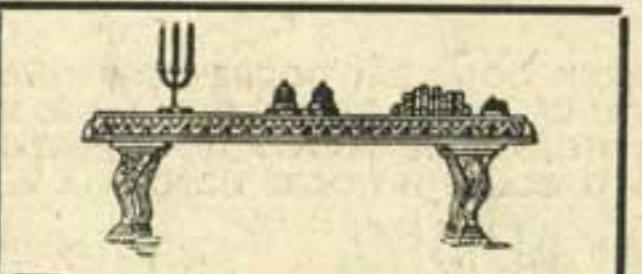


Трунгут и Пејковић

Чика Љубина улица број 14—16



ВЕЛИКИ ИЗБОР УКУСНИХ ПОКЛОНА ЗА СВАКУ ПРИЛИКУ

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



ГЕТЕ О ПОЗОРИШНОЈ УМЕТНОСТИ

Сваки велики уметник понесе нас, зарази нас, и све што је у нама вредно оуди се, постаје живо; па како се тиме у нама оуди претстава великога и ленога, а ми у себи и онако носимо склоност за велико и лено, уметнику успева врло лако да у нама прооуди уверење да их ми уистини у себи имамо.

*

Основа позоришне уметности, као и сваке остале, јест природност и истина. Уколико су оне веће, уколико их песник и позоришни уметник схвате са вишег и идеалнијег гледишта, утолико ће позоришна уметност оити већа и идеалнија.

*

За композицију драмскога дела потребна је генијалност. На крају имају да владају осећања, у средини ум, а на почетку разум, а све то има да буде дато и претстављено кроз једну живу и ведру илузију.

*

Обичне позоришне критике су један немилосрдни регистар грехова, који један заодух јадним грешницима са прекором држи пред очима, а не пружа им и не може да им пружи руку, да их на прави и боли пут изведе.

*

Глумац придобија срца, али своје срце не даје; он обмањује, али нама је од тог обманјивања милина.

Сређењи

Постављање једног дела на сцени је врло сложен и деликатан посао. Он захтева велик напор и труд који се често месецима протеже док не достигне дан премијере, дан првог дизања завесе. Томе дану, дакле, претстоји низ читаћих проба на којима се разрађује текст а затим низ распоредних на којима се утврђује положај и глумци саживљују са текстом већ изграђеним у главној линији за столом.

Колико је то заиста напоран посао!

Колико он заиста захтева труда од глумачког ансамбла а по готову од онога коме је поверена инсценација дела!

За публику просечне вредности, на пример, остаје увек као недокучива тајна, улога оне личности која се зове редитељ комада. Многи и не слуте колико је важна његова улога већ од прве читаће пробе. Јер било би врло погрешно мислiti да читаће пробе служе само зато да би се у грубим контурама глумци упознали са комадом који се спрема. Није, дакле, циљ читаћих проба: површино и механички само прочитати комад. На пробама за столом се брижљиво обраћује свака фраза, свака реч да би се текст продубио и утиснуо у срце глумца. Јер тај деликатан посао транспозиције једног уметничког дела из области апстрактне фантазије у илузију стварног, опипљивог и видљивог живота, захтева озбиљну студију дела. Ако се хоће да публика заједно са глумцем дрхће, стрепи, плаче или се смеје, онда јој глумац мора дати сав свој осећај, сваки свој нерв да би јој створио илузију више истиниту од истине, више живу од живота.

Сећам се речи једног великог позоришног редитеља: „Главни је задатак, при спремању једног дела, продрети у његов тачан смисао и унутарњу психологију, упознати његов морални значај, изразити интелигентно и проосећано сваки осећај, трагичан или комичан, са сигурношћу укуса, такта и довољно фантазије“.

Према томе нећу погрешити ако кажем да салу за пробе у позоришту треба сматрати уметничким лабораторијумом у коме је цео глумачки ансамбл редитељев апарат који

СРПСКА СЦЕНА

Позоришни илустровани лист

— 16 маја 1943 —

БРОЈ ПОСВЕЋЕН Ј. В. ГЕТЕУ

Гете о позоришној уметности

О режији

О интерпретацији

Гете на сцени Народног позоришта

Гете о својој »Стели«

Један позоришни уметник — Ј. Љ. Ракитин —

»Баханал« Рихарда Вагнера

»Фигарова женидба«



Позоришне белешке



Слике: — »Брат и сестра« (Марица Поповић као Маријана) — Божидар Дрнић као Вилхелм)

— Млади Гете од Ангелике Кауфман

— Гете код Шарлоте Кестнер од Волдемара Фридриха

— Гете од Ј. Данијела Багера, 1773.

— Гете у једној римској »Остерија« од Волдемара Фридриха

— Гете у Вајмару од Вилхелма Каулбаха

— Млади Гете од Г. М. Крауса, 1775.

— Гете у Кампањи од Тишбајна.

— Ангелика Кауфман, аутопортре.



— Из Гетеове Ифигеније (Орест и Ифигенија)

— Сократ, Алкибијад и Аспазија

— Хајнрих фон Клајст

— Лили Шенеман



Боривоје Јевтић

Јурије Ракитин

Деса Дугалић

Невенка Микулић

Гордана Гошић

Реља Ђурић

Српска сцена излази сваког 1. и 16. у месецу

— Примерак 6 дин. —

СРПСКА

СЦЕНА

БРОЈ 18

БЕОГРАД, 16 МАЈ 1943

ГОДИНА II



он, тачно по својој замисли, има да спроведе од првог до последњег чина како би уметнички посао, позоришно дело, реализовало тежње драматског дела, пишеве замисли и постигло своју савршеност.

Наравно, да овакав рад захтева неминовно широке способности редитеља.

Сећам се опет речи једног познатог позоришног критичара које гласе: „Добар редитељ мора, пре свега, бити човек солидне културе и са пуно надахнућа, затим добар филозоф и психолог да би схватио дух дела, врло оштроуман и суптилан критичар, вајар да би умео распоредити групе и положаје, архитект и сликар да би умео оценити утисак и тачност декора, археолог да би умео оценити потребне појединости у погледу реквизите на позорници, историчар да би могао стилски успоставити историске личности“.

По себи се, међутим, разуме да је успешно оживљавање драматског дела условљено и потпуном подређеношћу глумачког ансамбла редитељевој концепцији. Да би редитељ једном позоришном делу могао дати коначно одређену сценску форму, управо омогућити му сценски живот, потребно је да цео ансамбл достигне беспрекорну уметничку висину, да целина буде виртуозно заобљена. То другим речима значи да и споредна, па чак и најспореднија улога, буде уметнички извајана до максимума, јер један неумесан потсмећ, један неспретан гест, један сувишан корак од глумца, ма и најбеззначајније роле, прекидају сасвим сигурно тонску или стилску целину комада и руше потпуно ону чаробну моћ која је одвојила гледаоца од спољњег света и пренела га за који час у онај други који се развија пред његовим очима.

Да би, међутим, редитељ могао ово постићи потребна је, дакле, апсолутна послушност и пожртвованост глумаца.

Има, до душе, људи који се са овако строгим принципима режије не слажу. То су махом непозоришни људи. Има и глумаца који због своје личне сујете сматрају да им није потребан „диригент“. Исто тако има глумаца који кажу овако: „Ја сам рутиниран глумац. Није потребно да дајем све од себе на пробама. Ја ћу то дати на претстави!“ То су надуте величине. Такво схватање је убитачно за општи успех дела. Такав глумац не осећа да има озбиљних дела код којих се драма развија атомским треперењем целог драмског ткива, чији је организам изаткан из самих нерава, која носе са собом низ варијаната, прелаза и контраста, при којима мора бити тачно утврђен тон којим глумац говори и од чијег тона опет зависи и тон којим говори његов партнер. По готову, ако се ради о делима сазданим на снажној натуралистичкој линији која морају остварити на позорници комадић живота, комадић истине.

Зато се редитељу мора препустити да суверено прави људе на сцени и ствара што убедљивију и изразитију атмосферу око њих.

