

Tokovi modernizacije pozorišne scenografije u Beogradu uoči I. svetskog rata

Dr Olga Milanović

savetnik i kustos u Muzeju pozorišne umetnosti SR Srbije
u Beogradu

Izlaganje sa znanstvenog skupa —
792.02 (497.1 Beograd) »1911/1914«

Krajem prve decenije dvadesetog veka postalo je očigledno da je beogradsko Narodno pozorište u umetničkom pogledu u stagnaciji i u velikoj meri u zaostatku za zbivanjima u svetu. Naturalistički i simbolistički pokreti u teatru na izmaku 19. veka, mnogobrojne posledice simbolizma u domenu *umetničkog*, pre svega u režiji i scenografiji, podsticali su razvoj pozorišta i otvarali mogućnosti mnogobrojnih istraživanja u cilju audiovizuelne harmonije koju proklamuje Gordon Kreg početkom veka. Oči beogradske kulturne javnosti tih godina usmerene su na Pariz, u kome stvaraju Pol For (*Umetničko pozorište*, 1890), Linje Po (pozorište *Delo*, 1893), i Žak Ruše (*Pozorište umetnosti*, 1910), okruženi slikarima grupe *Nabis*: Denijem, Serizijeom, Vijarom, Bonarom, Detoma, Gerenom, Lapradom i dr. kao i Đagiljev sa slikarima iz ruske grupe *Mir iskustva*.

Događaji u Nemačkoj, koja je poprište pozorišne revolucije na čelu sa Rajnhartom, njegovi eksperimenti u različitim pozorištima i prostorima, poduhvat Georga Fuksa na materijalizovanju Umetničkog pozorišta u Minhenu uz pomoć scenografa Frica Erlera i niza istaknutih nemačkih slikara (1908), također su u žiži interesovanja beogradskih pozorišnih krugova. Odjeci iz Rusije, grandiozni poduhvati Stanislavskog u Umetničkom pozorištu u Moskvi i sve veći značaj scenografije u savremenom pozorištu, stižu, postepeno, i do nas.

Književni časopisi *Srpski književni glasnik*, *Zvezda* i *Delo* živo održavaju ta zbivanja preko teorijskih rasprava i knjiga koje su nagovestile scensku revoluciju ili pokušale da registruju njene umetničke posledice. Beogradski pozorišni teoretičari složili su se sa izuzetnim značajem režije u modernom teatru, kao i daleko većom ulogom spoljne režije u postavljanju dela na scenu. Analizirajući pojam režije i njen cilj, u prvi plan je istaknuta težnja za harmonijom. Da bi se ostvarila harmonija niza komponenti u kompleksnoj

Nastajanje umetničke scenografije u beogradskom pozorištu vezuje se za početak druge decenije XX veka. Avangardna zbivanja u evropskom teatru našla su odjeka u periodici i dnevnim listovima, gde se sve stručnije raspravlja o ulozi i mestu režije i scenografije u savremenom društvu. Zahtev za modernijom inscenacijom pozorišnih dela bio je osnovni impuls umetničke reforme Narodnog pozorišta u Beogradu, započete 1911. godine. Put razvoja beogradskog pozorišta usmeren je ka umetničkom, modernom, jugoslovenskom. Prvi profesionalni reditelj i pozorišni slikar Narodnog pozorišta, ruski umetnici formirani pod uticajem savremenog nemačkog pozorišta — Andrejev i Baluzek, angažovani su u cilju unapređenja režije i scenografije u duhu aktuelnog zapadno-evropskog modela. Njihovi najznačajniji rezultati u nas poveznici su sa postavkama *Sekspirovih tragedija* *Magbeta* i *Koriolana*, 1912. godine, gde se pošlo tragovima novog načina izvođenja *Sekspirovih dela*. Režija je težila stvaranju harmoničnih celina i dekorativnoj stilizaciji, ostvarivši napredak, najpre, u sferi vizuelnog. Na putu umetničke inscenacije prelomala su se dva stila, *naturalizam* i *simbolizam*, koji su u jednom osobnom vidu uticali na razvoj umetničke scenografije u Beogradu uoči prvog svetskog rata.

