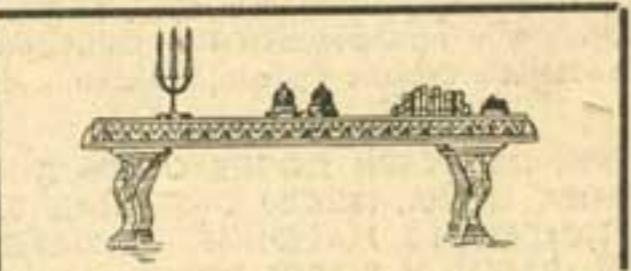


Трунић и Пејковић

Чика Љубина улица број 14—16



ВЕЛИКИ ИЗБОР УКУСНИХ ПОКЛОНА ЗА ПРАЗНИКЕ

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

Пројектујемо унутрашња уређења станова, вила, кабинета и слично.

ПРИМДАМО ПОРУЦБИНЕ за сопствену израду свих врста стилског намештаја

СТРУЧНА ОПРАВКА
ДАМСКИХ
ЧАРАПА
НИКОЛИЋ

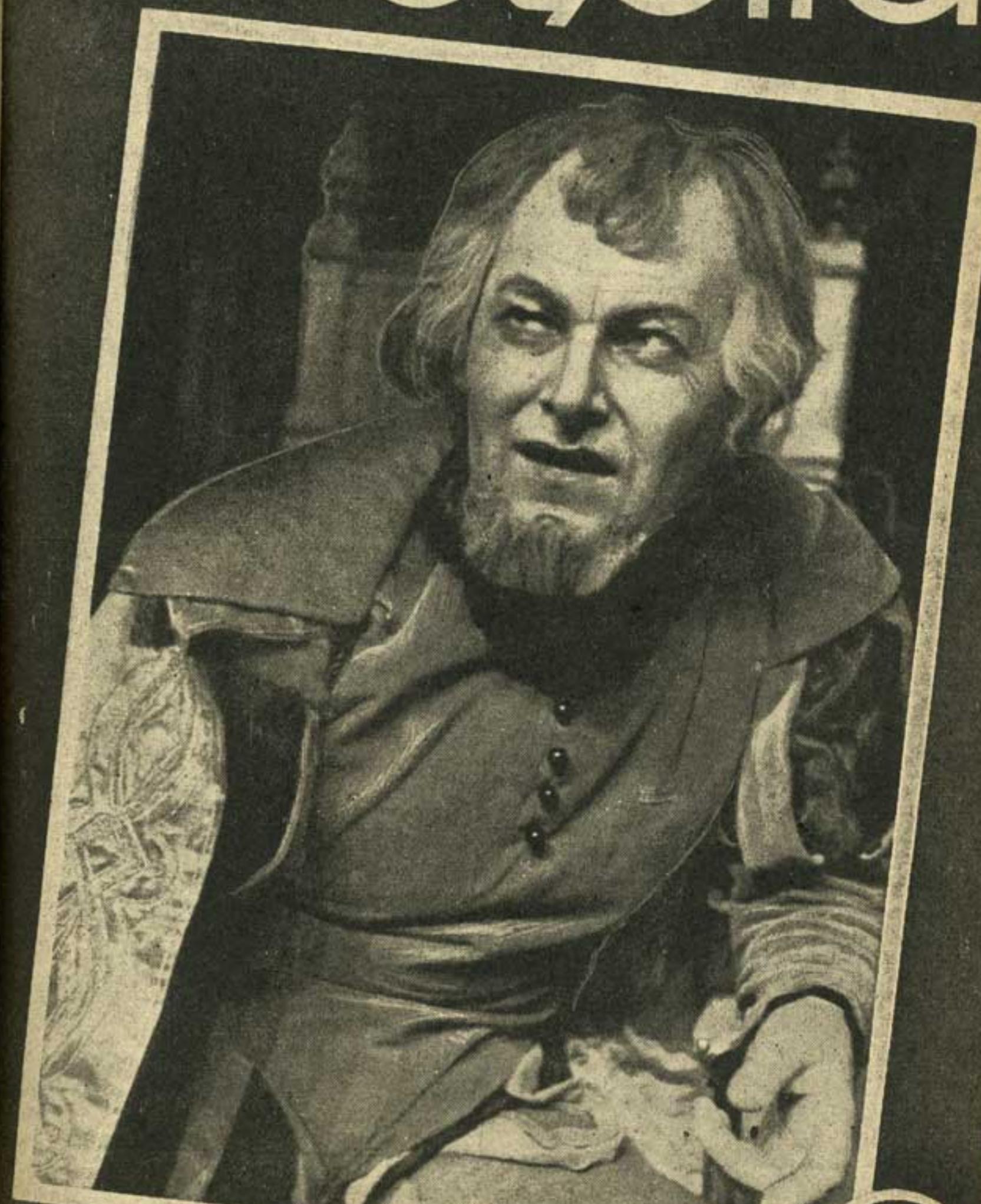


КНЕЗ МИХАЈЛОВА БР. 15
ЦАРА НИКОЛЕ II БР. 2

Препоручујемо господи стручну оправку мушких чарапа.

СРПСКА

СЦЕНА



БРОЈ
16

СРПСКА СЦЕНА

Позоришни илустровани лист
— 16. априла 1943 —

— САДРЖАЈ —

Васкрс
Архитектоника сцене
Стерија и његов »Кир Јања« (свршетак)
Утисци и мисли једног редитеља
Балетске премијере
Музички епос
Гете као позоришни посленик
Стогодишњица рођења Косте Трифковића



Позоришна хроника
Позоришне белешке



Слике: Рихард Вагнер
Јохан Волфганг фон Гете
Палата Вендрамин у Венецији
Герхарт Хауптман
Коста Трифковић



гђа Дара Стојаковић
г. Цвејић-Владин
г. Живојин Петровић
г. Воја Јовановић
гђа Мира Јевтић
гђа Деса Дугалић-Недељковић

Српска сцена излази сваког 1. и 16. у месецу

СРПСКА

СЦЕНА

БРОЈ 16

БЕОГРАД, 16 АПРИЛ 1943

ГОДИНА II



Г-ђа Дара Стојаковић као Ђнлда у „Риголету“

— Примерак 6 дин. —

Васкрс

Нације рађа се у свакоме појединоме њеноме сину, у његовоме унутарњем животу, који од научне мудрости може да буде упућен и оснажен, али само уметност може да га уздигне до идеала — до Бога.

ВАСКРС народа могућ је само унутарњим преобрађењем које не познаје утилитаристичких и егоцентричких компромиса, већ зна само за предану жртву идеалу који траји целога човека.

Тако је и ОН на Голготи, мученик за свој идеал, морао да умре, да би у њему човек из смрти васкрсао на живот, јер — „Воскресења не бива без смрти“ —

Зато после свога страдања и свога жртвовања на Голготи —

Христос Воскресе!

Архитектоника сцене

Композиција сцене по своме стилу, форми и боји, по својој речи и музici, конструише нам слику живота која је створена у фантазији песника и композитора, а коју је реално претставио редитељ са својим сликарима. Она је позитивна, кристално јасна и апсолутно сугестивна. Ничим се не разликује од композиције једног добrog сликара, који је концентрички обухватио на својој слици све предмете који су битни и неопходни за изражавање тога делића живота који је претстављен, а уклонио све што је сувишно, све што није органски са тим животом везано.

Потенциране су карактеристичне линије и наглашено је колористички оно осећање које овде доминира.

Радња драмска диктује основу и архитектонику простора. Душевни покрети, усталасани дикцијом језика и музике, заједно са радњом стварају боју и стил сцене.

Маколико да овде има реч реалност живота, о неком ве-ризму не може бити говора. Сцена је увек и свагда једна синтеза која омогућује прелазе, поставља мостове до оног другог невидљивог света који су сагледали у својој интуицији песник и музичар, а сцена је посредник и тумач њихових виђења, отварање завесе на размеђини конкретнога и апстрактнога. Глумац на сцени, човек реалан и природан, њихов је тумач кроз речи и тонове; форма и боја сцене до-пуњују креативну моћ његове фантазије.

Колорит је душа сценске композиције. Она има да се дубоко утисне у душу гледаоца, она има да буде видни одсев тонова оркестра и хора, као и тонова глумчеве дикције. Уво и око купају се у опојном заносу ове синтезе, а боја и светло хармонизују у својим акордима. У томе је тајна уметничке сценске композиције, да се њен простор тако осети и тако компонује, да све скале диференсираних расположења оживе, почев од пијане радости па до најдубљега бола. Сценски конструктор, који није у стању да дослаком лабуда у „Лоенгрину“ пробуди у нама лични оп-

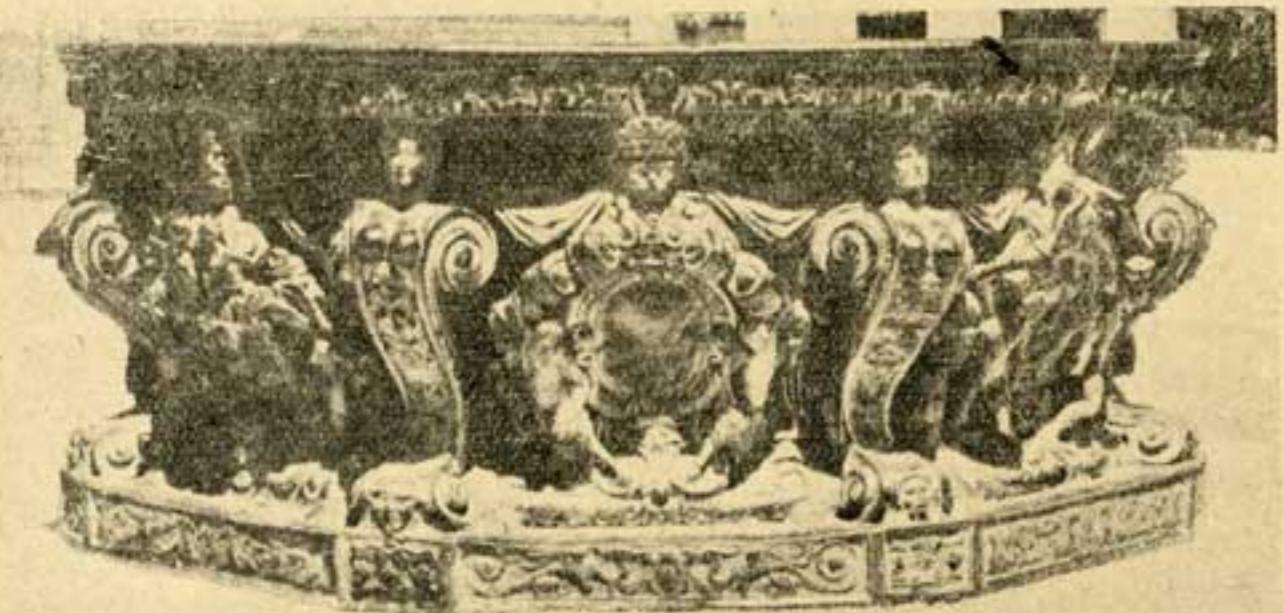
тичко-визионарни доживљај, или нам у „Магбету“ у ноћи уморства Дунканова — и поред комичне сцене пијанога вратара — у суморном и тешком ваздуху грешне ноћи не створи сву страхоту крвнога злочина — није схватио величину и лепоту свога позива.