То су, уосталом, основни принципи савремена театра који, располажући најразноврснијим средствима илузионе технике, у сваком смислу речи, мора пружити публици, у довољној мери, ону моћ која јој може подржати илузију стварности. Једино се тако, уосталом, и могу успешно изнети на позорницу дела која стоје у блиској вези са животом.

Најзад, с обзиром на васпитне циљеве позоришта као културно уметничке установе, једино се кроз снажне и изразите инсценације са виртуозним глумачким креацијама могу потиснути конвенционална патетика и лажни осећај или, паланачким маниром, *ad hoc* прављене креације.

Оваква схваташа рада су од преке потребе баш код оне публике која је великом делом израсла из старог неозбиљна и фриволна репертоара и која, на жалост, још и сада ужива у њему. Њу треба поступно повести путем убедљивих творевина које је могу у пуној мери захватити да би прихватила и, најзад, стекла разумевања и за најсуптилније продукте високе литературе.

ЈОВАН ПОПОВИЋ





Гетеова »Ифигенија« у берлинском Државном театру

Густав Гриндгенс — као Орест

Марија Копенхефер — као Ифигенија

(фото: Europäische Korrespondenzen)

○ интерпретацији

Нови путеви философије у служби свију грана уметности, у једном много даљем и већем дохвату, него системи прошлих векова, отворили су нова гледања поједињих феномена и поставили велика уметничка дела у њиховој интерпретацији као огледало знања и посматрања живота.

Најзначајнији претставник овога смера у немачкој науци јест Романо Гуардини, који је целој Европи познат својим интерпретацијама Августина, Паскала, Дантеа, Шекспира, Достојевскога, Гетеа и Хелдерлина.

Доносимо је преводу неке његове мисли у којима се огледа систем његове стваралачке интерпретације.

Интерпретација или тумачење, у ствари је нешто сасма друго него ли објашњење и несме се једно с другим да замени као што то често бива. Ми објашњавамо нешто што није јасно, осветљујемо један постављени проблем. Кад смо га решили, објашњењу више нема места. Нека природна појава, која се заснива на познатим и непрекосновеним принципима, као и неки историјски догађај који је резултат извесних узрока, лица и времена, не потребују никаквог објашњења. Гетеова песма „Nachtlied“ не потребује исто тако никаквог објашњења, јер све оно што се у њој каже, потпуно је јасно, али она ипак може да се интерпретира, да се тумачи, то јест, да њене слике дођу до јаснијег говорног изражаваја, да изражавају снага једног лица слободније избије, да се смишао боље осветли, да она сјаји у својј лепоти. То је увек могуће, јер свака појава, била то песма, слика или нека историјска личност, носи у себи једну потенцијалност, чије се крајње линије једва даду сагледати, а да и не говоримо о томе да се она у свакој новој временској ситуацији обраћа другим, новим лицима који ћа њу гледају са свог новог гледишта, као што се и.пр. у разним епохама друкчије тумачио Платон или Шекспир — па је према томе могућно да се и њена духовна садржина различито чита.

Али свако тумачење садржи и објашњење, које чак тумачењу претходи. Тумачење једне Хелдерлинове химне није могуће док се није тачно одредило значење његових речи;

Дантеова „Комедија“ може да се интерпретира тек онда када је историјска наука испитала карактер његове философије и његова времена; Шекспирови текстови могу се сценски тек онда верно представити када се проуче и узму у обзир све компоненте његова стварања, које имају свој корен у његовим личним односима према врелима из којих је грађу црпео, према времену у коме је живео и које је на његово стварање утицало; тумачење Борђонове слике „Олуја“ претпоставља објашњење алегорије која је основа те његове композиције. Објашњење је увек потребно. Наука мора да утврди шта се у једној појави, у једној слици, у једном догађају садржи: које чињенице, која вербална значења и који каузални односи. У појединим случајевима биће чак и тешко одредити да ли је једно изјашњење по своме карактеру тумачење или објашњење. Тако нећemo бити у могућности да психолошки субјективно значење једне реченице одредимо, а да се исто времено не запитамо каква је њена обликовна вредност и од ње истакнути моменат у каквом смислу стоји са склопом целине. Али и поред свега тога, интерпретација је по својој природи нешто посебнога. Један научни рад може



Гете код Шарлоте Кестнер

од Волдемара Фридриха

да даде богата историска и филолошка објашњења за садржину „Божанствене комедије“, а да ипак о њој ништа особенога не каже. У томе и јесте недаћа литерарне историје. Разуме се, несме се код ње заборавити и оно друго својство: оно тако звано интуитивно или конгенијално интерпретирање, које уистини није ништа друго до ли један низ субјективних расуђивања, при чему се заборавља, да је интерпретацији циљ истина, коју морају да докажу и сами резултати објашњења.

Интерпретирати се могу само облици и појаве, а никако једноставна логичка изјашњења. Пред једном математичком формулом тумачење нема смисла као што га нема ни пред једним законом природних појава, чак ни онда када би се поставило питање њиховог символичко метафизичког смисла, чако је то врло радо на пример Романтика чинила. Једна појава је формација која нема само једнолинијски смисао једног изјашњења, већ носи у себи заокруглину целине, садржи у себи множину односа и у вези је са великим могућностима, тако да је практички неисцрпна. Отуда је и њена „новина“, док, рецимо, једна машина, ма колико она била генијално састављена, убрзо постаје стара, иссрпљена и премашена. Тако интерпретација има задатак да зађе у средину појава, да истакне њину форму, да развије њино мисаono ткиво, при чему долази још и то, да успостави њен однос са временом сходно њеним душевним поставкама и уједно је посматра као један мотив, који од часа на час може да буде преведен на једну нову тонску скалу.

Интерпретација је, dakле, једна помоћ којом се формација једног песничког дела, једне симфоније, једне слике, једног философског текста води до јаснијег изражавања.

Многе појаве духовнога стварања су већ по себи упућене на ову интерпретацију. Музичко дело мора да се изводи, да би његова духовна садржина уопште могла да дође до изражавања. Посао је извођача као и диригента да интерпретација буде таква да дело проговори оним језиком којим га је аутор написао. То исто вреди и за драму. Глумац и редитељ интерпретирају дело песничког непосредно, претстављају га у правоме његовом светлу, јер читаоц није у стању да драмско дело из књиге евоцира на прави његов живот, а још мање да из партитуре изведе свет тонова који она у себи крије.

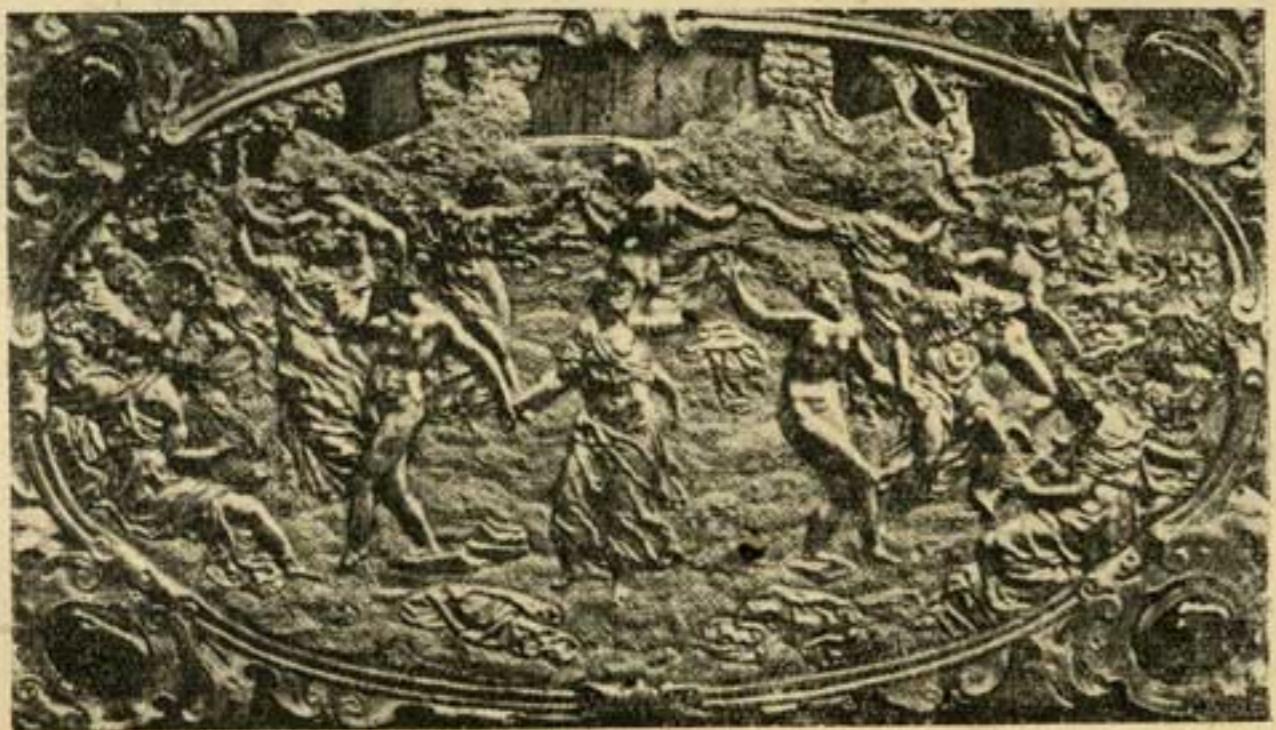
Интерпретација има своју велику мисију. Интерпрет управља наслеђством ствараоца; изводи на право светло дух њихових дела, обнавља их за нова времена, доводи их на тај начин до речи. Рад интерпрета прелази спонтано у рад васпитатеља нације и човечанства. Он је водич до уметничког дела.