umetnosti pozorišta, od reditelja se tražilo da bude istovremeno čovek enciklopedijske kulture i umetnik. Kada je trebalo odrediti put razvoja našeg pozorišta, parole dana bile su: *umetničko, moderno, jugoslovensko*. Ovaj apel dopunio je svojim napisima slikar i novinar Moša Pijade, ukazujući na značaj slikara u savremenom pozorištu, koji je zamenio umetnika — zanatliju, dajući predstavi individualni likovni doprinos.

Siri pogled na probleme pozorišne scenografije u prvoj desetini ovog stoleća nagovestili su njegovi članci objavljeni u *Novom vremenu* 1911. godine. Beograđanin po rođenju, Moša Pijade je posle niže gimnazije u rodnom gradu i Slikarske akademije u Minhenu, gde je od 1907. studirao slikarstvo u klasi profesora Janka, počeo da se bavi slikarstvom i novinarstvom sa nepunih dvadeset godina. Tokom 1911. godine sarađivao je u listovima *Novo vreme*, *Pijemont*, *Mali žurnal* i *Pravda* kao sekretar udruženja novinarskih saradnika. U toj fazi, još neopredeljen između slikarstva i novinarstva, Moša Pijade je napisao pomenute tekstove koji, u izvesnom smislu, predstavljaju manifest novog gledanja na umetnost pozorišne scenografije. *Krajnje je vreme, upozorava on, da se i kod nas uvedu reforme u tu dekorativnu stranu pozorišnih dela. Poznato je ko radi i kako se savlađuje ta dekorativna strana u moskovskom, minhenskom, i pariskom umetničkom pozorištu. Tamo dekoracije i kostime rade umetnici slikari prvoga reda: u Rusiji: Somof, Bakst i dr.; u Minhenu: Erler, Dits, Herterih; u Parizu: Moris Deni, Arni Marten itd. Krajnje je vreme da se izrada dekoracija i kod nas poveri umetničkim rukama, a ne prostim, odnosno boljim molerskim majstorima. Istina, zaključuje on, tu su i sami naši umetnici krivi, jer se isuviše malo interesuju za dekorativne umetnosti.*¹

Sledeća dva članka Moše Pijade o pozorišnim dekoracijama inspirisana su najavljenim konkursom

za izbor dvaju pozorišnih slikara, koji bi kao državni pitomci bili poslani u Pariz da dve godine izučavaju dekorativno slikarstvo, kako bi, po povratku sa studija, postali slikari — dekoratori Narodnog pozorišta u Beogradu. O tome kakvo je stanje vladalo u beogradskom pozorištu od tog doba u vezi s dekoracijom, Moša Pijade je dao kritičku ocenu. Domaće dekorativne slikare nazvao je *boljim molerima*. Istakao je da još uvek najbolje dekoracije dolaze iz bečkih ateljea, ali mada su bečke dekoracije bolje i umetničkije od onih koje se prave u Beogradu, ipak su one *daleko od toga da budu umetničke*. *Ako stojimo na gledištu*, piše on, *da umetničkom delu treba i umetnička forma, tj. da drami treba umetnička oprema, onda su i te dekoracije rđave, jer su anonimne, neumetničke*. Za utehu Pijade navodi da je do pre izvesnog vremena slična situacija bila u čitavom svetu, s tim što su pozorišni dekorateri imali solidniju spremu i umetničko — zanatsko obrazovanje. On je naveo da se potreba, da se oprema drame, malanje dekoracija i crtanje kostima poveri slikarima, najpre osetila u Rusiji. Pri tome pozorište se obratilo slikarima umetnicima koji svojim delima naginju dekorativnom, što je slučaj, po njegovom mišljenju, kod skoro svakog modernog slikara. Među ruskim slikarima koji rade u Moskvi i Petrogradu, kao najbolje pominje opet Somofa i Baksta. Dodaje, kako je inao priliku da vidi nekoliko njihovih ostvarenja u Parizu 1909. godine za vreme ruske operse sezone. *Uspeh koji su Rusi imali ovim gostovanjima nepotrebno je opisivati; dovoljno je reći da je i publika i kritika bila u nedoumici šta je savršenije: muzika, igra, balet ili oprema*. Francuzi su, po njegovom mišljenju, od Rusa primili umetničku dekoraciju. Kao primer navodi Umetničko pozorište sa Bulevara Batinjol (reč je zapravo o *Pozorištu umetnosti* Žaka Rušea), koje je za izradu dekoracija i kostima angažovalo nekoliko najboljih francuskih slikara. Ističe da je ova reforma donela uspeh pozorištu na koje su Parižani bili zaboravili, zahvaljujući u prvom redu umetnicima kao što su: Moris Deni, Pjer Laprad, Sarl Geren, Alber Bonar, Pulbo, Detoma, Devaliar. *Tek tada, kad su dekoracije, kostimi i maska delo umetničkih ruku (podvukao autor), može se govoriti o umetničkom prikazu jedne drame, tek tada drama može potpuno odgovoriti zamisli piščevoj, tek tada nam može dati jednu celinu.*²

