавао и Ибзена и „Нору“. Независно од глумачке интерпретације која је могла бити боља или гора него некад, али ова Нора, за социјално схваташа данашњег човека, изгледала је збуњена до наивности, помало смешна, свакако досадна. Како је Ибзен само смео да у своју књишку проблематику укалуши једно живо људско биће, да један проблем постави изнад једног човека? Ово је била марионета која се кретала по затегнутуј циркуској жици, онако како је неки чаробњачки обмањивач вукао иза кулиса.

Сличан случај имао сам ту скоро при једној претстави „Оца“, овој некад „ужасавајућој“ драми Августа СТРИАДБЕРГА, у којој се муж и жена кавже до лудила и до смрти о право на васпитање свога детета. Социјално схваташа данашњег позоришног гледаоца не види више у овоме Стриндберговом делу неки одлучан, „универзалан“ проблем којим је до изнемогlostи оптерећена људска савест.

То су, у овом трену, они бескрајни неспоразуми између репертоара савременог позоришта и публике којој се даје у калупима једног „устаљеног“, конзервисаног позоришног

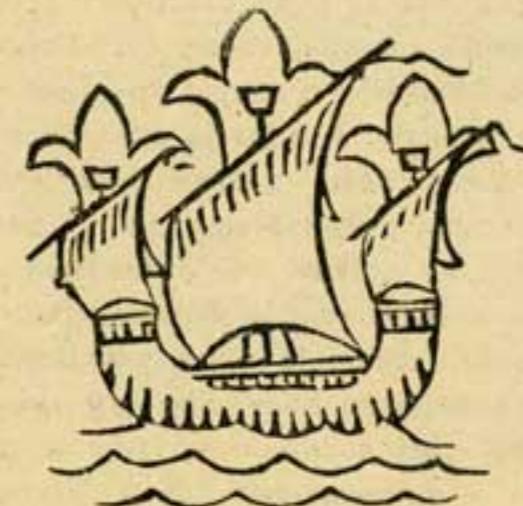
схваташа. Већи део савременог западноевропског репертоара добрим кораком је у једној епохи над коју су спуштене завесе. За духовну оријентацију данашњег човека тај репертоар је, уколико није простачки забаван, један неподношљив терет. Савремени живот постао је европском човеку виднији него икад досад у историји, баш стога што је толико мучан. Стога ће сваки чејскрен тон, у овом необично осетљивом ваздуху, бити одмах оглашен за лажан. Савремена публика зна данас много више него она пре пет година, и бескрајно више од оне пре рата. Савремени човек изгубио је ОСЕЋАЈ УЖАСАВАЊА, а њиме је прератно позориште вршило своју огромну сугестију на маси и онда кад је извесно позоришно дело било мало мудро да би било непосредно и истински људско.

Проблем савременог позоришта је, рекли бисмо, у његовом репертоару. А оно што нам даје најбољи део савремена западноевропског репертоара сасвим је у обрнутом односу према духовним потребама једне позоришне публике која је савршено изгубила драж наивности, кад је у питању „магична илузија“ сцене. Морајемо се враћати старим путевима: сугестији истински надахнуте речи, животно убедљиво глуми и упрошћеној сцени („принципу сценског упрошћења“, како мисли други један немачки позоришни човек, Леополд Јаснер). Само, за те „старе“ оквире потребан је адекватан драмски текст, извучен из јасна духа наше епохе.

*

Овим редовима могло би се додати: Српска публика вратила се своме позоришту — појав који се данас прати у целој Европи. С те стране српско позориште, бар данас, не брине бригу. Да ли је слично „преображење“ учинио и српски позоришни писац: да ли се вратио своме народу и његовим духовним и историским потребама? Можда ће се и на то питање ускоро поузданоје одговорити.

Б. ЈЕВТИЋ



БОРБА ЗА ИДЕАЛНИ ЖИВОТНИ ОБЛИК

САВРЕМЕНА италијанска ДРАМА

У Италији има велики број живих драмских писаца који су себи поставили за циљ обнову италијанске драме. Као у Немачкој, тако и у Италији, одбације се натурализам. Али зато јужњачки дух и темпераменат ипак тражи да у драмској уметности нађе еквивалент за одбачени реализам. **Луиђи Пирандело** пошао је први правцем комбиновања истине и фантазије и тако пронашао нову равнотежу у театру. И у својим историским Хајнрих-драмама и у делима из савременог живота, Пирандело је изградио прелаз од реалне истине, до истине фантазијом обогаћене. На тај начин створена је нова стваралачка основа за сву савремену италијанску драмску уметност: стварност и првидност не боре се више међусобно, већ стварају синтезу. И код Пирандела постала је већ тенденција да се у судбини његових хероја огледају узајамне смене стварности и фантазије. За њим су пошли млађи италијански писци док и они нису изградили свој самостални драмски стил који може да се назове драматично-реалистичким. У овом стилу дошли су до изражавајући елементи Комедије дел арте и надреализма, који се јавио на прелазу столећа. Ови писци долазе до резултата: стварност је у исто време и конкретна и недокучна. Из овог сазнања рађа се захтев за истином и фантазијом, за сањаријом и животом.

Поред Чезара Меане, биће да је Герардо Теарадди највећи Пиранделов наследник. Његова позоришна дела имају сјај метафизичке ширине и окрутност судбоносне стварности. Млади писци у Немачкој веома слабо су се користили овим начином писања. Теараддијеви «Синови господина грофа» и «Усамљени човек» биле су комедије сасвим близске трагикомедији. При оваквој поставци проблема, како то чине данашњи италијански драмски писци, логично је да су трагично и комично у уској повезаности и да производе реакције, које захтевају посебно гледање на људску животну борбу. То је оно што је оригинално у новој италијанској драми, т. ј. стварност пуну фантазије, која у исто време може да буде стварност коју је илузија напустила.

Теараддијева најновија комедија зове се, «Бекство из летњиковца» а блиска је са овом темом. Говор је о неком крупном индустрисалцу који исцрпен радом пада у меланхолију. А када је опет способан за живот, лекари и рођаци афирмишу око њега један идеалан живот. Јављају му се само добре вести. У овом земаљском рају почиње да му буде досадно. Када смо достигли срећу, она нам брзо дојади. То је сазнање индустрисалца, који се опет враћа свом ранијем животу, који је испуњен радом и покретом. Истина и фантазија, живот и прича, сањарија и реалност пулзирају у изменичном ритму у овом новом Герардијевом делу. Као и у «Усамљеном човеку» судбина појединача креће се кроз лавиринт илузија и стварности. Тако је и у «Привлачном позиву» и у «Синовима господина грофа». И у новом позори-



шном делу Чезара Меане »1002 ноћ«, поново је на интересантан начин формулисано питање односа фантазије и стварности. Ту се бори Калиф из приче са пуно маште са једним трезвено реалним човеком за власт у Дамаску. Рај који замишља у машти калиф, траје само један дан, пошто је он само илузија и пуста жеља далека од стварности. У причи се каже да је преварени народ каменовао калифа. У овој Меановој трагикомедији изражен је захтев нашега века: свет стварности је свет рада, а живот је наш задатак. У овом драмском решењу налази се програм Пирандела, Герађда и Виоле.

Свакако, да су италијански драмски писци који данас себи постављају за циљ приказивање душевних конфликтата са светом као вољом и претставом, присиљени често пута да се послуже с необичним карактерима. То су већином десертери друштва, манијаци, карактери који су се зачнурили између идеализма и пессимизма, који имају да се ослободе летаргије свог кривог пожртвовања, као што је то случај у »Усамљеном човеку«. Знамо, да сијеји који нису узети из најузбудљивијих дубина живота, не освајају ни један сантиметар сцене у данашњем театру. И код италијанских драмских писаца осећа се страстично настојање за тим да се не настави с лепим формама и готовим рецептима, већ да се изграде карактери, који се боре са судбином и позивом. Ако Ђулијмо Ђанини, који је написао комедију »Ева у излогу« и комедију »Облакодер« бичује у свом првом делу »Милијардер« Молоха плутократије, онде и овде наилазимо на савремену комедију, која претендује да не решава проблеме површно. Стара Комедија дел арте даје увек нових идеја сценској стилизацији савремене комедије. Вероватно, да је баш она у највећој мери могућа манифестација новог позоришта, јер превазилази границе истине, како би се афирмировала у духовном конфликту са појавама стварности.

Питања, која заокупљују данашње италијанске драмске писце, заснивају се у идеалима данашњице. Стална тема им је борба за идеалну животну форму, за целиснодну стварност и за хармонију фантазије и истине. Чезаре Виола н. пр. покушава да изврши ревизију Ибзенове »Норе« и пише нову комедију »Нора II«. У обради Ибзеновој »Нори« покушава да на крају почне нов живот, верујући да је све оно што живи с њом, то јест љубав мужа и љубав деце, испуњено лажним идеалима. Виола пита, какав је утицај и последице имао њен корак на децу. Из овако постављеног проблема, јасно је да натурализам са својим фаталистичким решењима није подесан за нову генерацију.

Чињеница, да се овом ревизијом драмских проблема бави и млађа италијанска драмска генерација, обећава много за будућност. Позориште мора да се обнови духом који ће одговарати борбеним настојањима нашега времена. То што се ово односи на душевне проблеме, доказ је колика је важност створења духовног једног карактера. Меано је једном написао: Машта ће постати увек истина онда, када фантазија буде имала довољно снаге да у њу верује. Овде мисаони рад писца претаче се у позоришно гледање на ствари које у једној широкој основи на позорницу износи људске сукобе.

Из пешара једне уметнице

Ништа није у стању да саврши са оквиром једне уметнице која је са њиме радила — Нине Барбијери, која у својим мемоарима описује пробе и премијеру његова »Магбета« из године 1846. То је доба у коме је имала реч по-вршна италијанска мелодрама, која је после три или четири оркестралне пробе већ ступала пред рампу. Чисто због поређења потребно је овде казати, да је немачка »Музичка драма« била тек у зачетку, јер је Рихард Вагнер у то време био тек »Танхајзера« завршио.

За »Магбета« је било одржано више од 100 клавирских и оркестралних проба, јер је Верди био вечно нездовољан и од певача тражио све интензивнију студију њихових партија скоро до изнемогlosti, тако да су га због тих немогућих захтева и због његове ћутљиве природе већ почели и да мрзе. Јутром и вечером, када је мајстор долазио на пробе, сеи погледи са позорнице и у дворанама за пробе испитивали су црте његова лица, да ли им са собом доноси нове тортуре. Када му је око усана подрхтавао смех, свима је дмах било јасно да ће тога дана тражити чак и прекомерни рад.

У овој опери су — тако се сећам — биле две кулминације: Сцена лудачког лутања Леди Магбет по ноћи и мој дует са Магбетом после краљевог убиства. Нико, можда, неће веровати, али је то чињеница, да је сцена у ноћи била пробана пуна три месеца. Три месеца сам ја сваког јутра и вечера пробала да претставим људско биће које говори из сна, које, како је мајстор тражио, изговара речи а да уснама не макне. Очи скlopљене, цело лице укрућено као маска. Често ми се учинило да већ не владам сама собом, да сам полуудела...

Дует са баритоном био је испробан, неће ми нико веровати, 150 пута. Верди је апсолутно хтео да музика у нашим устима зазвучи више говорена него ли певана.

На генералној проби, кад смо сви већ били одевени, позорница чекала наређења, и сви чланови оркестра сели на своја места и наштимовали своје инструменте, позвао је Верди мене и мога партнера Вареза иза кулиса и замолио нас да му учинимо то задовољство и да у сали за пробе једном тај од Бога већ проклети дует са њиме испробамо.

Морали смо без оклевања да послушамо тог тиранина. Не могу да заборавим онај бесни поглед муге колеге Вареза када је ступио у салу, руком чврсто и грчевито поклопио балчак мача као да је хтео да тргне мач и мајстру пробурази као краља Дунканан — Али се и овога пута умео да савлада, сагнуо главу и пробао по сто педесет и један пут свој дует, док су они на позорници и у оркестру нестрпљиво чекали.

Али треба признати, овај дует је на позорници изазвао огромно одушевљење. То је било нешто нечуvenо, нешто још недоживљено.

Не могу да заборавим ни то, како је Верди за време премијере, пре него сам у сцени ноћног лудачког лутања наступила, око мене облетао уз-

рујан до несвести, али без и једне речи!.. Видело се да је сав успех ове опере, ма да је већ дотле био јасан, сигуран и велик, имао да се докаже — према његову схватању — тек овом сценом.

И заиста то је било више него што се обично успехом зове. Још се бура аплауза није ни слегла, када сам ја, дрхчући целим телом, од узбуђења, ушла у своју гардеробу, када се наједном отворе врата: Верди је стајао предамном. Гестикулирао је, мицао је нешто уснама, као да је хтео да ми одржи некакав говор, али није могао ни једне речи да ми каже. Ни ја нисам била у стању ни једну реч да изустим, само сам се насмејала и плацала — дugo од радости плакала. Али тада сам видела да су се и његове очи замаглиле... Он ми тада чврсто стисну обе руке и побеже из собе...

— Осетила сам да је то била велика и највећа његова захвалност за труд и узбуђења од толико месеци...

Др. В. В.



25 ГОДИНА УФЕ —

25 год. филмске уметности

Ових дана навршава се 25 година од како је основано највеће и најпознатије немачко филмско предузеће — УФА. Име УФА постало је појам у целом свету. За то име везан је карактер немачког филма уопште. Реч стоји на безбројним биоскопима у свим већим земљама, она нас поздравља са свих филмских плаката и стоји потпуно разумљиво у вези са многим филмским сретствима. Иако се код имена УФА ради о јеудном филмском друштву, т. ј. о привредном предузећу, ипак сваки доводи тај појам у везу са немачком филмском уметношћу, са јединственом успешном делатношћу.

Ако одрачунамо сада 25 година унапре, нахићемо на годину 1918. То је тешка година у немачкој историји, последња година првог светског рата — тако да можда изгледа чудновато што баш у то доба пада оснивање УФЕ. Али то је разумљиво, када се помисли на филмску предисторију. У доба пре 1918. године падало је тешките европске филмске продукције, која је тада како уметнички тако и технички била у земљама, са којима се Немачка налазила у рату, још у повоју. Тако се после избијања рата само по себи осетила потреба за изградњом сопствене немачке индустрије, ради постизања независности у Филмовима од непријатељских земаља. Безбројна мала филмска предузећа која су настала, нису могла да реше задатак стварања једне обухватне немачке филмске продукције. У то доба дошао је потстрек за оснивање УФЕ од генералфелдмаршала Лудендорфа. Показало се да је то оснивање била сушта потреба и да је Лудендорф правилно прозео ситуацију.

За 25 година свога постојања УФА је учинила огромне кораке у свом развитку. За то име везани су скоро сви важнији отсеци из постојања немачке филмске уметности. У томе развитку било је и момената који нису били тако једноставни. Али пут којег је УФА од самог свог почетка следила, показао се да је добар, УФА је заиста стално претпостављала немачко филмско стварање и указала му пут којим треба да иде. УФА је дала главне појстстреке за увођење тонфилма у Европи. Он је с правом тек тада уведен, када је на основу искуства постигнут заиста беспрекоран технички успех.

Нови развитак филма у Европи обезбедио је немачком филму водеће место, за које нема само да захвали политичком и војном развитку, већ и својим уметничким квалитетима. Немачки филмови у иностранству нераздвојно су везани за појам УФИН филм, у чијој се руци данас налази продукција свих филмова који се стварају у Немачкој. То придаје 25-годишњици постојања и јубилејуму једног приватног предузећа нарочити значај.

Можда изгледа чудновато што се ми у оквиру једног позоришног часописа тако опширно бавимо филмском темом. Али сваки онај који прати

уметнички и културни развитак филмског стварања, зна, да је филм тесно везан са позориштем, да он баш у Немачкој има много, који пут можда и сувише да захвали позоришту. Из позоришта долазе на филм глумци, драматури и филмски аутори, режисери а често пута и архитекти и други сарадници. При том треба, разумљиво, увек помислiti да смисао и задатак филма не може никада бити преузимање улоге позоришта. Позориште и филм су по својој битности два различита уметничка облика, који додуше имају заједничких тачака али који се не смеју међусобно побркati. Но важан је удео који у извесној мери има велики брат филма, позориште, у том новом уметничком облику.

И на такав начин схватања може се јасно распознати значај УФИНОГ рада. Треба помислiti само на то, како управници УФИНИХ бироа стално путују од позоришта до позоришта да би на лицу места упознали нове глумце и нове комаде и да испитују њихове наклоности према филму. Услед тога сматра се позориште великим резервоаром снага самога филма. А глумци, који се могу једино у неком позоришту у Немачкој или у појединим градовима видети, добили су европске могућности. Али УФА се није зауставила само на немачким позориштима. Она стално мотри и на претставе у иностранству, да би одатле покупила најбоље снаге за немачки филм. И проширењем немачког филма отпочиње зрачење УФИНОГ рада и на остале филмске продукције ван Немачке.