Интерпретација је тежа уколико је духовна снага дела јача. Апстрагујући од тога, и у претпоставци извесне даро-

витости за тај посао, можемо казати да је интерпретација лакша уколико је дело комплицирање. Сложеност дела даје интелекту могућности за дохват, јер уколико су односи већи и богатији, утолико се јаче међусобно осветљују. Не само то. Ту је и момент интересантнога јачи који све оживљава. Уколико је, напротив, једна формација једноставнија — једноставнија не у смислу простота — уколико је богатство садржине уоквирено у провидно јасну композицију, утолико је интерпретирање теже. Изгледа нам, наиме, да ту нема шта да се каже, јер је све провидно и јасно. Под оваквим условима, лакше је интерпретирати Шекспирове дубоке драме: *Лира*, *Хамлета* и *Макбета*, него ли његове „Историје“, лакше његове „Историје“ него ли његове комедије. Лакше је тумачити једну елегију Рајнер Мартија Рилке него ли једну лирску песму Гетеову, лакше један фриз пун покрета и борбе него ли једну грчку вазну.

Тако интерпретација достиже своју највећу сврху у деламима која имају светски карактер и пред којима читаоц или погледатар очекује њену помоћ. Ту интерпрет има да покаже како у мноштву и богатству појава пронира и зрачи велико јединство композиције и како се опет композиција у појединачним развија.

Др. В. В.



ЈЕТЕ НА СЦЕНИ

српског народног позоришта

У суботу, 22. о. м., у Српском народном позоришту је премијера »Стелек«, жалосне игре у 6 слика од Јохана Волфганга фон Гетеа, највеће књижевне личности немачког народа. У оквиру вечери, у коме се даје »Стела«, биће најпре приказана позоришна игра у једном чину »Брат и сестра« од истога писца. Ова актовка играна је у два маха на сцени Манежа, почетком ове сезоне. У згради код Споменика даје се први пут.

Обадве ствари иду у режији Боривоја Јевтића, директора Драме С. н. позоришта.

Поводом ове значајне премијере, којом се на првој српској сцени проширује репертоар немачке класичне драматургије, обратили смо се редитељу Б. Јевтићу са неколико питања која су у интересу што тачнијег обавештења београдске позоришне публике о овим Гетеовим позоришним стварима.

На сва наша питања дао нам је редитељ у име одговора ова обавештења:

— Уверења сам да ће млади Гете бити ближи српској позоришној публици од Гетеа — писца »Фауста«, чији је први део био извођен, у своје време, на нашој сцени. Овај Гете, уосталом, одговара више и менталитету наше глуме која је, и поред настојања наше модерне, »реалистичне«, режије, задржала извесне, истине продуховљене, нијансе патетичног.

— »Стела« је писана 1775 године, од јануара до марта. Актовка »Брат

и сестра« долази нешто доцније, крајем октобра 1776. Пре њих су роман »Патње младог Вертера« и жалосна игра »Клавиго«, 1774 године, крајем марта и половином маја. Ово је, да-



Боривоје Јевтић

Директор драме — Редитељ »Стелек«

ке, вертеровски период Гете-ова Живота. У тој, вертеровској, атмосфери крећу се и моје режије, користећи сва она преимућства која пружа савремена сцена у чисто техничком смислу речи. Природно, поред режије форме, која Гетеовој драматици може да сасвим нов,

неслућен вид и израз, преимућства савремене режије искоришћена су и за подобну режију садржине, за пажљиву и адекватну анализу текста и примену једне од основних норми текст, суверенитет било којега стара, савремена позоришног искуства: да је позориште, пре свега, уметност ансамбла. Стога сам свугде одбацивао, и онде где то допушта Гетеов у интересу општег утиска. И најмања улога, и она »немак«, треба да се о-

сети и уклопи у општи ток сценског догађања као нешто неопходно потребно и органски везано са оним улогама које се простиру на неколико табака у низу значајних реченица. Зашто би је писац, иначе, давао?

— Рођен 1749 године, Гете у времену писања својих вертеровских повести није имао ни пуних тридесет година. Између осталих љубави, овде је и љубав Фредерике из Сезенхај-



J. В. Гете

према уљаној минијатури од Ј. Данијела Багера, 1773.

ма, свештеничке кћери, веома изразито забележене у срцу младога генија. Љубавне слутње, сумње, замуцавања, љубавне патње и одрицање противу живахно, с варљивим изменама, кроз целу Гетеову књижевност овога доба. То је, тако, »полазна« тачка за сценско остварење тадашње Гетеове драматике. Полазна тачка за стварање сценске атмосфере, за сценски штимунг. Али не и једино што редитељ опредељује за известан план, за извесну концепцију. Треба увек држати на уму да је Гете један од оних позоришних писаца који умеју да се тумаче, у врлинама као и у недостацима, и то да се тумаче на широку плану једне будуће драматике у вези с новим, формалним и садржајним, сценским условима. На столеће и по пре художественик говори Гете о »драми штимунгак«, о важности музичког елемента у стварању сценских расположења, о лирској драми, о драми која чак надилази уобичајени појам позоришног, онога што је непосредно везано за позоришне даске и њихов веома ограничен оквир. Према томе, апеловање на редитељеву машту и уобразиљу овде је неограничено. »Фантазија има своје сопствене законе којима памет не може и не треба да помогне«, вели он своме биографу Екерману, »мраву који све скупља на једну гомилу.«

— »Стела« је баш пример једне драме у којој је одлучан елемент штимунга, визуалног и тонског, чим се постави питање њена модерна сценског остварења. Природно, захуктаност младићских речи Гетеових, која се пење покаткад до пароксистичких романтичарских грцања, било је потребно местимице сузити да би се што пластичније истакли лирски пасажи овога дела. Та скраћивања, особито у монолозима, толико

необичним у модерној драми, нису ишли на штету ни основне тонске линије Гетеова текста, ни на штету психолошких карактерисања датих лица. Напротив, она су ублажавана, баш у духу Гетеових позоришних теорема, меким музичким расположењима, у овом случају испрекиданим пасусима из Маснеове опере »Вертер« која је толико засићена Гетеовском атмосфером. Тако је музика поново постала помагач речи, као у античкој трагедији, која се, према Ничеовим напоменама, родила из духа музике. У овом оквиру чисте стилизације креће се и изванредан сценографски илтор Владимира Загородњука, пун боја и светlostи, и костимска остварења Милице Бабић-Јовановић, која има толико укуса за стил једне епохе.