U sledećem članku Moša Pijade ističe značaj Umetničkog pozorišta iz Minhena, koje je, takođe, najverovatnije video na minhenskoj izložbi 1908. godine. Sa pravom zaključuje da su najveću privlačnost na izložbi i u pozorištu predstavljale dekoracije i kostimi koje su radili Fric Erler, Julius Dic, Ludvig Herterih i dr. *Lepota opreme je tu nadmašivala lepotu igre*, zapisuje on. Govoreći o ovim slikarima daje i osnovne pretpostavke njihove saradnje sa pozorištem. Pre svega, *izradu dekoracija i kostima treba poveriti umetnicima*. Drugo, *dekoracije treba da radi što više umetnika, jer su slikari u pozorištu ravnopravni autori svojih ostvarenja, pre svega, sa piscem* (podvukao autor). Treće, jedan isti umetnik ne može sa istim uspehom izraditi dekoracije za različita dramska tkiva, od indijskih tragedija do modernih komada, jer to traži tako veliko

znanje koje prevazilazi mogućnosti jednog čoveka. *Glavne odlike i nužan broj ornamenata, glavne tipove kostima i nužne odlike arhitekture kakvog stila nije teško naučiti, ali je to znanje potpuno površno za zadatak modernog slikara dekoratera.*³

U pomenutim tekstovima Moša Pijade se strasno založio za angažovanje slikara u pozorištu, ispoljivši pri tome, znatnu meru poznavanja prilika u svetskim pozorištima toga doba.

Odražaji savremenih zbivanja u pozorišnom svetu uznemirili su javnost, koja je morala da ustanovi da je beogradsko pozorište zastalo u razvoju i da je neophodno pristupiti radikalnoj reformi pozorišta kao institucije i osnovnih činilaca njegove umetničke fizionomije: repertoara, režije, glume i scenografije.