УФИН јубилеум је дакле дан који се тиче и позоришта и кога и позориште заједно са филмом радо прославља. При том се помишља на целокупну делатност, којом нас је УФА на филмском подручју обдарила. Пре неколико месеци видели смо у Београду до сада најбољи колрисани филм под насловом »Златни град«. Тако је УФА — предузеће постало и на пољу колорисаног филма водеће друштво. Када данас гледамо немачки журнал, ми знамо, да је УФА-журнал по свом карактеру постао узор за све журнале, да је ту велика централа актуелних филмских извештаја. Поље коме се УФА посветила највећим новчаним и радним напорима, јесте културни филм. Он нам је омогућио да бацимо погледе у још до сада никад невиђене светове. Само је УФА са својом изврсном организацијом културних филмова била у могућности да културни филм подигне на такав завршен ниво, какав је данас уопште могућ. И не заборавимо многа уметничка филмска стварања, која су нас кроз толике године обрадовала. Уметнице као Зара Леандер или Марика Рек постале су помоћу УФА филмова, прави појмови. Када је данас филм увек признат као уметнички облик и као такав прошло, онда је УФА била та, која је имала одлучујући удео у томе.

Европски филм имаће и у будућности да много захвали УФИ. Она се данас налази на челу свих европских продукција, а амерички филм захваљујући делатности УФЕ, изгубио је много од свог значаја. Данас се зна да Немачка ствара филмове, који ништа не заостају иза оних америчких, шта више да су их надмашили и да својим стилом често пута присније утичу на амерички филмови. Пут немачког филма од незнاتних почетака до свог данашњег водећег места, уједно је и пут УФЕ. Ми се сећамо тих чињеница појединачно, али и уједно, уједно са њима сву скалу њихове животне радости и бола — уживите у дело, приђете на тај начин ближе и самоме писцу, осетите спонтано његову идеју, а тако и све оне поучне моменте уткана у драмско ткиво. Кроз сценски приказ, кроз позоришни израз, биће вам све то лакше схватљиво и доступно.

ЦИКЛУС ПРЕТСТАВА ЗА ЂАКЕ

С Лесинију

— ПРЕДАВАЊЕ, ДРЖАНО СРЕДЊОШКОЛСКОЈ ОМЛАДИНИ 20 ФЕБРУАРА О. Г. —

Управник С. н. позоришта г. Јован Поповић, који је уједно и режирао Лесингову веселу игру у 5 чинова »Мина од Барнхелма«, држао је пред прву ђачку претставу, и све остале претставе ове врсте које су за њом следиле, ово инструктивно предавање о Лесингу и његовој епохи:

Драге ученице,

Као што вам је познато, Управа народног позоришта жели да отпочне са сталним ђачким претставама које ће вам омогућити да у сценској светlostи и у оживљеном тексту осетите велике литературне и позоришне вредности наших и страних класика са којима сте се у школским клупама већ упознали и чије животописе расуте по школским уџбеницима, носите у својим ђачким торбама. Те претставе ће вам помоћи да поједине ликове из тих класичних дела, које сте познали у сумпорарним формама школског учења и које је ваша млада машта могла, можда теке да дочара, угледате живе, на домак вами. Да се — проживљавајући заједно са њима сву скалу њихове животне радости и бола — уживите у дело, приђете на тај начин ближе и самоме писцу, осетите спонтано његову идеју, а тако и све оне поучне моменте уткана у драмско ткиво. Кроз сценски приказ, кроз позоришни израз, биће вам све то лакше схватљиво и доступно.

Овогодишњи циклус ђачких претстава Народно позориште почиње са »Мином од Барнхелма«, делом Готхолда Ефраима Лесинга, великог немачког класичара, о коме сте већ учили у школи и кога познајете.

Најбоља биографија тога великог човека су свакако његова многобројна дела која су најизразитији документ једне велике памети.

Веспитан са нежношћу, али и са строгошћу, у једној примерној породици која није знала за лака животна уживаша, млади Готхолд је ступио у живот озбиљним кораком и с јасно одређеним појмовима о моралу и здраву карактеру наслеђеном од родитеља. Колико је млади Готхолд још у свом раном детињству показивао озбиљности, види се из ове мале анегдоте из његова живота. У својој шестој години требало је да са својим млађим братом Јоханом Теофилусом буде портретиран од једног сликарa у Каменцу, његову месту рођења. Када му је тај сликар рекао да узме на крило један кавез са птицом, Готхолд је енергично одбио и рекао: »Ја се мо-

гу сликати само са једном великим, великим гомилом књига, или се уопште нећу сликати!«

Школован претходно у кнезевској школи Ст. Афра у Мајсену, Лесинг



Готхолд Ефрајим Лесинг.

прелази у септембру 1764 године у Лојпциг на теолошке студије. Из тог времена потиче прва књига која носи име Готхолда Ефрајима Лесинга. То је његов превод на немачки шпанског писца Хуерте.

Али у том добу почиње и Лесингова позоришна каријера. Лојпцишка бина га привлачи и он чини прве покушаје позоришна пера. Он

пише једну за другом седам комедија од којих једну, која се зове »Дамон«, преводи на наш језик Доситеј Обрадовић. Али све ове младачке комедије Лесингове писане

су несамостално, под утицајем чуvenог професора Готшеда и наслађају се на стил комедије тога времена, ма да свежина дијалога већ указује на ону чисто Лесингу својствену живахност и духовитост. Прво његово дело у коме Лесинг срећно пласира своје сопствено искуство и наглашава нов тон је његов »Млади научник« драматски приказ људских

слабости. Чувена немачка позоришна реформаторка Каролина Нојбер приказује га јануара 1748 године и Лесинг постиже са њим леп успех који му улива храбрости за даљи рад.

Он потом почиње озбиљно да се спрема за позоришна писца и позоришна критичара. Иако врло млад он већ 1749-50 године објављује своје прве студије: »Прилоге за историју и постанак позоришта«.

С обзиром на фрапантан развој његова интелектуална сазревања, ове године претстављају пресудно доба у његову животу.

После десетомесечног бављења у Витенбергу, он одлази у Берлин где у раздобљу од 1754—1758 године, издаје »Позоришну библиотеку« у којој зналачки пружа преглед драматске литературе старог и новог времена.

Занимљиво је напоменути да су и прве трагедије младог лајпцишког студента као раније и његове комедије, имале утицај Готшеда. После превода Марибоовог »Ханибалак« он пише у Александринцу три своје драме које носе обележје Готшедова времена.

Али 1755 године Лесинг објављује »Мис Сару Сампсон«, која претставља одлучан корак у немачкој драматици. То је прва грађанска трагедија у немачкој прози.

Лесинг је у пуном развоју духовне самосталности ослобођен од свију ранијих утицаја.

1756 године Лесинг креће на пут у иностранство са кога га враћа почетак седмогодишњег рата из кога доцније црпе материјал за своје дивно дело »Мину од Барнхелма«, префињену причу о војничкој срећи. Са њом је створен немачки лустшил.

Период од 1767—1769 године ње-

гова живота посвећен је чуvenој »Хамбуршкој драматургији« која претставља несумњиво трајан споменик Лесингове драматске делатности.

Наредне године потом нису донеле, на жалост, остварење ниједног од замишљених хамбуршких планова Лесингових, али је зато година 1772 донела његову сјајну трагедију »Емилију Галоти« која је у истину била савршен израз начела и поука које је Лесинг у својој »Драматургији« поставио. И као што је појавом »Мине од Барнхелма« био створен немачки класични лустшил, тако је »Емилијом Галоти« била створена прва немачка класична драма.

У години 1773 Лесинг објављује три књиге једну за другом »Прилоге за историју и литературу« које претстављају низ изврсних студија филолошког и историског карактера.

Његово последње позоришно дело је »Натан Мудрик«, прва немачка класична драма у стиховима.

Тих година доживљује Лесинг породичну катастрофу. Крајем 1777 године умире му жена коју је бескрајно волео и са којом је свега једну годину дана провео у браку.

Наредне године оболева и он, али не престаје да ради. Међутим, услед претераних духовних напора болест га захвата све више.

Он одлази у Хамбург, да би се оправио, али се његово здравље не поправља. Годину дана касније угасио се живот Лесинга.

То је, драге ученице, у кратким потезима оквир тог моћно развијеног живота који је трајао, на жалост, само педесет и две године, од 22. јануара 1729 до 15. фебруара 1781 године — од дана рођења до дана смрти великог Готхолда Ефрајима Лесинга.

Јован Поповић

(Свршетак у наредном броју)

Страна позоришта

Гете с позоришту

Из Разговора Екерманових са Гетеом поводом пожара
у вајмарском позоришту

Ноћас, нешто после пола ноћи, пробудила нас је вика са улице: позориште гори, позориште гори! — Скочио сам из кревета, обукао се што сам брже могао и одлетео на лице места. Општа сметеност, вика и запомагање. Још пре неколико часова уживали смо на претстави тога вечера, а сада на том истом месту које нам је пружало толико уметничког ужитка, влада страховити елеменат уништења!

Ватра је, изгледа, захватила била најпре партер, затим убрзо позорницу и кулисе и тако добро подстакнута тим запаљивим материјатом захватила целу зграду све до крова, који се страховитом ломљавом брзо срушио.

Ватрогасци су притецли у помоћ и зграда је сва била водом окупана, али све узалуд. Пламен је немилосрдно захватио све и огромном силином беснео и потпомогнут ветром носио лакше, запаљене предмете изнад зграде и у пламеним таласима разносио их преко околишних кућа. Вика огромне масе света и дозиви мноштва људи запослених гашењем личили су на пакао. Све су снаге биле уперене и све је било покушано да се силом уништи тај бесни разорни елеменат ватре, али узалуд.

Нешто подаље од ватре, али ипак што је најближе било могуће, стајао је човек огњенут плаштем и са војничком капом на глави, сасвим

мирно пушећи своју цигарету. На први поглед изгледало је, да пожар посматра из љубопитства, али то ипак није било тако. Од њега су долазили и одлазили људи, којима је он давао кратка и одрешита наређења и упутства која су они одмах и без речи извршавали. То је био велики херцог Карл Август. Ускоро је увидео и он да је сав тај посао узалудан, па је наредио да се гашење пренесе на суседне куће, које је пламен скоро већ био захватио. Изгледало је као да у својој уобичајеној кнежевској резигнацији мисли: „Старо нека гори; ново биће лепше“.

И није имао криво. Позориште је већ било старо, нарочите лепоте није било у тој згради, а није имало ниово место за вајмарску публику која је нагло расла. Свакако, било је за жељење што је постала жртвом пламена та зграда која је у себи носила толике велике и лепе успомене...

Гледао сам у многим лепим очима очајне сузе, а највише ме је потресао плач једнога члана оркестра, који је нарицао за својом изгорелом виолином.

*

Кад је свануло видео сам многа бледа лица. Опазио сам да су много младе девојке и жене из бољега друштва зору на згиришту сачекале и од узбуђења се у рано јутро тресле као од грознице. Ја одох до



Гете на одру

куће да се мало одморим, а онда пре подне да свратим код Гетеа.

Послужитељ ми рече да се не осећа добро и да је у кревету. Наредио је ипак да дођем и да останем код њега. Пружа ми руку.

— „Са овим позориштем сви смо мноштво изгубили“! рече Гете, — „али шта да се ради! — Кућа у којој сам уложио труд од скоро тридесет година претворена је у пепео. Али, ето таква је судбина

људска! Скоро целу ноћ нисам спавао; гледао сам са овог мог предњег прозора како се пламен диге до неба. Можете замислiti какве су ми све успомене кроз душу пролазиле — на она стара времена, на мој многогодишњи јад у тој кући заједно са Шилером, на васпитавање многих младих снага, па и на то, да нисам без узбуђења отишао са тога места... и мислим да је паметно да данас не устајем из кревета".

Ја сам похвалио ту његову опредност, ма да ми се није учинило, да је он нешто озбиљно слаб и потрешен, чак ми се учини тога дана врло ведар и отпоран. Изгледа ми да је то остајање у кревету његова стара лукава тактика коју је он применјивао кад год се нешто изванредно десило, па се бојао, да га људи не узнемирују посетама...

Замолио ме је да седнем до његова кревета и да останем мало дуже.

— „Много сам мислио на Вас и жалио Вас“ — рече он. — „Шта мислите сада да почнете са Вашим вечерима кад не можете у позориште?“

— „Ви знате“ — одговорих ја — „како страстично волим позориште. Не само да нисам ни једно вечно пропустио, већ сам измолио дозволу да могу присуствовати и проблема.“

— Да, Ви сте човек који може да управо „залуди за оним што воли“ — одговори Гете смешићи се. — „а ја то волим“. Кад би само сва наша публика била тако у позориште заљубљена као што сте Ви. Па и нема бољег и згоднијег места него што је позориште. Нико од Вас не захтева ништа, не треба ни да уста отворите, седите комотно и удобно на сво-

ме месту, као неки краљ и пуштајте да изводе пред Вама све најбоље и најлепше што можете да помислите. Ту Вам је поезија, ту је сликарство, ту је певање и музика, ту је глумачка вештина и шта још све! — Па када се сва ова лепота и сва ова уметност стече на једном само вечеру, и то на једној завидној висини, тада је то једна свечаност која се ниједном другом не може да упореди. А што се тиче Вајмарског позоришта, осећате и сами, оно није ничим да се покуди; оно је још увек на оној основи из наших најбољих дана, обогаћено још новим талентима.“

— „Волео бих да сам га упознао пре двадесет или тридесет година“ — приметих ја.

— „О, то је тек било једно дивно доба“ — одговори Гете. — „Замислите, да је период француског укуса тек био прошао, и да публика није још била овако преосетљива, да је Шекспиров утицај био још у првој својој свежини, да су Моцартове опере биле још младе, и да су Шилерови комади овде годину за годином постали, и били спремани од њега самога за вајмарску позорницу, и били овде извођени у првој његовој слави, и да се оваквим материјалом заносимо и старо и младо и да је та публика била врло благодарна и благородна“.

— „Старија господа“ — додадах ја — „која су та времена проживела, не могу довољно да се нахвале говорећи о висини на којој је тада стојало вајмарско позориште.“

— „Не могу да порекнем“ — одговори Гете — „то је било нешто. А главна је ствар била у томе, што је Херцог мени дао одрешене ру-

ке, да сам мога да водим и управљам како сам хтео. Нисам тражио сјајне гардеробе и обесне декорације, већ сам бирао добре комаде. Почек од трагедије па до најобичније комедије, мени је све било право; али сваки комад морао је да буде достојан, да буде вредан и у тачине добро конструисан, и на добру основу постављен. Све што је болесно, слабо, плачљиво и сентиментално, као и све што је страшно и грозно што је неморално, било је једном за увек искључено. Ја сам се чувао да том храном не кварам моје глумце и публику.“

Добрим комадима васпитао сам глумце, јер студија доброга и избранога морала је, да нешто направи од човека кога није природа обдарила. Са глумцима сам био у непрестаном личном додиру. Сам сам водио читаће пробе и објашњавао свакоме његову улогу. Био сам увек и на свим главним проблемима и са глумцима дискутовао шта би се и како би се нешто боље могло дати. Нисам фалио ни на претставама и правио сам своје примедбе идућега дана на све што ми се на претстави није свидело.

Тиме сам их васпитао у њиховој уметности. Али, ја сам настојао да углед тога сталежа подигнем тиме што сам најбоље и најспособније уводио у своје друштво и тиме показао свету, да тај сталеж ценим и сматрам га вредним мого друштва. То је било узроком, да се и остало вајмарско боље друштво повело за мном и да су тада глумци и глумице били примани у најотменије куће. Тиме је дошла до изражaja једна унутрашња и спољна култура. Шилер је поступио исто тако. Он је општио са глум-

цима и глумицама много. И он је исто тако био увек на проблема и после сваке успеле претставе његових комада он је обичавао да их све позове себи и да са њима цео дан весело спроведе. Али кад је Шилер дошао овамо, он је нашао и глумце и публику на једној културној висини и не може се порећи да је баш то допринело много брзом успеху његових комада“.

— „Овај данашњи пожар“ — рекох ја — „тиме што уништава ову кућу у којој сте Ви и Шилер толико радили завршава једну велику епоху која се неће више лако вратити у вајмарској историји. Ви сте засигурно у то доба Вашега директорства због многих успеха које сте имали, много радосних доживели.“

— „Али и немало бриге и беде“ — одговори Гете са дубоким уздахом.

— „Мора да је верло тешко“ — рекох — држати на узди оволови број глава“.

— „Врло, врло тешко“ — одговори Гете. — „Много се може постићи строгошћу, више са љубављу, али највише схватањем и строгом праведношћу, где симпатије несмеју да играју никакву улогу. Морао сам да се чувам и заштитим од двају непријатеља који су ми могли да буду опасни. Један је моја страстна љубав наспрам талентираном учетнику, која би ме могла завести да будем необјективан, другог непријатеља нећу ни да помињем, али Ви ћете се досетити ко је то. Није било у нашем театру мало женских особа које су биле и лепе и младе и при томе пуне духа. Ја сам се осетио повучен ка њима — и није било ретко да сам

дошао и до пола пута али сам имао увек довољно снаге, да кажем себи: Не даје! — Ја сам добро знао шта значи мој положај и шта сам му дужан. Ја ту нисам био приватно лице, већ шеф једнога завода чији напредак ми је везао срце и душу више него ли моя лична тренутна срећа. Да сам се ма у коју љубавну авантуру пустио, ја бих постао као неки компас, који никако не може да казује право ако је поред њега неки магнет који га привлачи.

Али баш зато што сам се ја на моме месту одржао гледајући у свему само идеал и потпуно остало чист, остало сам и господар у тој

кући и никада ми није помањкало потребног поштовања, без кога се ауторитет не може да очува".