— Што се тиче глумачких напора, они су били веома велики, утолико већи што Гетеов лирски текст не допушта ни најмањих импровизација, вежући сваку реченицу за особен тонски нагласак и израз. Ако се ипак буде-понегде прокрао патетичан призвук, не треба га тумачити као шаблонизовану глумачку технику, већ као тонску нијансу која је условљена духом сама текста ове велике драмске љубавне песме у прози. У овој трагичној атмосфери иде се помало на котурнама, има овде, тако, места која су спољње потпуно статична, без геста, иако су понесена моћном унутарњом динамиком драмском. Све то није свакодневно у нашем глумачком ансамблу, који се често ослања на борниран текст реалистичне драматике, суве и непоетичне.

— У вези с овим глумачким напорима вреди поменути и језичне напоре недавно основана лектората нашега Позоришта који ће овом приликом доћи, у извесној мери, до израза.

-- Најзад, за решење сценског простора — седам слика — употребљена је окретна позорница. Захваљујући сценско-техничком искуству Миомира Денића, техничког шефа нашег Позоришта, сви ротациони сектори наше окретне позорнице искоришћени су до максимума, тако

да ће обадва комада имати свега дуже паузе. На тај начин добиће Гетеова лирска драматика повезанији изглед и кондензованији израз, што ће, бесумње, бити од особите користи по њен пунији позоришни утисак.

Боривоје Јевтић



Гете у једној римској „Остеријак“

од Волдемара Фридриха

Гете О СВОЛОЈ „СТЕЛЕИ“

За извођење »Стелек« на позорници има и Шилер велике заслуге. Потошто по самој својој природи овај комад противе у мирноме и равномерноме току, он га је оставио неизмењена у свим његовим деловима, скратио је само понегде дијалог, нарочито на оним местима где се чини да драматични момент прелази у идилични и елегични. Јер као што у једноме комаду може да буде садржано много радње, тако исто може да буде речју изговорено и много осећања. Стога се Шилер није дао завести од многог лепог и допадљивог места, већ га је једноставно брисао.

И тако, са врло добро подељеним улогама, комад је био први пут извођен 15. јануара 1806 године и затим, још много пута поновљен. Али при трезвом посматрању покренуто је било питање и дошло до изражая мишљење, да с обзиром на наше моралне принципе, који се потпуно заснивају на моногамији, не може да се заступа и брани однос једног человека према двема женама, нарочито не такав какав овде долази до изражаваја, па је стога овакав однос потпуно квалификован за једну трагедију. Без резултата је стога био покушај разборите Цецилије да неспоразум изравна. Комад је добио неминовно трагички обрт и завршио на тај начин, да се осећања задовоље а гануће појача. За сада је комад добро подељен и добро игран тако да му уопште ништа недостаје и добија неподељене хвале и симпатије.

Али и поред свега тога, ово наше мишљење и као неко осигурање за успех, не може да буде од велике користи позорницама које би имале намеру да овај комад прикажу, па ћемо стога покушати да придодамо још нека запажања за поједине моменте.

— Улогу Фернанда примиће врло радо сваки млад човек (не баш одвећи млад) коме добро пристају херојске и љубавничке роле и са великим ће интересовањем кушати да разноструком градацијом изрази страствену сплетеност у коју види да је упао.

— Подела женских улога већ је тежа; њих је пет, а свака носи свој поступно и брижно диференсијирани карактер. Глумица која тумачи улогу Стеле мора да нам њену несломиву склоност, њену врућу љубав, њен жарки ентузијазам не само прикаже, она мора да нам преда сва сваја осећања, да нас просто са собом одвуче.

— Цецилија ће оно своје с почетка слаботињско и потиштено расположење убрзо напустити и пред нас изаћи као хероина слободног срца и разума у своме потпуноме сјају.

— Луција треба да претставља карактер који се у једном лагодном животу слободно изградио, па и не прима спољни притисак који на њу на-

леће, чак га одбија. Уображености или дрскости ту несме да буде ни трага.

— Управитељица поштанске станице је никаква кавгаџиска баба; она је једна млада, весела и радина удовица, која би се врло радо опет удала, да би имала некога ко ће да ју боље слуша.

— Аница — било би пожељно да то буде мало дете; из његових устију, ако јасно говори, врло се добро прима и хвата одлучност онога што има да каже.

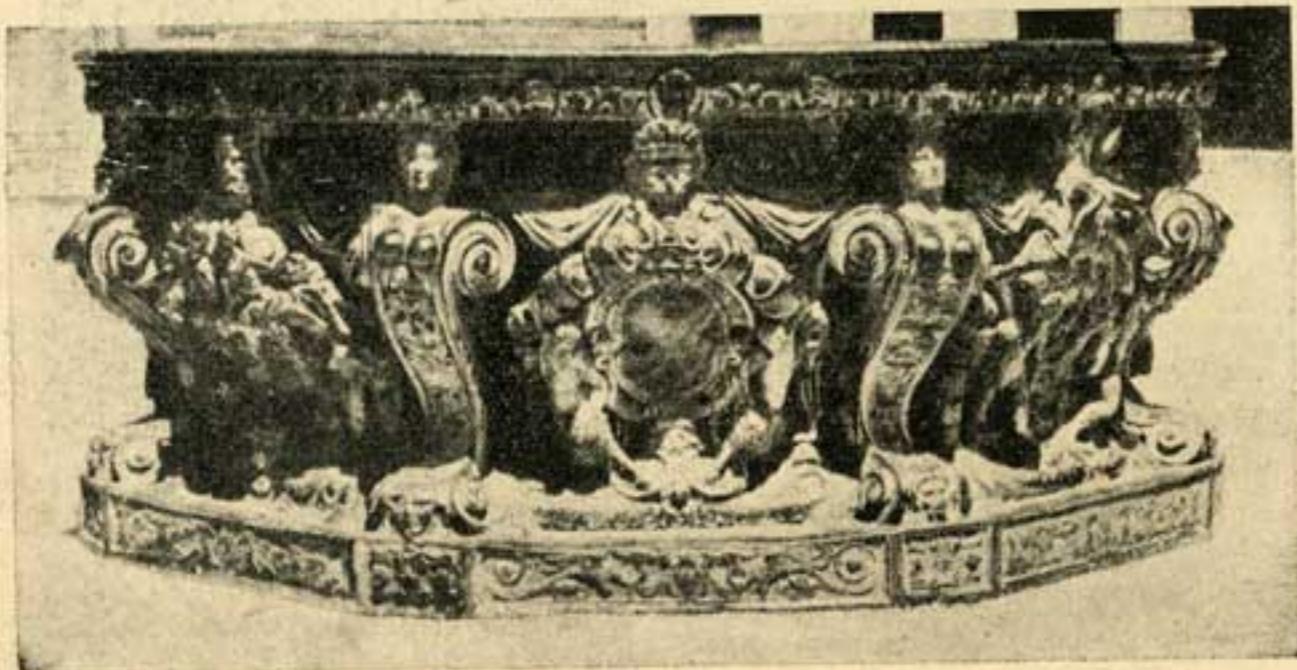
Ако се овако поставе ове фигуре, успех ове трагедије не може да изостане.

Први акт, који претставља живот у његовом спољноме лицу, мора да се нарочито исцрпно проучи и научи, па чак и најнезнантији делови радње мора да одају извесну естетичку умешност, као што и поштански рог када двапут одјекне, мора да изазове један чисто уметнички ефект.

Исто тако и Управитељ несме да буде игран од једног слабијег глумца, већ ту улогу има да преузме један изврстан уметник који има да игра улогу озбиљног и нежнога старца.

*

Ако се има на уму да један компонист има невероватно много могућности да све своје жеље, све своје намере са хиљадама знакова и речи унесе у своју партитуру, и свакоме диригенту ставља у дужност да их значачки изврши, тада ће се и драматичару морати оправдати што жели да стави на срце дирекцијама и режисерима оно што он држи да је неопходно за успех његова дела.