И као што код ћавршне композиције сликарeve не видимо, и због уметничког ужитка које нас заноси, не можемо да видимо сву ону тежину занатскога труда коју је сликар уложио, тако нам и сценски уметнички конструктор несме да допусти да видимо тешку и заморену његову руку. Гледаоцу има сцена да буде потпуно природна, логична и сама по себи разумљива. То синтетично јединство свих чиниоца процес је дубоког улажења у материју, која има своју личну природу, свој лични закон. Свакој радњи потребна је њена карактеристична сцена, њена специфична позадина. Нема случаја, нема акциденталности, све је свесна концептација на онај моменат живота који тога часа пред нама пролази.

Поред тога мора се рачунати и са личним држањем свакога појединца. Како снажан мора да је сценски синтетички утисак када је у стању да хиљаде људи повеже, сдружи и поведе својим путем!

У томе и јесте велики и племенити задатак позоришта да постане идеални вођа народа, духовно добро нације, да духовно подиже човека из низина његове свакидашњице.

Др. В. В.



ИЗ ПРОШЛОСТИ ЗА БУДУЋНОСТ

Стерија и његов Кир-Јана

Стеријине комедије су »ствари озбиљске«, да употребимо баш његов израз. Оне су дате као стварност; резултат су пишчева личног додира с људима и догађајима. »Настојаће позорије нисам измислио, — вели он за Родољупце — него сасе што се у њему налази, пак и саме изразе и речи, покупио сам, које из живота, које из новина...« Он у својим комедијама приказује »страсти и себиности«, управо чини од њих карикатуру, извргава их руглу. Тако раде најокорелији реалисти; једино тако је стварао, на пример, Стеван Сремац. Стерија је, дакле, велики претходник читава књижевног покрета који тек треба да дође. »Ја сам мојим читатељкама, — рећи ће он у Покондиреној тикви — који ме познају, познат, а они су мени и непознати, врло добро познати. Стерија воли и негује »природну комедију«, као што сам каже. То је врло згодна реч и за његове комедије карактера и за његове комедије нарави, како се оне обично креће. То што је он дао у својим комедијама данас се обично зове интегрална комедија. То треба да буде отприлике комедија која захвата помало од свега у животу; не само једна страсти но неколико у исти мањи, не само несреће но и среће; једном речју, у интегралној или природној комедији треба да се осети било целог живота. Док његова књижевна сабраћа дају живот из књиге, Стерија даје живот из живота, из природе. Његове комедије су домаће, наше, српске; он их и сам назива домаћима. Није ту реч само о локалној боји

(које ће се код Стерије наћи у изобиљу) која је свежа, непосредна; можда је много више у питању дух и дах којима су пројектете многе његове комедије (нарочито Кир-Јања), а то је оно специфично наше. Ту ће се тек, првипут у нашој књижевности, наћи прави српски колорит.



Живојин Петровић

Лектор Народ. позоришта

Стерија је моралист, и то је оно што, каткад више каткад мање, крећи уметничку вредност његовим комедијама. Мало шаљиво, истина, он се и сам назива моралистом. Али он је врло озбиљан моралист. Друштво чији је он објективни хроничар, које живише, узима на нишан и ши-

ба — није још уравнотежено, тек је у превирању, захваћено је првим таласима западњачке културе. Непомирљив родољуб и традиционалист, он пева 1855 године [Божић]:

»Све култура сад умекша, и зиму и нрави,
Пак, и старе обичаје дух времена
дави.«

Његову духу не годи каћиперство нашег света у првој половини XIX века и он му се потсмева. И оштар је тај хумор и ведар. Али како је Стерија човек који, по оној Сократовој речи, није од оних људи који мисле да знају оно што не знају, — увек води рачуна о томе да не буде ни неправедан ни неистинит. Иако ју је написао 1830, он **Покондирену тикву објављује** тек 1837 године. Он то чини због оштрије карикатуре једне личности (Ружичић) »која би где ком зазорна бити могла«. Родољупцима говори о »гласу умерености«. Препоручује стрпљење младим писцима, поводом прераде **Светислава и Милеве** (1848). Води рачуна о публици која већ има утисак о делу и не мења штиво из основа. Нигде се можда помирљивост његова духа не огледа у јачој мери но онде где треба да се изјасни како ваља писати, црквеним или народним језиком. С људима око Јована Хаџића он предлаже оба језика; временом ће се, каже, постићи »неко поравњеније«.

Стерија је први наш изворни драмски писац који у исто време и пише комаде и води рачуна о стварању и јачању позоришног живота код нас. Кад издаје **Лажу и паралажу**, обраћа се искључиво читаоцима; у »предсловију« **Тврдице**, напротив, мисли и на »гледатеље« и сматра да је дошло време »да се и код нас театри заведу«. Најпозртвованије је да на оснивању позоришта у Београду. То је и организатор (и то како

ватрен!), и позоришни писац који пише по наруџбини (на брзу руку по који пут), и редитељ. Он је чак први наш писац који води режију својих комада. Јоаким Вујић му у томе погледу не може бити претходник, јер је искључиво преводилац, није писац оригиналних дела. Пешта му је морала много користити. Тамо је у эпохе имало шта да се види и научи.

Та стална брига о позоришту, скоро свакодневни додир с глумцима и разговори о позоришним питањима на страни и код нас стварају од Стерије спретна и неусиљена драматичара. И иначе јасан и недвосмислен, пишући за дилетанте он је још јаснији и недвосмисленији. Нема среће да види своје комаде у озбиљној глумачкој дружини. Кад се 1869 године почну играти у згради код Споменика (баш овде где смо сад) његова »весела, шаљива јуначка и жалостна позорија« — он ће већ давно бити мртав.

Али више но с позориштем, Стерија има додира са животом и људима. Нешто због »состава тела воопште«, али више из радозналости писца свакако, он у Вршцу бежи из гимнезије и постаје адвокат. То је позив, као што зnamо, који је душу дао за објективна посматрача и хроничара савремености какав је био писац **Кир-Јање**. Баш ту у Вршцу ради се Стеријина комедија о »среброљубију« (тако је он сам назива); она је дело скромног вршачког адвоката који је у својој клијентели могао наћи читаву ризницу најзанимљивијих типова. Обично се мисли да наш тврдица треба да претставља Стеријина оца. То није невероватно, али зато не мора бити апсолутно тачно. Много је природније да то буде (ако већ није који други суграђанин) управо рођени стеријин брат

Ђорђе Поповић, трговац вршачки, који је могао наследити шкртост од оца. И она Стеријина изјава да нема »намерније с Кир-Јањом народ грчки на поруганије изводитик« као да нас донекле опредељује за ту могућност. Уосталом, да је Стерија у Јањи сликао оца, он би свакако као антипод њему у Јуци дао своју матер, јер њен живот није нимало лак крај лаковернога Грка; и не би уз Јуцу стављао Катицу као затеченог дете; колико је познато, Јањи је Стеријина мати била прва жена. Али било како му драго, очигледност типова и живота учинила је своје: 1837 и 1838 године излазе два издања **Кир-Јање**. То је редак успех за комедију најтеже и најбоље ерсте. Она се одмах и претставља ту и тамо; у Београду први пут 1848 године. Па ипак њен успех код читалаца није у природној размери с њеним позоришним успехом. Она ће први пут бити изведена у Београдском позоришту тек 4 фебруара 1870 године. Приход је изнео 389 д. С обзиром на приходе са осталих претстава у току месеца, заиста скромне паре. То је за Јована Ђорђевића довољан разлог да дело скине с »реперторије«, како се онда говорило и писало, све до краја сезоне и да се на њу заборави за дуги низ сезона. Љубитељ романтичне позоришне литературе, он можда још из два разлога није хтео давати Стеријине комедије. Као антивуковац, Стерија није могао очекивати »особит кредит« код ватрена вуковца Ђорђевића; то би био први разлог. Други је мало дубљи и вероватнији. Онај Стеријин брат Ђорђе, кога смо већ споменули, трговац иначе, био је скупљач »пренумерантак« за дела Јована Хаџића и 1864 године водио баш с Јованом Ђорђевићем оштру полемику око тога који ће се језик

усвојити као књижевни. Из њега су, дабогме, стојали Хаџић и Стерија; можда су му чак они и писали полемику. Такве се ствари тешко заборављају.

Тако су питања личне природе дуго бацала у заборав Стеријина **Кир-Јању**. Ни савремена критика није била начисто с тим шта да каже о делцету чија је књижевна и позоришна вредност апсолутна. Драмски писац, позоришни теоретичар и историчар и позоришни управник Ђорђе Малетић пита се у чуду: »Да ли је могуће наћи човека у природи, који се само у једну страст претворио, као што је Кир Јања, без иакве смеше с другим људским особинама?« Кад би била исправна Малетићева сумња, Стеријина би комедија заиста била неприродна; али она није оправдана. Стерија даје тип **тврдице**. Разуме се, понајвише води рачуна о томе да илуструје што живље баш ту црту Јањина карактера. Он хоће снажну личност, хвата са свих страна његову слабост према новцу, просто нас затрпава значајним појединостима. Јања већ самим тим не може бити књишка, једнострана и неприродна личност. У рги података (како природних, како комичних!) о најглавнијој страсти, тврдичлуку — јасно се издвајају још неке Јањине особине, хотимице изражене пригушено, неупадљиво. Јања је, на пример, љубоморан човек. Он је и човек који никад није имао посла с »магистратом«. Као претставник грчкога соја, он ће своју кћер дати Дими да не оде у туђе руке. На Мишића је љубоморан, те тако истерује инат. И тако даље... Не мисле боље о Стеријиним комедијама, најзад, ни Јован Ђорђевић, ни Милорад Поповић Шапчанин, обојица чак позоришни писци и управници. Праву позоришну вред-

ност Кир-Јање упропашћује на дуже време (ни то не треба сметнути са ума) чињеница да га као сценску творевину упочетку тумаче дилетанти. Иако о некима од њих Малетић говори одушевљено, ткиво Кир-Јање захтева глумце од струке. Тек ће Пера Добриновић (највећи глумац нашег соја) својом креацијом Јање повратити интересовање за Стерију као драмског писца. Та комедија је пример најприроднијег стварања, а дилетантизам никад не може да буде природан у тумачењу личности као што су Јања, Дима, Мишић, Петар, Јуца и Катица. Како је само природан Јањин однос према глувоћи покуђара Петра! Хтеонехтео, Јања мора, вичући да би га онај чуо, да одаје тајне, да говори гласно чак оно што крије и од себе. То ће тешко изражавати неуки глумци.