Ово његово признање било ми је утолико више угодно што сам то исто о њему и од других слушао, а овим признањем ето и сам то потврдио. Ја сам га од тога часа још више заволео и опростио сам се тога дана од њега срдачније него ли никада пре.

На потвратку мојој кући свратио сам и до згаришта нашега театра. На њему је још буктала ватра. Мало подаље од њега ветар је разнсио изгорелу хартију неког позоришног комада — то су биле улоге из Гетеовог „Таса".



ИЗ УМЕТНИЧКОГ СВЕТА

ЕДВАРД ГРИГ

У близи свакидашњице заборавили смо на један скроман помен човеку који је са далеког севера проговорио у тоновима који су опчарали сва мора и све континенте земаљске! Ове године протекло је 35 година од његове смрти. Поред Андерсена и Ибзена то је један трећи дух који је свој север здружио са свим осталим половима света ове мале кугле земаљске што се окреће и лети поред милијарда других светова у бескрајном свемиру.

Гласови тога невидљивога и непознатога света одјекнули су у делима овога севернога чаробњака!.. Тај чаробњак је Едуард Григ!

Једна нежна, слабачка природа, једна глава зарасла у седу северњачку браду.. Ситан и мали као слаба женица под мушким плаштем... То је тај Норвежанин, брат плећатих, кошчатих морнара бронзанога лица и широких груди...

То је ипак био Норвежанин, више него ли икоји други, са својим причама, са својом сутонском мистиком, са својом еолском харфом умирења и рађања сунца над дубинама слећенога мора!.. Григ је музички чаробњак северних крајева!..

Његова нежност је уједно и његова снага. Његова болешљивост и слабост били су његово нормално стање...

За последњих 47 година живота, значи од године 1860, Григ је могао да дише само са једном страном плућа. У његовоме животу играле су велику улогу гумене ципеле, шал око врата, кишобран, топал капут и

лежање у кревету!.. Борио се целога свога века са помањкањем ваздуха у грудима, са тешким дисањем. Уз његов кревет дању и ноћу бдио је невидљиви анђео смрти... Из почетка га је уметник преклињао да се уклони, да га остави сама. Али



Edvard Grieg.

када све то није помогло, он се склонио да му уступи место поред свога одмаралишта и да са њиме живи!..

На дан његове смрти, син песника Ђернсона одржао је говор у позоришту града Осло, а када је после овог говора заструјала ваздухом Григова музика — »Осина смрт« — очи свију су се оросиле... Сви су

осећали, да је он у овим тоновима опевао своју смрт... И уопште над свим његовим делима развијен је као сива сутонска маглена копрена осећај пролазности и умирања свега што је на свету.

»Он и његова уметност неће се никада заборавити, ни од мене ни од мoga народа ни од његових земљака«, те речи је писао Цар Виљем Григовој удовици приликом његове смрти.

Његов гроб је у једној пећини којој је приступ слободан само по морском путу. Једна једноставна плоча само са његовим именом покрива гроб са урном његова пепела.

Немачки Цар, који је изгледа био опседнут Григовом музиком, прославио је на најсвечанији начин уметников 60-ти рођендан. На царевој јахти «Хоенцолерн» свирао је Григов оркестар.

»Била је дивна ведра летња ноћ«, прича о томе сам Григ, када су мени у част хиљаде лађа и једрилица окружавале цареву јахту. Тада сам био болестан и владар је брижно седео до мене, увио ме у свој мантил, лично донео један топал покривач и са њиме увио моје ноге!«

Ма колико да га је тај владар поштовао, ипак се није никада, па ни овом приликом, усудио да му понуди неки орден! Он је врло добро знао шта Григ мисли о тим формалностима.

Када му је једном један херцог лично предао орден, он је казао само »хвалак« и ту, пред херцогињом, ставио га у стражњи цеп свога франка. Херцогиња, разочарана, имала је муку да му докаже на којем делу тела треба да стоји то одликовање!..

Григ је био много поштован и признат од својих савременика. Свако

га је сусретао са једним управо дрљивим поштовањем. У томе је чинила изузетак само госпођа Хагенруп, његова ташта, која му никако није хтела да дà своју нећаку за жену, ма да је ова млада девојка дивно певала његове песме.

Можда само због тога! »Он није ништа, он нема ништа и он пише неку музiku коју нико неће да слуша!« доказивала је госпођа Хагенруп и њен муж, који је морао све да повлађује што је тај његов кућни змај хтео. Тек онда када је Григ био изабран за диригента филхармонског оркестра у Ослу, попустила је та жена, и уметник ступи пред олтар 11. јуна 1867. Први који је истински познао и проценио овога величкога уметника био је Лист. Франц Лист је у Риму када је у Григовом »Клавирском концерту« чуо у 2. финалној теми само једну ноту (су-примирани основни тон ге место гис), та једна једина нота му је казала кога има пред собом и Листов суд је био ипак нешто друкчији од суда госпође Хагеруп, његове таште!..

Кембрију му је дао част доктората, Лајпциг је подигао у »Гевандхаусу« његову бисту. Није било концерта без Григових песама, није било оркестра без »Пер Гинт« суните или »Клавирског концерта«, и била је овоме уметнику дато велико задовољство у томе што су се његозом генију дивили мало виши него ли госпођа Хагенруп, и у томе што је Чайковски заплакао кад је слушао госпођу Григ како пева његову песму »Последње пролеће!..

Само један колега није могао да се загреје за Грига! То је био Клод Дебиси. У томе су велику улогу игоали политички моменти. Када је Григ добио један врло љубазан позив од Едуарда Колонеа у париском

Шатле-театру да тамо концерира, Григ је то прилично нељубазно одбио, потстакнут од свог земљака колеричног Бјернсона, који је био мишљења, да није достојно ступати на Француско тле после једног скандала као што је била Драјфусова афера! Цела европска штампа говорила је о овом инциденту.

Тек год. 1903, пристане Григ на поновни позив Колоне-а и дође у Па-



Г-ђа Ида Прегарц

(Госпођа у црном у »Мини од Барнхелма«)

риз. Колоне је мислио да је тај инцидент давно заборављен. Али се преварио. Када је Григ ступио за диригентов пулт заори се кроз салу нечуvena бука, узвици, звиждање и дозив: Нека се извине! Нека се оправда!.. Григ је остао непомичан... И кад се бука стишала, концерт на коме су суделовали Раул Пуњо и Елен Сулбраусон, био је одржан, публика је френетично аплаудирала, »а кад сам«, каже Григ, »после концерта. Истичемо исто тако, да другу

лира полиције, осећао сам се као један Кромвел!

Ипак Клод Дебиси није могао да се сасвим савлада. Он му је казао на пр. ово: »Француска може да и даље опстане и без Грига, али, чини ми се, да се Григ не може да одрекне Француске! Па и тешко је да уметник не осети ентузијазам париског духа! Париски темпераменат је и мањим уметницима него ли је Григ аплаудирао!.. А господин Григ? Када га гледате са предње стране, личи вам на неког генијалног фотографа. А од натраг личи ми на оне сунцокрете које папагаји врло воле и који ките и испуњавају периферијске баште!.. И поред својих одмаклих година влада оркестром ипак живо и слободно. Али његова музика је подвалила! Он је један врло окретан и вешт музичар и најделикатнији је онде где се приближује народским мотивима свога краја...«

На крају он га поређује још са Ибзеновим Немаром Солнесом, па каже: »И овај је хтео, као и Солнес да зида куће за људе у којима ће се они осећати сретнима, али Григ није Парижанима могао да приреди то весеље, да уђу у те његове удобне и лепе домове!..«

Григ се могао да утеши, смири и од те стране. Он је био композитор чија су дела највише издавали и највише изводили по целом свету. »Клавирски концерт«, па »Соната за виолину« освојише свет. Све је то подигло Грига на један споменик који је више него славан. Он је постао омиљени уметник, један од оних без којих човек који осећа изгледа да не би могао да живи.

Ипак Григ није умро богат. Скромно је живео и скромно, скоро у сиромаштву је умро. И још за овога живота видeo је нешто што га је могло да заболе. Када је, наиме, »Ве-

села удовица» Франца Лехара била по 200-ти пут изведена у Ослу, Григ је морао да призна: Ја мислим да могу отворено да кажем да су моја дела била извођена по целом свету, али ја нисам за све моје композиције толико добио за живот, колико је Франц Лехар са самом својом »Веселом удовицом» у самом Ослу зарадио.

То је судбина једне уметности која се родила из префињеног духа и која говори само душама које су отвориле своја врата лепоти у свом

њеном трагичном умирању. Од сто људи једва ће двадесеторица да уживaju у »Тристану», али 80 њих ће да се опија са шлагерима и јефтиним ефектима што долазе и пролазе уз пуну чашу и пијане гусле.

Лепота је одабрана и тешко се до ње успињати. Некима је суђено да је уживaju, неки застају на половини пута до њеног врха, неки нису достојни ни да подигну до ње своје очи, јер су навикли да гледају само прашину и трулеж земаљску!..

Др. Винко Витезица



Ђузепе Верди: РИГОЛЕТО

Први чин. Војвода од Мантове одржава у свом дворцу велики пријем. Са одушевљењем прича о некој девојци, коју стално виђа у цркви. У исто време он се удвара и лепој грофици Чепрано. Због тога му се Риголето руга и саветује га, да би боље учинио када би грофа одстранио, ако жели да придобије грофицу. Због тога Чепрано припрема освету Риголету. У том моменту се појављује гроф Монтероне, тражећи да му се поврати одведена ћерка. Риголето исмејава и Монтерона. Овај у очајању прокуне Риголета, Војводу и остале.

Други чин. Пред Риголетовом кућом. Риголето је узнемирен због проклетства грофа Монтерона, али се најзад и сам себи руга. Из куће излази му у сусрет ћерка Ђилда, коју он неизмерно воли. Риголето Ђилди дозвољава само да иде у цркву и не казује јој чиме се он занима. Он разгледа око куће, да Ђилди не прети каква опасност. У том се појављује војвода од Мантове, у коме Ђилда упознаје оног старца, кога је виђала у цркви и заволела. Риголето повераوا своју ћерку Ђовани и одлази. У близини куће наилази Риголето на Чепранове људе. Они га заварају, завежу му очи и украду Ђилду. Риголето скида повез са очију, улази у кућу, види да Ђилде више нема и пада изнемогао сећајући се проклетства грофа Монтерона.

Трећи чин. Дворана у Војводином дворцу. Војвода сазнаје да су Чепранови људи отели Ђилду. Он одлази к њој. Риголето ипак мора

да игра улогу дворске будале, али то не издржава дugo, јер слути где му је одведена ћерка, па би хтео да продре у војводине одаје. Присутни га задржавају. Изненада излази Ђилда. Она оцу све што се десило саопштава. Риголето је приводи миран, али у њему бесни страш-



Ђузепе Верди

на мржња против заводника, и он одлучује на му се освети.

Четврти чин. Риголето са Ђилдом пролази поред куће разбојника Спарафучила. У крчму долази Војвода, да се састане са уличном играчицом Медаленом. Ђилда сад увиђа Војводину неверност, док се Риголето заноси мишљу освете. Ђилда по очевом савету мора да побегне у мушким оделу, али она

слути зло и враћа се. Војвода одлази у кућу на спавање. Ту га Спрафучиле, по договору са Риголетом, мора убити. Играчица моли за његов живот, на шта разбојник пристаје, али под условом ако му се до понији појави неки други човек, који има да падне као жртва. Ђилда је све то чула. Да би спасла свога драгог, она куца на врата, прилази Спрафучилу обучена још

увек у мушки одел, и овај је убија. Мало затим појављује се Риголето. Он прима мртво тело и мисли да је то Војвода. Већ је спреман да мрског непријатеља баци у раку, али у томе чује издалека Војводин глас. Хвата га страх. Да би се уверио, отвара омот и види да је његовом кривицом убијена Ђилда. Проклетство грофа Монтеврона се испунило.

Премијере, обнове, репризе

Као што је познато, премијера комада „Сунце, море и жене“ од г. Момчила Милошевића биће у петак, 5 марта. О премијери овога комада „Српска сцена“ донела је у својим ранијим бројевима опширније написе у којима су редитељ и сценограф изложили детаљно своје концепције. Потсећамо да су у овоме комаду запослене искључиво наше чланице, пошто у комаду нема мушких улога. Истичемо исто тако, да другу драк овога комада чини околност да комад режира сам писац г. Милошевић.

Крајем овога месеца биће премијера класичне комедије „Менехмик“ једног од највећих светских комедиографа, латинског писца Тита Макција Плаута. Комад режира г. Владета Драгутиновић, а у извођењу комада суделују наши истакнути чланови. Тако, женске role носе г-ђа Невенка Урбанова, Ирена Јовановић, Љубица Секулић, а мушки г. г. Божидар Дрнић, Миливоје Поповић-Мавид, Александар Цветковић, Михаило Васић, Димитрије Величковић,

Братољуб Глигоријевић, Милан Поповић, Сима Јанићијевић. Декор, према римском узору, спрема г. Митомир Денић. Маске ради г. Владимир Загородњук а костиме г-ђа Милица Бабић-Јовановић.

У припреми је и домаћа комедија „Оде воз“ од младог драмског писца г. Душана Мишића. Комад се већ увек спрема под режисерским вођством г. Милана Стојановића. У извођењу комада суделују г-ђе Зора Златковић, Софија Перит-Нештић, Лепа Петровић, Матилда Милосављевић, г-џе Милева Бошњаковић, Ружица Текић, Љубица Секулић, Јелена Љубојевић, Живка Милошевић и г. г. Божа Николић, Јован Геџ, Марко Маринковић, Јован Антонијевић, Јован Николић, Милан Поповић, Димитрије Величковић, Мирко Милисављевић, Милан Живковић, Братољуб Глигоријевић, Милорад Игњатовић, Љубомир Станишић.

Ових дана узета је у припрему и трагикомедија „Драма“ од г. Владимира Кустудића. Режију овога комада има г. Јурије Лавовић Ракитин.

ПОЗОРИШНА

ХРОНИКА

— У Барселони је настављено гостовање немачке оперске групе коју води Франкфуртски генерални интендант Ханс Мајнер. Ова група гостује у тамошњем Лицеум — позоришту. Сад је изведен „Зигфрид“ од Вагнера. Дириговао је генерални музички директор Конвични.

— Алфредо Касела проширио је своју оркестарску свиту „Паганинiane“ за један већи балет. Либрето је написао Аурел фон Милос. Прво извођење бвога дела биће ускоро у Краљевској опери у Риму.

— Хенк Бадинг, холандски композитор, написао је једну оперу чија је садржина узета из живота славног холандског сликара Рембранта. Ова опера биће ускоро изведена у холандској Дворској опери.

— Сметанина опера „Продана невеста“ изведена је недавно у Анкари, престоници нове Турске, у приказу оперског одељења Државног конзерваторијума и са уметничима Народног позоришта. Приказ ове опере имао је велика успеха.

— У Риги је, у тамошњем народном позоришту, први пут изведена позната Ибзенова драма „Народни непријатељ“. Летонски превод дала је Јева Телмина. То је трећа Избенова ствар која је преведена на летонски језик.

— 20 фебруара изведена је први пут у Франкфуртској опери музичка драма Карла Орфа, чувеног немачког савременог композитора „Мудра“. Франкфуртска опера негује већ годинама музичку Модерну. Тако је од значајних дела савремених немачких композитора извела досад „Чаробну виолину“ и

„Колумба“ од Вернера Ека, затим „Кармина бурана“ и „Рајски вртић“ од Карла Орфа. Истог вечера којег је изведена „Мудра“, изведен је и „Орфеј“ од Клаудија Монтервердија, у обради Карла Орфа.

— У Дирени приказана је недавно Расинова трагедија „Федра“, која се иначе ретко налази на репертоарским плановима немачких позорница. Нови превод ове класичне трагедије дала је др. Ерина Шифенбуш. Позоришна критика вели да се у новом преводу изврсно осетио племенити, звучни ритам Расинове трагедије. Режија се строго држала античкеbine.

— У Минхену је умрла, у 74 години живота, графица Ева фон Бодисен. Она је написала више романа, позоришних комада и комедија, а позната је и као изврстан преводилац. Била је унука једног универзитетског професора из Ростока и кћи др. Карла Тирка, лекара у Либеку.

— Габор Вашири, мађарски комедиограф који је и код нас добро познат, написао је нову комедију која се зове „Флерт је сувишан“. Вашири је мајstor комедиографске технике и зна да напише добар комад за широку публику. Тако је и са овим његовим најновијим делом у коме преовлађују елементи водвиља. С времена на време, ипак, за светлаца префињени хумор праве комедије, и ако га убрзо одагна ситуационе комике коју писац нарочито воли.

— На словачки су недавно преведена два румунска дела: „Негде у даљини“ од Стефанеска и „Човек који је видео смрт“ од Ефимија.

Последње дело доживело је пре неколико година велик успех и на сцени С. н. позоришта, а играно је и у многим другим српским позориштима.

— Шекспирова трагедија „Јулије Цезар“ приказана је крајем јануара у Гази, у Турској, на класичном арапском језику. Ова претстава изведена је приликом свечаног отва-

рања тамошњег арапског колеџа.

— Мађарска оперска литература добила је ново дело. То је оперска верзија драме о Константину — „Бизант“, према тексту познатог мађарског писца Ференца Херцега. Музiku је дао Емил Абрањи, ранији директор Будимпештанске опере. Премијера ове опере биће још у току сезоне.

