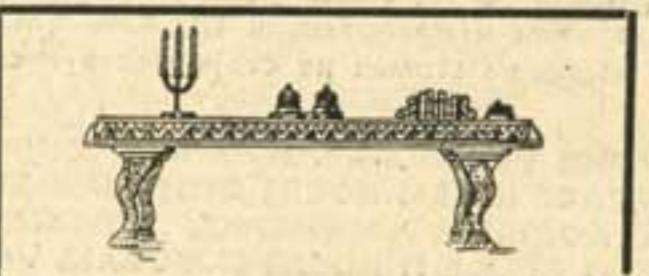


Грунчић и Тейфовић

Чина Љубина улица број 14—16



ВЕЛИКИ ИЗБОР УКУСНИХ ПОКЛОНА ЗА МЛАДЕНЦЕ

Стална изложба стилског намештаја, сликарских и вајарских дела најпознатијих мајстора.

Пројектујемо унутрашња уређења станова, вила, кабинета и слично.

ПРИМАМО ПОРУЦБИНЕ 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
15

СРПСКА СЦЕНА

Позоришни илустровани лист
— 1. априла 1943 —

— САДРЖАЈ —

Задатак позоришта
Музика и нација
О васпитању глумаца
О уметности говора
Песник, глумац и редитељ
»Оде воз« од Душана Мишића
Из уметничког света: Л. ван Бетовен
Стерија и његов »Кир Јања«
Рајнер Марија Рилке на позорници

◆
Позоришне белешке
Вести из куће

◆
Слике: »Лептири« (Балет »У долини Мораве«)
Рембрант: Св. Цецилија
Ван Ајк: Музика
Сцена из комада »Сунце море и жене«
Молијер
Тишбајн: Гете у Италији
Л. ван Бетовен
»Ероика« — стан у Гринцингу
Стерија Поповић
Макс Регер

◆
Душан Мишић
Милан Стојановић
Милена Бошњаковић
Јован Гец
Милан Поповић
Јован Николић
Божа Николић
Марко Маринковић
Александар Стојковић

Српска сцена излази сваког 1. и 16. у месецу

— Примерак 6 дин. —

СРПСКА

СЦЕНА

БРОЈ 15

БЕОГРАД, 1 АПРИЛ 1943

ГОДИНА II



Рубенс: Св. Цецилија

Музика и нација

Задатак је глумца да претставља људску природу са сваке њене стране, у безбрзју карактера, али ипак на основу своје личне индивидуалности, која се ниukoјем случају не губи.

*

Ко не посећује позориште личи на онога који обавља своју тоалету без огледала, или још више, на онога који доноси по свој живот важне одлуке а не посаветује се са својим пријатељем. Човек, наиме, може да у свим стварима здраво је трезвено суди, али не у својим личним, јер овде одмах волја отима интелектуалну снагу критерија. Стога се морамо посаветовати — а позориште као огледало живота најбољи је саветник — с истога разлога са кога и сам лекар свакога лечи, само себе не може, већ зове другога лекара да му помогне.

Артур Шопенхауер

Ко осећа и познаје тесне међусобне везе и односе свију грана уметности и њихов однос према држави и њеним интересима, томе се неће учинити чудним везивање два појма: музике и нације. Напротив, он ће у њима открити две форме нашега живота које су у свим временима и код свих нација биле у узајамној вези, узајамно се оплоћавале и потпицале. Државник и политичар црпеће из музике снагу и потстреку, а музичар сећатиће на ње у историји и у стремљењу своје нације полета и одушевљења за своје дело. Државник Бизмарк је казао једном, да је слушајући Бетовенову музику осетио како му она улева храброст, неустрашивост и снагу, а Бетовен је изјавио једном, да би он ипак Наполеона победио, кад би се у стратегији тако добро разумевао као музичи.

Не само то, већ морамо да кажемо, да је музика код свих народа кугле земаљске — у колико су они достигли један виши културни ниво, играла нарочиту улогу и открила најскровитије тајне и најдубља осећања једнога народа интелигеније и ефикасније од свих осталих уметности. Ко од нас Европејца може да икада заборави утиске које на нас чини једна грамофонска плоча источно-азијске музике? Ови тонови нам, кад их први пут слушамо изгледају чудни и необични као што се и Јапанцима наша европска музика спочетка чини туђа. Али што пажљивије слушамо, што јој се са осећањем више приближујемо, тим више осећамо како то дивно звучи, колико душе има у тим тоновима, за које морамо признати да су лепи, да су на уметничкој висини исто тако као и стара дрворезачка јапанска уметност једнога Утамаро или Харунсбу. И ми морамо тада да констатујемо, да у њима за нас живи прави Јапан много више и јаче него ли у „Мадам Бетерфлај“ од Пучинија. С друге стране ми разумемо потпуно кад се у Јапану јавља реакција против преплављења јапанске од стране европске музике. Сваки народ и свака раса теже по својој природи и у музici за једним светом тонова који одговарају њиној природи и који су у стању да на основи рођених традиција изразе и афирмирају њена душевна стања. И тако ће моћи европска музика једнога Моцарта и Бетовена да пружи Јапанцу невероватно много уметничког елана, али ће исто тако осећање слуха за рођено и домаће у националном смислу пооштрити.

Ми Европљани смо у нарочито срећноме стању тиме што можемо свакоме странцу (Јапанцу нпр.) који се заинтересује за културу Европе, за душу њених народа, да кажемо: Упознајте се са европском музиком и ви ћете тада осетити и разумети распевану душу њених народа. Свака Вердијева нота је Италија! Бизе-ова „Кармен“ може да се узме као



Ван Ајк: Музика

најсавршенија слика романскога човека и његових најинтимнијих осећања. Сав дохват и хоризонт немачке душе у њеној тајанственој дубини и њеној религиозности, али и у њеној лакој разиграној грацији садржан је у делима Баха, Моцарта, Шуберта и Бетовена (да поменемо само ово мало имена из великога круга немачких мајстора). Распевана душа Финске је Сибелиус. Његова „Финландија“ може да се узме као јединствена апотеоза ове земље хиљаду језера и неодољивог осећања и стремљења ка слободи.

Али не само у делима великих мајстора, већ и у плесној музici поједињих земаља огледа се земља и душа једног

народа. Што има значајније за земљу Мађара него ли њихов чардаш, за Шпанце болеро, за Италијане тарантела, за Немце валцер?

Како је у порсењу са овим Енглеска сиромашна! Она има само своју црначким ритмом проткану цазмузику као прилог европској музичкој култури садашњице. Тај прилог у колико у његовој ритмици има здравих елемената за изградњу нечег новога, потребна је прерада помоћу култивирање европске музике за игру, да би се отео и израстао из свог примитивног стадијума.

*

Ми видимо dakле, како су сродни и уско везани појмови „музике“ и „нације“ колико може и државник и политичар да се душевно нахрани овим духовним плодовима. Земља, раса и духовно стање једнога народа пресудни су за њихову музику. Мајстори прошлости отварају путе и мостове за уметничку изградњу будућности.

Унив. доцент Др. Ото цур Неден,
Генерални интендант немачког Народног
позоришта у Вајмару.



Сцена из комада „Сунце, море и жене“

Сваспитању глумца

Искуство које сам стекао у своме позоришном раду поучило ме је да почетник, чак и онда кад долази из неке глумачке школе, скоро никада није у поседу оног битнога, за позорницу потребнога, које он, у помањкању потребнога техничкога и уметничкога искуства, не може да изврши.

Последица овога стања је јасна: млади глумац ишчекује да од позоришта, или боље да кажем од режисера, научи све оно што је он требао да научи за време свога школовања. На тај начин, позориште и његови први сценски вође имали би да буду његови учитељи.

То је заблуда, која у исто време и позоришту као и почетнику краде време и краде енергију.

Сасвим је тачно, да се људи рађају за разне, па и за оне позиве који нису уметничке природе. Један Ифланд, један Јозеф Кайнц, једна Елеонора Дузе нису требали да проучавају сретства и путе којима би вршили свој позив, јер им је то било од бога дато.

Позориште, међутим, живи од даровитости, и не би могло да опстане, када не би било даровитих људи. Та даровитост наспрот генијалноме позиву, мора да се изгради и усавршава, да се тим путем попне до највишег степена уметничког стварања које одговара његовим индивидуалним особинама.