Без даљих разлога се и дандањи прави поређење између Молијера и Стерије (нарочито кад је у питању Кир-Јања) и истерује нека веза међу њима — углавном увек на штету нашега комедиографа. Да је та веза била приснија, материјалнија — зар се не би испољила и у начину обраде? Зар Стерија не би написао коју комедију и у стиху, баш по угледу на Молијера? Тачније ће ту бити Скерлићево тврђење да је наш комедиограф, стварајући своја »со-

чиненија«, само имао »на уму« писце страних књижевности, па према томе и Молијера. Стерија је врло поштен човек и честит писац. Он наводи изворе кад их употреби. Спомиње, на пример, Флоријана у **Боју на Косову** (»а навластито Г. Флоријан, ком сам ја понајвише при писању дела овог подражавао«). Помиње, даље, изворе за **Живот Скендербегов**. Не крије ни Лесинга.

Врло скромно, уосталом, у предговору за друго издање **Тврдице** Стерија вели: »Међутим при поворителном издавању весelog овог позоришта ништа друго не ћелим, осим да оно, приликом првог издања за добивено већ благоволеније и сада, и даље задржи, и радоваћу се, ако дело ово кадро буде моје име и у позније векове с истим дејством, које сад производи, пренети и задржати.« То је Стерија написао 1838 године. Његове социјалне комедије, као живи документ једног времена у нашој историји, претстављају високо национално богатство; за њих можда тек иду времена, ако буде нескромно утврдити да су већ настала.

Лектор Народ. позоришта
Живојин Петровић

(приликом претставе »Кир-Јање« за Ђаке)



Утисци и мисли једног редитеља

Генерални интендант Др. Георг Хартман познат је и изван граница Немачке, нарочито у Италији и Шпанији, где је са великим успехом инсценирао оперске претставе. Своје утиске са пута по разним земљама даје он у следећим редовима.

Кад је реч о утисцима које сам добио на мојим уметничким путовањима првенствено у Италији и Шпанији 1939 и 1942 године, потребно је констатовати најпре то да ове нације не познају појам оперског редитеља какав се израдио у Немачкој последњих деценија овог столећа. Тако ме је запитао г. Корти, интендант позоришта »Ла фениче« у Венецији, приликом извођења Вагнерове опере »Тристан и Изолда« — које школе у Немачкој спремају оперског редитеља, и приметио је да у Италији скоро и нема уметника тога фаха.

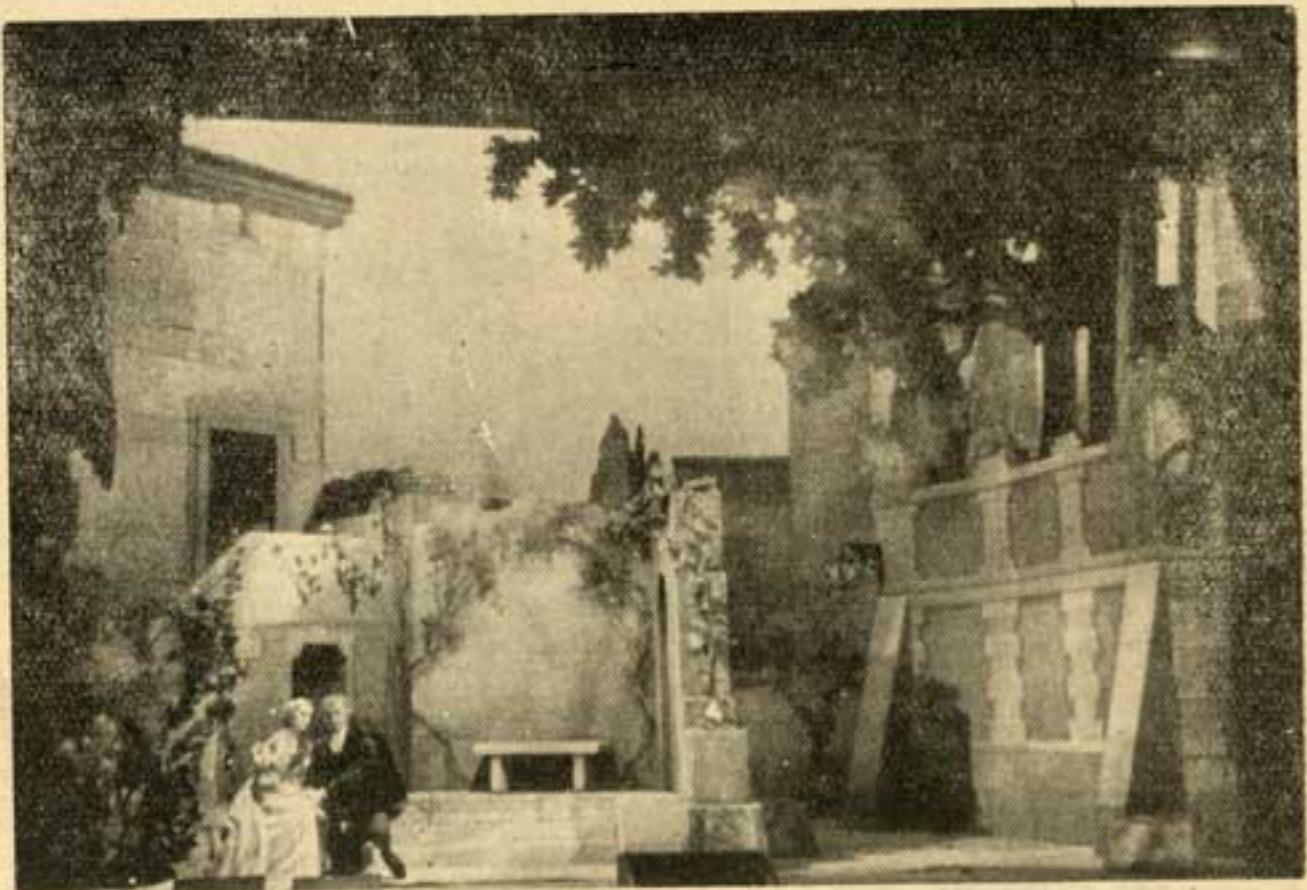
То је у истини тако. У романским земљама име »маестро« — што значи капелник — означавало је све. А како у Италији има мало сталних, за једно место везаних позоришта, његов је задатак углавном тај да састави ансамбл и да врши надзор над учењем партија, како би онда са својом »стађоне« вршио гостовања по разним градовима.

Нека ми буде дозвољено да овде проговорим првенствено о италијанској опери, јер је она меродавна за осталу Европу, где је стекла велики авторитет, којим се може упоредити још само немачка опера у Вагне-

ровим, Моцартовим и Штраусовим делима. У италијанске публике је врло музикално уво тако да пред њу могу да изађу само најбољи певачи. Стога није чудо што уметници као н. пр. Ђили или Каниља морају да непрестано путују од једне до друге »стађоне«: данас у Риму, сутра у Милану, прекосутра у Фиоренци или Венецији, само природно, у највише случајева без потребне сценске припреме. Италијанске »стађоне« играју зими само по неколико месеци, чак и миланска »Скалак« само у зимским месецима; само Краљевска опера у Риму, коју Мусолини дотира нарочитим буџетом, настоји да игра целу сезону.

Али како се најбољи певачи, капелници и редитељи ангажују у највише случајева само за поједина дела, и како се услед врло променљивих прилика састају са ансамблом на проблема само на кратко време, не може бити ни говора о неком усавршавању ансамбла.

Позната је чињеница да су Романи врло даровити позоришни људи, али према ономе што смо малочас констатовали, могу се постићи успеси само у извесном смјеру. Музикално извођење, које је партитуром



Са премијере »Риголета« у Народном позоришту.

зајемчено и одређено, постизава се вођством „маестра“, пошто је оно у свим својим деловима условљено студијем појединих партија. Акустички доживљај је dakле скоро увек загарантован. Друкчији је случај са оптичким питањем и његовом драматуршком јасноћом.

Јасно је, да под оваквим условима органски склоп једне немачке приредбе мора да врши снажан утисак на једног Романа већ по самој њеној уметничкој дисциплини. Па ако би се и сваки немачки ансамбл на гостовању склопио од хетерогених елемената, то ће ипак систем данашње немачке редитељске оперске уметности бити гаранција да је сваки поједини уметник проучио своју партију и као глумац, тако да сценом потпуно влада. Ма да немачкоме редитељу за гостовање у иностранству не стоји на расположењу велики број проба, он је научио и навикао да умешним и зна-

лачким диспоновањем од малога и незнатнога створи знатно и велико. И док капелник прилагођује италијански оркестар стилу немачкога мајстора, задатак је редитеља да изради покрете хорских маса.

Када смо у августу месецу године 1939 изводили „Лоенгрин“ у позоришту под ведрим небом, ја сам се нашао пред једним хором који је био сценски потпуно без искуства. Многи од певача били су сицилијански сељаци, на чијим се покретима то јасно видело. Није било тако лако и једноставно створити од њих при 40 степени врућине брабантске племиће, који умеју да се снађу у својем племићском костиму!..

С овим у вези волео бих да се врло кратко дотакнем једне особине италијанског позоришта под ведрим небом. Нас се чудно доимље када гледамо како се тамо врло лако прелази преко дивних могућности које су природа и историја пружиле



Са премијере »Риголета«

(Фото Роглић)

за савршено извођење оперских претстава. Свуда се уз историске споменике утрпавају насликане кулисе и разне декорације уместо да се — како ми радимо у Хајделберту — дивна природа и у њој укомпонована архитектура пусте нека саме говоре и суделују. Међутим услови за најидеалније сценско извођење ове врсте толико су погодни, јер скоро увек чисто, непомучено ведро небо толико транспарентно, и у ноћи осуто сјајним звездама и ведром, јасном месечином, ствара такве штимунге какве ми у немачкој не можемо никада и никде наћи. И у Палерму им се допало да сцену прекрију сликаним проспектима, ма да су им биле на расположењу безбројне могућности кад би се ослонили на историске зграде и споменике.