ПОЗОРНИШКЕ БЕЛДЕШКЕ

Оживљавање Николајеве опере „Маријана“. — У Државној опери у Берлину обновљена је недавно опера „Маријана“ (Ил проскрито) од Ота Николаја. Ову обнову извела су два позоришна практичара, нирнбершки управник Вили Ханке и његов музички сарадник др. Макс Лој. Суштина Николајеве партитуре није много изменјена. Као што је познато, ово дело заузима истакнуто место у Николајевој стваралачкој делатности. То је последња његова опера писана у Италији и за Италију, крај једне епохе коју је сам аутор обележио као завршетак свога приправног периода. „Маријана“ је доживела, приликом премијере у миланској Скали, пун неуспех. И поред тога, Николај је тачно знао вредност своје партитуре, и стога је убрзо дао у Бечу, у новој музичкој интерпретацији. Ту је имала успеха и доживела знатан број реприза, иако носи типична обележја италијанске мелодике и далеко је од тога да урони у немачке осећајне дубине. Немачка опера тек су његове „Веселе жене виндзорске“. Отуд је „Маријана“ и била заборављена као дело пре-

лајна периода и карактерисана само као „повратак заблуделог“. Па ипак, „Маријана“ богато осветљава музикалну слику Николајеву. У њој је композитор са једном личном потом, особеном његовој немачкој природи, надвладао стил италијанске опере, чији су претставници Доницети, Белини, Росини и млади Верди. Велик, широко разапет мелодиски лук даје певачу прилике да развије сва своја гласовна средства, пунктирани ритмови подвлаче моторну снагу мелодике нарочито у хорским ставовима, које је Николај изразито уобличио, благодарећи својим искуствима из других сектора своје стваралачке делатности. Инструментација посведочава сигурно савлађивање оркестра и изненађује покаткад својим смелим ефектима; богатији су од оних код савремених Италијана његови хармониски „обрти“; најзад, уочљиве су нарочито извесне паралеле с музиком Вердија, који је истих година као и Николај. Из свих тих разлога сматра Лотар Банд (у „Немачкој културној служби“ број 34 од 11 фебруара) да је било сасвим оправдано оживљавање „Маријане“.

Баш на основу ове опере сазнајемо шта је Николај могао и „научио“ у једној области коју је већ напуштао.

Нова обрада „Маријане“ у овоме је: радња је подељена на два дела, а за њихово објашњење додана је предигра. У овом циљу уткана је музика шесте слике из првобитне партитуре у увертиру која је подељена у два дела; саобразно овим изменама изменењен је и текст. У средишту радње сад је Маријана која се по други пут удаља, узалуд ишчекујући повратак свога првог мужа. „Покојник“ се, међутим, изненада враћа. Два мужа Маријанина у исти мах су и два огорчена политичка противника. — Овако обновљена, „Маријана“ је доживела велик успех у Берлину.

У месецу јануару о. г. имало је позориште укупно 929.678 динара прихода. Од те цифре 635.702 динара пада на Драму, а 293.976 динара на Оперу и Балет. Драма је имала укупно 27 претстава, а Опера и Балет укупно 11. Просечни приход по претстави у Драми износи 23.544 динара, а просечни приход по претстави у Опери и Балету износи 26.725 динара. — Укупни број посетилаца у Драми и Опери износи 21.472. Од тога на Драму пада 15.770, а на Оперу 5.702. Просечни број посетилаца у Драми износи 584, а у Опери 501. У Драми су највише прихода донели ови комади: „Мина од Барнхелма“ (40.208, премијера), „Ђидо“ (29.261), „Избирачица“ (28.697), „Улични свирачи“ (28.101, 50) и „Зона Замфирова“ (28.006). У Опери највише прихода су донели ови комади: „Чаробни стрелац“ (32.904), „Боеми“ (30.011, 50) и „Тоска“ (27.333). — У Драми најчешће су извођени ови комади: „Вечити младожења“ (4 пута), „Два цванци“ (4 пута) и „Избирачица“ (3 пута). У Опери најчешће су извођени „Чаробни стрелац“ (3 пута), „Боеми“ (3 пута) и „Тоска“ (2 пута).

Вести из куће

Пријем ћачких претстава. — Од 20 фебруара о. г. увело је наше Позориште ћачке претставе које се дају једном недељно. Претставе почињу увек у 9.30 часова пре подне. Досад су дане две такве претставе, прва у суботу, 20.0. м., друга у четвртак, 25.0. м. Обадве претставе биле су распродане до последњег места, што доказује огромно интересовање ћачке омладине за ову врсту претстава. Засад игра за ћачке само Драма. На обадвема претставама приказана је »Мина од Барн-

хелма«, весела игра у пет чинова од немачког класичног писца Лесинга, у режији управника С. н. позоришта Јована Поповића. Редитељ је пред сваку од ових претстава држао предавање о Лесингу, његовој епохи, о карактерима у поменутој веселој игри, као и о камерном стилу у коме је режиран и постављен овај добри комад. Систем ћачких претстава наставиће се засад само претставама Драме, углавном из српског и страног класичног репертоара.

† ЂУРА МАРИНКОВИЋ

Као што смо јавили у прошлом броју овога часописа, 24 јануара о. г., у рану зору, умро је изненада, на своме имању у Белој Цркви (Банат), Ђура Маринковић, дугогодишњи члан нашег Позоришта. Са њиме је нестало из нашег културног живота једна симпатична фигура и један расни глумац који се непоштедно трошио у својој уметности.

Ђура Маринковић родио се 25 августа 1886 године у Великој Кикинди, у Банату. Већ у раној младости осетио је велике симпатије према позоришној уметности. Глумачку каријеру почeo је 1907 године. Ускоро избија на површину. Благодарећи своме неоспорном глумачком таленту и добру тенору, постаје убрзо глумац у трупи чика Мише Милошевића, у то време позната управника једне добре и солидне позоришне трупе која је с успехом крстарила по свима српским земљама. Маринковићеви успеси у овој трупи били су такве природе да је ускоро ангажован за С. н. позориште у Београду. Немирне крви, он се ту није дugo задржао. Поново га привлаче путовања и промене које нуди живот путујућег глумца. На овим турнејама Маринковић је одушевљавао гледаоце који су дugo памтили његове глумачке и певачке креације. За време првог светског рата, 1914 до 1918, Маринковић игра на фронту националан репертоар у чуvenом војничком позоришту. Пошто у овом фронтовском позоришту, природно, није било жена, он је, благодарећи своме гласу, и-

грао и женске улоге, између осталих Коштану, и Ружицу у «Циганину». После рата борави кратко време у Сарајеву да се ускоро врати, овај пут дефинитивно, у С. н. позориште. И овде је његова област национални репертоар у коме даје низ веома успешних роля. Нарочито су биле запажене његове улоге у комадима «Теодора», «Распикућак», «Сељак као милионар», «Аца, лепо берберче» и «Сеоска лолак». Београдска публика нарочито се одушевљавала његовим креацијама Јованча у «Путу око света», Максима у «Ћиду» и Гвоздена у «Девојачкој клетви».

Двадесетпетогодишњицу свога уметничког рада прославио је Маринковић 6 фебруара 1933 године свечаном претставом «Риђокосек». Том приликом одликован је орденом Св. Саве IV реда.

1939 године Маринковић је, после пуних тридесет година глумачке делатности, пензионисан по молби. Отад живи са својом супругом у Белој Цркви. Али ни ту није глумачки неактиван. Радио је са великим одушевљењем у белоцркванској групи пријатеља уметности којој је много користио својим глумачким искуством. У овом раду била му је први помоћник његова супруга Милева. Занимљиво је поменути да је последња приредба ове групе, у режији Ђуре Маринковића, била 13 јануара ове године, Десет дана доцније Маринковић није припадао више живима.

Вечан му помен!

СПУШТЕН СТОМАК

Тегоба после јела, надимање, подригињање, горка уста, болови у стомаку, болови иза плећа и у крстима, неуредна столица, повраћање, нервоза, несвестица, болови главе и вратних жила, тешко дисање, узнемирање 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.

„КОСОВКА ДЕВОЈКА“ (раније „Санитас“)

Кр. Милана 26

„СРБИЈА“

СТОЛАРСКА
РАДИОНИЦА

ЗА РЕНОВИРАЊЕ И ПОЛИТИРАЊЕ НАМЕШТАЈА

као спаваћих соба, трпезарија, клавира и т. д. За рад гарантујем.
На позив долазим.

Столар **МИЛОШ УБОВИЋ**, Фрушкогорска бр. 15 (крај Бранкове ул.)

Специјална радња за dame и децу

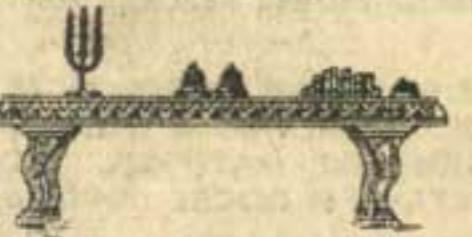
Конфекција *„Авалा“*

Тихомир М. Гајић

БЕОГРАД, ПОЕНКАРЕОВА УЛИЦА БРОЈ 24

Грунгут и Пејковић

Чика Љубина улица број 14—16



Стална изложба стилског намештаја,
сликарских и вајарских дела најпо-
знатијих мајстора.

Пројектујемо унутрашња уређења
станова, вила, кабинета и слично.

ПРИМАМО ПОРУБИНЕ за сопствену израду свих врста стилског намештаја

СТРУЧНА ОПРАВКА
ДАМСКИХ
ЧАРАПА

НИКОЛИЋ

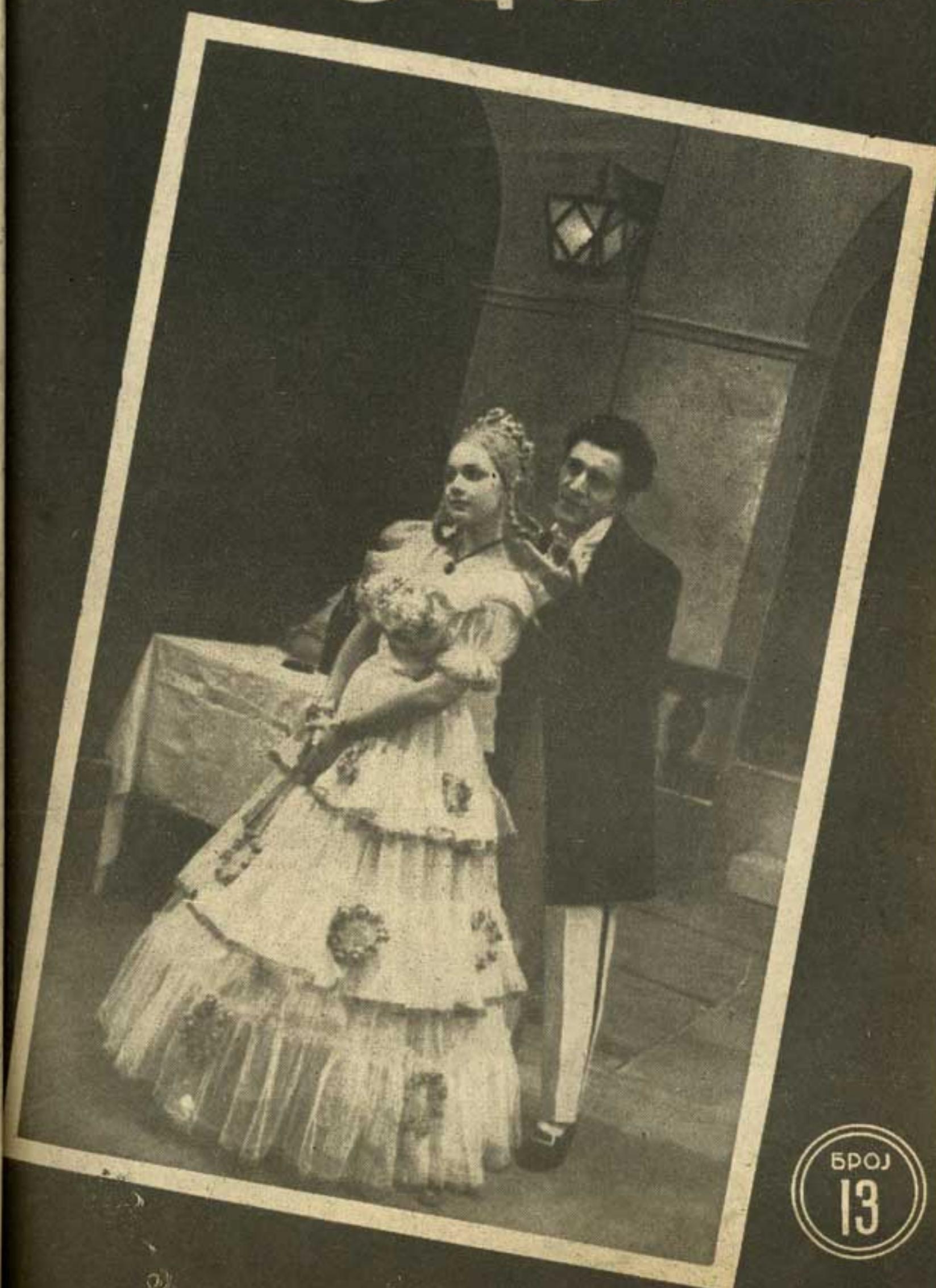


КНЕЗ МИХАЈЛОВА БР. 15
ЦАРА НИКОЛЕ II БР. 2

Препоручујемо господи стручну оправку мушких чарапа.

СРПСКА

СЦЕНА



БРОЈ
13

СРПСКА СЦЕНА

Позоришни илустровани лист

— 1. марта 1943 —

— САДРЖАЈ —

Репертоарски неспоразуми

Савремена италијанска драма

Из мемоара једне уметнице

25. год. филмске уметности

Циклус претстава за ђаке: Лесинг — «Мина од Барнхелма»

Гете о позоришту

Из уметничког света: Е. Григ

Ђузеле Верди: Риголето

◆
Премијере — Обнове — Репризе

Позоришна хроника

Позоришне белешке

Вести из куће

Некролог: † Ђура Маринковић

◆
Слике: Вечити младожења — Олга Спирidonовић и Бранко Јовановић (на омоту)

Вечити младожења — Фран Новаковић и Бранко Јовановић

Луији Пирандело: «Ја сам увек сам себи диктирао!»

Г. Е. Лесинг —

Гете на одру —

Едвард Григ

Г-ђа Ида Прегарц

Ђузепе Верди

Српска сцена излази сваког 1. и 16. у месецу

— Примерак 6 дин. —

СРПСКА

СЦЕНА

БРОЈ 13

БЕОГРАД, 1 МАРТА 1943 ГОД.

ГОД. II



„Кућа та красиће, истина, стално Београд, али ће преко престонице бити на дику целој земљи и свему народу нашем. Позоришно пак, друштво биће заиста народно, у пуном смислу те речи, јер ће по потреби и према околностима обилазити знатнија места наше отаџбине. Осим тога уздамо се да ће оно за кратко вре- ме постати растило и садница за нове сталне и покретне позоришне дружине у нашој кне- жевини и, уопште, по нашем народу, јер ће народно позориште у Београду забести позо- ришну школу, из које ће, ако Бог да, сваке године излазити нов приплодак за садашње дружине или приправници за нове.“

Циркулар одбора Ср. нар. позо-
ришта од 3. јануара 1868.

„...На месту где су недавно стражарили стари победници... подиже се храм слобод-
них вештина, храм у коме ће народ сабирати плодове лепше културе и који ће унутрашње, душевно, ослобођавати народ наш...“

„Позориште је школа — али не само за омладину, већ и за сазревшег човека, за сваког који потребује унапређења у свом душевном „ја“.“

„Створено је позориште, влада је учинила своју дужност, али је сад публика у почетку своје дужности. Њој ће бити предат храм ве- штине, који без топлог учешћа с њене стране неће моћи опстати“.“

„Видов Дан“, 30 октобра 1869

Репертоарски неспоразуми

Ови редови писани су пре неколико година, у оквиру једне Драматургије, али нам изгледа да су и данас прилично актуелни. Има извесних места у њима која су, можда, неоправдана: тако она о кризи позоришта која је у Европи била на врхунцу првих година по појави тонфилма. Али се остала могу пренети и применити и на данашњицу, нарочито места „унутарње“ природе, репертоарска првенствено. Зашто? Зато што се, као што нам изгледа, културни симптоми и последице тих симптома изменеју, готово, у циклусима; што слични узроци рађају и сличне последице. Тада случај нарочито је очигледан у творачкој духовној области, пре свега у позоришној која је, благодарећи своју синтетичној природи, уметнички највише сложена.

Ти редови гласе:

Веома велике, духовне и моралне, разлике постоје између прератне и послератне публике. Чак и послератна позоришна публика као да се последњих пет-шест година формисала у засебан, строго омеђен театрски тип који нема много додирних духовних веза с оном позоришном публиком непосредно после рата. Тада процес духовног обнављања, духовног препорођења позоришне публике није само код нас уочљив. Он се поставља и код народа развијеније позоришне културе. И не само као пролазан појав општег „мењања укуса“, проузрокована разлозима тренутне социјалне и економске природе, већ као дубљи психички и моралан појав који навештава настајање једне нове културне садржине, сложеније и озбиљније, када је реч о односу према оним шареним и бучним, „штурмундранговским“, културним подвизима, тако усплахирано казиваним првих дана по рату. (Природно, овај процес не иде без тешкоћа. Приближавање публике позоришту искоришћује се често у циљу њеног духовног разарања, у циљу њеног „преваспитавања“ у негаторском и негативистичном духу. А овај дух стоји у оштрој супротности с националним осећањима и традиционалним духовним завештањима савремене европске публике).