А каква је то изградња, то глумачко васпитање? — Сваки велики

глумац може да има своје ученике, који ће од њега много научити исто тако као што су сви велики сликари имали своје ученике и следбенике, као што и велики музичари и архитекте. Али је мали број глумаца који имају времена да се посвете васпитању млађих глумаца тако да ће врло мали број будућих глумаца имати прилике да се развије под отријем великих духови на пољу глумачке уметности.

Било је раније неколико значајних и озбиљних покушаја у решавању овога проблема. Једно од капиталних дела у томе правцу јесте: *Die Kunst der dramatischen Darstellung* од Rötscher-a, пријатеља Фридриха Хебела. Али ова књига, маколико да је темељита и стручна, и одвећ је теоријска, тако да није у стању да практички укаже путе будућем глумцу нарочито не оном наивне природе. У најновије време један извод из животног педагошког дела великог уметника Константина Станиславског унео је нешто забуне душу младих глумаца, а то стога, што је превод фрагментаран и није у стању да нам да потпуну, праву слику методе Станиславскога. Само жив додир и присни однос са педагошким његовим радом може да нам да истинску претставу оног његовог радикалног кидања са дотадањим методама.

Први велики немачки глумачки педагог и учитељ био је Гете. Његово »91 правило глумачке уметности« чини први методски план који

је у најмању руку за оно време потпуно одговарао потребама. Он их је написао на основу његовог искуства као управник вајмарског дворског позоришта. Ова правила су у својој здравој основи и темељитости добра

млетовим које даје глумцима. Ми из њих разабирамо, да је природност на позорници у Шекспирово доба долазила више до речи него ли на Гетеовој позорници.

Не смеју се заборавити ни врло ис-



Молијер

и данас, ако апстрагирамо од Гетеовог гледања на уметност коме је корен у античкој естетици.

Једна за наше време изванредно сходна допуна овим Гетеовим принципима налази се у напоменама Ха-

дрнне напомене које је дао Клајст о природи Марионетских прстава. И овде је уметност глумачка сажета у врло јасној форми.

Глумац нашега времена заступа на позорници своју личну ствар; он на

позорници врши мисију претставничка своје нације, мисију која долази до изражења у народним позориштима.

Али шта је и шта има да значи, то име »народно позориште« ако ли не то да је у њему уметник претставник и напослетку сарадник и сачинитељ његов као претставник своје нације?

Историја чак и најстаријих цивилизација је то доказала — као на јапанска и индијска а у првоме реду старогрчка.

Стога је највећи и најдалекосежнији циљ глумачког васпитања да се створи позориште чији ће рад бити у највећој озбиљности и у свести одговорности, позориште које ће народу, чија душа је отворена великим и озбиљним ишчекивањима, приказивати дела великих песника.

Уз ове опште напомене о позоришту, глумачкој уметности и глумачком васпитању потребно је казати нешто о практичном спровођењу ових принципа.

Код спремања младића за глумачки позив не ради се у првоме реду о томе да он свлада известан број улога и зато потребну техничку спрему, већ је најважније то, да се младоме глумцу објасни и докучи ирационална природа позоришта. Другим речима: ученик не би имао да поред учења техничких елемената (говора, дисања, играња, гимнастике) учи по упутствима свога учитеља и улоге комада.

То што млади глумац, који први пут говори пред редитељем, мора да се усилава да свој задатак не изврши у једноме стању телесног и душевног заплитања и грчења и управо због тога не може да га свлада, доказује трагичном јасноћом да почетник о природи глумачке уметности није скоро ништа

разумео. Ја нисам скоро никада видeo да неки почетник онако како то одговара ситуацији душе, говори или се креће. Учењем улоге, којом се скоро увек најпре почиње студиј младих глумаца, почетник се удаљује од реалности, од природе догађаја који се збивају у оквиру његове улоге. Јер он се тиме — како би друкче и било могуће? — сав сконцентрише на питање »како« у место да га целога пројима питање »шта?« — Сваки прави глумац тумачи духовно и телесно збивање своје улоге т. ј. »шта?« оно друго; »како?« питање је његове личности и оно се ствара само од себе резултирајући из онога »шта?« — Ако ја н. пр. наредим једноме почетнику да прође позорницом, дође до чаше воде и да је испије, он ће пре свега другога да мисли: »Како ћу то да урадим?« Ово питање пресеца наивност и природност ове ситуације, овога потпуно једноставног чина и искључује их потпуно. У свести остаје само »како?« а оно што има да се уради не долази до свога изражаваја.

Поставите почетника на празну позорницу и кажите му да покуша остати мирно и ћутати. Искуство је доказало, да је решење овог привидно врло природног задатка за почетника скоро немогуће.

Питајте једног почетника, који игра Мортимера, за његово психичко расположење, за његов душевни став којим приступа својој првој игри на позорници, и који би имао да помогући убедљиву реалност његове улоге. У највише случајева наћићете на потпуно непознавање овог душевног процеса.

Напослетку не сме се заборавити да су основни елементи глумачке уметности исти у свим временима и у свим културним земљама. Прелажење човека у једног другог магич-

ки је процес. Сасвим је индиферентно, да ли је маска сликана или је уз лице приљубљена; ефекат је исти, а знамо сигурно, да су код старе грчке трагедије ретко маске биле сродне. Основни елеменат сваке уметности, па и глумачке, јесте реалност, живот, природа. Глумац је у правом смислу »магичар«, који је у стању, да понирајући у тајанствене силе

живе природе, прелази из душе једнога у душу другога човека. Овај душевни процес је исто тако мало везан за време и простор као што је тиме мало везано и условљено све друго уметничко стварање.

Из члanca Ота Фалкенберга
интенданта Камерних игара у
Минхену



С уметности говора

У класичноме добу Антике, па и доцније, нарочито у доба Ренесанса, реторика, наука о уметности говора, вредела је као један од битних услова за високо образовање. Данас се више не води о томе рачуна у тој мери, као што се, на жалост, не мисли ни на стилистику, науку о правилном писању. Само онда где се уметност говора ставља у службу специфичним уметничким циљевима, онде где се говором тумаче песничка дела, нарочито на позорници, ту се још очувала света традиција у култу говорне уметности.

Али и овде је тешко избегти опасности да уметнички стилски говор утицајем модернога натурализма не изгуби своју свежу и полетну снагу. То исто тако као што се модерна поезија помало опоравља од натуралистичке аналитичке опасности, тако се и говорна интерпретација песникove речи отима сухоћи и стерилности крајњег натурализма.

Код једне музичке интерпретације н. пр. неће ни једноме инструменталисти доћи у памет да на својем инструменту тачно, стереотипно и механички одсвира композицију без стваралачког осећања.

Исто то је и са чисто говорном интерпретацијом. Овде је инструмент и свирач једно исто; није потребно да своја осећања механички преноси на неки инструмент, већ се оно непосредно прелива у речи и тонове да уметник изрази што мисли, осећа и хоће. Због тога би ми код говорне интерпретације имали да очекујемо финији, до танчина у свим могућим ниансама израђени осећајни и мисаони израз.

Али то није тако. — Врло је тешко казати да ли је томе више узрок несавршеност инструмента или осуство уметничкога глумчева дара. Да ли то инструмент не даје од себе богатство тонова које глумац од њега мора да тржи, или глумцу фали реторичка фантазија која га упућује који су му тонови потребни да испуни текст драмског говора са врелим билом живота? — Вероватно једно дејствује у другоме. Врло често се може запазити да глумцу за једну карактеристичну тонску ниансу који његов говорни орган не може да даде и његово осећање не може да дохвати — фали и слух, ако му њу неко други куша да изведе. Ухо, језик и мозак, сви су подједнако обдарени или је подједнако код свију осуство те обдарености. Једва ће такав глумац моћи да подржава оно што је код једне нијансе споља упадно: акценат, каденцу реченице, или та нијанса нема из његових уста нема живота, она не говори?..

Невероватно је колико је сиромашан у тоновима данас говор понеких глумаца који вреде као велики уметници; како мало оригиналности има у стварању нових изражавајних облика, како ретко им успева, да, када се кроз реченицу усталаса главни изражавајни акорд, поред њега пробуде још разне паралелне тонове, кроз коју реченица добија пунину и крапкоћу по смислу и садржини, оно богатство које уздиже речи из њихове површине којом су



Ангела Салокор: Девица Орлеанска

на папиру поређане, и даје им звучне акорде из скривених тајни људске душе.