У затвореноме позоришту, позорнице са њиховим сценским апарatom — насупрот нашим у Немачкој

— нису способне да помогну модерноме редитељу у спровођењу његових планова. Док је гледалиште у свим романским позориштима скоро увек савршено изграђено и изванредно лепо, сама позорница не посвећује много пажње увођењу сценских техничких новина. Изнимку у томе прави свакако Краљевско позориште у Риму, које под управом изврсног техничког директора Ансалдо испуњава све модерне захтеве које би немачки редитељ могао да затражи. О томе сам имао прилике да се потпуно убедим поводом једне инсценације Вагнеровог „Холанђанина“ који техници сцене и осветљења поставља огромне захтеве. Истина је, да ту није у употреби ни окретна ни покретна позорница, али је зато цела позорница у свим својим деловима тако састављена, да они сваки за себе без потешкоћа могу машински да буду пренешени у висину и дубину.

Ова изврсна техничка композиција маестра Ансалдо врло је подесна за рад са сликаним проспектима, који се у романским крајевима још увек радо примењују. Они су, на име, перспективно тако савршено израђени, да дејствују толико реално да је онда врло лако одрећи се истинске пластике коју у Немачкој са ужитком употребљују.

Када сам године 1941 тамо инсценирао »Холанђанина« и када је за ту оперу Рихарда Вагнера све било новоизграђено, мој је задатак био да заједно са директором Ансалдом створим за ово дело атмосферу која ће га и римској публици учинити приступачним и схватљивим. Морало се то дивно дело да у неку руку гледа јужњачким очима а да оно ипак не изгуби ништа од свога нордијског карактера. То је успело и поред снажног колорита, а о мистичком северњачком осветљењу неба римски листови су писали са великом сензацијом. Врло је значајно што сам имао прилике да слушам доцније у Венецији а и у Риму од меродавних критичара како и они сами долазе на мисао да је потребно и за италијанску позорницу — према идеалном гледању Рихарда Вагнера — спровођење синтетичке сарадње свих грана уметности као и то, да се одговорноме редитељу дају веће пуномоћи и већи број проба за савршену композицију сцене и за сценско извођење. Примеран у својој одушевљеној игри и гласовно ненадмашан био је хор директора Конке, природно у оквиру овога савренога Краљевскога театра, под управом диригента Серафино и Де Фабриција. Извођења ове наше целине свету познате опере остаће ми неизбрисива у памети. Биће од интереса да поменем да рана дела Вагнерова нису ипак толико овде

цењена као његова доцнија. Тако је »Лоенгрин« био први пут извођен нашим доласком у Палермо 1939, као што и »Холанђанин« у Риму тек 1941. Напротив, »Ринг« и »Тристан« су врло чести на репертоару.

»Тристана и Изолду« воле нарочито Шпанија, како сам се могао уверити у Барселони године 1940. Нигде и никада нисам видeo да свет који ма какве било везе има са позориштем тако узбудљиво и побожно слуша музику и с десна и с лева се сав занесен тиска уз позорницу као што сам видео овде.

Свечана извођења Вагнерових опера која су овде у Барселони већ постала традиционална, врше се сваке године у тромесечју сајоне, која поред гостовања немачких уметника у децембру, јануару и фебруару, има на програму још италијанску оперу и шпанску музику. Већ од неколико деценија »Театро Личео« води директор Мистрес, а године 1940, после многогодишњег прекида због грађанског рата дошао је немачки ансамбл понова у Барселону. Стару позорницу овога града већ давно је имао да оправи немачки позоришни технички стручњак, што није чудно јер се немачки позоришни техничари траже по целом свету. Тако сам и сам дожи- вео 1931 године приликом мојег рада на инсценирању у Буенос Аиресу — преуређење овога највећег театра на свету »Театро Колон« од стране скоро преминулог техничког директора берлинског »Народног позоришта«, Сакса, који је ту поставио окретну позорницу са 26 метара у пречнику. Тада је шпанска Јужна Америка пливала у богатству и плаћала уметника као Тита Руфо 15.000 нем. марака за свака иступања, док је Шаљапин добивао чак и по 27.000 м. Сама Шпанија је, међутим, после

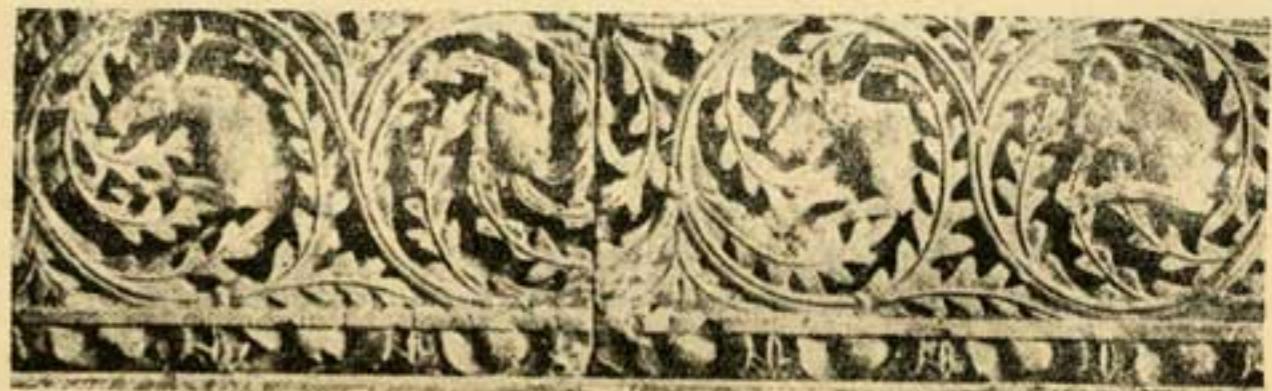
грађанског рата осиромашила и тако ће стара позорница »Театро Личео« коју сваке вечери гледа 35.000 посетилаца, још дуго чекати свога мајстора. И за ову једину репрезентативну позорницу Шпаније вреди оно исто што сам казао за подизање италијанског ансамбла. Изврсни гласовни материјал и одлична његова обрада су ту, али сценски момент постаје важан тек последњих година. Још увек је игра немачког ансамбла »из духа музике« која заноси шпанску публику. Техничка управа позорнице је у свему конзервативна; тако сам могао године 1940 да се видим са многим техничарима које познајем на томе месту још из године 1923, када сам још у младим годинама у својству редитеља дрезденске опере дошао први пут у престоницу Каталоније. Мистрес је пријатељ немачког народа, и њему немачка уметност много дугује.

Сарадња са иностраним редитељима од велике је вредности за немачког редитеља због утисака и искуства која при томе стиче, као што је био и случај самном, када сам у Буенос Аиресу инсценирао »Сле-

лог миша« са четири језика. Хор је певао италијански, већина солиста били су Немци, Орловски је био Француз, »прерађеник« Фрош био је Италијан, а радници на позорници говорили су шпански. Радили смо од 9 увече па до 2 сата ујутру. Много деликатнога у гласовноме изражавају научи се на проблема са првим италијанским певачима. Један »Севиљски берберин« са члановима милианске »Скале« кога сам једном као гост морао да режирајам, са Шипом, Лили Понс, Салефи, Пинца и Бакалони било је за мене једно непрочењиво уметничко сазнање. А када сам ове године у Венецији изсценирао »Салому« са Сомиљијем, нашао сам код свих италијанских уметника најбоље сараднике.

Ми можемо једни од других да још много научимо у изразу и у сублимирању осећања. Па ако и јесте темперамент нације различит, љубав и оданост уметности која је свима заједничка, ми делимо подједнако са нашим пријатељима.

Др. Георг Хартман
генерални интендант опере у Дуйсбургу.



Балетске премијере

У нашем балету су спремљена два нова краћа балета на музику Моцарта и Шумана, које ће наша публика имати прилике ускоро да види на нашој сцени.

Чувена Шуманова клавирска композиција «Карневал» првипут се изводи код нас као остварење једне веома интересантне и префињене стилизоване балетске замисли. Овакви балети имају своју нарочиту драж, јер се остварују на бази врло пречишћене, романтично обојене музике, која својом истинском садржином и разноликошћу ставова и музичких мотива, као и њихове обраде, даје могућности за најсуптилнија остварења кореографских замисли.

Шуманов «Карнегал» као музичка форма уствари је музичка свита, састављена из више живописних ставова, који цртају и карактеришу лица и догађаје са једног карневала. Балетска режија је ишла за тим да ове музичке замисли дочара и визуелно, тако да целокупни балет оставља утисак карневалских визија.

Режију за овај балет дала је госпођа Наташа Бошковић, према чуvenој кореографији Михаила Фокина. Главне улоге су додељене нашим најбољим балетским снагама: Наташа Бошковић, Даница Живановић, Јелена Корбе, Рут Нидербахер, Љиља Колесникова, Т. Акинфијева, и М. Ристић, А. Доброхотов, Н. Тарновски, А. Емануел, као и истакнути глумац Мића Васић.

Поред ових суделује и цео наш балетни ансамбл.

За наше Позориште је ова балетска премијера веома значајна и по томе, што се она остварује на музику великог немачког композитора романтичара Роберта Шумана, нашој публици познатог по његовим многобројним делима за клавир, соло, као и оркестарским, хорским и камерним музичким делима.

Други балет «Балерина и Бандити» је израђен по музici генијалног немачког композитора В. А. Моцарта. Ова музика је састављена од балетске сцене «Les petits riens», и из два менујета, чувене симфоније у Ес-дуру, и сцене «Мала ноћна Музика». Режију и кореографију за овај балет је обновила према кореографији Бориса Романова г-ђа Н. Кирсанова.

Романов је за овај балет дао садржину, као и целокупно сценско остварење нашавши могућности да Моцартовој музици да једно тумачење, које у балетском остварењу има нарочитог смисла и оправдања.

Главна поставка овог балета је, што се у ствари изводи позориште у позоришту, т.ј. приказује се нема претстава у позоришту стила рококо, у којој се одиграва један лаки и духовити заплет између маркизе, маркиза и бандита. Главне партије у овом балету су додељене госпођама: Наташи Бо-

шковић, Аници Прелић, Јелени Корбе, Даница Живановић, Љиљи Колесниковој и г. г. Милошу Ристићу, Александру Доброхотову, Славку Ержену и Владмиру Лебедеву.

Овај балет музички је спремио и диригује г. Карл Лист као гост.

Успели декор г. Денића за оба ова балета израђен је сасма интересантно према потреби кореографије и према музичкој садржини дела, са потребном стилизацијом, која иде за тим да послужи као одговарајући оквир приказаних догађаја.