Један позоришни уметник

— ЈУРИЈЕ ЉВОВИЋ РАКИТИН —

У четвртак, 13 маја, приредили су, на Коларчеву универзитету, чланови Удружења глумаца веома успео концерт у корист Јурија Љвовича Ракитина, дугогодишњег редитеља С. н. позоришта, који већ дуже времена поболева. У извођењу овога концерта суделовали су прваци наше Драме, Опере и Балета, поштоваоци или ученици одличног мајстора, на челу са Добрим Милутиновићем, Десом Дугалић и Златом Ђунђенац.

Доносимо чланке који су том приликом објашњавали редитељску личност Ј. Љ. Ракитина.

У »Новом времену« дао је Живојин Петровић, лектор С. н. позоришта, ово мишљење о Ракитиновој редитељској делатности:

Један од заслужних и угледних чланова нашег народног позоришта, симпатични уметник и добар човек, Јурије Љвович Ракитин већ дуже времена је болестан. Његови сарадници и колеге из КУће желећи на неки начин да му докажу своје признање и захвалност за дугогодишњи несебични рад, приредили су једну корисницу, на којој су биле заступљене све гране глумачке уметности. На тај начин је био најлепше истакнут и обележен његов двадесетогодишњи рад као редитеља у Народном позоришту.

Овом корисници у облику једног концерта најбоље је истакнут његов рад на режији најзначајнијих дела светске драмске књижевности, рад који је запамћен као најуспелије уметничко остварење на престоничкој сцени. Поред тога Ракитин је многе од данашњих младих глумаца као



Јурије Ракитин

педагог оспособио за сцену. Без претеривања се може рећи да су глумци који су носили репертоар за последњих двадесет година највећим делом његови васпитаници. И сада су се сви они, а поред њих и остали чланови Српског народног позоришта, из симпатија према Јурију Ракитину, удружили на овоме концерту да му се достојно одуже.

Уводно предавање о Ракитину као редитељу одржао је првак Драме Божа Николић. Остали део програма био је испуњен овако: првак и доајен Београдске драме Добрица Милутиновић рецитовао је Јакшићеву «Поноћ», Надежда Ризнић рецитовала је стихове народне песме »Женидба Милић-барјактара«, члан Опере Павле Холотков отпевао арију из Леонкавалове опере »Пајаци« и Вердијеве »Бал под маскама«, Злата Ђунђенац је певала партију из »Зулумџара« од Крстића и »Зоне Замфирове« од В. Илића. У балетском делу програма играо је пар: Жива-

новић—Колесникова индуску игру и Аница Прелић са Ал. Доброхотовим »Шпанску песму« од Албоница. На клавиру их је пратила Вера Богићевић. После арије из опере »Вертер« од Маснеа и »Баркароле« од Србуља, које су певали Ал. Маринковић, арију Сузане из »Фигарове женидбек« и песму »Певај за мене« од де Куртига, које су интерпретирали Анита Мезетова, певачки део завршио је Жарко Цвејић аријама Лепорела из »Дон Жуанак« од Моцарта и »Севиљског берберина« од Росинија.

На крају су истакнути чланови Драме играли трећи чин »Госпође с камелијама« од Диме-Сина, у коме су улоге тумачили Деса Дугалић (Маргарету Готије), Милица Хаџић (Нанину), Жоржа Дивала (Миливоје Живановић), Армана Дивала (Реља Ђурић), Радивоје Ранисављевић (Носача).

Суделовали су и чланови великог позоришног хора под управом Милана Ђајшанског.

РЕДИТЕЉСНИ МЕТОДИ Ј. Љ. РАКИТИНА

Пред извођење концерта имао је уводну реч Божидар Николић, првак Драме нашега Позоришта. Његов говор прочитao је млади члан наше Драме Миливоје Поповић-Мавид:

Вечерас одајемо дужно признање Јурију Љвовичу Ракитину, дугогодишњем редитељу Српског народног позоришта. Болешћу одавно већ везан за постељу, он је у овоме тренутку ипак духом с нама и са грозничавим узбуђењем мисли на своје глумачке другове који су се искулили на овом месту да му још једном кажу своје искрено, топло и непосредно: Хвала! Та благодарност је

природна и спонтана, јер је заслужена. Ракитин је провео на нашој сцени више од две деценије у оном мучном и невидљивом уметничком раду који се зове: позоришна режија. Његова редитељска делатност пада између два светска рата и обухвата цео низ српских и страних позоришних дела. Поред младих српских драматичарских имена, оних која су се тек ишчартила из свога књижевног



Гете у Вајмару

слика В. Каулбаха

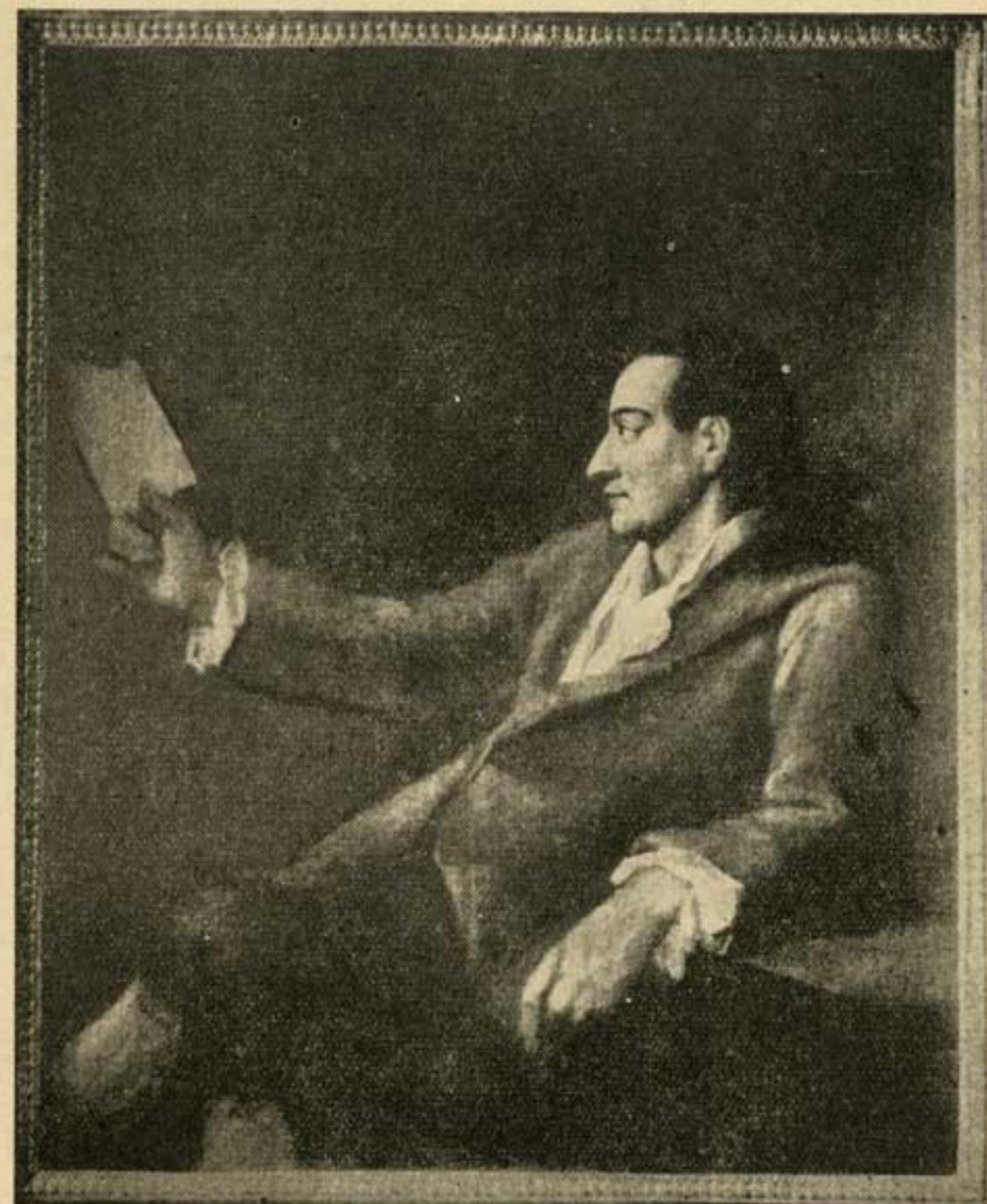
ембриона, ту су и имена светског значаја, старокласична, класична и нова. И сви драмски родови, од трагедије и психолошке драме до комада с музиком, комедије класичне и салонске, лакрије, водвиља и фарсе. У сву ту драмску многообразност умeo јe Ракитин да унесе свој особени и лични стил с једном мајстријом која служи за пример и углед. Његов редитељски метод само јe спољне метод, ако покушамо да одређеније дефинишемо суштину његових редитељских напора. Јер, он никад не заснива своју редитељску концепцију неког позоришног дела само на редитељском знању и искуству и на савесном и проученом познавању даног глумачког материјала. Он јe од оних редитеља — уметника, који се и текстом и глумцем у току самог рада инспиришу за сопствену сценску визију. Отуд код њега смишао за све драмске облике и толика разноврсност у методу, отуд толика диференцираност у физиономијама његових режија. Он свако дело најпре духовно доживи, најпре га «види», да би га после могao сценски рашчланити, визуално, глумачки и просторно, и потом редитељски компоновати као архитектонску целину. Према томе, механички редитељски поступак, онај чисто сценско-технички и сценско-практични код Ракитина јe увек подређен процесу неограничене слободе уметничког стварања. Отуд он и јесте модеран редитељ у пуно значењу речи, слободан, према Хагеманову рецепту, од сваке схеме.