Тада карактеристичан појав мењања укуса, у ствари појав мењања целокупне духовне структуре савремена позоришног гледаоца, може се видно пратити и на нашем позо-

ришном животу. Утолико пре што је овај живот, мање или више, саображен савременим западноевропским театралским формама, мање самоникао, мање „расан“; напротив, више подражавачки, у општем западноевропском смислу речи, без видљивих тежња да из наше основне духовне садржине прпе своје инспирације, да из ње тражи свој правилнији израз и своје специфичније облике. (У нас се драмски писци, например, ломе пишући о Јуди, о Набукадоносору, о Наполеону, о Шамфору, о центрифугалним играчима, док цела једна наша историја, средњевечна и данашња, толико богата и занимљива, и цела једна народна поезија леже жалосно неискоришћене као савршено бео табачић хартије!).

Уколико је, дакле, општи изглед нашег позоришног живота приближнији својим западноевропским угледима, утолико су сви они разнородни појави духовних преокрета у савременом позоришном развију Западне Европе једнако карактеристични и по нас и наше данашње позоришне напоре. Према томе, оно „мењање“ општег позоришног укуса код нас треба свести, приближно, на исте оне узroke који су заједнички и западноевропској позоришној култури.

Још 1932 третирао је познати берлински позоришни критичар Вили Хас, у једном врло запажену напису, проблем слома савременог позоришта („Енде дес Театерс“). Његова анализа савремене позоришне кризе не додирује само спољне узroke који савременом позоришту дају изглед месечара, изненада пробуђена у крају за њега потпуно непознату. За њега питање данашње позоришне кризе није, после, ни у често злоупотребљавану термину да се позориште преживело као установа одређена временског периода у духовном развију човечанства; да је оно, у овом добу живих техничких такмичења и општег напретка материјалне културе, замењено другим културним вредностима које више и потпуније одговарају општем духовном расположењу савремена човека. Он „историску чињеницу“ слома савремена позоришта разгледа и види У НЕДОСТАТКУ ВЕЛИКЕ ДРАМЕ, драме Калдеронова типа и високе схоластике, „универзалне драме“, која би своје доба, као једну функцију светске историје, испунила до краја, заситила га без остатка. „Велика драма је“, вели он, „у неку руку врста апсолутног сагоревања, јер у њој општа ситуација сагорева до краја, потпуно, без икаквог остатка, у једној индивидуалној“. Примери Антигоне, Хамлета, Офелије драмски су процеси ОПШТЕ ПРИРОДЕ која се утапа у појединачним. Основна грешка модерне драме је у томе што је она „упаљиву ствар преобразила у материјал, а материјал у упаљиву ствар“. Значи да је, у знаку скептичног, индивидуалног човечанства Ренесанса, учинила „проблем“ и „индивидуалну борбену ситуацију“ примарним, док је саме драмске личности ставила у други план. „То је разлог“, вели Хас, „што ми ћутке, незапажено, пролазимо

поред сјајних драмских материјала; они нам стоје на врху језика, али ми не умемо да их искажемо; они су ту, али драме ипак нема. За велику, универзалну драму потребно је тотално сазнање о човеку у свима његовим животним функцијама, потребна је нека врста „визионарске даровитости“, према оном познату ХЕЛДЕРЛИНОВУ термину, оне даровитости „која се сама дражи да би знала више него што може да понесе и обухвати“. Таква драма, „највиша легитимација једне епохе у светској историји“, никад не оперише рефлексијама, него живим личностима. „Велика драма“, закључује Хас, „увек лежи на оштрици ножа, на граници између најштријег реализма и савремена нихилизма: за њу је прошлост — прошлост до краја; будућност — најтамнија ноћ, смрт“.

Не улазећи у суштину ових Хасових разлагања о великој драми, признаћемо основно тврђење његово као исправно: криза савременог позоришта је у њему самом, не у спољним узроцима који, свакако, постоје али су очигледно другостепене природе. Да би одговарало духу и потребама своје епохе, позориште треба да извире из ње, да се инспирише њоме. Такво надахнуће треба данас велик драмски стваралац, један универзалан дух у коме је сложена људска личност нашла своје најпотпуније оправдање и за своју моралну делатност и за своја целокупна, ма колико противречна, духовна стремљења. „Раније“, вели Хас, „у епохи велике драме (Софокле, Калдерон, Шекспир), сусретале су се на истој међи и драмска ситуација и драмски лик: данас, међутим, једини мотив савремене драме је РАСПОЛОЖЕЊЕ, погодно за трактат и научни комад, али нипошто за драму“.

Пазимо на ово мишљење; сетимо се да се позориште наших дана обраћа сценско-техничком експерименту као „котви спасења“, у овој бездушној кризи свих већ „устаљених“ театралских вредности; да оно праву, велику драмску садржину надокнађава сценском формом као првостепеним позоришним фактором (машинско позориште), па ћемо, унеколико, разумети узroke оне судбоносне охладнелости савремене позоришне публике према театру. У недостатку велике драме наше епохе, европској публици се данас даје један репертоарски сурогат, један репертоар који се већ, у овом ужасно наглом темпу нашег доба, „одживео“, који изгледа блед, покаткад наиван, највише недотупаван. Да би ипак деловао опсењујући, додаје му се као миридија све оно што по позориште као такво није од суштствена интереса: машински декор, фантастична разграђеност једне машинске технике која остаје хладна и онда кад успе да запрести просенчог гледаоца (тзв. визуални утисак). То за наше рационалистично време значи исто толико колико глумачки шарм једног стара који савршено влада својим занатом.

том; он своју глумачку технику неће данас успети да прода под видом одуховљене уметничке глуме. Тако се враћамо на освештану истину једног велика, класична драматичара, Волфганга ГЕТЕА: „Нађите ми рођене глумце, па ћу и на товарним колима дати добру претставу“. И погодан текст, један текст из духа епохе, па ћемо имати СВОЈЕ, ДАНАШЊЕ позориште.

Многим нашим позоришним људима изгледа данас чудно кад неки комад „промаши“, иако је од њега ишчекиван ефект једне праве репертоарске посластице. Искусни театарски људи се, можда, не варажују: тај комад је драмски добро грађен, има „соли“, има стила; психологија му је убедљива; проблем добро постављен, живо разрађен, оригинално решен. То су све чисто сценске квалитете које ће код публике бесумње „упалити“. Оне, међутим, ипак, не паде. Значи ли то да публика нијеовољно културна, или да је културно неспособна да прими један психолошки, један мисаони дубљи комад с извесном теозом општег моралног и социјалног значења? Или, можда, превише зрела да би могла да јој се једна псеудопсихологија, једна књишака, кабинетски искомбинована психологија подвали под суво, нефалсификовано злато?

Треба ли се, у овај трен, сетити Ибзена, овог драмског чаробњака, и његове драматике? Пред десетак година гледао је Београд „Нору“ с оном деликатном пажњом која се намењује правом, засићеном драмском делу. Имао сам, међутим, недавно прилику да гледам исто дело пред једним аудиторијем који је, сигурно за педесет процената, познао и Ибзена и „Нору“. Независно од глумачке интерпретације која је могла бити боља или гора него некад, али ова Нора, за социјално схваташњег человека, изгледала је збуњена до наивности, помало смешна, свакако досадна. Како је Ибзен само смео да у своју књишку проблематику укалуши једно живо људско биће, да један проблем постави изнад једног человека? Ово је била марионета која се кретала по затегнутуј циркуској жици, онако како је неки чаробњачки обмањивач вукао иза кулиса.

Сличан случај имао сам ту скоро при једној претстави „Оца“, овој некад „ужасавајућој“ драми Августа СТРИАДБЕРГА, у којој се муж и жена кавже до лудила и до смрти о право на васпитање свога детета. Социјално схваташње данашњег позоришног гледаоца не види више у овоме Стриндберговом делу неки одлучан, „универзалан“ проблем којим је до изнемогlostи оптерећена људска савест.

То су, у овом трену, они бескрајни неспоразуми између репертоара савременог позоришта и публике којој се даје у калупима једног „устаљеног“, конзервисаног позоришног

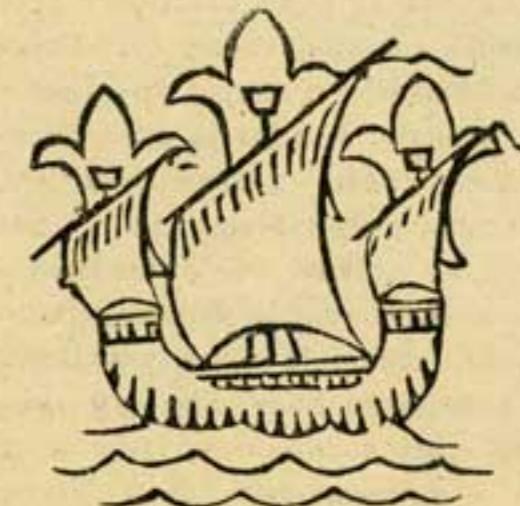
схваташња. Већи део савременог западноевропског репертоара добрим кораком је у једној епохи над коју су спуштене завесе. За духовну оријентацију данашњег человека тај репертоар је, уколико није простачки забаван, један неподношљив терет. Савремени живот постао је европском човеку виднији него икад досад у историји, баш стога што је толико мучан. Стога ће сваки чејскрен тон, у овом необично осетљивом ваздуху, бити одмах оглашен за лажан. Савремена публика зна данас много више него она пре пет година, и бескрајно више од оне пре рата. Савремени човек изгубио је ОСЕЋАЈ УЖАСАВАЊА, а њиме је прератно позориште вршило своју огромну сугестију на маси и онда кад је извесно позоришно дело било мало мудро да би било непосредно и истински људско.

Проблем савременог позоришта је, рекли бисмо, у његовом репертоару. А оно што нам даје најбољи део савремена западноевропског репертоара сасвим је у обрнутом односу према духовним потребама једне позоришне публике која је савршено изгубила драж наивности, кад је у питању „магична илузија“ сцене. Морајемо се враћати старим путевима: сугестији истински надахнуте речи, животно убедљиво глуми и упрошћеној сцени („принципу сценског упрошћења“, како мисли други један немачки позоришни човек, Леополд Јаснер). Само, за те „старе“ оквире потребан је адекватан драмски текст, извучен из јасна духа наше епохе.

*

Овим редовима могло би се додати: Српска публика вратила се своме позоришту — појав који се данас прати у целој Европи. С те стране српско позориште, бар данас, не брине бригу. Да ли је слично „преображење“ учинио и српски позоришни писац: да ли се вратио своме народу и његовим духовним и историским потребама? Можда ће се и на то питање ускоро поузданоје одговорити.

Б. ЈЕВТИЋ



БОРБА ЗА ИДЕАЛНИ ЖИВОТНИ ОБЛИК

САВРЕМЕНА италијанска ДРАМА

У Италији има велики број живих драмских писаца који су себи поставили за циљ обнову италијанске драме. Као у Немачкој, тако и у Италији, одбације се натурализам. Али зато јужњачки дух и темпераменат ипак тражи да у драмској уметности нађе еквивалент за одбачени реализам. **Луиђи Пирандело** пошао је први правцем комбиновања истине и фантазије и тако пронашао нову равнотежу у театру. И у својим историским Хајнрих-драмама и у делима из савременог живота, Пирандело је изградио прелаз од реалне истине, до истине фантазијом обогаћене. На тај начин створена је нова стваралачка основа за сву савремену италијанску драмску уметност: стварност и првидност не боре се више међусобно, већ стварају синтезу. И код Пирандела постала је већ тенденција да се у судбини његових хероја огледају узајамне смене стварности и фантазије. За њим су пошли млађи италијански писци док и они нису изградили свој самостални драмски стил који може да се назове драматично-реалистичким. У овом стилу дошли су до изражавајући елементи Комедије дел арте и надреализма, који се јавио на прелазу столећа. Ови писци долазе до резултата: стварност је у исто време и конкретна и недокучна. Из овог сазнања рађа се захтев за истином и фантазијом, за сањаријом и животом.

Поред Чезара Меане, биће да је Герардо Теарарди највећи Пиранделов наследник. Његова позоришна дела имају сјај метафизичке ширине и окрутност судбоносне стварности. Млади писци у Немачкој веома слабо су се користили овим начином писања. Теарардијеви «Синови господина грофа» и «Усамљени човек» биле су комедије сасвим близске трагикомедији. При оваквој поставци проблема, како то чине данашњи италијански драмски писци, логично је да су трагично и комично у уској повезаности и да производе реакције, које захтевају посебно гледање на људску животну борбу. То је оно што је оригинално у новој италијанској драми, т. ј. стварност пуну фантазије, која у исто време може да буде стварност коју је илузија напустила.

Теарардијева најновија комедија зове се, «Бекство из летњиковца» а блиска је са овом темом. Говор је о неком крупном индустрисалцу који исцрпен радом пада у меланхолију. А када је опет способан за живот, лекари и рођаци афирмишу око њега један идеалан живот. Јављају му се само добре вести. У овом земаљском рају почиње да му буде досадно. Када смо достигли срећу, она нам брзо дојади. То је сазнање индустрисалца, који се опет враћа свом ранијем животу, који је испуњен радом и покретом. Истина и фантазија, живот и прича, сањарија и реалност пулзирају у изменичном ритму у овом новом Герардијевом делу. Као и у «Усамљеном човеку» судбина појединача креће се кроз лавиринт илузија и стварности. Тако је и у «Привлачном позиву» и у «Синовима господина грофа». И у новом позори-



шном делу Чезара Меане »1002 ноћ«, поново је на интересантан начин формулисано питање односа фантазије и стварности. Ту се бори Калиф из приче са пуно маште са једним трезвено реалним човеком за власт у Дамаску. Рај који замишља у машти калиф, траје само један дан, пошто је он само илузија и пуста жеља далека од стварности. У причи се каже да је преварени народ каменовао калифа. У овој Меановој трагикомедији изражен је захтев нашега века: свет стварности је свет рада, а живот је наш задатак. У овом драмском решењу налази се програм Пирандела, Герађда и Виоле.

Свакако, да су италијански драмски писци који данас себи постављају за циљ приказивање душевних конфликтата са светом као вољом и претставом, присиљени често пута да се послуже с необичним карактерима. То су већином десертери друштва, манијаци, карактери који су се зачнурили између идеализма и пессимизма, који имају да се ослободе летаргије свог кривог пожртвовања, као што је то случај у »Усамљеном човеку«. Знамо, да сијеји који нису узети из најузбудљивијих дубина живота, не освајају ни један сантиметар сцене у данашњем театру. И код италијанских драмских писаца осећа се страстично настојање за тим да се не настави с лепим формама и готовим рецептима, већ да се изграде карактери, који се боре са судбином и позивом. Ако Ђулијмо Ђанини, који је написао комедију »Ева у излогу« и комедију »Облакодер« бичује у свом првом делу »Милијардер« Молоха плутократије, онде и овде наилазимо на савремену комедију, која претендује да не решава проблеме површно. Стара Комедија дел арте даје увек нових идеја сценској стилизацији савремене комедије. Вероватно, да је баш она у највећој мери могућа манифестација новог позоришта, јер превазилази границе истине, како би се афирмировала у духовном конфликту са појавама стварности.

Питања, која заокупљују данашње италијанске драмске писце, заснивају се у идеалима данашњице. Стална тема им је борба за идеалну животну форму, за целиснодну стварност и за хармонију фантазије и истине. Чезаре Виола н. пр. покушава да изврши ревизију Ибзенове »Норе« и пише нову комедију »Нора II«. У обради Ибзеновој »Нори« покушава да на крају почне нов живот, верујући да је све оно што живи с њом, то јест љубав мужа и љубав деце, испуњено лажним идеалима. Виола пита, какав је утицај и последице имао њен корак на децу. Из овако постављеног проблема, јасно је да натурализам са својим фаталистичким решењима није подесан за нову генерацију.

Чињеница, да се овом ревизијом драмских проблема бави и млађа италијанска драмска генерација, обећава много за будућност. Позориште мора да се обнови духом који ће одговарати борбеним настојањима нашега времена. То што се ово односи на душевне проблеме, доказ је колика је важност створења духовног једног карактера. Меано је једном написао: Машта ће постати увек истина онда, када фантазија буде имала довољно снаге да у њу верује. Овде мисаони рад писца претаче се у позоришно гледање на ствари које у једној широкој основи на позорницу износи људске сукобе.

Из пешара једне уметнице

Ништа није у стању да саврши са оквиром једне уметнице која је са њиме радила — Нине Барбијери, која у својим мемоарима описује пробе и премијеру његова »Магбета« из године 1846. То је доба у коме је имала реч по-вршна италијанска мелодрама, која је после три или четири оркестралне пробе већ ступала пред рампу. Чисто због поређења потребно је овде казати, да је немачка »Музичка драма« била тек у зачетку, јер је Рихард Вагнер у то време био тек »Танхајзера« завршио.