Костими г-ђе М. Бабић, такође одговарају стилу и потреби кореографије, а дати су са пуним разумевањем и префињеним укусом.



Г-ђа Дара Стојаковић [Билда] и г. Цвејник [Риголето]



Рихард Вагнер

Музички епос

У оквиру духовних стремљења 19. столећа — Романтике и Натурализма — истиче се у својој монументалности уметничко дело Рихарда Вагнера — као синтеза свих грана уметности на позоришној сцени, епос германског митоса у својој натуралистичној и уједно романтичарској драматици, и још више од тога: етичко вјерују у високе човечанске идеале.

Гледана као историско дело, ова уметност значи развој музичке експресије по којој се лични доживљај преноси у величанствено откровење општљудскога. Ово идеално уједињење свих грана уметности на позоришној сцени велики је комплекс животних философских и музичких идеја, једна архитектоника још невиђене величине. Ово музичко-драматично уједињење склопљено од тонова, речи, слика и пластичног покрета, обраћа се не само слушаоцу већ и гледаоцу. Драмска радња се одиграва у великому оквиру природе, тонска композиција у своме сликовном колориту захтева, у хармоничном јединству са пратњом оркестра, и сликарску сценску композицију која му стилски одговара. Код Вагнера, као ни код којег другог оперског композитора, природа се јавља као елеменат радње: оркестар слика, док се сликарски колорит сцена тонски са оркестром прелива у савршену хармонију. То је узајамно хармоничко дејство једне уметничке форме која је дистигла свој врхунац савршенства.

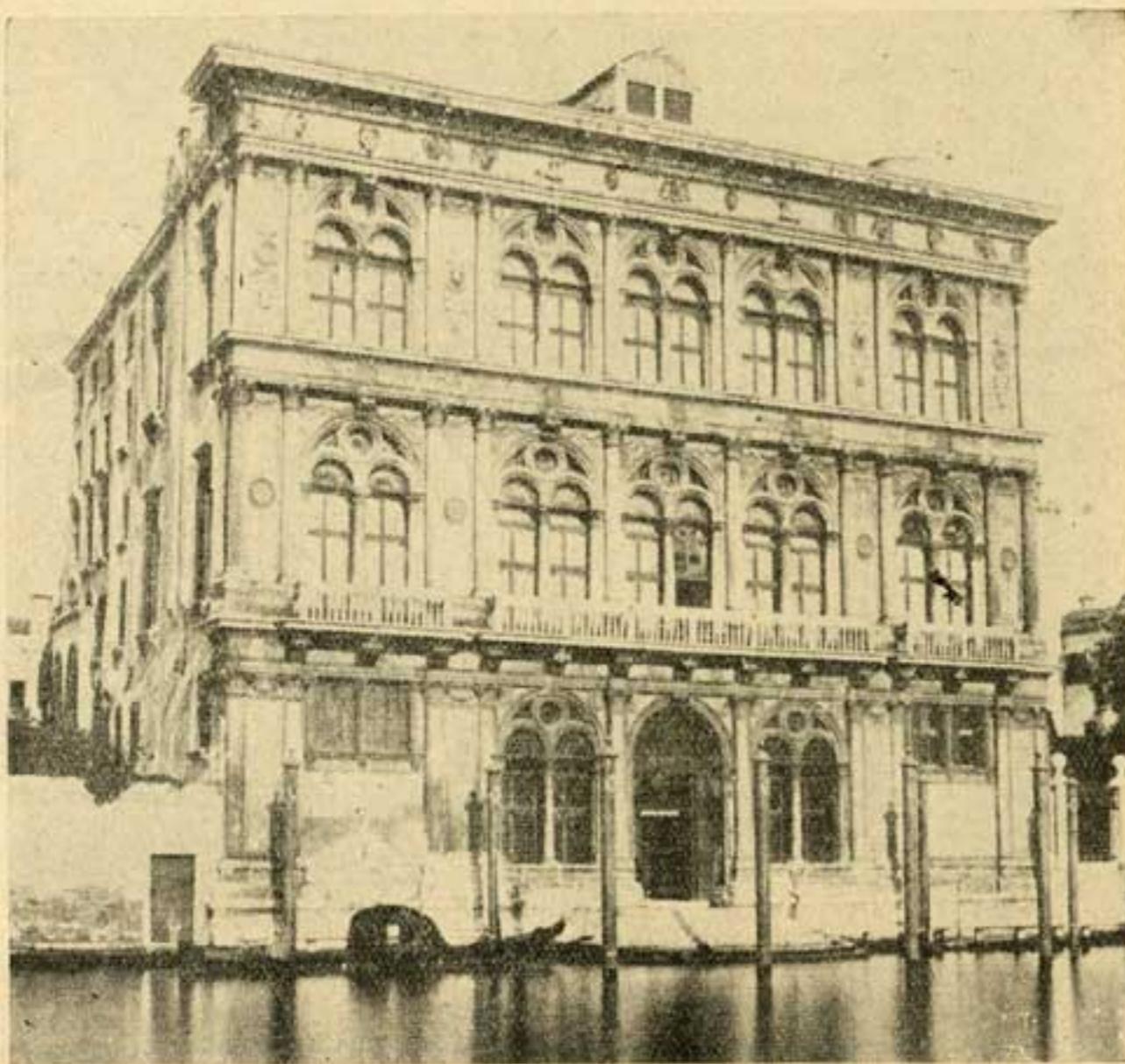
*

Мрачно олујно небо норвешке обале које својом судбинском атмосфером овија дивну романтичну морнарску баладу о »Холанђанину луталици«, пролећни штимунг првог и елегично лепа јесења слика трећега чина у »Тајнхајзеру«, коло Рајнских кћери у »Рајнголду«, олујином овенчани брдски предео у »Валкирама«, сунцем окупана и уједно тајанственошћу овијена ливада у »Сигфриду«, величанствена рајnsка панорама у »Сумраку богова«, усијана атмосфера љубвне ноћи у другоме и неодољива чежња сињега мора у трећем чину »Тристана«, цветна сунцем обасјана ливада Великог петка у »Парсифалу« — све то довести у склад са изразитом тонском дикцијом оркестра који зрачи у свима бојама — био је генијални задатак сценског сликара и редитеља и унсценирању Вагнерових опера.

То велико уметничко дело остварио је један скромни од целога света прогоњени, на послетку махнитим проглашени немачки музичар, благодарећи својој несломљивој енергији и непоколебљивом веровању у свој велики позив и у својем га је рођеном позоришту осветио! То је јединствен случај у историји свеколике уметности.

Ток његова живота је један невероватан, од самог живота написани роман пун узбуђљивих догађаја.

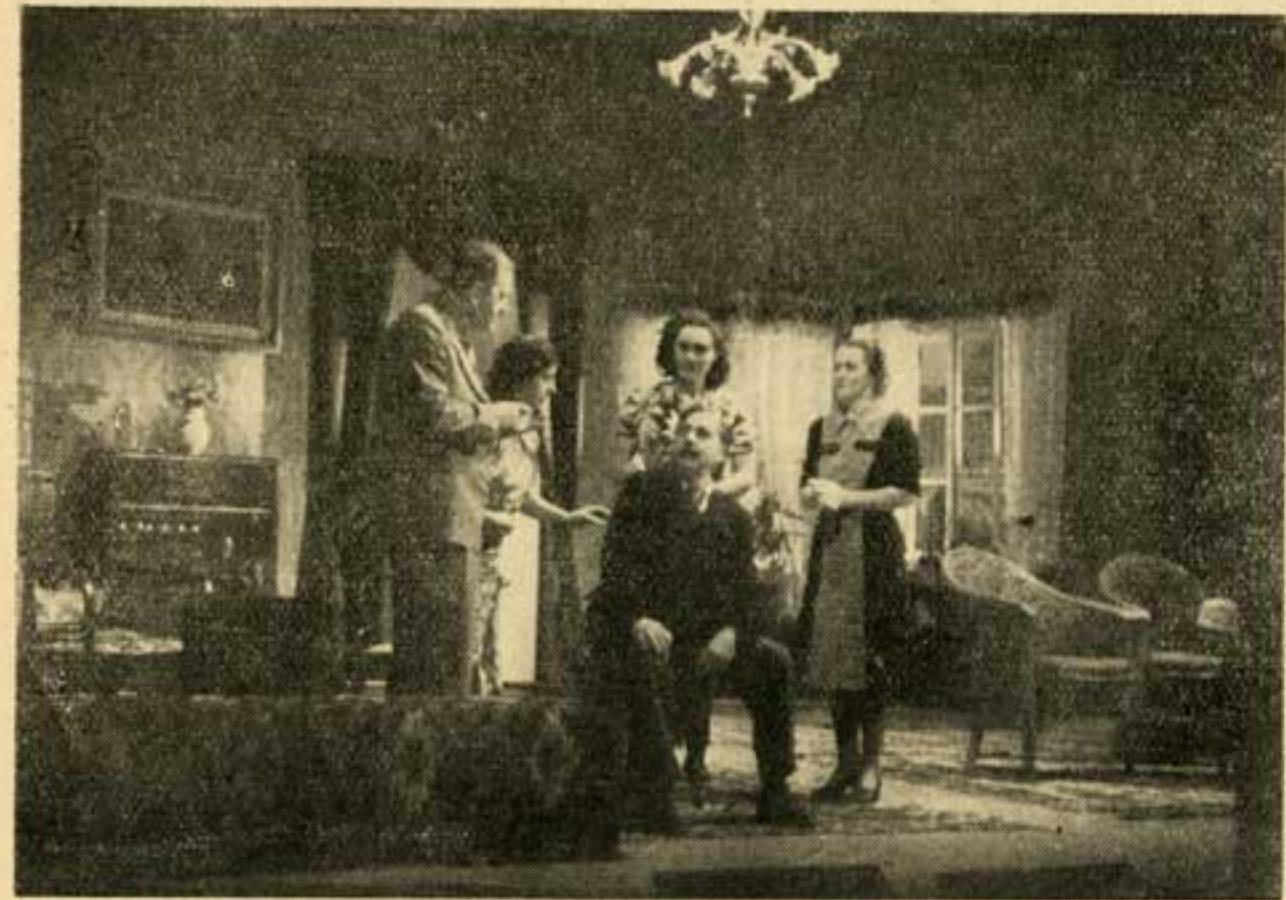
Родио се 22 маја 1815. Отац, обични писар у Лайпцигу умире већ неколико месеци по рођењу свога сина, мајка се преудаје за глумца и певача Лудвига Гајера. Дечка је поезија привела музике и сразмерно доцкан он почиње да студира основе музике, која га не привлачи толико у својим тоновима колико је она њему израз душевних напетости. Кад му је било 20 година постаје капелник у Вирцбургу и компонује прву своју оперу »Die Feen«. Као у музики тако и у тексту који увек он сам саставља, осећа се већ сада његова »лавска снага«. У својству капелника путује из Магдебурга преко Кенигсберга у Ригу, и венчаје се са ванредно лепом глумицом Мином Планер. Оставља Ригу и путује са њоме у Париз да тамо покуша срећу, али у овоме велеграду на Сени пада у велику беду и враћа се у Дрезден, да присуствује извођењу своје опере »Риенци«, примљене од дворског позоришта. Тада Вагнер узима учешћа у револуцији 1848. г., мора да бежи из Дрездне и настани се у Швајцарској. Затим следе године непрестаног лутања по целој Европи. У Венецији компонује своју најприснију и најличнију оперу