За Ракитина је речено да је редитељ од темперамента који ради крвљу и живцима. То је, без сумње, једна од обележенијих карактеристика правог сценског уметника. Само трошећи се непоштедно у послу који воли, он мајсторски троши и по-

верини му глумачки материјал све дотле, докле из њега не прокључа права људска крв и не бојдише собом једну улогу за другом до праве сценске животодавности. Отуд све његове режије носе печат правог сценског живота. То је једна од оних великих и чудесних сугестија које су особене само изузетним редитељима, тим »образованим деспотима« који су, у исти мах, и »извршни, одговорни министри Његовог Песничког Величанства«.

Речено је, даље, за Ракитина да ради у великим блоковима. За разлику од редитеља који сваку улогу дроби у парчад, у детаље, или се задржава на спољним, визуалним утиццима даног комада Ракитин одмах сагледа целину и у њу сврстава избрани глумачки материјал да би тек после тога прешао на тесање, на брушење, на фине тонске цизелације и глумачка карактерисања, на одвајања у паузама и одвајања психолошка, на такозвана психолошка бојдисања. За такву врсту режије потребна је велика уобразиља и моћна ватра, интуиција, која непосредно продире у суштину ствари, у магновењу надахнућа, и снажан темперамент који се сугестивно преноси на сараднике. И велик авторитет који је у могућности да доведе у склад све елементе унутарње глумачке дисциплине, поступно развијајући на основима уметничке самокритике. Редитељу Ракитинова крова увек је била јасна једна од основних позоришних норми: да је сваки утисак у позоришту увек утисак групе, а сценска уметност уметност ансамбла. Отуд његово хармонично спајање режије садржине са режијом форме, које је дало толико видних резултата.

Рођен 1882 године у Харкову, Ракитин је добио стручно позоришно



Млади Гете

Уљена скица од Г. М. Крауса, 1775.

образовање у Царском конзерваторијуму у Петрограду, а усавршава га даље код познатих светских редитељских мајстора, између осталих и код Станиславског. Првој српској сцени припада од 1 новембра 1920 године. Овде је режирао и драму и оперу. Прве његове драмске режије у Београду вежу у једном вечеру два истакнута страна цисца: Метерлинка са »Тентажилом смрћу« и класичног Молијера са »Скапенозим подваламак«. У опери је то »Травијат«.

Поред редитељског рада, који обухвата више од 30 позоришних дела, Ракитин је активно деловао и као педагог у Глумачкој школи при Српском народном позоришту. Цела средња генерација београдске глуме прошла је испред његова посматрачког ока и користила се његовим обимним, теориским и практичним, сценским знањем и искуством. Али су се овим знањем и овим искуством користили и глумци индивидуално израђени и уметнички формисани. Из многих је он извукao скривене квалитетe, или их упутио поступно на измену фаха, по цену експеримента који је обично имао успеха.

Велик сценски визионар, редитељ-

ски стилизатор у линији продуховљене сценског реализма, лишена сваког патоса, сценски архитекта од мере и у гротески, Јурије Љвович Ракитин дао је најбоље и најзрелије године своје уметничке снаге српској позоришној култури. Она му је за то благодарна, јер је свесна његова реформаторског дела које је првој српској сцени дало обележје модерне европске сцене, и њене несумњиве глумачке даровитости незало особеном уметничком дисциплином. Ако је редитељ онај позоришни чаробњак који ствара уметничку целину из мртвих предмета, а људе упућује на ритмично деловање у одређену правцу у тесној вези са даним песничким текстом онда је Ракитин такав чаробњак по превасходству, драг, и мио, и близак нашим душама. С њиме смо ми будни просањали многе магичне илузије, преносили се са задовољством из света стварности у свет поезије, оне трагичне, тешке као земља, и оне необуздано комичне, загушене великом безбрежним смехом. Подржава нас нада да ће Јурије Љвович Ракитин, поново здрав и бодар, још једном, и веома скоро, покренути наше душе и наша срца тајним кључем своје велике сценске магије.



ПРЕМЈЕРЕН + ОДНОВЕН + ДЕПРИЗЕН

„БАХАИНАЛ“ Рихарда Вагнера

Рихард Вагнер рођен је у Лайпцигу 22 маја 1813, а умро је у Венецији 13 фебруара 1883.

Вагнер је најкрупнија музичка личност 19. века. Поред француског композитора Хектора Берлиоза (1803—1869) Вагнер је био најреволуционарнији музички дух свога века.

Вагнер је необична креаторска снага. Он је велики и као критички дух и као творац. Његов је утицај био необично велики код свију народа. Његова енергија у раду је била несаломљива и поред свију огромних тешкоћа и препрека у животу.

Целокупан стваралачки рад Вагнера је у великој прогресивној линији. Ретко се налази овакав пример уметничке еволуције. Свако Вагнерово дело претставља напредак и усавршавање према претходном делу. Оно што се у једном делу и назире и што још није дошло до пуног израза, долази у потоњем делу до пуног израза. Још из ране младости Вагнера је привлачило позориште. Написао је у првом младићком добу драму са много убистава. Учећи класичну гимназију у Лайпцигу, Вагнер је упознао класичну грчку литературу, а нарочито грчку драму. Ово је било од нарочитог значаја за Вагнерову концепцију музичке драме.

По тој концепцији музика је тумач речи и у органској је вези са текстом драме. Да би ово постигао Вагнер је текстове својих музичких драма писао сам. Али с друге стране Вагнер је осећао да музика с друге стране мора имати свој логични развој и целину, која би се изгубила ако би се она ограничила само на тумачење текста. Он је овај проблем решио музичким мотивима, који су симболизирали извесне драмске моменте и идеје. Ти, водећи мотиви — Leitmotiv-и служе истовремено за развој музичког ткива, донекле слично улози тема у симфонији. Вагнер је и теоретски спроводио своје погледе на музичку драму, у својој књизи *Музика и драма*.

Један елеменат из грчке трагедије Вагнер није у својим делима употребио осим у *Танхојзеру* — то је игра — плес. У *Танхојзеру* у сцени на Венерином брду, Вагнер је дао веће место балету — нарочито у преради из године 1875, која је учињена за париску оперу. Ова се верзија због тога зове париска верзија. Вагнер је ово учинио као компромис тадашњем укусу публике, која је прво извођење *Танхојзера* у Паризу примила са негодовањем.

Ова верзија која почиње са магистралном првобитном увертиром продолженом непосредно са сценом на Венерином брду изводи се као веома ефектна тачка и на симфониским концертима.