За »Магбета« је било одржано више од 100 клавирских и оркестралних проба, јер је Верди био вечно нездовољан и од певача тражио све интензивнију студију њихових партија скоро до изнемогlosti, тако да су га због тих немогућих захтева и због његове ћутљиве природе већ почели и да мрзе. Јутром и вечером, када је мајстор долазио на пробе, сеи погледи са позорнице и у дворанама за пробе испитивали су црте његова лица, да ли им са собом доноси нове тортуре. Када му је око усана подрхтавао смех, свима је дмах било јасно да ће тога дана тражити чак и прекомерни рад.

У овој опери су — тако се сећам — биле две кулминације: Сцена лудачког лутања Леди Магбет по ноћи и мој дует са Магбетом после краљевог убиства. Нико, можда, неће веровати, али је то чињеница, да је сцена у ноћи била пробана пуна три месеца. Три месеца сам ја сваког јутра и вечера пробала да претставим људско биће које говори из сна, које, како је мајстор тражио, изговара речи а да уснама не макне. Очи скlopљене, цело лице укрућено као маска. Често ми се учинило да већ не владам сама собом, да сам полуудела...

Дует са баритоном био је испробан, неће ми нико веровати, 150 пута. Верди је апсолутно хтео да музика у нашим устима зазвучи више говорена него ли певана.

На генералној проби, кад смо сви већ били одевени, позорница чекала наређења, и сви чланови оркестра сели на своја места и наштимовали своје инструменте, позвао је Верди мене и мога партнера Вареза иза кулиса и замолио нас да му учинимо то задовољство и да у сали за пробе једном тај од Бога већ проклети дует са њиме испробамо.

Морали смо без оклевања да послушамо тог тиранина. Не могу да заборавим онај бесни поглед муге колеге Вареза када је ступио у салу, руком чврсто и грчевито поклопио балчак мача као да је хтео да тргне мач и мајстру пробурази као краља Дунканан — Али се и овога пута умео да савлада, сагнуо главу и пробао по сто педесет и један пут свој дует, док су они на позорници и у оркестру нестрпљиво чекали.

Али треба признати, овај дует је на позорници изазвао огромно одушевљење. То је било нешто нечуvenо, нешто још недоживљено.

Не могу да заборавим ни то, како је Верди за време премијере, пре него сам у сцени ноћног лудачког лутања наступила, око мене облетао уз-

рујан до несвести, али без и једне речи!.. Видело се да је сав успех ове опере, ма да је већ дотле био јасан, сигуран и велик, имао да се докаже — према његову схватању — тек овом сценом.

И заиста то је било више него што се обично успехом зове. Још се бура аплауза није ни слегла, када сам ја, дрхчући целим телом, од узбуђења, ушла у своју гардеробу, када се наједном отворе врата: Верди је стајао предамном. Гестикулирао је, мицао је нешто уснама, као да је хтео да ми одржи некакав говор, али није могао ни једне речи да ми каже. Ни ја нисам била у стању ни једну реч да изустим, само сам се насмејала и плацала — дugo од радости плакала. Али тада сам видела да су се и његове очи замаглиле... Он ми тада чврсто стисну обе руке и побеже из собе...

— Осетила сам да је то била велика и највећа његова захвалност за труд и узбуђења од толико месеци...

Др. В. В.



25 ГОДИНА УФЕ —

25 год. филмске уметности

Ових дана навршава се 25 година од како је основано највеће и најпознатије немачко филмско предузеће — УФА. Име УФА постало је појам у целом свету. За то име везан је карактер немачког филма уопште. Реч стоји на безбројним биоскопима у свим већим земљама, она нас поздравља са свих филмских плаката и стоји потпуно разумљиво у вези са многим филмским сретствима. Иако се код имена УФА ради о јеудном филмском друштву, т. ј. о привредном предузећу, ипак сваки доводи тај појам у везу са немачком филмском уметношћу, са јединственом успешном делатношћу.

Ако одрачунамо сада 25 година унапре, наиђићемо на годину 1918. То је тешка година у немачкој историји, последња година првог светског рата — тако да можда изгледа чудновато што баш у то доба пада оснивање УФЕ. Али то је разумљиво, када се помисли на филмску предисторију. У доба пре 1918. године падало је тешките европске филмске продукције, која је тада како уметнички тако и технички била у земљама, са којима се Немачка налазила у рату, још у повоју. Тако се после избијања рата само по себи осетила потреба за изградњом сопствене немачке индустрије, ради постизања независности у Филмовима од непријатељских земаља. Безбројна мала филмска предузећа која су настала, нису могла да реше задатак стварања једне обухватне немачке филмске продукције. У то доба дошао је потстрек за оснивање УФЕ од генералфелдмаршала Лудендорфа. Показало се да је то оснивање била сушта потреба и да је Лудендорф правилно прозео ситуацију.

За 25 година свога постојања УФА је учинила огромне кораке у свом развитку. За то име везани су скоро сви важнији отсеци из постојања немачке филмске уметности. У томе развитку било је и момената који нису били тако једноставни. Али пут којег је УФА од самог свог почетка следила, показао се да је добар, УФА је заиста стално претпостављала немачко филмско стварање и указала му пут којим треба да иде. УФА је дала главне појстстреке за увођење тонфилма у Европи. Он је с правом тек тада уведен, када је на основу искуства постигнут заиста беспрекоран технички успех.

Нови развитак филма у Европи обезбедио је немачком филму водеће место, за које нема само да захвали политичком и војном развитку, већ и својим уметничким квалитетима. Немачки филмови у иностранству нераздвојно су везани за појам УФИН филм, у чијој се руци данас налази продукција свих филмова који се стварају у Немачкој. То придаје 25-годишњици постојања и јубилејуму једног приватног предузећа нарочити значај.

Можда изгледа чудновато што се ми у оквиру једног позоришног часописа тако опширно бавимо филмском темом. Али сваки онај који прати

уметнички и културни развитак филмског стварања, зна, да је филм тесно везан са позориштем, да он баш у Немачкој има много, који пут можда и сувише да захвали позоришту. Из позоришта долазе на филм глумци, драматури и филмски аутори, режисери а често пута и архитекти и други сарадници. При том треба, разумљиво, увек помислiti да смисао и задатак филма не може никада бити преузимање улоге позоришта. Позориште и филм су по својој битности два различита уметничка облика, који додуше имају заједничких тачака али који се не смеју међусобно побркati. Но важан је удео који у извесној мери има велики брат филма, позориште, у том новом уметничком облику.

И на такав начин схватања може се јасно распознати значај УФИНОГ рада. Треба помислiti само на то, како управници УФИНИХ бироа стално путују од позоришта до позоришта да би на лицу места упознали нове глумце и нове комаде и да испитују њихове наклоности према филму. Услед тога сматра се позориште великим резервоаром снага самога филма. А глумци, који се могу једино у неком позоришту у Немачкој или у појединим градовима видети, добили су европске могућности. Али УФА се није зауставила само на немачким позориштима. Она стално мотри и на претставе у иностранству, да би одатле покупила најбоље снаге за немачки филм. И проширењем немачког филма отпочиње зрачење УФИНОГ рада и на остале филмске продукције ван Немачке.

УФИН јубилеум је dakле дан који се тиче и позоришта и кога и позориште заједно са филмом радо прославља. При том се помишља на целокупну делатност, којом нас је УФА на филмском подручју обдарила. Пре неколико месеци видели смо у Београду до сада најбољи колрисани филм под насловом »Златни град«. Тако је УФА — предузеће постало и на пољу колорисаног филма водеће друштво. Када данас гледамо немачки журнал, ми знамо, да је УФА-журнал по свом карактеру постао узор за све журнале, да је ту велика централа актуелних филмских извештаја. Поље коме се УФА посветила највећим новчаним и радним напорима, јесте културни филм. Он нам је омогућио да бацимо погледе у још до сада никад невиђене светове. Само је УФА са својом изврсном организацијом културних филмова била у могућности да културни филм подигне на такав завршен ниво, какав је данас уопште могућ. И не заборавимо многа уметничка филмска стварања, која су нас кроз толике године обрадовала. Уметнице као Зара Леандер или Марика Рек постале су помоћу УФА филмова, прави појмови. Када је данас филм увек признат као уметнички облик и као такав прошло, онда је УФА била та, која је имала одлучујући удео у томе.

Европски филм имаће и у будућности да много захвали УФИ. Она се данас налази на челу свих европских продукција, а амерички филм захваљујући делатности УФЕ, изгубио је много од свог значаја. Данас се зна да Немачка ствара филмове, који ништа не заостају иза оних америчких, шта више да су их надмашили и да својим стилом често пута присније утичу на амерички филмови. Пут немачког филма од незнاتних почетака до свог данашњег водећег места, уједно је и пут УФЕ. Ми се сећамо тих чињеница појединачно, али и уједно, уједно са њима сву скалу њихове животне радости и бола — уживите у дело, приђете на тај начин ближе и самоме писцу, осетите спонтано његову идеју, а тако и све оне поучне моменте уткана у драмско ткиво. Кроз сценски приказ, кроз позоришни израз, биће вам све то лакше схватљиво и доступно.

ЦИКЛУС ПРЕТСТАВА ЗА ЂАКЕ

С Лесинију

— ПРЕДАВАЊЕ, ДРЖАНО СРЕДЊОШКОЛСКОЈ ОМЛАДИНИ 20 ФЕБРУАРА О. Г. —

Управник С. н. позоришта г. Јован Поповић, који је уједно и режирао Лесингову веселу игру у 5 чинова »Мина од Барнхелма«, држао је пред прву ђачку претставу, и све остале претставе ове врсте које су за њом следиле, ово инструктивно предавање о Лесингу и његовој епохи:

Драге ученице,

Као што вам је познато, Управа народног позоришта жели да отпочне са сталним ђачким претставама које ће вам омогућити да у сценској светlostи и у оживљеном тексту осетите велике литературне и позоришне вредности наших и страних класика са којима сте се у школским клупама већ упознали и чије животописе расуте по школским уџбеницима, носите у својим ђачким торбама. Те претставе ће вам помоћи да поједине ликове из тих класичних дела, које сте познали у сумпорарним формама школског учења и које је ваша млада машта могла, можда теке да дочара, угледате живе, на домак вами. Да се — проживљавајући заједно са њима сву скалу њихове животне радости и бола — уживите у дело, приђете на тај начин ближе и самоме писцу, осетите спонтано његову идеју, а тако и све оне поучне моменте уткана у драмско ткиво. Кроз сценски приказ, кроз позоришни израз, биће вам све то лакше схватљиво и доступно.

Овогодишњи циклус ђачких претстава Народно позориште почиње са »Мином од Барнхелма«, делом Готхолда Ефраима Лесинга, великог немачког класичара, о коме сте већ учили у школи и кога познајете.

Најбоља биографија тога великог човека су свакако његова многобројна дела која су најизразитији документ једне велике памети.

Веспитан са нежношћу, али и са строгошћу, у једној примерној породици која није знала за лака животна уживаша, млади Готхолд је ступио у живот озбиљним кораком и с јасно одређеним појмовима о моралу и здраву карактеру наслеђеном од родитеља. Колико је млади Готхолд још у свом раном детињству показивао озбиљности, види се из ове мале анегдоте из његова живота. У својој шестој години требало је да са својим млађим братом Јоханом Теофилусом буде портретиран од једног сликарa у Каменцу, његову месту рођења. Када му је тај сликар рекао да узме на крило један кавез са птицом, Готхолд је енергично одбио и рекао: »Ја се мо-

гу сликати само са једном великим, великим гомилом књига, или се уопште нећу сликати!«

Школован претходно у кнезевској школи Ст. Афра у Мајсену, Лесинг



Готхолд Ефрајим Лесинг.

прелази у септембру 1764 године у Лојпциг на теолошке студије. Из тог времена потиче прва књига која носи име Готхолда Ефрајима Лесинга. То је његов превод на немачки шпанског писца Хуерте.

Али у том добу почиње и Лесингова позоришна каријера. Лојпцишка бина га привлачи и он чини прве покушаје позоришна пера. Он

пише једну за другом седам комедија од којих једну, која се зове »Дамон«, преводи на наш језик Доситеј Обрадовић. Али све ове младачке комедије Лесингове писане

су несамостално, под утицајем чуvenог професора Готшеда и наслађају се на стил комедије тога времена, ма да свежина дијалога већ указује на ону чисто Лесингу својствену живахност и духовитост. Прво његово дело у коме Лесинг срећно пласира своје сопствено искуство и наглашава нов тон је његов »Млади научник« драматски приказ људских

слабости. Чувена немачка позоришна реформаторка Каролина Нојбер приказује га јануара 1748 године и Лесинг постиже са њим леп успех који му улива храбрости за даљи рад.

Он потом почиње озбиљно да се спрема за позоришна писца и позоришна критичара. Иако врло млад он већ 1749-50 године објављује своје прве студије: »Прилоге за историју и постанак позоришта«.

С обзиром на фрапантан развој његова интелектуална сазревања, ове године претстављају пресудно доба у његову животу.

После десетомесечног бављења у Витенбергу, он одлази у Берлин где у раздобљу од 1754—1758 године, издаје »Позоришну библиотеку« у којој зналачки пружа преглед драматске литературе старог и новог времена.

Занимљиво је напоменути да су и прве трагедије младог лајпцишког студента као раније и његове комедије, имале утицај Готшеда. После превода Марибоовог »Ханибалак« он пише у Александринцу три своје драме које носе обележје Готшедова времена.

Али 1755 године Лесинг објављује »Мис Сару Сампсон«, која претставља одлучан корак у немачкој драматици. То је прва грађанска трагедија у немачкој прози.

Лесинг је у пуном развоју духовне самосталности ослобођен од свију ранијих утицаја.

1756 године Лесинг креће на пут у иностранство са кога га враћа почетак седмогодишњег рата из кога доцније црпе материјал за своје дивно дело »Мину од Барнхелма«, префињену причу о војничкој срећи. Са њом је створен немачки лустшил.

Период од 1767—1769 године ње-

гова живота посвећен је чуvenој »Хамбуршкој драматургији« која претставља несумњиво трајан споменик Лесингове драматске делатности.

Наредне године потом нису донеле, на жалост, остварење ниједног од замишљених хамбуршких планова Лесингових, али је зато година 1772 донела његову сјајну трагедију »Емилију Галоти« која је у истину била савршен израз начела и поука које је Лесинг у својој »Драматургији« поставио. И као што је појавом »Мине од Барнхелма« био створен немачки класични лустшил, тако је »Емилијом Галоти« била створена прва немачка класична драма.

У години 1773 Лесинг објављује три књиге једну за другом »Прилоге за историју и литературу« које претстављају низ изврсних студија филолошког и историског карактера.

Његово последње позоришно дело је »Натан Мудрик«, прва немачка класична драма у стиховима.

Тих година доживљује Лесинг породичну катастрофу. Крајем 1777 године умире му жена коју је бескрајно волео и са којом је свега једну годину дана провео у браку.

Наредне године оболева и он, али не престаје да ради. Међутим, услед претераних духовних напора болест га захвата све више.

Он одлази у Хамбург, да би се оправио, али се његово здравље не поправља. Годину дана касније угасио се живот Лесинга.

То је, драге ученице, у кратким потезима оквир тог моћно развијеног живота који је трајао, на жалост, само педесет и две године, од 22. јануара 1729 до 15. фебруара 1781 године — од дана рођења до дана смрти великог Готхолда Ефрајима Лесинга.

Јован Поповић

(Свршетак у наредном броју)

Страна позоришта

Гете с позоришту

Из Разговора Екерманових са Гетеом поводом пожара
у вајмарском позоришту

Ноћас, нешто после пола ноћи, пробудила нас је вика са улице: позориште гори, позориште гори! — Скочио сам из кревета, обукао се што сам брже могао и одлетео на лице места. Општа сметеност, вика и запомагање. Још пре неколико часова уживали смо на претстави тога вечера, а сада на том истом месту које нам је пружало толико уметничког ужитка, влада страховити елеменат уништења!

Ватра је, изгледа, захватила била најпре партер, затим убрзо позорницу и кулисе и тако добро подстакнута тим запаљивим материјатом захватила целу зграду све до крова, који се страховитом ломљавом брзо срушио.

Ватрогасци су притецли у помоћ и зграда је сва била водом окупана, али све узалуд. Пламен је немилосрдно захватио све и огромном силином беснео и потпомогнут ветром носио лакше, запаљене предмете изнад зграде и у пламеним таласима разносио их преко околишних кућа. Вика огромне масе света и дозиви мноштва људи запослених гашењем личили су на пакао. Све су снаге биле уперене и све је било покушано да се силом уништи тај бесни разорни елеменат ватре, али узалуд.

Нешто подаље од ватре, али ипак што је најближе било могуће, стајао је човек огњенут плаштем и са војничком капом на глави, сасвим

мирно пушећи своју цигарету. На први поглед изгледало је, да пожар посматра из љубопитства, али то ипак није било тако. Од њега су долазили и одлазили људи, којима је он давао кратка и одрешита наређења и упутства која су они одмах и без речи извршавали. То је био велики херцог Карл Август. Ускоро је увидео и он да је сав тај посао узалудан, па је наредио да се гашење пренесе на суседне куће, које је пламен скоро већ био захватио. Изгледало је као да у својој уобичајеној кнежевској резигнацији мисли: „Старо нека гори; ново биће лепше“.

И није имао криво. Позориште је већ било старо, нарочите лепоте није било у тој згради, а није имало ниово место за вајмарску публику која је нагло расла. Свакако, било је за жаљење што је постала жртвом пламена та зграда која је у себи носила толике велике и лепе успомене...