Палацо Вендрамин у Венецији у којем је Рихард Вагнер преминуо

»Тристан и Изолда«, појављује се наједном у Паризу где треба да се изводи његов »Танхајзер« у једној новој интерпретацији. Један позоришни скандал онемогућио је даљња извођења. Потпуно осиромашио, без икаквих средстава, мучен и прогоњен од веровника, растављен од жене, лута бескућник пе-сник и композитор без циља и плана од немила до недрага док се једнога дана не појави чудо! Краљ Лудвиг II од Баварије потпуно је обузет уметношћу Вагнеровом отако је слушао његова »Леонгринак«. Он се за њега заузима, спасава га од беде и пропasti и остварује Вагнеров идеал једнога свечанога театра у Бајрајту. По смрти своје прве жене венчва се Вагнер са госпођом Козимом фон Билов, ћерком Франца Листа, који му у његовој борби за остварење Бајрајтског театра помаже као друг и пријатељ. Велике су биле потешкоће, али је победа била још већа. Када је Вагнер године 1883 умро од срчане капи у Венецији, где је писао »Тристана«, дело у коме је испевао снове свога живота, бајрајтска свечана извођења чула су се већ далеко од граница његове отаџбине. А национални препород немачког народа смогућио их је за сва времена.

Др. А. фон Анреевски



Сцена из комедије »Оде воз« од Д. Мишића

(Фото: Роглић)

Гете

као позоришни истражник

Драма интензивно спрема „Стелу”, жалосну игру у пет чинова од Гетеа. Режију ове игре води Борислав Јевтић, директор Драме, сликарско решење комада дао је сценограф В. Загородњук, а скице костима Милица Бабић-Јовановић, шеф костима нашег Позоришта. Главне улоге у „Стели” тумаче Деса Дугалић-Недељковић, (Стела), Мира Јевтић (Цецилија), Невенка Микулић, Гордана Гошић и Воја Јовановић (Фернандо). У извођењу комада учествују још Едита Милбахер, Милан Живковић, Велимир Бошковић, Будимир Брадоњић, Милорад Игњатовић и други.

У току првих проба ове игре из младићког доба Гетеове драматске делатности држао је редитељ члановима Драме следеће предавање:

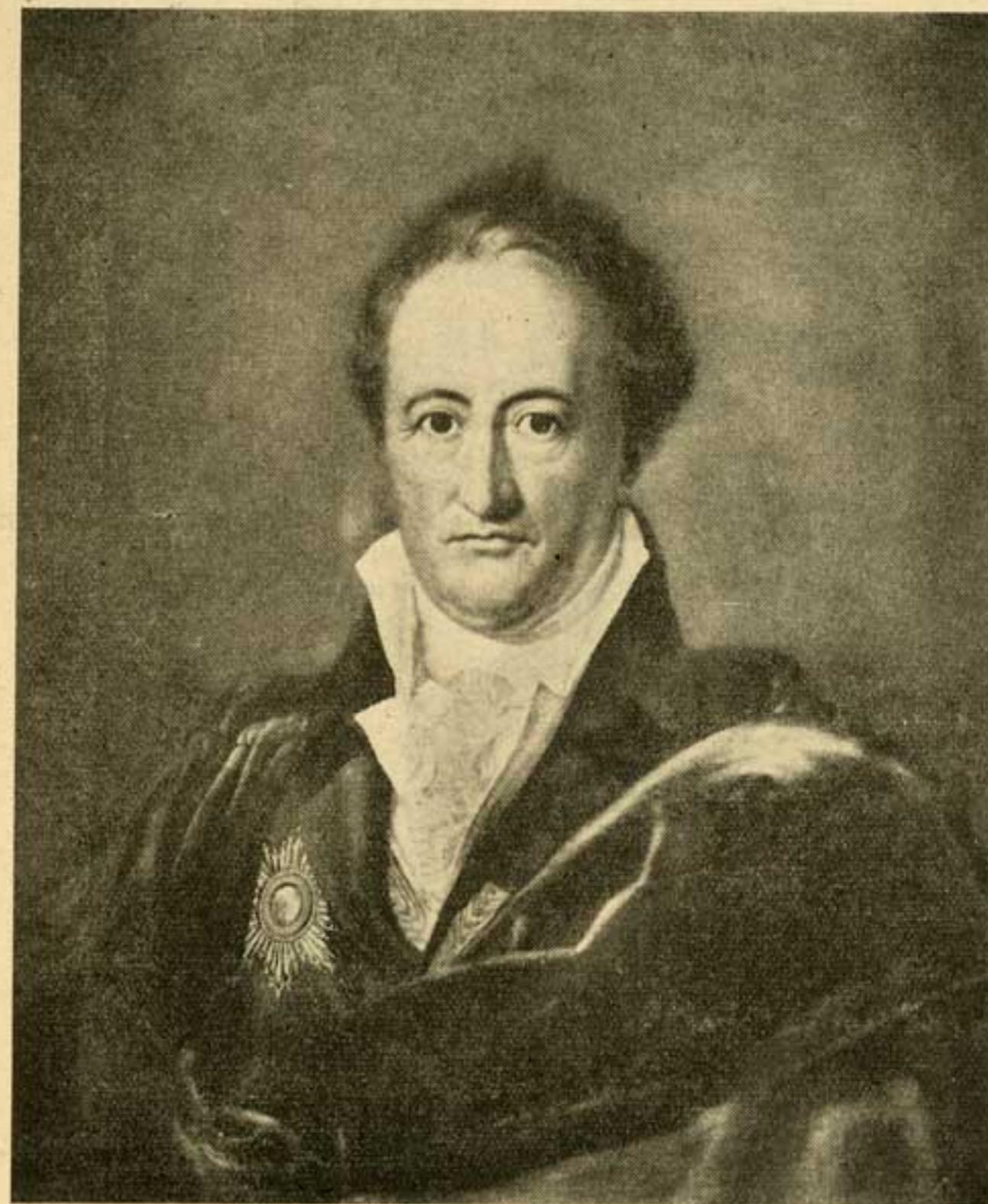
I.

Рођен 1749 године, Јохан Волфганг фон Гете написао је до своје тридесете године 50 позоришних комада. Том периоду његове изванредно плодне драматичарске делатности припадају и „Стела”, жалосна игра у пет чинова, и актовка „Брат и сестра”; обадве са извесним нагласцима продуховљене вертеровске еротике, али и психолошких обележавања. „Стела” је доцније, као многа Гетеова дела, доживела извесне исправке, односно додатке и уметке, као што је онај, потпуно сувишан, о „сртној рањеној слободи великог Корзиканца.” Песник Гетеова кова морао је такође приложити свој данак чудесном фантому светске историје који се звао

Наполеон; мање данак, истина, но што је био онај Бетовенов.

Треба се сетити Гетеова лика из овог доба, оног посматрачког са римских падина: под ногама песника који се буди у животу лежи Рим у сунчаној магли. Све је некако подигнуто, јако подвучено у овој сањалачки намештеној пози младог песника који се разговара са римском историјом и хиљадама збитија које је забележила, верно или неверно, али увек с јасном моралном поуком. Сањалачки лик може нас преварити. Па ипак је то доба које сам Гете назива својом „трајном унутарњом несигурношћу.” Баш пред полазак из Рима.

Слична Гетеова маска непрестано се понавља, скоро типично, и



Јохан Волфганг фон Гете



Г. Воја Јовановић (Фернандо)

то човек аполинске мирноће, свестан својих вредности и савршено спокојан у својој заслуженој слави. Ово је лик великог господина у пажљиво кројену дугу капуту боје кафе, са оковратником од црне свиле и у златно-зеленом жабоу по коме су посuti црвени цветници. Достојанствен лик човека коме су постепена хијерархиска успињања до највиших државних звања најмнога драгоцену вештину владања собом и особан начин фина опходења. Уствари, утисак маске остаје и овде превасходан. Трајна унутарња напрегнутост из младићког доба постала је сад трајним



Г-ђа Мира Јевтић (Цецилија)

шутарњим немиром. Иако на врхунцу животне мудрости, Гете даје изглед уморна човека. Његове крупне очи испод високе чела, по мало испале из јабучице, готово свирепо-хладне, загледале су се у оно непознато и вечито тајанствено, што прелази границе наших духовних сазнања и где почиње свет наших космичких слутња. Смисао нашег постојања? Смисао нашег односа према васиони? Закони борбе између светlosti и мрака, добра и зла? Закони вечног ратовања у природи? И толика друга питања која Мефисто сугестивно шапче Фаусту, жељном вечите младости као уточи бесмртна постојања.

Отуд' овај трајан немир човеку фантастичне књижевне каријере као што је Гетеова? Нема сумње, у сваком великом стваралачком процесу незадовољство са датим, непрестана борба за што савршенијим уметничким изразом, природан су и правilan психички појав. Само

сићушни духови не пате никад од такозване „маније“ аутокритике и аутопсије. Они су својим уображењем увек задовољни, као лудаци.

Треба, међутим, расмотрити Гетеову позоришну делатност да се разуме откуд овом „миљенику Муза“ и једном од највећих у културној историји човечанства, ово трајно незадовољство са сопственим делом, незадовољство које се постепено претвара у све јачи немир да се, најзад, заврши пасивном резигнацијом. Ако је, по Хамлетовим речима, остатак нашег живота ћутање, онда се последњи, предсмртни врисак Гетеов: Више светlosti! не може тумачити аполински, као поступно разданье у смрти, већ као страх од онога у што се човек уводи у тренутку смрти — никадовољно светlosti за бездану помрчину у коју се улази после престанка физичког живота!

II.