»ФИГАРОВА ЖЕНИДБА«

У вези са поновним стављањем на репертоар, после дуге паузе, у нашем позоришту Моцартове чувене опере »Фигарова женидба« потребно је потсетити се на историју постања »Фигарове свадбе« по првобитном тексту од Бомаршеа без музике Росинија и Моцарта. Ликови Фигара, Розине, Алмавиве, Сузане и Керубина тесно су везане у нашим појмовима са овим бесмртним мелодијама.

Аутор »Севиљског берберина« Бомарш, још одмах у почетку мислио је на музичку пратњу свог комада, али за ту своју комичну оперу узалуд је тражио композитора међу тадањим италијанским музичарима. Међутим његов богати текст, прерађен и удешен као либрето, дао је материјала за две бесмртне опере, за Росинијевог »Берберина« и за Моцартову »Фигарову женидбу«. Оба оперска текста израђена су према Бомаршевим комедијама.

Године 1784, 27 априла, у »Комедији француској« (*Comédie française*) била је први пут приказана ова Бомаршева комедија, а већ после годину дана Моцарт је за њу написао музику.

Премијера ове опере била је у Бечу 1786 године.

Интересантно је пак шта је дало повода Бомаршу да напише »Фигарову женитбу«. Принц Конти је тврдио и опкладио се са аутором, да он неће моћи по други пут довести свога јунака на сцену у онако исто запетљаној и успелој интриги. За тако оштроумног човека, који се умео брзо сналазити, као што је био Бомарш, написати други комад било је много лакше, него спровести га на сцену.

Око постављања комада настало је раздор. Луј XVI забрањио је комад због дрских речи које се изговарају на сцени. Уз њега био и један од његове браће. Краљица са своје стране имала је своју партију, која је тражила да се комад постави на сцену. Године 1783 у театру »Мон плезир« почеле су пробе. Но Бомарш није мислио да се тако лако преда. У септембру исте године у замку »Женвије«, који је био сопственост познатог придворног Водрејла, био је први пут постављен комад. У сали се налазила сва француска аристократија. Успех је био огроман, али комад није даље продро.

»*Comédie française*« покушала је да га стави на репертоар 1784 године у априлу, на крају крајева, по дозволи Краља који се заморио од сталних досађивања и молби. Комад је у Паризу био дат више од сто пута, јер је »Фигаро« добио политички карактер. Додуше, краљици је било забрањено посећивање претставе, а да би се за то реванжирала, она је 1785 година у свом сопственом театру »Пти тријанон« поставила комад и појавила се у улози Розине. И остале улоге поделене су биле најпознатијим аристократ-

кињама тога доба. Водрејл играо је Алмавиву, а гроф Д'Артуа, млађи брат Краља Луја XVI, будући Карло X, наступио је у улози Фигара. И тако је Бомаршев заиста доживео велику част, да види приказ свог комада на сцени краљевског позоришта.

Поред Моцартове опере, код нас, у нашем позоришту са значајним успехом приказивана је баш и ова Бомаршева комедија.

К. Д. Р.



Гете у Кампањи од Ј. Н. В. Тишбајна

ПОЗОРИШНЕ
БЕЛЕШКЕ

ХЕЛДЕРЛИНГ КОД ФЛАМАНАЦА

Издавачко предузеће »Wiek of« у Брице публиковаће у току ове године, пригодом стогодишњице смрти Фридриха Хелдерлина једну опсежну монографију о песнику и његовим делима коју је написао Фламански научник Dirk Vansiona.

СТО ГОДИНА ЛАЈПЦИШКОГ КОНСЕРВАТОРИУМА

Кратко време после двестогодишњице концертног деловања у »Гевандхаусу« прославио је један други лајпцишки музички институт своју стогодишњицу: Конзерваторијум. Оба ова завода још од почетка њихова оснивања сарађују и допуњују се изменично. Тенденција, да се уметничке снаге »Гевандхауса« употребе за васпитање у музичкој уметности, и да се тиме обезбеде сталним приносом нови чланови оркестра — дозвела је сама по себи до оснивања овога најстаријег конзерваторијума у староме Рајху.

Конзерваторијум је био отворен 1843. у »Гевандхаусу«, а кад се потсетимо, да су у томе првокласном заводу били запослени уметници као Роберт Шуман и Мориц Хауптман, јасно нам је колики је значај овога уметничког института. Поред њих, учитељи су били: Макс Регер, Карл Гренер, Херман Грабнер, Феликс Петриек, Јохан Непомуц Давид, Ханс Сит, Роберт Рајхмилер, Карл Штраубе и Гинтер Рамин.

Колико је у именима ових учитеља значај и дух овога института велик, толико је и по ученицима који су га похађали. Ту су Едвард Григ,

Јохан Свендсон, Христијан Синдинг, Фридрих Хегер, Отман Шек, Херман Сутер, Франц фон Холштајн, Герхарт фон Кајслер, Георг Шуман, Јосеф Хас, Валтер Неман, Курт Томас; па даље: Бакхаус, Анзорге, Пембаур, Митја Никиш, Карл Мук, Фриц Штајнбах, Фриц Штајн и Хуго Риман.

Пре две године овај завод добио је ранг високе школе и том приликом створена су у његовоме наставном плану нова одељења, као: Одељење за драмску уметност, Одељење за црквену музику и Музичка школа за младеж и народ.

ПРЕМИЈЕРА ЈЕДНОГ КЛАЈСТОВОГ ДРАМСКОГ ФРАГМЕНТА

Када је велики немачки драматичар Хајнрих фон Клајст осетио да не може да нађе форму којом би решио драмски заплет у своме »Гви-



Хајнрих фон Клајст



Лили Шенеман
Гетеова Стела

скарду«, писао је год. 1803, својој сестри, Улрики: »Ја узмичем пред неким који још није дошао и клањам се хиљаду година унапред његовоме духу«. — Овај Клајстов фрагмент израдио је и расплео Рудолф Јоха после дугог проучавања врела у пет чинова, јер га је занела богата грађа коју је Клајст у овоме фрагменту оставило.

Гвискард је трагедија хероја. Његова снажна воља устаје против далеко надмоћнога непријатеља — против куге. Ношена чврстом вером у победу, војска добива све већу снагу да се бори, да издржи до краја — да победи. Па ако он и јест подлегао после освојења Цариграда, он живи и даље у срцима својих јунака.

Клајст је овде покушао да хармонично веже античку судбинску трагедију са Шекспировом трагедијом кривице и да на тај начин даде ново рухо античкој трагедији, а то је ура-

дио у једној невероватно елементарној, смелој, енергичној и страственој дикцији језика. Премијера одржана у Нирнбергу у ражији Вили Хаукеса, показала је у примерном успеху сву снагу све хероичке драме.

ГРЧКА АНТИКА У НЕМАЧКОЈ ДРАМИ

Државно позориште у Каселу дalo је један цео циклус драма од Ескила па до Герхарта Хауптмана које обраћују праисконску клетву Танталовог рода, са уводном студијом диригента Др. Рајнера Шлесера о наслеђу Грка у немачкој драми. После њега други научници и стручњаци из домена музике и сцене говоре немачкоме народу који и данас, у среджестокога рата, својим интересовањем за античку позорницу поставља чврст прелаз из старе Хеладе у земљу великих класичара Гете-а Клајста и Хелдерлина.



Деса Дугалић
(тумачи Стелу)



Гордана Гошић
(тумачи Луцију)

**НОВА ОПЕРА РИХАРДА ШТРАУСА:
»CAPRICCIO«**

Клеменс Краус написао је текст према једном раније састављеном либрету из Моцартовог времена од Абе-а де Касти. Тема је необична и врло интересантна: борба о првенство између музике и речи у оперској композицији. Ово такмичење алегоријских фигура развија се у снажној психолошкој драмској радњи. Догађај је постављен у време Глукове оперске реформе, у једном дворцу недалеко од Париза, око 1775 год.