Гледао сам у многим лепим очима очајне сузе, а највише ме је потресао плач једнога члана оркестра, који је нарицао за својом изгорелом виолином.

*

Кад је свануло видео сам многа бледа лица. Опазио сам да су много младе девојке и жене из бољега друштва зору на згиришту сачекале и од узбуђења се у рано јутро тресле као од грознице. Ја одох до



Гете на одру

куће да се мало одморим, а онда пре подне да свратим код Гетеа.

Послужитељ ми рече да се не осећа добро и да је у кревету. Наредио је ипак да дођем и да останем код њега. Пружа ми руку.

— „Са овим позориштем сви смо мноштво изгубили“! рече Гете, — „али шта да се ради! — Кућа у којој сам уложио труд од скоро тридесет година претворена је у пепео. Али, ето таква је судбина

људска! Скоро целу ноћ нисам спавао; гледао сам са овог мог предњег прозора како се пламен диге до неба. Можете замислiti какве су ми све успомене кроз душу пролазиле — на она стара времена, на мој многогодишњи јад у тој кући заједно са Шилером, на васпитавање многих младих снага, па и на то, да нисам без узбуђења отишао са тога места... и мислим да је паметно да данас не устајем из кревета".

Ја сам похвалио ту његову опредност, ма да ми се није учинило, да је он нешто озбиљно слаб и потрешен, чак ми се учини тога дана врло ведар и отпоран. Изгледа ми да је то остајање у кревету његова стара лукава тактика коју је он применјивао кад год се нешто изванредно десило, па се бојао, да га људи не узнемирују посетама...

Замолио ме је да седнем до његова кревета и да останем мало дуже.

— „Много сам мислио на Вас и жалио Вас“ — рече он. — „Шта мислите сада да почнете са Вашим вечерима кад не можете у позориште?“

— „Ви знате“ — одговорих ја — „како страстично волим позориште. Не само да нисам ни једно вечно пропустио, већ сам измолио дозволу да могу присуствовати и проблема.“

— Да, Ви сте човек који може да управо „залуди за оним што воли“ — одговори Гете смешићи се. — „а ја то волим“. Кад би само сва наша публика била тако у позориште заљубљена као што сте Ви. Па и нема бољег и згоднијег места него што је позориште. Нико од Вас не захтева ништа, не треба ни да уста отворите, седите комотно и удобно на сво-

ме месту, као неки краљ и пуштајте да изводе пред Вама све најбоље и најлепше што можете да помислите. Ту Вам је поезија, ту је сликарство, ту је певање и музика, ту је глумачка вештина и шта још све! — Па када се сва ова лепота и сва ова уметност стече на једном само вечеру, и то на једној завидној висини, тада је то једна свечаност која се ниједном другом не може да упореди. А што се тиче Вајмарског позоришта, осећате и сами, оно није ничим да се покуди; оно је још увек на оној основи из наших најбољих дана, обогаћено још новим талентима.“

— „Волео бих да сам га упознао пре двадесет или тридесет година“ — приметих ја.

— „О, то је тек било једно дивно доба“ — одговори Гете. — „Замислите, да је период француског укуса тек био прошао, и да публика није још била овако преосетљива, да је Шекспиров утицај био још у првој својој свежини, да су Моцартове опере биле још младе, и да су Шилерови комади овде годину за годином постали, и били спремани од њега самога за вајмарску позорницу, и били овде извођени у првој његовој слави, и да се оваквим материјалом заносимо и старо и младо и да је та публика била врло благодарна и благородна“.

— „Старија господа“ — додадах ја — „која су та времена проживела, не могу довољно да се нахвале говорећи о висини на којој је тада стојало вајмарско позориште.“

— „Не могу да порекнем“ — одговори Гете — „то је било нешто. А главна је ствар била у томе, што је Херцог мени дао одрешене ру-

ке, да сам мога да водим и управљам како сам хтео. Нисам тражио сјајне гардеробе и обесне декорације, већ сам бирао добре комаде. Почек од трагедије па до најобичније комедије, мени је све било право; али сваки комад морао је да буде достојан, да буде вредан и у тачине добро конструисан, и на добру основу постављен. Све што је болесно, слабо, плачљиво и сентиментално, као и све што је страшно и грозно што је неморално, било је једном за увек искључено. Ја сам се чувао да том храном не кварам моје глумце и публику.“

Добрим комадима васпитао сам глумце, јер студија доброга и избранога морала је, да нешто направи од човека кога није природа обдарила. Са глумцима сам био у непрестаном личном додиру. Сам сам водио читаће пробе и објашњавао свакоме његову улогу. Био сам увек и на свим главним проблемима и са глумцима дискутовао шта би се и како би се нешто боље могло дати. Нисам фалио ни на претставама и правио сам своје примедбе идућега дана на све што ми се на претстави није свидело.

Тиме сам их васпитао у њиховој уметности. Али, ја сам настојао да углед тога сталежа подигнем тиме што сам најбоље и најспособније уводио у своје друштво и тиме показао свету, да тај сталеж ценим и сматрам га вредним мого друштва. То је било узроком, да се и остало вајмарско боље друштво повело за мном и да су тада глумци и глумице били примани у најотменије куће. Тиме је дошла до изражaja једна унутрашња и спољна култура. Шилер је поступио исто тако. Он је општио са глум-

цима и глумицама много. И он је исто тако био увек на проблема и после сваке успеле претставе његових комада он је обичавао да их све позове себи и да са њима цео дан весело спроведе. Али кад је Шилер дошао овамо, он је нашао и глумце и публику на једној културној висини и не може се порећи да је баш то допринело много брзом успеху његових комада“.

— „Овај данашњи пожар“ — рекох ја — „тиме што уништава ову кућу у којој сте Ви и Шилер толико радили завршава једну велику епоху која се неће више лако вратити у вајмарској историји. Ви сте засигурно у то доба Вашега директорства због многих успеха које сте имали, много радосних доживели.“

— „Али и немало бриге и беде“ — одговори Гете са дубоким уздахом.

— „Мора да је верло тешко“ — рекох — држати на узди оволови број глава“.

— „Врло, врло тешко“ — одговори Гете. — „Много се може постићи строгошћу, више са љубављу, али највише схватањем и строгом праведношћу, где симпатије несмеју да играју никакву улогу. Морао сам да се чувам и заштитим од двају непријатеља који су ми могли да буду опасни. Један је моја страстна љубав наспрам талентираном учетнику, која би ме могла завести да будем необјективан, другог непријатеља нећу ни да помињем, али Ви ћете се досетити ко је то. Није било у нашем театру мало женских особа које су биле и лепе и младе и при томе пуне духа. Ја сам се осетио повучен ка њима — и није било ретко да сам

дошао и до пола пута али сам имао увек довољно снаге, да кажем себи: Не даје! — Ја сам добро знао шта значи мој положај и шта сам му дужан. Ја ту нисам био приватно лице, већ шеф једнога завода чији напредак ми је везао срце и душу више него ли моя лична тренутна срећа. Да сам се ма у коју љубавну авантуру пустио, ја бих постао као неки компас, који никако не може да казује право ако је поред њега неки магнет који га привлачи.

Али баш зато што сам се ја на моме месту одржао гледајући у свему само идеал и потпуно остало чист, остало сам и господар у тој

кући и никада ми није помањкало потребног поштовања, без кога се ауторитет не може да очува".

Ово његово признање било ми је утолико више угодно што сам то исто о њему и од других слушао, а овим признањем ето и сам то потврдио. Ја сам га од тога часа још више заволео и опростио сам се тога дана од њега срдачније него ли никада пре.

На потвратку мојој кући свратио сам и до згаришта нашега театра. На њему је још буктала ватра. Мало подаље од њега ветар је разнсио изгорелу хартију неког позоришног комада — то су биле улоге из Гетеовог „Таса".



ИЗ УМЕТНИЧКОГ СВЕТА

ЕДВАРД ГРИГ

У близи свакидашњице заборавили смо на један скроман помен човеку који је са далеког севера проговорио у тоновима који су опчарали сва мора и све континенте земаљске! Ове године протекло је 35 година од његове смрти. Поред Андерсена и Ибзена то је један трећи дух који је свој север здружио са свим осталим половима света ове мале кугле земаљске што се окреће и лети поред милијарда других светова у бескрајном свемиру.

Гласови тога невидљивога и непознатога света одјекнули су у делима овога севернога чаробњака!.. Тај чаробњак је Едуард Григ!

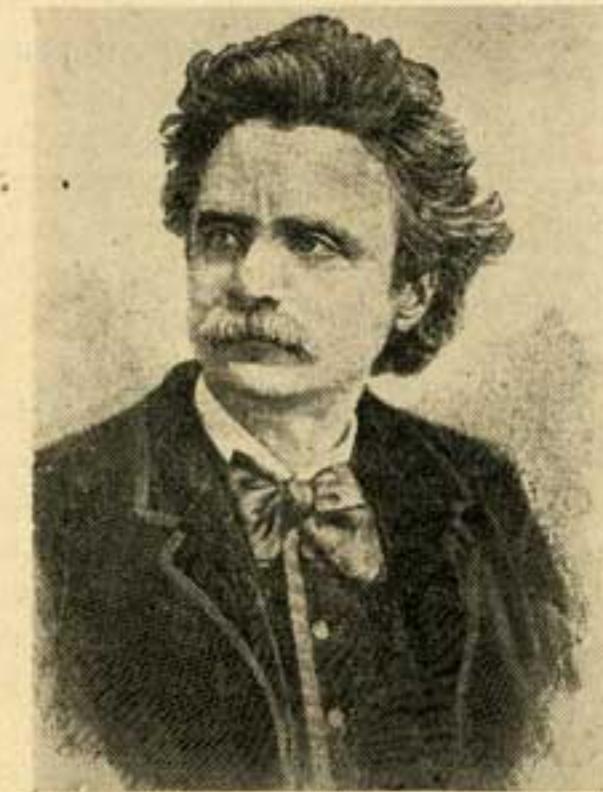
Једна нежна, слабачка природа, једна глава зарасла у седу северњачку браду.. Ситан и мали као слаба женица под мушким плаштем... То је тај Норвежанин, брат плећатих, кошчатих морнара бронзанога лица и широких груди...

То је ипак био Норвежанин, више него ли икоји други, са својим причама, са својом сутонском мистиком, са својом еолском харфом умирења и рађања сунца над дубинама слећенога мора!.. Григ је музички чаробњак северних крајева!..

Његова нежност је уједно и његова снага. Његова болешљивост и слабост били су његово нормално стање...

За последњих 47 година живота, значи од године 1860, Григ је могао да дише само са једном страном плућа. У његовоме животу играле су велику улогу гумене ципеле, шал око врата, кишобран, топал капут и

лежање у кревету!.. Борио се целога свога века са помањкањем ваздуха у грудима, са тешким дисањем. Уз његов кревет дању и ноћу бдио је невидљиви анђео смрти... Из почетка га је уметник преклињао да се уклони, да га остави сама. Али



Edvard Grieg.

када све то није помогло, он се склонио да му уступи место поред свога одмаралишта и да са њиме живи!..

На дан његове смрти, син песника Ђернсона одржао је говор у позоришту града Осло, а када је после овог говора заструјала ваздухом Григова музика — »Осина смрт« — очи свију су се оросиле... Сви су

осећали, да је он у овим тоновима опевао своју смрт... И уопште над свим његовим делима развијен је као сива сутонска маглена копрена осећај пролазности и умирања свега што је на свету.

»Он и његова уметност неће се никада заборавити, ни од мене ни од мого народа ни од његових земљака«, те речи је писао Цар Виљем Григовој удовици приликом његове смрти.

Његов гроб је у једној пећини којој је приступ слободан само по морском путу. Једна једноставна плоча само са његовим именом покрива гроб са урном његова пепела.

Немачки Цар, који је изгледа био опседнут Григовом музиком, прославио је на најсвечанији начин уметников 60-ти рођендан. На царевој јахти «Хоенцолерн» свирао је Григов оркестар.

»Била је дивна ведра летња ноћ«, прича о томе сам Григ, када су мени у част хиљаде лађа и једрилица окружавале цареву јахту. Тада сам био болестан и владар је брижно седео до мене, увио ме у свој мантил, лично донео један топал покривач и са њиме увио моје ноге!«

Ма колико да га је тај владар поштовао, ипак се није никада, па ни овом приликом, усудио да му понуди неки орден! Он је врло добро знао шта Григ мисли о тим формалностима.

Када му је једном један херцог лично предао орден, он је казао само »хвалак« и ту, пред херцогињом, ставио га у стражњи цеп свога франка. Херцогиња, разочарана, имала је муку да му докаже на којем делу тела треба да стоји то одликовање!..

Григ је био много поштован и признат од својих савременика. Свако

га је сусретао са једним управо дрљивим поштовањем. У томе је чинила изузетак само госпођа Хагенруп, његова ташта, која му никако није хтела да даде своју нећаку за жену, ма да је ова млада девојка дивно певала његове песме.

Можда само због тога! »Он није ништа, он нема ништа и он пише неку музiku коју нико неће да слуша!« доказивала је госпођа Хагенруп и њен муж, који је морао све да повлађује што је тај његов кућни змај хтео. Тек онда када је Григ био изабран за диригента филхармонског оркестра у Ослу, попустила је та жена, и уметник ступи пред олтар 11. јуна 1867. Први који је истински познао и проценио овога величкога уметника био је Лист. Франц Лист је у Риму када је у Григовом »Клавирском концерту« чуо у 2. финалној теми само једну ноту (су-примирани основни тон ге место гис), та једна једина нота му је казала кога има пред собом и Листов суд је био ипак нешто друкчији од суда госпође Хагеруп, његове таште!..

Кембрију му је дао част доктората, Лајпциг је подигао у »Гевандхаусу« његову бисту. Није било концерта без Григових песама, није било оркестра без »Пер Гинт« суните или »Клавирског концерта«, и била је овоме уметнику дато велико задовољство у томе што су се његозом генију дивили мало виши него ли госпођа Хагенруп, и у томе што је Чайковски заплакао кад је слушао госпођу Григ како пева његову песму »Последње пролеће!..

Само један колега није могао да се загреје за Грига! То је био Клод Дебиси. У томе су велику улогу игоали политички моменти. Када је Григ добио један врло љубазан позив од Едуарда Колонеа у париском

Шатле-театру да тамо концертира, Григ је то прилично нељубазно одбио, потстакнут од свог земљака колеричног Бјернсона, који је био мишљења, да није достојно ступати на Француско тле после једног скандала као што је била Драјфусова афера! Цела европска штампа говорила је о овом инциденту.

Тек год. 1903, пристане Григ на поновни позив Колоне-а и дође у Па-



Г-ђа Ида Прегарц

(Госпођа у црном у »Мини од Барнхелма«)

риз. Колоне је мислио да је тај инцидент давно заборављен. Али се преварио. Када је Григ ступио за диригентов пулт заори се кроз салу нечуvena бука, узвици, звиждање и дозив: Нека се извине! Нека се оправда!.. Григ је остао непомичан... И кад се бука стишала, концерт на коме су суделовали Раул Пуњо и Елен Сулбраусон, био је одржан, публика је френетично аплаудирала, »а кад сам«, каже Григ, »после концерта. Истичемо исто тако, да другу

лира полиције, осећао сам се као један Кромвел!

Ипак Клод Дебиси није могао да се сасвим савлада. Он му је казао на пр. ово: »Француска може да и даље опстане и без Грига, али, чини ми се, да се Григ не може да одрекне Француске! Па и тешко је да уметник не осети ентузијазам париског духа! Париски темпераменат је и мањим уметницима него ли је Григ аплаудирао!.. А господин Григ? Када га гледате са предње стране, личи вам на неког генијалног фотографа. А од натраг личи ми на оне сунцокрете које папагаји врло воле и који ките и испуњавају периферијске баште!.. И поред својих одмаклих година влада оркестром ипак живо и слободно. Али његова музика је подвалила! Он је један врло окретан и вешт музичар и најделикатнији је онде где се приближује народским мотивима свога краја...«

На крају он га поређује још са Ибзеновим Немаром Солнесом, па каже: »И овај је хтео, као и Солнес да зида куће за људе у којима ће се они осећати сретнима, али Григ није Парижанима могао да приреди то весеље, да уђу у те његове удобне и лепе домове!..«

Григ се могао да утеши, смири и од те стране. Он је био композитор чија су дела највише издавали и највише изводили по целом свету. »Клавирски концерт«, па »Соната за виолину« освојише свет. Све је то подигло Грига на један споменик који је више него славан. Он је постао омиљени уметник, један од оних без којих човек који осећа изгледа да не би могао да живи.

Ипак Григ није умро богат. Скромно је живео и скромно, скоро у сиромаштву је умро. И још за овога живота видeo је нешто што га је могло да заболе. Када је, наиме, »Ве-

села удовица» Франца Лехара била по 200-ти пут изведена у Ослу, Григ је морао да призна: Ја мислим да могу отворено да кажем да су моја дела била извођена по целом свету, али ја нисам за све моје композиције толико добио за живот, колико је Франц Лехар са самом својом »Веселом удовицом» у самом Ослу зарадио.

То је судбина једне уметности која се родила из префињеног духа и која говори само душама које су отвориле своја врата лепоти у свом

њеном трагичном умирању. Од сто људи једва ће двадесеторица да уживaju у »Тристану», али 80 њих ће да се опија са шлагерима и јефтиним ефектима што долазе и пролазе уз пуну чашу и пијане гусле.