До краја своје животне повести, Гете ће дати 117 драмских дела. То није све. Си даје и текст и нацрте за 7 опере, за 4 комада с певањем, за 2 оперете, па за балете, свечане игре и литије маски с облигатном музиком. Он, уопште, сматра да је садејство музике и драме неопходно. У првом делу „Фауста“, на пример, замишља извесна места чисто мелодраматски, уз пратњу музике. Отуд и један његов покушај за ораторијум (Кантата приликом јубилеја Реформације). Сам вели на једном месту, у разговорима с Екерманом, да има извесних момената који се не могу изразити ни најпесничкијим речима: у њима „која да има нешто бесконачно што се не може обухватити ни решити

„разумним“ и „паметним“ речима“; ту има нешто „сувишно“ што се не да подредити ни овим речима, ни обухватити чулима — то је сам „дух музике“. Сетимо се његових чуvenих речи: „Музика је онај прави елеменат из кога настају и у који се враћају сва песничка дела“. Доцније ће Фридрих Нице, у ери



Г-ђа Деса Дугалић (Стела)

свога вагнеријанизма, разрадити ову мисао у познату делу „Рађање трагедије из духа музике“. Тежња цела Гетеова живота је да драмско песништво и музика заједнички делују посредством сцене. Најпре ритам, онда мелодија, па реч, облик, слика. „Од свих драмских облика је најподеснији облик опере“, вели он на једном месту. „Ако музика прати“, додаје даље, „телеесне покрете, ако им даје живот, у исто време прописује им и меру; ако сам композитор преноси на мене декламацију и израз, — ја постајем сасвим друкчији човек но што је случај у прозној драми, где таkt и декламацију треба сам да



«Оде воз» — г. Божа Николић (Мика Јечмените) и г. Марко Маринковић (Љуба Красић).

пронађем и створим, при чему ме буни још и мој саиграч.”

Шта је, дакле, циљ позоришне уметности, у овом односу између драмског текста и музике:

Ово је циљ уметности:

Дићи човека изнад њега сама, одвојити га од земље...

Он се онда, осећа понесен према небесима!

А у овим вишим сферама
Уши ће финије чути,
Очи ће даље гледати,
Срце ће слободније куцати.

Отуд код њега мисао о лирском позоришту, о извесној комбинацији између музике и драмског текста која захтева другу технику, него што је она говорна у прозној драми. Отуд и његова објашњења о модулацијама у драми, засноване на музичким елементима, а не је-

сирањима поједињих драмских места. Отуд најзад, и његове наклоности према пантоними у којој се речи надокнађују позоришном радњом, и у којој „има много онога чега нема у речима.”

Познато је колико је Гете долазио до очајања обрађујући извесне драмске облике. Не успевајући да их свлада, враћао се облику баладе, јер се у њој, изгледа, могу остварити „све три главне врсте песништва.” У балади, говорио је, има „нешто мистериозно”, ту још нису растављени основни сценски поетски елементи. Поред баладе, епски елемент је онај који опседа његово песничко твораштво. У његовим драмама, међутим, има увек нешто проблематично, што је изазивало и изазива разнородне оцене. Гетеове позоришне ствари нису се никад „гл. удесменити” на сцени у пот-



«Оде воз» — г. Милан Поповић (Рада Матић), г. Божа Николић (Мика Јечмените), г. Љубица Секулић (Вера).

пуном смислу ове речи, без обзира на стилске разлике у њима, почевши од „Геца од Берлингена“ до „Фауста“. Стога се и данас чују мишљења да Гете није велики драмски песник као Шилер, ако је реч, нарочито, о трагедији и трагичном дејству. Има, отуд, монографа који Гетеа називају мучеником једног сна о савршеној драми. Он, превсега, није умeo да задовољи позоришне потребе свога времена; у томе су Ифланд и Коцебу изнад њега, да се не говори о Шилеру, можда чак ни о Лесингу, позоришном писцу хладне и мирне памети. Не треба међутим, заборавити — у релацијама о којима је реч — да је, на пример, наш Нушић, бесумње изванредан сценски мајстор, био увек изнад Ива Војновића, ако је реч о позоришном дејству на масе, чак једно време и изнад Стерије

у истој оној, комедиографској, области у којој је Стерија, одиста, углед без премца. Гетеов однос према Шилеру, у истој врсти драмске поезије, у трагедији, раван је односу позоришног писца који се троши тражећи нов драмски израз према писцу који практично искоришћава већ утврђене драмске облике: Гете, међутим, строго разликује „драматично“ од „позоришног“. Извесно позоришно дело, вељи он на једном месту, може да буде „савршено драматично“, па ипак „потпуно непозоришно“. Па и између дела позоришног и дела које је „способно за даске“ (бретерхафт) има огромних разлика. Ако се буни што је тако у природи сме ствари, Гете се буни у интересу индивидуалне песничке слободе и слободе песничког стварања. Зашто да се драмски песник мора подре-

дити законима „владајуће ехопе“? А бев тих концесија духу времена нема успеха код широке позоришне масе. Поред тога што у његовој драматици има места која делују јединственом драматичном снагом, или места пуних „нежна замења“, места фине лирике, Гете не наилази често, по сопственим речима, на одобравање „партерске клаке“. (Треба памтити овај горак израз; даје га човек који је провео близу три деценије у активној позоришној служби; и човек који је једном приликом рекао: „Оно што ме је у души интересовало, јављало се увек у драмском облику“!) Отуд пада на мисао да прави позоришни песник треба да ствара своје сопствено позориште. То је мисао чајкоју се враћају сви велики позоришни духови, теоретичари „практичари, од Шекспира, који у „Хамлету“ даје савршене основе природне глуме, незадовољан глумач-

ким „стилом“ у коме га тумаче његова сабраћа са дасака, до Лесинга који се удружује с Нојбауером у циљу уметничког преображења општег репертоарског плана, глуме и позоришне публике, до Стриндберга скоро наших дана који своје камерне игре предаје малом аудиторијуму изабраних духова.

Гете је, дакле, мученик свога сна о савршеној драми која претпоставља нов драмски облик, али и нову позоришну публику којој има да буде намењена, сна о некој врсте драме будућности. Или је то само нека врста самообмане, у недостатку оног пуног драматског усредређења које захтева непријатарсну мирноју условљене драматске логике, старије и моћније од мисленог и осећајног процеса пешничког?

Б. Јевтић

(Свршетак у наредном броју)



Сцена са премијере «Риголета»

Стајашиница рађена Костије Трифковића

У овој години навршава се прво столеће од рођења Костија Трифковића. Трифковић се родио 20. октобра 1843. године, у доба када је Јован Стерија Поповић већ био написао већину својих комедија. Међутим, у времену до појаве првих Трифковићевих дела догодиле су се две важне ствари у српској књижевности:

Романтизам није дао ни једну бољу комедију (изузетак је Змајев „Шаран“).

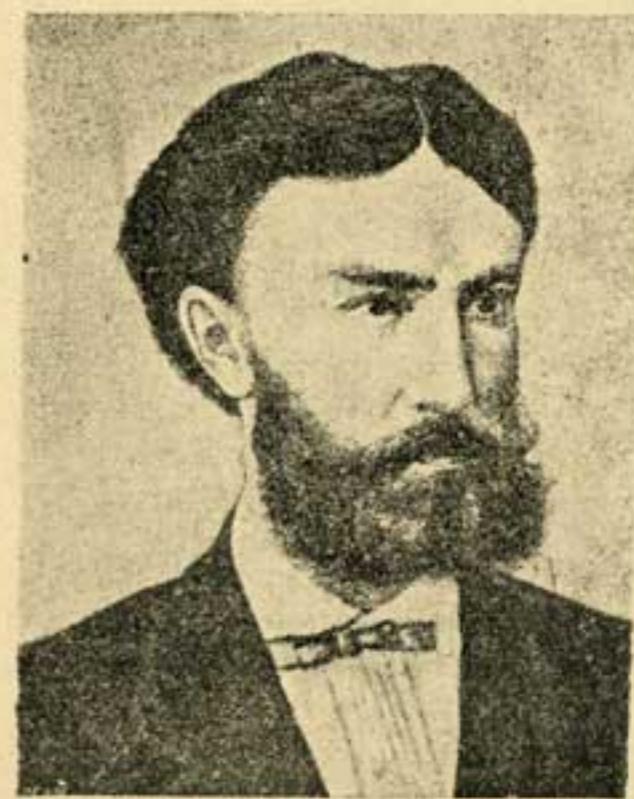
Шездесетих година Стерија је био књижевно сахрањен. Његов ваканс дододго се тек после четири деценије, крајем деветнаестог столећа.

Трифковић је почeo да пише пред крај свога краткога века, 1871. године. Написао је петнаест позоришних дела, међу којима су „Младост Доситеја Обрадовића“, „На Бадњидан“, „Честитам“, „Школски надзорник“, „Избирачица“, „Љубавно писмо“. Поред оригиналних комада превео је и приредио и неколико немачких.

Умро је 19. фебруара 1875. године. Живео је свега тридесет и две године, а рад на позоришним делима није му трајао ни пуне четири године.

Трифковићеве комедије са лаким и природним дијалогом и често успешним типовима играле су се на свима српским позорницама и одржале се на данашњем репертоару. Преведене су на више страних језика, а штампане су у неколико издања.

„Школски надзорник“ објављен је у првој свесци „Зборника позоришних дела“, 1872. Њиме је започето објављивање одабраних позоришних комада, у издању Српског народног позоришта.



Коста Трифковић

Српско народно позориште у Београду приказује од прошле године са великим успехом, Трифковићеву „Избирачицу“. У овоме изузетно ревносном посвећивању претстава овога комада публика је већ обележила важност овог културног датума, стогодишњице рођења Костија Трифковића.

Откуп Јакшићеве »Јелисаветек«

Београдски позоришни одбор одлучио је 19 октобра 1869 године (на десет дана пре отварања сталне позоришне зграде):

»Да се од песника Ђорђа Јакшића откупи право претстављања његова дела »Јелисаветек« и да му се за то да десет дуката цесарских.«

Овај откуп извршен је у доба када је Ђура Јакшић био без службе и званија, својом вољом и жељом, »да више привреди и себи и књижевностик. Колико је, пак, успео у »привређивању себи«, дознаћемо из ових неколико излагања:

Година 1869 била је за Јакшића пуна материјалних кубура и патњи. Као учитељ другог разреда основне школе у Рачи (Крагујевачкој) поднео је оставку, одмах по Ђурђевдану, 26 априла, пошто »са незннатном платом није могао издржавати своју фамилију«. Настanio се у Београду. Ван службе и званија затекла га је и јесен, те би се могло рећи, у духу некадашњег нашег финансирања, да је Јакшић цело Ђурђевско буџетско полгође провео без редовних прихода. У саму позну јесен, 18 новембра, поставио га је министар просвете за учитеља краснописа и цртања при јагодинској гимназијској реалици. То је било, уједно, и прилика да

се покаже овакав биланс песниковог привређивања:

Нема паре да отптује у Јагодину на своје ново званије. Деветог дана по постављењу, 27 новембра, свраћа у министарство просвете и моли, да му се изда једна плата унапред. Министар излази у сусрет његовој молби и наређује, да му се исплате 200 пореских гроша. У исто време пише се јагодинској гимназији, да се Јакшићу тамо одбије цела децембарска плата. Са молбом из Јагодине песник је успео да прими децембарску и јануарску плату и да му се одбије тек фебруарска.