Један карактеристичан и као слушајан акценат на једну реч, који успе доброме глумцу, даје нам могућности да у једноме делићу секунде осетимо један цео свет до тада замрлих и ухуталих осећања и мисли, које дуго времена нису могли да дођу до изражaja. Ову уметност, својствену више говору него ли музичи, да се у мало речи каже више него што речи саме садрже, модерни глумци више не поседују. Они личе на једну тврду и безбојну свирку на клавиру, која репродукује само танки профил мелодије, без оне подземне усталасане претње баса, пуне контраста у срби и доброти, у радости и болу.

Сви то данас осећају и то констатују, али ипак покушавају да из тог недостатка направе врлину. — «Ми говоримо на позорници» — кажу они убедљиво — »којо што људи у свакидањем животу говоре«.

Међутим није тачно да глумачка уметност иде за тим да подражава голу природу и говор људи свакидашњице — као што то није циљ ни ликовних уметности. Задатак уметничке говорне интерпретације је у томе да људски говор буде инструмент за изражавање друштвених емоција онако како оне у најмање случајева свакидашњице долазе до изражaja. Али и у томе емоционалноме стању говорни израз има да остане природан, наиме, не у осећајном стању свакидашњег говора, већ природан душевном покрету и узбуђењу које има да изрази, уносећи се у њега свим својим бићем. Снага овога уметничког изражавања интензивнија је и више сконцентрисана него ли природа.



Песник, глумац и редитељ

Непобитна је чињеница, да немачко позориште у најновије доба заузима једно од првих места у свету. Не малу заслугу има зато и немачка наука, која је естетику театра и свега што се за тај појам везује, уздигла на завидну висину. Немачка позоришна естетика имала је првенствено за циљ да унесе светла, јасноће, ведрине и свести у уметничке принципе позоришта. Она је створила естетику позоришног стила, док су се остали народи Европе занимали у својој науци са појединостима позоришног живота, историјом позоришних група, појединих глумаца, епоха, драматургије, критике, и т. д. Заслуга немачке науке о позоришту заснива се у синтетичном схватању свих основних снага позоришне уметности, у неуморном наглашавању и афирмацији највиших и најидеалнијих циљева и тиме свесног сарађивања на стварању позоришта и позоришног живота.

Естетичка наука о позоришту бори се првенствено за особену уметност позоришта против неоправданих захтева литерата и естета. Она гледа битну изражajну снагу театра у карактеру глумца. Она изричito пориче да је уметност глумчева само репродуктивна и доказује, да је она, као све друге уметничке гране, израз личних осећања живота, да је она права стваралачка снага у сопственом материјалу, који је најдиректнији и најстарији у историји свих уметности — у људском телу.

Истина је, да је текст по времену први, да је реч, која има да се одигра, најпре креирана, али она није моторна снага ове уметности, ни-

је јој ни сврха. Глумачки рад садржи више, и много шта другога него ли пишев. Дело писца и дело глумца стоје на различитим основама, које се не покривају, који једна другу морају само да пресецају. Битни израз је говор телесног покрета, мимике, у којој духовна стваралачка снага спроводи равнотежу са спољном појавом тела и са техником; не само то, већ спроводи и лични утицај на улогу и на текст комада. У ствари, истински казано, уметност глумчева јесте часна борба између индивидуа и улоге.

Мимички покрети праисконски су елеменат драматике. Појам драматике и појам мимике покривају се потпуно. Драматичан је, дакле, мимус, који је у плану античких позоришних игара заузимао врло важно место, пожељан од глумца као и од публике. Фридрих Хебел казао је једном, да је једна жива мува од веће вредности него ли неки од марципана испечен или у дрву изрезан мртав орао.

Са »мртвим орлом« мисли Хебел на такозвану драму писану за читање и на оне педантне шулмајсторске комаде. То нису драматичка дела, она изгледају само тако зато што су подељена у чинове, што имају регистар лица и неки дијалог који није дијалог. Једно време, у току 18 и 19 столећа, било је школа, универзитет и књижевних друштава а и позоришта која су утрошила много речи и много времена хвалећи и славећи дела Клопштока, браће Шлегел, Ауфенберга, Шенка, Платена, Гајбела, Грајфа и др.; ковали су у звезде њихов песнички језик, њихов

патос, племенити морал и ост. Међутим, наука о позоришним стиловима може само да их прогласи за драматички промашена, мртва дела, јер немају никакав неоспорни унутарњи, однос са глумачком уметношћу.

Драми је почетак и сврха њен мимички карактер, њена позоришна игра. Лесинг је казао у свом Лаокону, да је драма живо сликарство уметника глумца, а Ото Лудвиг је мишљење, да све оно што позориште истински унапређује има да је исписано из душе позоришне игре.

Драматичар носи у себи услове позоришне уметничке игре. У њему је склоност да плански конструише целину своје композиције; глумац међутим поседује дар мимичког специјалног изражавања гласом и покретима. Стога наука о позоришту тврди: Глумачка уметничка игра и драмска композиција елементи су театра. Глумачка уметност налази свој највиши задатак у драми, а драма свој највећи израз и уметности глумчеве игре. Удружењем ових елемената родила се праисконска стваралачка снага позоришта.

Мимички карактер разликује чисту драматику од чисте литературе. Већ сам језик драме није го језични материјал, већ је то језик простора и покрета, реч мимике. При свему томе може да у пуној мери то буде песнички језик. Вредност драме не одређује се ни литерарно ни филолошки, већ драматуршки. Критично питање се поставља овако: Уколико и по чему је драма драматична? Шта она даје за извођење? Које су могућности у њој садржане за сценско извођење? Одговара ли форма текста сценској форми? Одговара ли спољна унутарњој форми?

Предмет драме мора да је радња. Драма — каже Гете — својом

радњом сву прошлост преноси у садашњост. Глумац износи пред нас оно што њега и нас лично интересује и узбуђује, а радња драмска захнива се на супротностима које драматичарева подвојена душа гледа у животу. Поједина супротна схваташа утешавају се у карактерима, који су моторна снага радње и носиоци напетости у глумчевој игри. Највећи закон драмске конструкције је јединство радње.

На прелазу 19. столећа у 20. естетика је тврдила да је најважнија у театру режија. Естетичка позоришна наука страстиво је побијала ову тврђњу и утврдила: Режија није првенствени елеменат театра. Она има да се постави у службу двају елемената: глумачке уметности и драмске композиције. Она резултира из њих.

Режија се афирмише у стварању тиме што наглашава време као продуктиван фактор позоришта и захтева узајамно дејство између драме и садашњице. Јер свака драма, па и она писана пре 2000 година, хоће и мора да на позоришним даскама постане садашњост. Тако је позориште једна велика народна уметност, јер је способна да драми даде њено нарочито ново значење и форму. Драма је полазна тачка режије. Стога је она као организам зависна од времена у коме је постала и њен пут у садашњицу је компромисан акт. Њено извођење је, разуме се, везано за глумачку уметничку индивидуалну интерпретацију, за простор и за публику, дакле за потпуно одређене материјалне елементе. Овај однос може да се заснива у једном вишем или мањем спољњем актуализовању или у једном унутарњем, идеалном зближењу. Тада процес се збива на проблема у унутарњој режији. Најплоднији и најефи-

каснији на њој јесте сукоб креативних енергија у једном делу: редитеља са песником и са глумцем; глумца са песником и редитељем. Овде ће се индивидуалност редитеља одлучно испољити. Његова мисао је слична оној уметника глумца, само је сложенија, јер му је задатак да уједначи и уравнотежи борбу глумца између индивидуа и уло-

спроводи виша режију речи или режију покрета, посао је увек један исти: изравњање и хармонизовање става редитељева, песника и глумчева. Мајстор се наиме огледа у стварању синтетичке, сложне игре ансамбла, једног спољњег и унутарњег јединства заједно са статистима, хором и масама. Спопљна режија је режија оквира, сцене, спике,



Тишбајн: Гете

ге са борбом сопственог индивидуалитета и драме, односно глумца. Он мора да о свима води рачуна, да дођу до изражаваја и да им ипак даде нову форму. То је последња и понајвећа тешкоћа режије. Стварање песничко, глумчево и редитељево почивају на различитим основама, које се покривати не могу, али који се узајамно секу. Нејка редитељ

форме, апарате и технике, који је исто тако подложна принципу јединствене форме.