Лепота је одабрана и тешко се до ње успињати. Некима је суђено да је уживaju, неки застају на половини пута до њеног врха, неки нису достојни ни да подигну до ње своје очи, јер су навикли да гледају само прашину и трулеж земаљску!..

Др. Винко Витезица



Ђузепе Верди: РИГОЛЕТО

Први чин. Војвода од Мантове одржава у свом дворцу велики пријем. Са одушевљењем прича о некој девојци, коју стално виђа у цркви. У исто време он се удвара и лепој грофици Чепрано. Због тога му се Риголето руга и саветује га, да би боље учинио када би грофа одстранио, ако жели да придобије грофицу. Због тога Чепрано припрема освету Риголету. У том моменту се појављује гроф Монтероне, тражећи да му се поврати одведена ћерка. Риголето исмејава и Монтерона. Овај у очајању прокуне Риголета, Војводу и остале.

Други чин. Пред Риголетовом кућом. Риголето је узнемирен због проклетства грофа Монтерона, али се најзад и сам себи руга. Из куће излази му у сусрет ћерка Ђилда, коју он неизмерно воли. Риголето Ђилди дозвољава само да иде у цркву и не казује јој чиме се он занима. Он разгледа око куће, да Ђилди не прети каква опасност. У том се појављује војвода од Мантове, у коме Ђилда упознаје оног старца, кога је виђала у цркви и заволела. Риголето повераوا своју ћерку Ђовани и одлази. У близини куће наилази Риголето на Чепранове људе. Они га заварају, завежу му очи и украду Ђилду. Риголето скида повез са очију, улази у кућу, види да Ђилде више нема и пада изнемогао сећајући се проклетства грофа Монтерона.

Трећи чин. Дворана у Војводином дворцу. Војвода сазнаје да су Чепранови људи отели Ђилду. Он одлази к њој. Риголето ипак мора

да игра улогу дворске будале, али то не издржава дugo, јер слути где му је одведена ћерка, па би хтео да продре у војводине одаје. Присутни га задржавају. Изненада излази Ђилда. Она оцу све што се десило саопштава. Риголето је приводи миран, али у њему бесни страш-



Ђузепе Верди

на мржња против заводника, и он одлучује на му се освети.

Четврти чин. Риголето са Ђилдом пролази поред куће разбојника Спарафучила. У крчму долази Војвода, да се састане са уличном играчицом Медаленом. Ђилда сад увиђа Војводину неверност, док се Риголето заноси мишљу освете. Ђилда по очевом савету мора да побегне у мушким оделу, али она

слути зло и враћа се. Војвода одлази у кућу на спавање. Ту га Спрафучиле, по договору са Риголетом, мора убити. Играчица моли за његов живот, на шта разбојник пристаје, али под условом ако му се до понији појави неки други човек, који има да падне као жртва. Ђилда је све то чула. Да би спасла свога драгог, она куца на врата, прилази Спрафучилу обучена још

увек у мушки одел, и овај је убија. Мало затим појављује се Риголето. Он прима мртво тело и мисли да је то Војвода. Већ је спреман да мрског непријатеља баци у раку, али у томе чује издалека Војводин глас. Хвата га страх. Да би се уверио, отвара омот и види да је његовом кривицом убијена Ђилда. Проклетство грофа Монтеврона се испунило.

Премијере, обнове, репризе

Као што је познато, премијера комада „Сунце, море и жене“ од г. Момчила Милошевића биће у петак, 5 марта. О премијери овога комада „Српска сцена“ донела је у својим ранијим бројевима опширније написе у којима су редитељ и сценограф изложили детаљно своје концепције. Потсећамо да су у овоме комаду запослене искључиво наше чланице, пошто у комаду нема мушких улога. Истичемо исто тако, да другу драк овога комада чини околност да комад режира сам писац г. Милошевић.

Крајем овога месеца биће премијера класичне комедије „Менехмик“ једног од највећих светских комедиографа, латинског писца Тита Макција Плаута. Комад режира г. Владета Драгутиновић, а у извођењу комада суделују наши истакнути чланови. Тако, женске role носе г-ђа Невенка Урбанова, Ирена Јовановић, Љубица Секулић, а мушки г. г. Божидар Дрнић, Миливоје Поповић-Мавид, Александар Цветковић, Михаило Васић, Димитрије Величковић,

Братољуб Глигоријевић, Милан Поповић, Сима Јанићијевић. Декор, према римском узору, спрема г. Митомир Денић. Маске ради г. Владимир Загородњук а костиме г-ђа Милица Бабић-Јовановић.

У припреми је и домаћа комедија „Оде воз“ од младог драмског писца г. Душана Мишића. Комад се већ увек спрема под режисерским вођством г. Милана Стојановића. У извођењу комада суделују г-ђе Зора Златковић, Софија Перит-Нешић, Лепа Петровић, Матилда Милосављевић, г-џе Милева Бошњаковић, Ружица Текић, Љубица Секулић, Јелена Љубојевић, Живка Милошевић и г. г. Божа Николић, Јован Геџ, Марко Маринковић, Јован Антонијевић, Јован Николић, Милан Поповић, Димитрије Величковић, Мирко Милисављевић, Милан Живковић, Братољуб Глигоријевић, Милорад Игњатовић, Љубомир Станишић.

Ових дана узета је у припрему и трагикомедија „Драма“ од г. Владимира Кустудића. Режију овога комада има г. Јурије Лавовић Ракитин.

ПОЗОРИШНА

ХРОНИКА

— У Барселони је настављено гостовање немачке оперске групе коју води Франкфуртски генерални интендант Ханс Мајнер. Ова група гостује у тамошњем Лицеум — позоришту. Сад је изведен „Зигфрид“ од Вагнера. Дириговао је генерални музички директор Конвични.

— Алфредо Касела проширио је своју оркестарску свиту „Паганинiane“ за један већи балет. Либрето је написао Аурел фон Милос. Прво извођење бвога дела биће ускоро у Краљевској опери у Риму.

— Хенк Бадинг, холандски композитор, написао је једну оперу чија је садржина узета из живота славног холандског сликара Рембранта. Ова опера биће ускоро изведена у холандској Дворској опери.

— Сметанина опера „Продана невеста“ изведена је недавно у Анкари, престоници нове Турске, у приказу оперског одељења Државног конзерваторијума и са уметничима Народног позоришта. Приказ ове опере имао је велика успеха.

— У Риги је, у тамошњем народном позоришту, први пут изведена позната Ибзенова драма „Народни непријатељ“. Летонски превод дала је Јева Телмина. То је трећа Избенова ствар која је преведена на летонски језик.

— 20 фебруара изведена је први пут у Франкфуртској опери музичка драма Карла Орфа, чувеног немачког савременог композитора „Мудра“. Франкфуртска опера негује већ годинама музичку Модерну. Тако је од значајних дела савремених немачких композитора извела досад „Чаробну виолину“ и

„Колумба“ од Вернера Ека, затим „Кармина бурана“ и „Рајски вртић“ од Карла Орфа. Истог вечера којег је изведена „Мудра“, изведен је и „Орфеј“ од Клаудија Монтервердија, у обради Карла Орфа.

— У Дирени приказана је недавно Расинова трагедија „Федра“, која се иначе ретко налази на репертоарским плановима немачких позорница. Нови превод ове класичне трагедије дала је др. Ерина Шифенбуш. Позоришна критика вели да се у новом преводу изврсно осетио племенити, звучни ритам Расинове трагедије. Режија се строго држала античкеbine.

— У Минхену је умрла, у 74 години живота, графица Ева фон Бодисен. Она је написала више романа, позоришних комада и комедија, а позната је и као изврстан преводилац. Била је унука једног универзитетског професора из Ростока и кћи др. Карла Тирка, лекара у Либеку.

— Габор Вашари, мађарски комедиограф који је и код нас добро познат, написао је нову комедију која се зове „Флерт је сувишан“. Вешари је мајstor комедиографске технике и зна да напише добар комад за широку публику. Тако је и са овим његовим најновијим делом у коме преовлађују елементи водвиља. С времена на време, ипак, за светлаца префињени хумор праве комедије, и ако га убрзо одагна ситуационе комике коју писац нарочито воли.

— На словачки су недавно преведена два румунска дела: „Негде у даљини“ од Стефанеска и „Човек који је видео смрт“ од Ефимија.

Последње дело доживело је пре неколико година велик успех и на сцени С. н. позоришта, а играно је и у многим другим српским позориштима.

— Шекспирова трагедија „Јулије Цезар“ приказана је крајем јануара у Гази, у Турској, на класичном арапском језику. Ова претстава изведена је приликом свечаног отва-

рања тамошњег арапског колеџа.

— Мађарска оперска литература добила је ново дело. То је оперска верзија драме о Константину — „Бизант“, према тексту познатог мађарског писца Ференца Херцега. Музiku је дао Емил Абрањи, ранији директор Будимпештанске опере. Премијера ове опере биће још у току сезоне.

ПОЗОРНИШКЕ БЕЛДЕШКЕ

Оживљавање Николајеве опере „Маријана“. — У Државној опери у Берлину обновљена је недавно опера „Маријана“ (Ил проскрито) од Ота Николаја. Ову обнову извела су два позоришна практичара, нирнбершки управник Вили Ханке и његов музички сарадник др. Макс Лој. Суштина Николајеве партитуре није много изменјена. Као што је познато, ово дело заузима истакнуто место у Николајевој стваралачкој делатности. То је последња његова опера писана у Италији и за Италију, крај једне епохе коју је сам аутор обележио као завршетак свога приправног периода. „Маријана“ је доживела, приликом премијере у миланској Скали, пун неуспех. И поред тога, Николај је тачно знао вредност своје партитуре, и стога је убрзо дао у Бечу, у новој музичкој интерпретацији. Ту је имала успеха и доживела знатан број реприза, иако носи типична обележја италијанске мелодике и далеко је од тога да урони у немачке осећајне дубине. Немачка опера тек су његове „Веселе жене виндзорске“. Отуд је „Маријана“ и била заборављена као дело пре-

лајна периода и карактерисана само као „повратак заблуделог“. Па ипак, „Маријана“ богато осветљава музикалну слику Николајеву. У њој је композитор са једном личном потом, особеном његовој немачкој природи, надвладао стил италијанске опере, чији су претставници Доницети, Белини, Росини и млади Верди. Велик, широко разапет мелодиски лук даје певачу прилике да развије сва своја гласовна средства, пунктирани ритмови подвлаче моторну снагу мелодике нарочито у хорским ставовима, које је Николај изразито уобличио, благодарећи својим искуствима из других сектора своје стваралачке делатности. Инструментација посведочава сигурно савлађивање оркестра и изненађује покаткад својим смелим ефектима; богатији су од оних код савремених Италијана његови хармониски „обрти“; најзад, уочљиве су нарочито извесне паралеле с музиком Вердија, који је истих година као и Николај. Из свих тих разлога сматра Лотар Банд (у „Немачкој културној служби“ број 34 од 11 фебруара) да је било сасвим оправдано оживљавање „Маријане“.

Баш на основу ове опере сазнајемо шта је Николај могао и „научио“ у једној области коју је већ напуштао.

Нова обрада „Маријане“ у овоме је: радња је подељена на два дела, а за њихово објашњење додана је предигра. У овом циљу уткана је музика шесте слике из првобитне партитуре у увертиру која је подељена у два дела; саобразно овим изменама изменењен је и текст. У средишту радње сад је Маријана која се по други пут удаља, узалуд ишчекујући повратак свога првог мужа. „Покојник“ се, међутим, изненада враћа. Два мужа Маријанина у исти мах су и два огорчена политичка противника. — Овако обновљена, „Маријана“ је доживела велик успех у Берлину.

У месецу јануару о. г. имало је позориште укупно 929.678 динара прихода. Од те цифре 635.702 динара пада на Драму, а 293.976 динара на Оперу и Балет. Драма је имала укупно 27 претстава, а Опера и Балет укупно 11. Просечни приход по претстави у Драми износи 23.544 динара, а просечни приход по претстави у Опери и Балету износи 26.725 динара. — Укупни број посетилаца у Драми и Опери износи 21.472. Од тога на Драму пада 15.770, а на Оперу 5.702. Просечни број посетилаца у Драми износи 584, а у Опери 501. У Драми су највише прихода донели ови комади: „Мина од Барнхелма“ (40.208, премијера), „Ђидо“ (29.261), „Избирачица“ (28.697), „Улични свирачи“ (28.101, 50) и „Зона Замфирова“ (28.006). У Опери највише прихода су донели ови комади: „Чаробни стрелац“ (32.904), „Боеми“ (30.011, 50) и „Тоска“ (27.333). — У Драми најчешће су извођени ови комади: „Вечити младожења“ (4 пута), „Два цванци“ (4 пута) и „Избирачица“ (3 пута). У Опери најчешће су извођени „Чаробни стрелац“ (3 пута), „Боеми“ (3 пута) и „Тоска“ (2 пута).

Вести из куће

Пријем ћачких претстава. — Од 20 фебруара о. г. увело је наше Позориште ћачке претставе које се дају једном недељно. Претставе почињу увек у 9.30 часова пре подне. Досад су дане две такве претставе, прва у суботу, 20.0. м., друга у четвртак, 25.0. м. Обадве претставе биле су распродане до последњег места, што доказује огромно интересовање ћачке омладине за ову врсту претстава. Засад игра за ћачке само Драма. На обадвема претставама приказана је »Мина од Барн-

хелма«, весела игра у пет чинова од немачког класичног писца Лесинга, у режији управника С. н. позоришта Јована Поповића. Редитељ је пред сваку од ових претстава држао предавање о Лесингу, његовој епохи, о карактерима у поменутој веселој игри, као и о камерном стилу у коме је режиран и постављен овај добри комад. Систем ћачких претстава наставиће се засад само претставама Драме, углавном из српског и страног класичног репертоара.

† ЂУРА МАРИНКОВИЋ

Као што смо јавили у прошлом броју овога часописа, 24 јануара о. г., у рану зору, умро је изненада, на своме имању у Белој Цркви (Банат), Ђура Маринковић, дугогодишњи члан нашег Позоришта. Са њиме је нестало из нашег културног живота једна симпатична фигура и један расни глумац који се непоштедно трошио у својој уметности.

Ђура Маринковић родио се 25 августа 1886 године у Великој Кикинди, у Банату. Већ у раној младости осетио је велике симпатије према позоришној уметности. Глумачку каријеру почeo је 1907 године. Ускоро избија на површину. Благодарећи своме неоспорном глумачком таленту и добру тенору, постаје убрзо глумац у трупи чика Мише Милошевића, у то време позната управника једне добре и солидне позоришне трупе која је с успехом крстарила по свима српским земљама. Маринковићеви успеси у овој трупи били су такве природе да је ускоро ангажован за С. н. позориште у Београду. Немирне крви, он се ту није дugo задржао. Поново га привлаче путовања и промене које нуди живот путујућег глумца. На овим турнејама Маринковић је одушевљавао гледаоце који су дugo памтили његове глумачке и певачке креације. За време првог светског рата, 1914 до 1918, Маринковић игра на фронту националан репертоар у чуvenом војничком позоришту. Пошто у овом фронтовском позоришту, природно, није било жена, он је, благодарећи своме гласу, и-

грао и женске улоге, између осталих Коштану, и Ружицу у «Циганину». После рата борави кратко време у Сарајеву да се ускоро врати, овај пут дефинитивно, у С. н. позориште. И овде је његова област национални репертоар у коме даје низ веома успешних роля. Нарочито су биле запажене његове улоге у комадима «Теодора», «Распикућак», «Сељак као милионар», «Аца, лепо берберче» и «Сеоска лолак». Београдска публика нарочито се одушевљавала његовим креацијама Јованча у «Путу око света», Максима у «Ћиду» и Гвоздена у «Девојачкој клетви».

Двадесетпетогодишњицу свога уметничког рада прославио је Маринковић 6 фебруара 1933 године свечаном претставом «Риђокосек». Том приликом одликован је орденом Св. Саве IV реда.

1939 године Маринковић је, после пуних тридесет година глумачке делатности, пензионисан по молби. Отад живи са својом супругом у Белој Цркви. Али ни ту није глумачки неактиван. Радио је са великим одушевљењем у белоцркванској групи пријатеља уметности којој је много користио својим глумачким искуством. У овом раду била му је први помоћник његова супруга Милева. Занимљиво је поменути да је последња приредба ове групе, у режији Ђуре Маринковића, била 13 јануара ове године, Десет дана доцније Маринковић није припадао више живима.

Вечан му помен!

СПУШТЕН СТОМАК

Тегоба после јела, надимање, подригињање, горка уста, болови у стомаку, болови иза плећа и у крстима, неуредна столица, повраћање, нервоза, несвестица, болови главе и вратних жила, тешко дисање, узнемирање 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.

„КОСОВКА ДЕВОЈКА“ (раније „Санитас“)

Кр. Милана 26

„СРБИЈА“

СТОЛАРСКА
РАДИОНИЦА

ЗА РЕНОВИРАЊЕ И ПОЛИТИРАЊЕ НАМЕШТАЈА

као спаваћих соба, трпезарија, клавира и т. д. За рад гарантујем.
На позив долазим.

Столар **МИЛОШ УБОВИЋ**, Фрушкогорска бр. 15 (крај Бранкове ул.)

Специјална радња за dame и децу

Конфекција *„Авалा“*

Тихомир М. Гајић

БЕОГРАД, ПОЕНКАРЕОВА УЛИЦА БРОЈ 24