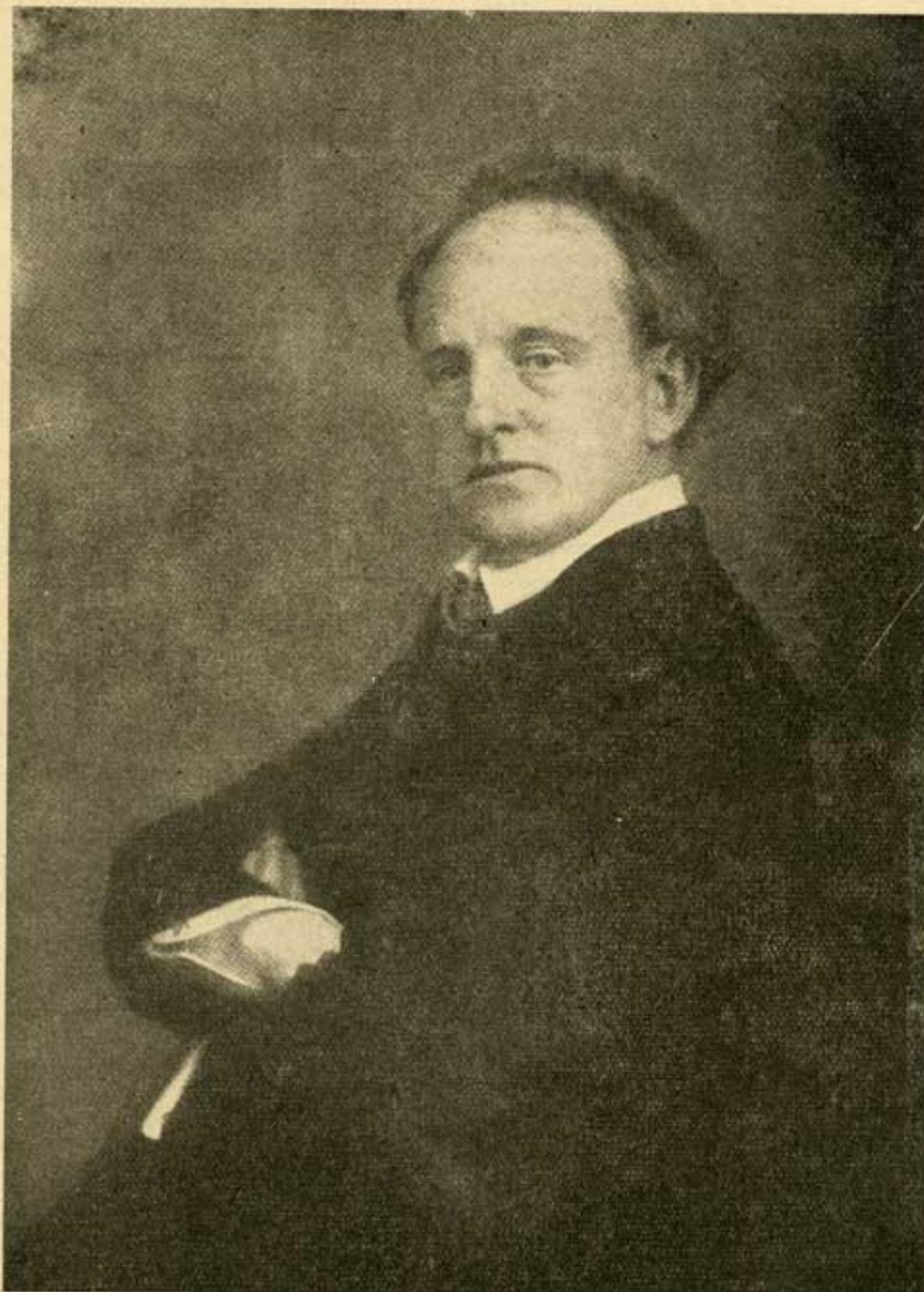
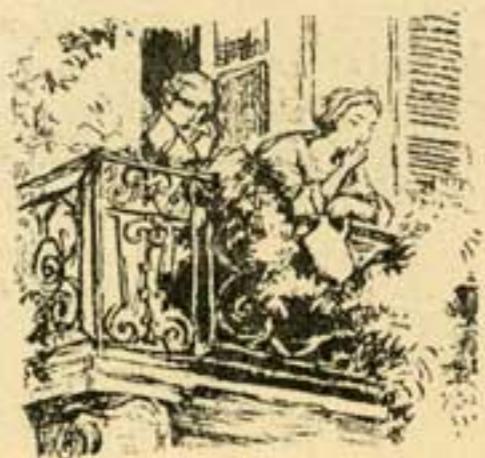
Јагодинска гимназија послала је 2 марта 1870 године министарству просвете, у новчаном писму, одбијену Јакшићеву фебруарску плату. Писмо је носило број 15, а на омоту је, поред адресе стајало још и ово:

»Унутра има 200 гроша порески:
У злату 7 дуката цесарских и у сребру 2 цванцика здрава.

Свега 428 гроша чаршишки. — — — —

Најбоља драма српског романтизма, »Јелисаветек«, вредела је, без два цванцика, три дуката више од једномесечне плате њенога аутора, у званију учитеља краснописа и цртања...

Светислав Шумаревић



Герхарт Хауптман

Ускоро ће се у Народном позоришту давати његова драма
»Колега Крамптон«

П О З О Р И Ш Н Е
Б Е Л Е Ш К Е

Герхарт Хауптман довршио је своју нову трагедију »Ифигенија на Аулиди«. Њу ће режирати генерални интендант Лотар Мител, за прво њено извођење почетком нове овогодишње сезоне у бечком Бургтеатру.

Јаков Шафнер немачки песник из Швајцарске, који је до данас био познат у књижевном свету као епичар, написао је два позоришна комада »Das kleine Weltgericht« и »Die Blume des Ostens«. Deutsches Theater у Берлину изводиће у идућој сезони »Das kleine Weltgericht«.

Катедра за науку о позоришту у Бечу. — Немачки министар за високо образовање и народну културу Бернхард Руст основао је на бечком универзитету катедру за науку о позоришту. Истовремено ће се у Бечу отворити институт за историју позоришта. Професор Др. Хайнц Киндерман позван је у Беч да преузме ову катедру а поверено му је уједно и организовање института за историју позоришта.

Нови француски превод немачких класика. — Издавачко предузеће »Editions Montaigne« у Прагу, познато по својим многобројним публикацијама превода из светске литературе, публикује ових дана Грилпарцеву трагедију »Des Meeres und der Liebe Wellen« под насловом »Les vagues de la mère et de l'amour«, затим »Sappho«, »Königs Ottokars Glück und Ende«. Преводилац ових драма на француски језик је професор Loiseau (Toulouse), који је написао и врло исцрпну уводну студију.

У колекцији »La Bibliothèque de la Pléiade« спрема се као »Theatre complet« извод из Гетеових драма у француском преводу.

Коперник на позорници. — Фридрих Бетге завршио је своју нову драму која носи име великог астронома Коперника. Драма ће бити изведена истовремено у кенигсбершком и франкфуртском позоришту.

»Још једном Наполеон!« — Познати лирски песник и приповедач Херберт Менцел претставио се ових дана немачкој публици и као драматичар својом комедијом »Још једном Наполеон!« која се развија у једној интересантној атмосфери политичких интрига и галантне љубавне авантуре! Премијера овога сензационалног комада била је истовремено дата у Берлину, Штутгарту и Позену.

Стогодишњица рођења Карла Лаутеншлегера проналазача окретне позорнице. — 11. априла 1843. родио се у Бесунгену код Дармштата човек, чији проналазак за милионе људи значи велико чудо у ономе зачараном царству иза позоришне завесе. Својим учитељем Карлом Брантом, кога је он већ у 17 години живота наследио као позоришни машински директор у Берлину, Лаутеншлегер је посетио све веће немачке позорнице и тако стекао већ тада велико искуство у своме занату, још пре него ли је 1863. отишао у Ригу, 1864. у Штутгарт, а доцније у Минхен, где је 1906. 13. јуна умро.

Нама је данас врло тешко створити праву слику његова учења и деловања, нарочито у доба када га је 1881. краљ Лудвиг II послao у Париз, и када је он дошао до сазнања шта и како се може искористити електротехника за целокупан позоришни рад, нарочито за сценско осветљење. Замислимо само то да је у

свечаноме Вагнеровом позоришту у Бајрајту тек 1889. године осветљење са гасом било замењено са електричном енергијом. Лаутеншлегер је отворио нове видике и указао путеве којима је у току развоја потребно ићи. Не само то: он је дошао на мисао да се код дела са много сценских промена пронађе начин којим ће се оне поједноставити и убрзати. Он је заједно са Србином режисером Јоцом Савићем године 1889. пројектовао форму т. зв. Шекспирове позорнице са сталним архитектонским оквиром на предњем и променљивим проспектима на издигнутом стражњем делу позорнице, као и комбинације са завесама.

Али Лаутеншлегер није се задовољио овом стилизацијом, већ је сматрао да је тек онда стигао свом правом циљу када је први пут у мају

1896. инсценирао на окретној позорници Моцартовог »Дон Жуана«. Тиме се дала могућност да се више сценских слика истовремено постави на поједине секторе ове округле плоче са 16 мет. у промеру, и да се суследно свака од њих приведе гледаоцима као и то, да се декорација одиграних сцена одмах скине и замени следећим. Ипак је још далеки пут био од овог првог покушаја до данашњег савршеног искоришћавања сценског простора и његове дубине. Али је једно сигурно, да је систем окретне позорнице његов изум и да ће навек носити његово име, ма колико да су га други у току ова четири деценија усавршили.

»Јулија« — Фридриха Хебела. — Ова драма доживела је свој стоти рођендан, а била је недавно изведена поводом 130 рођендана њеног аутора. И овога пута се показала и-



Сцена са премијере »Оде воз«.