И сцена и слика позорнице подређује се драмском јединству. Сцене популарног позоришта свих времена сличне су међу собом и показују исти тип, један тродимензијалан, строг, неутралан и споредан простор. Декор не игра никакву или

само споредну улогу. Све је сконцентрисано у глумцу, који је на тој позорници једино вредан пажње. Он ствара простор речима и мимиком. Просторна ситуација се пађа у фантазији гледаоца и мења се врло брзо и често без техничке помоћи. Нема никаква тражења сценске реалности: гледаоц се налази у свету игре. Сцене класичног театра сеих народа и времена сличне су међусобом. Оне архитектонски стварају тип народног театра и стилизују га. Грчки театар, Теренцијева позорница за време Ренесанса, Шекспирово и јапанско позориште показују да позорницу и гледалиште не одређују архитекте, стручњаци једне друге гране, већ их само изграђују. Наука о театру је утврдила да он није уопште изграђен из духа архитектуре, да се његова просторност разја из уметничке игре, из уметности глумца и драматичара. Зграда и сеа опрема зграде биле су чиста рукотворина, дело позоришних практичара.

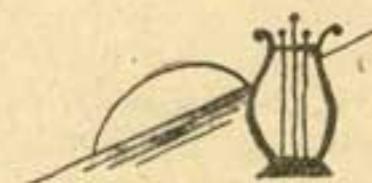
Од ових позорница разликује се декоративна позорница. Она је постала тек од пре неколико векова, али је убрзо постала владајући тип светске позорнице, нарочито онда када је пала под утицај опере. Тада је позорница била подвргнута принципима ликовних уметности, које су као у доба Барока и сада у

19 и 20 столећу постале опет чинионозоришне уметности. Али њима није место на позорници, јер ту не владају закони умирене уметности, већ закони покрета. Слика позорнице мора да поседује својства која одговарају духу театра. Драма и глумчева уметност одређују стил сценске изградње. Човек и ствари на позорници немају никакве реалности. Оне су игра, оне уопште нису ништа, они само значе нешто. Слика има да буде једноставна, ограничена само на пар битних црта, да само потсећа, да буде еластична, у покрету и променама. Човек мора на позорници да царствује, велик и јасан, има да се појави као носиоц драмске радње.

Сви редови имају за циљ да покажу коју је сазрелост и унутарњу хармонију постигло немачко позориште са нарочитом потпором немачке науке. Али поред свега тога, на ма је потпуно јасно, да је ова културна и уметничка изградња сама за себе велика и да не може сама по себи да буде узор неком страним позоришном раду. Свака нација може да изгради своју духовну културу органски, из себе, па ће само по изводима свога духа играти у својим позориштима.

Артур Кучер

проф. Универзитета у Минхену



ПРЕМЈЕРФ + ОБНОВЕ + РЕПРИЗЕ

„Оде воз“ од Ђушана Мишића

Српско народно позориште је у току последње две године чинило стајан напор да, поред класичних дела из страног и домаћег репертоара, прикаже нашој публици и успеле производе наших савремених драмских писаца. Тако је, поред „Ћидак“, „Избирачице“, „Кир Јање“, „Подвалек“, „Два цванџика“, који имају већ своју утврђену вредност у нашој драмској књижевности, приказало неколико домаћих комада који су имали огромног успеха. Том низу комада припада и комедија „Оде воз“ од г. Ђушана Мишића.



Душан Ђ. Мишић (писац комада)



Милан Стојановић (редитељ комада)

ИЗЈАВА ПИСЦА

Писац г. Мишић био је љубазан да одговори на неколико питања:

— Шта бисте нам могли рећи о своме комаду?

— Имао сам већ прилике да изјавим, и „Сценак“ је то забележила, да мој комад не спада у врсту оних позоришних комедија које решавају какву постављену тезу или проблем. Основа целога комада лежи у неспоразуму, тако прираслом нашем српском темпераменту. Од једног догађаја, доста не-

очекиваног, изнесеног у предигри, почиње радња и она се развија кроз три чина све до краја, док не добије своје разјашњење. Сам наслов »Оде воз!« садржи у себи донекле слутњу да се комад развија у брзом темпу. И заиста, ова слутња добија потврду у радњи целога комада. Све је у знаку покрета, догађаја и сукоба. Разговори су у кратким реченицама, појаве се рећају нагло једна за другом, ничег у комаду нема наративног, сем где је препричавање било нужно ради потпунијег схватања радње и анализе карактера. Нарочито сам тешко за тим да изнесени типови буду природни, и једноставни, једном речи наши. Само у предигри има две три улоге карикатур-
р



Г-ца Милена Бошњаковић (Цеја)



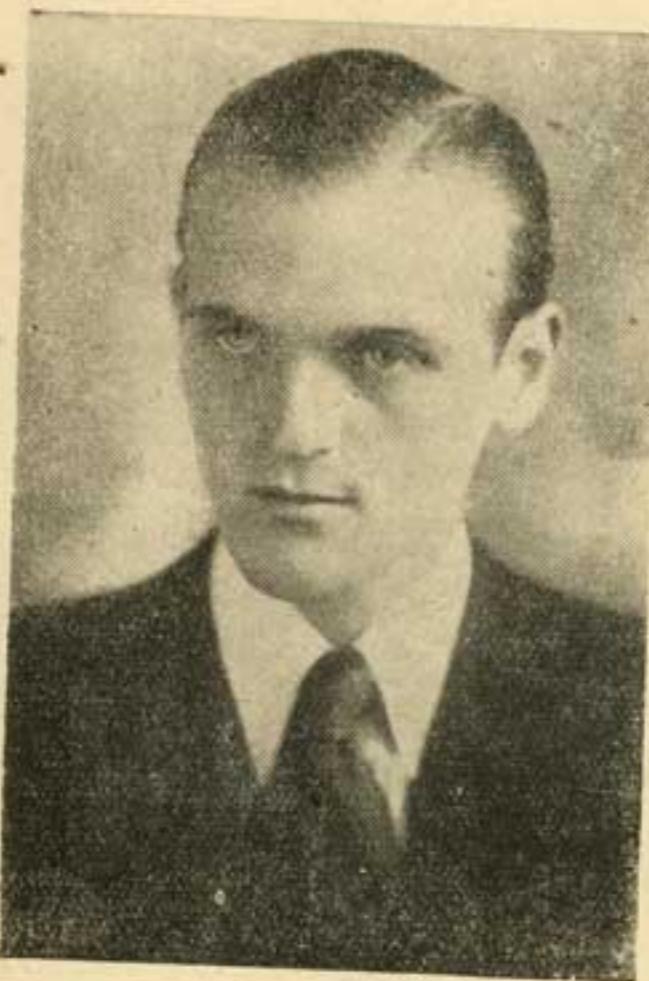
Г. Јован Гећ (Јова)

ног својства, ели верујем да ће сами уметници, којима су поверене ове епизодне улоге, уз помоћ редитеља, кроз природност игре отстранити сваку претераност и извештаченост. Предигра се дешава на београдској жељезничкој станици, а остала три чина у провинцији. За место радње изабрао сам Шабац, јер сам за ову лепу, и негда веселу и богату варош, везан старином и детињским, успоменама.

— Да ли сте задовољни поделом улога?

— Потпуно. У овом погледу дао бих доказ крајњег ауторског цепидлачења, ако бих учинио ма и најмању замерку извршеној подели улога. Шта више, испунила ми се жеље, да поједине улоге видим у рукама баш оних глумица и глумаца на које сам мислио приликом обрађивања карактера појединих типова. У самом комаду нема главне улоге како то тражи класична драма. Све се улоге у овом комаду могу поделити на главне и епизодне. У

погледу главних улога не бих могао рећи која је најглавнија улога, а у по-гледу епизодних било би ми тешко утврдити које су мањег значаја. Као љубитељ позоришта одувек сам ценио епизодне улоге, уметнички обрађене и одигране вешто. Ове мале улоге дају ми утисак блеска комете кроз звездану васиону. Одигравање главне улоге од почетка до краја ретко кад може у свакој појединостити бити савршено. А ако се то деси, значи да је посреди срећан стицај три талента: пишевог, глумачког и редитељевог. А такви комади спадају у врхунац драмског стварања. Напротив, епизодне улоге могу чешће бити савршене, јер траже мање напора и лакше уживања у улогу,



Г. Милан Поповић (Пађа Матић)



Г. Јован Николић (Вл. Панић)

и то без обзира на драмску вредност комада. Глумац који уметнички одигра епизодну улогу обично превазиђе самога писца, а у сваком случају има зодним улогама, јер ће оне доћи до већег изражаваја у предигри од које ће зависити у великој мери да ли ће публика у самом почетку комада бити задобијена, и са веселошћу, допуњеном напетом пажњом, саучествовати у даљем развоју комада. О главним улогама и не говорим, јер се само по себи разуме да од њих зависи успех самога комада посматраног као целина.