Композитор Флеман и песник Осливије просе руку младе удолице, грофице Мадлене. За њен рођендан композитор је спремио једну симфонију, песник једну драму: реч и тон се такмиче о првенство, али према мишљењу директора театра, Ла Роша, њихова је естетичка мисија не у такмичењу већ у хармоничном јединству на позорници. Стога се удружују песник и компонист у концепцији једне нозе опере, чија је тема такмичење умет-

ничких врста на позорници. Грофица има својим мишљењем да одреди правац овом решењу, али она се устручава да каже последњу, одлучну реч коју очекују њени просиоци, и заклања се за једну духовиту мисао: »У добитку се увек губи« — каже она — »јер нема завршетка који не би био тривијалан!«

Разуме се, да је ова тема морала да заинтересује композитора: барокни оквир и арабеске импровизованога театра на позорници где — као у духовитоме Пиранделовом комаду, сва лица траже аутора — где се комбинују позориште и живот, реалност и фантазија, илузија и збиља, па ус то и вездра игра лаке, узигране комедије, »Опера без главног јунака« са дивним колоризмом лица, иронички коментар по-



Невенка Микиулић
(тумачи улогу Управитељице пошт.
станице)



Реља Ђурић
(тумачи Фабриса у »Брату и сестри«)

слуге, духовита игра парадокса у калеидоскопском откровењу... све то је био богат материјал за духовиту музику.

Разуме се по себи, да ово дело како је и сам Р. Штраус дао разумети — није постало нека »театрална фуга«, али поднаслов »Konversation stück für Musik« карактерише врло добро његов стилистички карактер: превлађује у њему рецитативни парландо, који се рељефно уздиже са једне колористичке инструменталне основе која у снажној пластици слика фигуре и ситуације. Драматски и лирски мелос сливају се у поједине у себи савршене слике: широко исплетена андante-кантилена предигре штрајхер-секстата у F-дуру; у ванредно уметнички израђеним варијацијама изаткани љубавни сонет, који кулминира у једном терцету; у игри Раме-ове и Лулиове стилизације; иронички замишљен италијански дует у његовом карикирању засиће-

нога белканто декора; мајсторски изграђена фуга у дискусији о постављеној теми: реч или мелос; репортички развијен октет, који нарочито у својем другом делу »Streifensemble« уноси покрета својим живим темпераментом и снажном комиком; иронични ансамбл послузе и тамно грунтirана сцена суфлера; тихом тугом овијена хармоника интермеца у Ас-дуру пред последњим наступањем грофице и њен монолог праћен блештавим акордима.

Као целина, ова опера чији једини акт траје око 2 сата и четврт, може да се убраја у она дела мајсторова рецитативног карактера, чија су природа и стил означени монологом Гђе Маршал, »Интермецијом« и »Ћутљивом женом«. Поред ових, под једним другим луком стоје други музички документи као »Салома«, и »Електрак«, »Кавалир са ружом«, »Ариадна на Наксосу«, »Госпођа без сенке«, »Арабела« и »Дафне«.

Овај Штраусов музички »Credo« — опера »Capriccio«, нагиње једној архаичној структури. Композитор поставља овде осредњи оркестар, а инструментална пратња је скроз камерно провидна. Чудо оне његове магичне звучне символике нас заноси и опија.

Премијера у Минхенској опери добила је много у својој интимности, искрености невероватној прецизности и аутентичности сарадњом самога аутора, дириговањем Клеменса Крауса, режијом Рудолфа Хартмана и декором Рокуса Глизе у златно-белом рококо-стилу.

(према реферату Др. Кутта Пфистера у Минхену).

Једна обнова оперске форме. — Име Немачког композитора Карла Орфа давно већ звучи у музичкоме свету као нешто необичнога и новога. Управо је протекло десет година како је он Бајову композицију „Христово страдање по Луки“ извео у једној композицији која је стајала између музичке форбације ораторијума и сценско-оперског приказивања, и тиме обновио у једном врло смелом покушају драмску форму старог „мистерија“. Пет година доцније појављују се његове „Олимпијске опере“ које чине огроман корак у везивању музике са просторном игром на позорници. Прошле пак зиме премијера његових „Carmina burana“ у берлинској

државној опери показала је коликом је енергијом Орф нове могућности отворио оперској позорници. Овим његовим радом постављају се нова питања у вези са реформама које тражи оперска позорница. Једно је јасно, да су вековима утврђене и освештане форме опере и музичке драме стигле до свога савршенства. Тенденција да се поред ове форме постави нешто исто тако у себи уметнички усавршенога није тако брзо ни тако лако остварљива, јер то није задатак једног појединачног уметника, није једне само генерације. Могуће је само то да се постављају камен по камен чврсти и сигурни темељи новога здања једне будуће оперске форме.

КОМЕДИЈА ИЗ СОКРАТОВОГ ЖИВОТА ОД ХАНСА ХЕМБЕРГА.

(Deutsches Theater — Berlin)



Вернер Краус (јуначки Сократ), Улрих Хаупт (Алкибијад), Аделхайд Сеек
(Аспазија)



Ангелина Кауфман 1741—1807
автопортре

Ту нем озбиљан и свестан рад овог реформатора отвара далеке видике. Он је почeo са прерадама и то са три суследне прераде Монтевердијевог „Орфеја“. Тек после тог покушаја прешао је на своје оригинално стварање, „Carmina Burana“ где је пробудио латинску лирику средњег века, у опери „Mond“ где је обрадио стару изродну причу. Битно и ново било је у овим његовим композицијама то што он није према традиционалном начину оглере испрео неку „драмску“ идеју која обухвата једну личну судбину, већ је, аналагно извођењу „Страдања по Луки“ и према композицији „Олимпијске игре“, из једне сасвим наивне синтезе између слике и покрета, речи и тона, створио једну нову елементарну форму театра.

Један нови задатак велике заштости поставља себи Орф у композицији Софоклове „Антигоне“ у класичном преводу Фридриха Хелдерлина. Оно што рад овога композитора чини великим и племенитим јест то, што он ове своје покушаје назива скромним и ситним камењем у изградњи оперског великог дела будућности, док његов досадањи уметнички рад поставља њега на до-

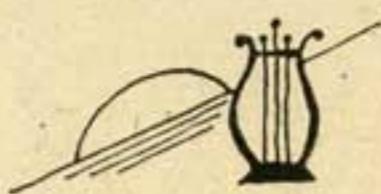
стојно место неимара у музичкоме стварању 20 столећа.

(према реферату Д. Ф. Хамела у Берлину)

СЛЕДЕЋА ПРЕМИЈЕРА У НАШЕМ ПОЗОРИШТУ: »КОЛЕГЕ КРАМПТОН«

ОД ГЕРХАРТА ХАУПТМАНА.

КОЛЕГУ КРАМПTONA режира управник нашег Позоришта г. Јован Поповић. Насловну улогу игра г. Божа Николић. Другу главну улогу, Гертруду Крамптон, кћер професора Крамптона, игра г-ца Олга Спиридоновић. Г-ђа Ида Прегарац тумачи улогу Агнезе, а г. Божидар Дрнић Адолфа Штрелера. Макса Штрелера игра г. Милан Поповић, професора Кирхајзена г. Сима Јанићијевић, архитекту Милијуса г. Михаило Васић. Остале улоге имају г. г. Јован Николић (фамулуз Јанецки), Димитрије Величковић (гостионичар Фајст), Велимир Бошковић (крчмар Каснер), Милорад Душановић (молер Кунце), Милорад Душановић (молер Сајферт) и г-ђа Мира Тодоровић (келнерица Селма). Остале мање улоге играју г. г. Браноњић, Стојковић, Новаковић, Стојановић, Станишић, Гостушки и г-џа Гетејац. — Превод КОЛЕГЕ КРАМПTONA дао је наш познати песник г. Сима Пандуровић. — Декоре спрема г. Миомир Денић.



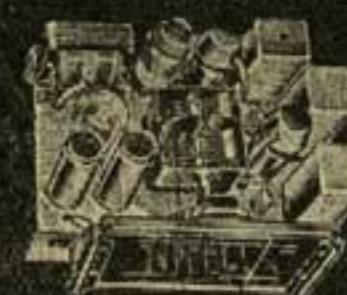
СПУШТЕН СТОМАК

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

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

„КОСОВКА ДЕВОЈКА“ (раније „Санитас“)

Кр. Милана 26



Спуштну
ОПРАВКУ
РАДИО АПАРАТА

изрецијно и сајло

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