— Да ли бисте имали да нам кажете штогод о режији?

— Не много. Само то да је она у сигурним и рутинираним рукама. Г. Милан Стојановић режирао је низ најуспешнијих комада на нашој београдској драмској позорници, и то ми је залога да ће он и у режију мога комада унети своје свестрано искуство, здрав смисао и реалност којом се увек одли-

ковао. Морам признати да његов задатак није лак. Он има пред собом један велики ансамбл који суделује у комаду, и једну предигру дosta сложену. Извођење већег броја лица на сцену одувек је био предмет нарочите редитељске пажње. Опасност је да се глумци на сцени не окамене, односно не претворе у позоришну публику. У првом и другом чину мого комада на сцени се налази већи број личности, и ја сам врло радознао како ће их режија поставити и у којој ће мери успети да њихово ћутање претвори у акцију. — Што се тиче предигре, она има уствари четири сцене или тачније речено четири жељезничка вагонска купеа у којима се радње одигравају независно једна од друге. Сем тога, предигра се одиграва на једној живој и великој



Г. Божко Николић (Чика Јечменић)



Г. Марко Мзринковић (Љуба Красић)

жељезничкој станици, која има своју посебну атмосферу. Дакле, заиста неколико тешких режиских проблема, не узимајући у обзир поједине важније појаве, нарочито у другом чину, код којих редитељ има да снажно уобличи радње и да их оживотвори потребном динамиком, коју је писац само књишки изложио. Комад је почeo да се спрема у другој половини месеца јануара ове године, и мада ме је режија бескрајно интересовала, ниједном приликом нисам зажелео да задрем као писац у редитељску надлежност, сматрајући да је редитељски рад потпуно независан од писца. На тај начин обезбедио сам себи једну сензацију више кад комад буде приказан, јер ћу онда и сам први пут видети режиски приказ мого комада.

— Да ли комад повлачи какве сценографске тешкоте?

— Само постављање вагона у предигри, и то из два разлога: пожељно је да сценографија дочара илузију стварног воза и да одигравање радње у сваком купеу буде на домаку очију публике у партеру и на галерији. Сцено-

граф г. Владимир Загородњук ванредно је успешно замислио складан декор, према средини у којој се комад одиграва, па се надам да ће његов труд наћи на пуно признање наше публике.

ИЗЈАВА РЕДИТЕЉА

Г. Милан Стојановић, редитељ комада »Оде воз!« изјавио је:

— У односу на режију и интерпретацију комедије »Оде воз!«, која се одиграва у нашој средини и чији су главни актери наши, лепо диференцирани, типови тако драги свима глумцима, не стављају особито велике услове. Технички и динамички проблеми комада су већ знатно тежки.

Уколико зависи од нас, сви смо уложили и воље и напора да што боље испунимо захтеве који падају нама у део.

У томе су се такмичили протагонисти и најситнији епизодисти до обичног статисте што се неће ни видети у овом пријатном комичном филму, који ћемо одвијати у реалном оквиру реалном глумом.

Техничка дирекција, такође, носи леп удео у припремању воза.

Верујем да ће се »Оде воз!« свидети публици, јер ће у њему наћи продолжење комедиографије која јој је некад била врло блиска, а за мене лично биће најлепша сatisфакција ако овај први комад г. Мишића достигне каријеру **Несуђених зетова**.



ИЗ УМЕТНИЧКОГ СВЕТА

Лудвишан Бетовен

(ПОВОДОМ ИЗВОЂЕЊА ЊЕГОВИХ КОМПОЗИЦИЈА У БЕОГРАДУ)



Бетовен

Тешко је великиме духу снаћи се у узаноме оквиру садашњице. Његов високи узлет у вечитоме је сукобу са земаљским и свакидашњим, тако

да он скоро несвесно борави међу људима.

Можда ни један од великих уметника није толико патио у томе ску-

ченоме оквиру своје околине, материје, земаљског живота и свега онога што видике једне велике душе спутава. То се најбоље види у његовој борби са простором око себе који је за њега био вечно мали, тежак и недовољан, незгодан и узан. Због тога она непрестана селења из куће у кућу, из стана у стан, из вароши у село, из села у варош. Распон његове узлетне душе био је толики, да је он био вечно разапет између овога и онога света, вечно на ивицама и прелазима душе, никада у спокојству, никада у заветрини једне среће, никада у сенци једне велике доброте, већ увек у олујини са замахом орловскога крила и пуних надутих једара судбинска олује која је беснела непрестано на хоризонту његова живота. Си је био спrijатељен са својим болом као Манфред, својом срџбом и јадом као Данте и усковитлан страстеношћу стварања као један бог, који ако је и за један час силазио са својих висина у реалан живот, које чудо, што су му се сва здања људска учинила једна и бедна, сви зидови узени, сви кровови ниски!..

Можемо да га замислимо, тога мученика вечитог сељакања, како лута улицама, како трчи од стана до стана, како моли своје пријатеље, да му помогну да нађе оно што је и како је замислио, један кутак, једну собицу, где ће се његов дух смирити и обрадовати! — Његов идеал био је једна мала припруста кућица са једним мирним собичком пред којом царствује природа у својје неоскврњеној слободи, и небо, небо високо и далеко, са облацима што путују, вечно путују — у бесконачност, у вечношт као душа која нема свога станка ни боравка!

Али Бетовену није било суђено да стекне кућицу и у њој свој мир; он

није могао да постане ни професор; ни директор, ни почасни доктор; ни на његов рођендан није пред собом гледао никакве упарађене личности, није нико запевао испод његова прозора. Његова почасна титула била је за целога живота «лудак»...

Бетовен, коме држава није била сазидала кућицу, коме није нико на двору ни једну собицу ставио на расположење, кога су куће-газде и настојници кућа у Бечу омрзли и прогонили, био је принуђен да бежи на село и да моли сеоске фамилије, да му дозволе да се код њих настани, да ту компонује најувишије музичке песме «Missa solemnis» или «IX симфонију».

У току тридесет и пет година, које је провео у Бечу, мењао је стан по неколико пута годишње. Његово свирање на клавиру по целу ноћ нико није могао да поднесе. Када су у Деблингу запитали једнога гостионичара, код кога је Бетовен за неко време био отсео, како изгледа његов «славни» кираџија, он је слегнуо раменима и одговорио једноставно: «Као свака музикантска будала!» — а г-ђа Клечка у Бечу, у кући Јоханесгасе 1, каже својој кћерки: «Напета, иди горе на четврти спрат и кажи ономе лудаку, да се сместа сели из наше куће!..

Бетовен се није допадао ни лепушастим бечким грађанкама. Једну која га је немилосрдно одбила питали су зашто га није услишила: «Па зато» — рече она — «што је тако ружан и напола луд»...

Како је и могло да буде друкчије?! — Велики људи, непрактични и невешти у приликама реалнога живота, одувек су били сматрани лудацима и неспособницима за живот и невреднима живота.

Диригент позоришта »Театер ан дер

Винк описује један од његових бечких становака. Тај је био у самоме позоришту где је Бетовен двапут био кирајија и то само једнпут у животу бесплатни! »Невропатан, генијални неред; књиге и ноте по свим ћошковима, упола испијене флаше, спонови испрецтане хартије, упола испражњено посуђе за јело, у прозору пола осушеног хлеба, испретизени комадићи веронешке саламе. На овим рушевинама покућанства, посуђа, хартије, књига и јела, родио се »Фиделио...«

Најдуже се задржао у кући барона Пасквалати (Мелкербастај бр. 8) — јер се са најгорњег спрата простирао поглед у даљину у дивну окољину Беча.

После дугог лутања смирио се —

али тек пред смрт у удобноме стану у Шверцшпанкерхаус — где је доцније становашао и несрећни песник, најнежнији аустријски лирик Никола Ленау. То је била последња штација његова болног путовања, на којој је изморен, изнемогао и потпуно немоћан клонуо. Утеху му је пружала само још његова уметност; у његовој души одзвана су дивне мелодије, али он сам, био је један покварени инструмент, из кога његова живота није могло ниједан срећан тон да судбина извуче...

Али ни овде, у овоме мирноме и удобноме стану није Бетовен могао да остане; и овде му је било ускоро отказано само овога пута му је стан отказала смрт.

Др. Винко Витезица



»Ероика« — стан у Гринцигу

ИЗ ПРОШЛОСТИ ЗА БУДУЋНОСТ

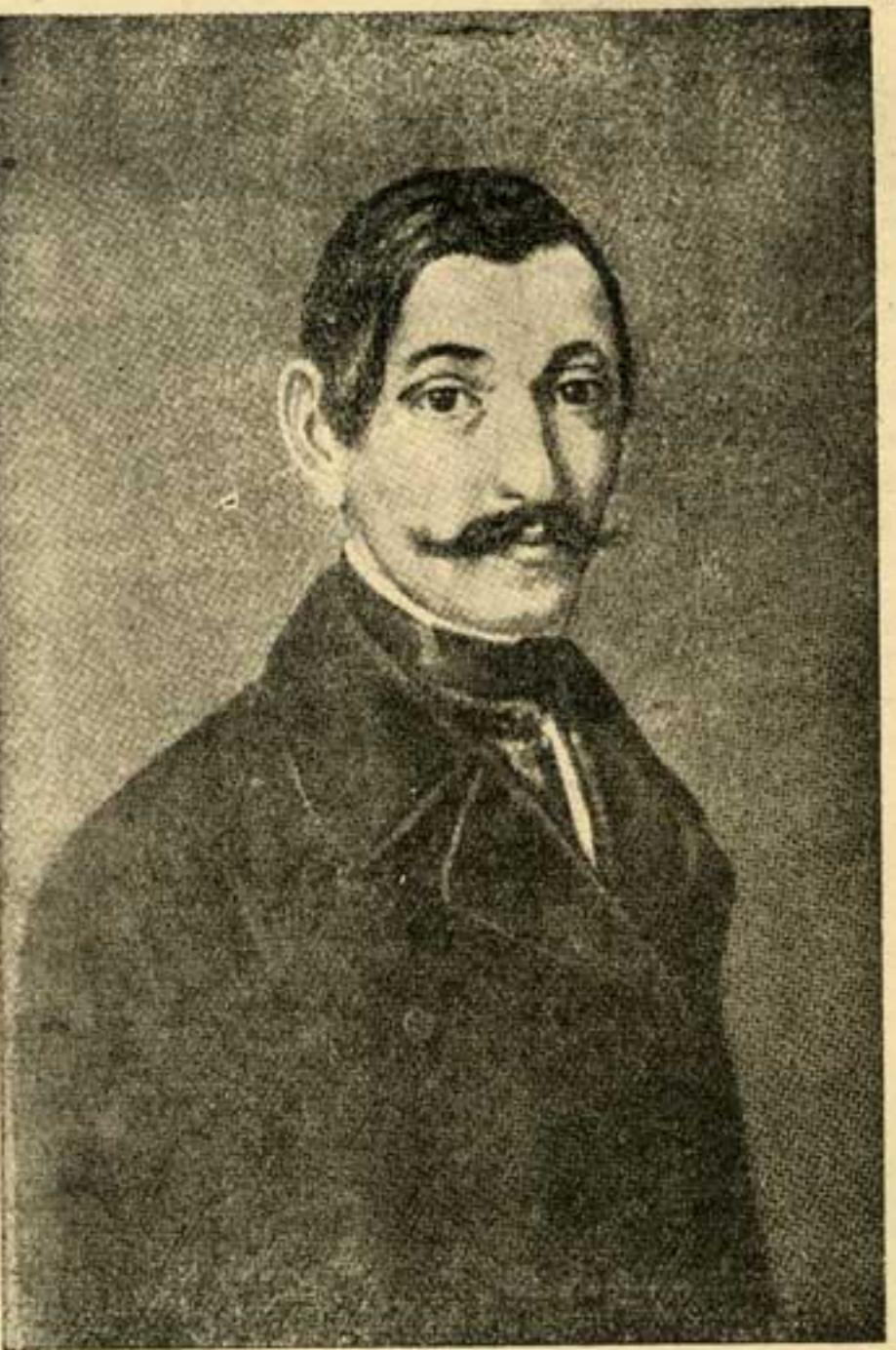
Стерија и њен син Кир-Јана

Историски роман и »жалостна позорија« Стеријина тужне су и сентименталне ствари; стихови су му невесели и озбиљни. Романтичну прозу је написао као млад човек, поезија је дошла тек на крају живота. Између две различите тuge (оне младићске која је књишка и помодна и оне зреле која је горка као пелен) испуњене су године књижевног стварања Стеријина ведрим и паметним, неодољивим и расним смехом. Хумористични списи његови су резултат једне књижевне заблуде, њена природна последица. Умни и елегични стихови стварно су апогеја једне мирне природе, једне добронајмерне душе, једне танане интелигенције.

Мало су нејасни ту извесни узорци и последице, јер се не обилује подацима, али ипак нису необјашњиви. Као што се зна, Јован Поповић се родио 6. јануара 1806. године у Вршцу. Отац му је пореклом Грк и зове се Стерија. Али му је мати Српкиња. Она се преудала за Стерију оца и довела му у кућу двоје деце. Стерија син је првенац Стерије оца. Он ће имати још два рођена брата и једну сестру, тако да ће их бити све у свему шесторо деце. Поприличан број за једнога Грка какав је био отац Стерије сина! Трговач, тврд и иначе, — оптерећен жгадијом, он је још тврђи. Хоће да му син савлада грчки и помаже у радњи. Мати, напротив, кћи сликарка, »писмена и образована« (први јој је муж сликар), наваљује да јој син изучи школе. Отац га чак вади из школске клупе, па ипак побеђује

је материна упорност. Млади Стерија, после Вршца и Темишвара, одлази у Пешту ујесен 1826. године. Ту изучава философију. Што је за нас најзанимљивије, он у Пешти исто тако посећује позориште и почиње писати прва драмска дела (Светислав и Милева, 1827). Већ ујесен 1828. године одлази у Кежмарк. Ту ће завршити права. Од 1829. је професор латинског језика у Вршцу и од 1835. године адвокат. Као професор Лицеума (»природно« право) у Крагујевцу и Београду и начелник Попечитељства просвештенија у Београду, од 1840. до 1848. године, развија многоструку књижевну делатност. Опет одлази у завичај, уверћен и разочаран, још једном се на краће време враћа у Београд и умире у Вршцу 26. фебруара 1856. године.

Ако је, као дете, могао осетити радости родитељског дома, особито с материне стране, више је но поуздано да су од оца долазиле уверде и патње. Бесумње да ни Стеријино школовање није текло најлакше. Отац му је брзо пропао и радња је отишла на добош. Ако се то није догодило док је он на научама но нешто доцније, не значи да несрећа не погађа и њега кад се стровљају на нежну матер и браћу. Службује у Вршцу, као професор и адвокат, свакако да би био сд користи породици. Уза све то, и можда због тога, Стерија као да није најздравији. У предговору Тврдици (1837) говори о »дуговременој болести« која га мучи и не да му да пише. На истоме месту помиње



Стерија Поповић

»слаб состав и очију и целог воопште тела«. Дајући предговор за **Романа без романа** (1832), Стерија вели да га је мати још кад се родио »на књигописање определила, и ова је страст тако у мени укорењена (каке он), да ме ни рђаво здравље, ни слабост очију, ни друга спољашња притискивања од тога одвратити не могу«. Биће да су та »притискивања« баш његове породичне бриге. Ако се још не заборави рећи да је био »готово сакат у леву руку, која му се почела сушити још у де-

тињству«, биће јасно као дан да се мора рачунати с човеком који може бити све друго само не сентименталан, неозбиљан и неприродан. Врло паметан у животу и необично мудар у својим књигама, он и сам признаје 1832 године (и то баш у својој највеселијој књизи, у **Роману без романа**) да је »главнија черта његова темперамента меланхолија«.

Повучен и скроман, Стерија као да се прибојавао жена. Пеџка их, додуше, у предговорима, руга им се у комедијама, али као да зазире

од њих. Он ће 1838 године своју **Злу жену** посветити »свим кротким, љубким, тихим женама« — полазећи од претпоставке да су све оне одреда зле. Епиграф је ту један Лесингов дистих који гласи: »У свету ће се наћи бар једна једина зла жена; само је несрећа у томе што свако мисли да је та једина његова жена«. Има Стерија и једну песму о томе из 1838 године (**Моја женидба**). Пошто је у неколико строфа навео због чега све не сме да се жени, закључује оваквим катреном:

»Што ћу дакле улар мећат
Без невоље на главу,
Волим вако миран остат,
Нек се жени ко оће!«

Један његов дистих о браку гласи:
»Брак је кавез; тице споља унутра
би хтели,
А које су већ унутра, те напоље
желек.«

Ни овеј други није ведрији:
»Што с весељем бива свадба, то је
мода стара:
Сви с радују, кад добију у јарму
другара.«

Стерија духовито бежи од опасности које доноси додир са женама. »Ја знам, — вели он поводом **Зле жене** — да сам и с прећашњим издањима слаб кредит код женског поља задобио; имао сам срећу сопственим ушима слушати како је где-која лепа господична свој удивљења достојни језик против мене пружила, али — ружа је ружа, ако ће нас двадесет реди на дан убости. Године 1838 прави, да видите, неку алузију на женидбу (»и од осам година овамо, то јест, од кад сам на-мислио женити се«). То је, очигледно, шала; он се врло често шали с читатељкама у предговорима својим комедијама. Ожениће се, као што знамо, женом старијом од себе, тек после четрдесете године жи-

вота, након првог одласка из Београда. Изгледа да га она није усренила, као за казну што се потсмевао женама у својим делима; »гонила га чак да цепа дрва и доноси воду« (»Оглувно да Бог да за навек, кад не чујеш речи твоје жене!« — тако би га грдила). Увек трошна здравља, сакат у једну руку, омањи разном, с ретким и танким брковима, мало дужа носа, сувоњав, болесних и помало заједљивих очију, — Стерија као да није био рођен да му жене поклањају своју нежност. Незанимљив за њих и немоћан пред њима као човек, он им се жестоко свети у својим књигама. И заслужиле су.

Како је мало дивље природе, сав повучен у себе, Стерији не остаје ништа друго него да размишља, заједа, изналази недостатке и исправља људе. То сасвим одговара природи његова дара. Уза здраву памет иде редовно извесна супериорност духа (црта наслеђена од оца) и племенитост схватања (уздарје образоване и нежне матере). Стеријин хумор није творевина лектире (која је и озбиљна и укусна) него наслеђе крви. Он претпоставља да је задатак комедиографа да казује истину; комедија је само средство за остварење циља. Сасвим утилитаристичко схватање, то што се види. Стерија се држи оне речи из Хорација: »Ко ће шаљивчини забранити да говори истину?« Уверен је да су »људи од природе више смешју него плачу склоњени«. Смехом се лакше долази до циља; због тога он пише веселе ствари. Није нетачно његово тврђење да »у шали казана истина више него сува материја дејствује«. Он непрестано оправдава страсти свога позива. »Смех и шала, — вели он даље — особито на младом лицу, лепше стоји, него

намрштена, ако ће од какве важности бити, озбиљност». Наводећи једног страног хумористу, затим, паставља: «Смех и шала нужна је за здравље, продужава живот и чини да се човек од човека, као ружа од чичка, разликује». Хумор је, дакле, средство којим ће он (рационалист, утилитарист, традиционалист) моралисати духовито и паметно. Хумор је Стеријина страст. Има га и у његовим драмама и у његовим романима и у осталим његовим списима. Има га чак и у предговорима његовим књигама. Стерија се најдуховитије изражава у дијалогу; дескрипција му није увек духовита. »Предсловије« **Покондиреној тикви**, на пример, све је у дијалогу, и тај дијалог је врло духовит. Исти је случај с **Романом без романа**.

«Конац мога писања био је исправљеније», каже он за **Лажу и паралажу**, 1830 године. Он пише да ма и најмање »мозак осоли« својим читаоцима. Верује да човек најлакше поправи своје настраности »кад се сам својим будалаштинама смејати почне«. Он хоће читаоца и гледаоца да »разгали после дневних брига и да га, усто, поучи — »ако уши слышати има«. Сматра да свет купује књиге »из праве и чисте ревности и љубови к обшчем изображенију«; због тога их и издаје. »Госпожама« саветује »да је увек боље читати какву полезну књигу, него на бал ићик«. Он мисли да се »искрењавати мора«, љутити се ко или се не љутио, »злоупотребљеније«, »претеривање« у моди. Стерија »печатак« своја »весела позоришта« за »ползук« и »забаву«. Он жељи, једноставно, да »поучи народ и да га »освести«. Врло је трезвен у томе погледу, схватиња су му потпуно реалистичка. »Докле се год будемо сами хвалили, слабости и погрешке прикрива-

ли, у повесници учили, колико је ко од предака наших јуначаких глава одрубио, а не и где је с пута сишао; donde ћемо храмати и ни за длаку нећемо бити бољи...« Стерија гледа на људе и догађаје »критички и без илузија«. Његови комади треба да служе »другима на увеселеније«, да буду свету »полезна забава«.

Стерија почиње радити на књижевности још за ћачких дана. Тај рад живље наставља као пештански студент. У Вршцу мења позив (од професора постаје адвокат) да би имао више времена за писање. У Београду, као начелник министарства, стварно као министар просвете, ради искључиво ноћу ;дан му је испуњен државним пословима. Жена му у Вршцу гаси лојаницу кад увече седне раније да ради. У предговору **Тврдици** (1837) јада се да пише под тежим условима, »окружен теретом званија«. Он је у то време адвокат. Ту нам баш даје податак о томе да за писање својих »сочиненија« користи »само часове одохновенија«. Нешто раније каже да пише у »празним часовима«. Пише уредно и читко и оставља велике празнице са стране за исправљање. Он није сујетан човек, зна шта вальа и шта не вальа, не верује сувише у своје књижевничке врлине и дотерује своја дела. Мења и **Тврдицу** за други издање, 1838 године; уводи чак ново лице, Кир-Диму. То је само користило комедији. **Светислава и Милеву** прерађује темељито, али не до краја. Исто тако поправља и **Скендербега**. Малетић чак напомиње да је Стерија **Смрт Стефана Дечанског** »допуњавао и поправљао« пуних двадесет година. Тако чини, разуме се, само »човек без илузија«, »влађа главак«, књижевник од кога је далеко свака сујета.

(Наставак у идућем броју)

на позорници

Скоро у свим земљама Европе, не само у Немачкој, јавило се последњих година велико интересовање за поезију Рајнер М. Рилке-а тако, да су његова дела, иако садрже само лирске песме, била пре-вођена на више језика. Познати су многобројни преводи на француском и на италијанском језику. Недавно су његове песме изашле и у португалском преводу проф. Павла Квинтеле са врло исцрпним предговором. Последњих месеци обелодањен је један избор његових песама и на српском. Проф. Луварис у Грчкој штампао је брошuru са насловом: »Рилке усамљени, посвећени и мудри«, у којој он претставља религиозни живот песника и однос његове религиозне личности према револуционарним појмовима новога доба.

И поред овог многострог интересовања, Рилке је као драмски писац остао скоро незапажен. Можда је једним делом томе узрок и краткоћа његових драма, са којима је тешко испунити једно вече. Сем тога, његове драме обрађују питања којима он — према својем мишљењу и осећању — куша да реши питања врло суптилна и тешка о смислу и сврхи живота, која су за позорницу тешка.

Ипак је др. Јоханес Гинтер у Берлину кушао да инсценира два његова комада: »Свагдањи живот« и »Бела кнегиња«. Гинтер је претставник једнога новога глумачког стила који он сам зове: дубока, скривена реалност на позорници.

О овоме стилу он мисли да може савршено да претстави драме лиричара Рилке на позорници, па каже: Рилке је сразмерно мало дао на пољу драматике, али је врло благадаран посао да се са овим малим упознамо и да на тим делима демонстрирамо вредност једнога новог позоришног стила. Ову дубоку скривену реалност на позорници и једно култивисање игре у ћутању у току драмске радње настајао сам да постигнем и афирмишем нарочито при мојем инсценирању Рилкеових драма: »Свакидањи живот« и »Бела кнегиња«.

Стара је тежња позоришне уметности, да код извођења дође до пуног изражaja реалан живот, и да он буде природан. Али утисак природности тешко је постићи. Све то зависи од тога, да се глумац сасвим пренесе у душевно стање лица које он претставља и да при томе заструје и зазвуче струне његова унутарњег живота, а зато је опет потребно да је глумац човек унутарњег свестраног изграђеног живота. Само из једног оваквог унутарњег стања и расположења према улоги и њеним ситуацијама може да избије једна природна игра. Али глумац несме да пусти да река његова осећања превали све бране и све мостове и несме да се пусти да га само и једино воде његово осећање и његове говорне слике, већ мора уз осећање да се пријужи и разум. То нису мали захтеви када глумац мора с једне стране да буде понесен својим осећајима, а с

друге стране опет мора да његов разум води непрестану контролу и коректтуру. Биће случајева нпр. да је тенденција глумчевих говорних форми и покрета добра и коректна, али да ти покрети у изражавају немају довољно убедљиве снаге, нису продорни, нису довољно интензивни или су можда чак и првећ јаки, бројни и претерани. Приметило се често у глумачкој пракси да глумци — ослањајући се можда на текст — много на позорници говоре, док се у свакидашњем животу људи много више и чешће изражавају покретима без речи.

Стога се са пуним правом из свега овога извело да би глумци морали да се свикну да гледаоце убеде својом игром у ћутању, без речи!... Већ у 18. столећу се Француз Дидеро теоретички и практички овим занима!... На прелазу 20. столећа био је Рилке који је очекивао

од глумаца, да у току говора на позорници уноси паузе, чиме се развој драмске радње не само не би прекидао, већ напротив би се интензивније повео.

Када се овом приликом говори и о култивисању покрета, морамо мислити и на игру. Глумачко култивисање покрета и плес потпуно су сродни. Стога и вреди реч глумовите немачке уметнице у игри Мери Вигманове: „Ми хоћемо да освојимо целокупну позоришну уметност са нашим играчким покретом“. Ову протканост и срећење драме са игром покушао сам да спроведем нарочито у мојој индирацији Рилке-ове драме: „Бела кнегиња“, за коју је композитор Вернер Дикман написао музику, која савршено уоквирује радњу и душу Рилке-ова дела открива слушаоцима.

ПОЗОРИШНЕ БЕЛЕШКЕ

Сећања на Макса Регера. — Ових дана навршило се 70 година од рођења чувеног немачког композитора Макса Регера. Том приликом даје Валтер Штајнхајер у «Донауцајтунгу», број 68 од 19 марта о. г., сажету карактеристику великог мајстора. Макс Регер је умро 1916. године, али је тек његова смрт објаснила његово велико музичко значење кое расте из дана у дан. У време његове композиторске делатности водила се огорчена борба између присталица »класичара« Брамса и »вагнеријанца« Брукнера. Макс Регер писао је том приликом Адалберту Линднеру да више воли Брамсову маглу, него »бело усијање« Ри-



Макс Регер

харда Вагнера и Рихарда Штрауса. Већ у својој осамнаестој години видео је јасно свој задатак. 1891. пише: »Веруюм да ће у нашој музici ускоро наступити ново време. Јер је Лист—Берлиоов програм са свима новима, Рихардом Штраусом и тако даље, у свом основу промашен, управо супротан најунутарњијој суштини музике«. Стварно се Регер доцније, са једним јединим изузетком »Беклинове свитец«, искључиво посветио »апсолутној« музици. Насупрот струјама које су владале у његово време, Регер је сматрао Јохана Себастијана Баха за »почетак и конач целокупне музике«; он се, просто, ужасавао масовних оркестара, пуних устрепалих боја, па је, у замену за њих, поклањао главну пажњу контрапунктској делатности. »Само је она музика добра која се може изводити савршено безбојно. Пре него што се почне сликање, треба знати како се црта«. Са овим тенденцијама постао је Регер, поред Бусонија, најважнији указивач нових путева најмлађим композиторима. Ови композитори, идући за Регером, теже више за тврдим и јасним диференцирањем појединачних реалних гласова и многоструко распоређеним контрастима тематског материјала, него за полутонским и осећајно засићеним стапањем у пуну звучност. Регер је само у једном једином случају допустио да на њега дубље утичу струје његова времена: у области хармоније. Од Фантазије за оргуље, оп. 29, и Сонате фис-мол, оп. 33, Регер се све више упуштао у једну хармонију која је противречила његовим основним полифонским тенденцијама, јер је уништавала енергију појединачних гласова. Полифонија с једне, хроматика с друге стране — то је код Регера имало за последицу прелазан стил који мајстор није, на-

жалост, доспео да свлада, и поред многих напора. У овом проблематичном раздобљу свога живота стварао је Регер, ипак, све нова и нова дела, и то с једним музичким еланом који представља право чудо. Унутарње супротности снага умео је поново да уједини и да им да сопствени карактер и трајну вредност.

Поводом ових сећања на Регера помињемо да је наш први симфоничар Миленко Пауновић био његов ученик. Пауновићева »Југословенска (трагична) симфонија« има Регерових елемената, поред Дворжакових и Сметаниних, и припада, добрым делом, области апсолутне музике.

Позоришни живот у Бечу. — Према извештају Валтера Поля у београдском »Донауцајтунгу«, бр. 66 од 19. марта о. г., позоришни живот у Бечу показује последњих месеци изузетну живост. Бургтеатер је недавно извео трагедију »Пентесилеја« од Хајнриха Клајста, у режији Паула Ридија као госта. Пентесилеју је тумачила Лиселота Шрајнер. То је глумица високих квалитета која савршено зрело влада свима језичним лепотама. Она сјајно говори и фине сенче фразе. Из тона металне тврдоће мејсторски прелази у нежне мелодије љубави да њен орган најзад загрми пакленим фуриозом, у тренуцима лудачке заслепљености. Гест и мимика подређени су гласовним средствима и служе, штедљиво употребљавани, да истакну фина нијансирања.

У осталим бечким позориштима превладале су ведре ствари. Академије-театер дао је Голдонијеву комедију »Близанци из Млетака«, у преради Филипа Цескаса. Позориште у Јозенштату приказало је комедију Ханса Швајкарта »Ти си ми потребан«. (Овај писац познат је и српској публици. Прошле сезоне дало је на-

Вести из куће

Нови ангажмани у Драми. — Од 1. фебруара о. г. ангажовани су за чланове Драме Станко Колашинец, Бранко Јовановић, Тадић и Александар Стојковић. Сви они позната су глумчка имена Београда. Неки од њих радили су дуже времена и на српским позорницама у провинцији, где су, низом разноврсних улога, потврдили солидност сво-



Александар Стојковић

јих глумачких репутација. Новоангажовани чланови приказали су се већ, углавном, нашој позоришној публици. Бранко Јовановић играо је с успехом Шамику у «Вечитом младожењику» и Рикоа де ла Марлинијера у «Мини од Барнхелма». Александар Стојковић дао је у два маха је-

дан оригинални лик Максима у «Биду», док је Тадић темпераментно тумачио Здравка у истом комаду. Ускоро ће се приказати нашој публици и Станко Колашинец који је изврстан карактерни и комично-карактерни глумац.

Овим ангажманима знатно је појачан и употребљен наш драмски ансамбл.

«Кир Јањак» у другом циклусу ђачких претстава. — Од половине фебруара уведене су у нашем Позоришту ђачке претставе које се дају једном недељно, обично суботом пре подне. Претставама претходи по правилу предавање о делу и његову писцу. Први циклус тих ђачких претстава завршен је ових дана. Он је обухватио шест претстава «Мине од Барнхелма». Предавач о овој класичној велесој игри и њеном писцу Лесингу био је Јован Поповић, управник С. н. позоришта, који је комад и режирао.

Други циклус ђачких претстава отворен је у петак, 26.0. м., преподневном претставом «Кир Јањек», комедијом у три чина од Стерије, у режији Страхиње Петровића. Пред прву претставу ове класичне српске комедије држао је документовано предавање о писцу и о постанку и карактеру «Кир Јањек» Живојин Петровић, лектор С. н. позоришта.

Системом ових претстава из српске и стране класичне књижевности увешће се школска омладина у најбоље обрасце наше и стране позоришне културе, и тако ће се код ње пробудити здрав смисао за лепо и добро, остварено у уметничком позоришном приказу.

Уредник и одговорни уредник д-р Винко Витезица
Власник и издавач: Српско народно позориште у Београду.
Штампа »ЛУЧ«, Краљице Наталије 100. — Београд.

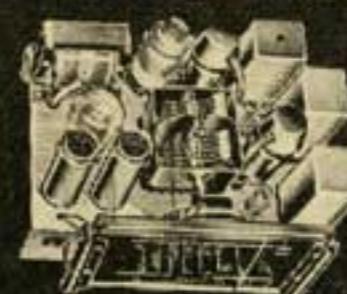
СПУШТЕН СТОМАК

Тегоба после јела, надимање, подригивање, горка уста, болови враћање, 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 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



Спремни
ОПРАВКУ
РАДИО АПАРАТА

изрецијно и смиљно

ВРШИ
ЕВРОПА РАДИО
ФРЕСА И ПУТНИК
ЦАРА НИКОЛА
18
30-930

Специјална радња за dame и децу

Конфекција „Авалा“

Тихомир М. Гајић

БЕОГРАД, ПОЕНКАРЕОВА УЛИЦА БРОЈ 24