U beogradskom pozorištu nije bilo ni reditelja ni slikara koji su odgovarali savremenim idejama o ovim profesijama, a bez njih nije trebalo ni misliti na modernizaciju pozorišta. Ipak, reforma je započela. Na njenom čelu našli su se članovi uprave Narodnog pozorišta Milan Grol i Milan Predić, obojica u najvećoj meri francuski đaci, visokog književnog obrazovanja i poznavaoći pozorišta. Sa planom i sistemom u kome je sve bilo predviđeno sem ratova, kroz novi pozorišni zakon promovisali su zadatke režije i scenografije. Dovedi su glavnog reditelja i slikara sa strane, iz Rusije, u kojoj je tih godina, uprkos socijalnim potresima bujao intenzivan i angažovan pozorišni život. Reditelj Andrejev bio je član Hudožestvenog teatra u Moskvi i reditelj u Tiflisu, a pripadao je krugu ruske pozorišne avangarde. Slikar Baluzek bio je obrazovan i likovno formiran umetnik, spreman na zajednički stvaralački rad na inscenacijama. Istovremeno, za reditelja je pripreman i jedan Srbin, na način koji nije bio uobičajen. Svršeni pravnik, novinar i pozorišni pisac u mladosti — Milutin Čekić je studirao režiju u nemačkim pozorištima, proučavajući u najvećoj meri rad Rajnharta. Stupio je u Narodno pozorište pola godine posle Andrejeva. Tako je u Narodnom pozorištu stvoren umetnički trijumvirat u kome su bili zastupljeni predstavnici najznačajnijih svetskih pozorišnih struja: ruske — preko Andrejeva, nemačke — preko Čekića i francuske — preko Predića.

Baluzek i Andrejev su tokom 1911—1912. postali na sceni Narodnog pozorišta *Buru Ostrovskog*, *Magbeta* i *Koriolana* Šekspira, kao i *Gospođu sa suncokretom* Ive Vojnovića, demonstrirajući dijapazon svojih mogućnosti preko drama ruskih klasičnih pisaca, Šekspirovih tragedija i pesničko simboličnih dela savremenih jugoslovenskih pisaca. Na kraju te sezone Baluzek je priredio izložbu svojih radova. U sledećoj sezoni Andrejev je inscenirao niz dramskih dela iz ruske kla-

¹ Pijetino, *Pir poruge*. *Novo vreme*, 1911, br. 54; s. 3.

² Moša Pijade, *Pozorišne dekoracije*. *Novo vreme*, 1911, br. 118, s. 3.

³ Moša Pijade, *Pozorišne dekoracije*. *Novo vreme*, 1911, br. 119, s. 3.

sične i savremene dramaturgije, dela predstavnika francuskog i poljskog naturalizma, delo savremenog srpskog pesnika na temu kosovske tragedije i jednu operu, donoseći na našu scenu odraze naturalizma i simbolizma, na način na koji su tumačeni u Hudožestvenom teatru, te viđenja Šekspira u duhu moderne stilizacije. Poslednja pozorišna sezona uoči prvog svetskog rata donela je nekoliko zajedničkih ostvarenja Andrejeva i Baluzeka, koja su repertoarski i inscenacijom predstavljali značajne poduhvate. U prvom redu to su bila dela Čehova i Alekseja Tolstoja koja su se tih godina nalazila u žiži interesovanja svetske javnosti. Stil Andrejeva zavisio je od repertoara koji je realizovao, pa se dešavalo da ga svrstavaju i među futuriste (*dekadenti iz Tiflisa*). Najzapaženija osobenost njegovih postavki bila je spoljna režija u kojoj su istaknuto mesto zauzimale scenografija i kostimografija. Iako je naginjao naturalizmu u inscenaciji, njegova najznačajnija ostvarenja na beogradskoj sceni vezana su za režije Šekspirovih dela koja su u scenografskom smislu označila tendenciju našeg pozorišta da raskrsti sa tradicionalnim manirima i okuša se u modernijim rešenjima scenskog prostora.

Delovanje Milutina Čekića u Narodnom pozorištu u svojstvu reditelja savremenih nazora tokom poslednje dve sezone uoči prvog svetskog rata je, takođe, od posebnog značaja. Težnje beogradske uprave da Čekić bude u Beogradu ono što je bio Ivo Rajić u Zagrebu, nisu se ostvarile. Dve sezone pozorišnog rada, i pored Čekićeve učenosti i poznavanja pozorišnih tendencija zapadne Evrope, a bez prethodne pozorišne prakse bilo u svojstvu glumca, reditelja ili dramaturga, bile su nedovoljne da se stekne samopouzdanje, potrebno iskustvo i oslobodi školskih naslaga, kako bi se zakoračilo putevima samostalnog stvaralaštva. Rad Čekića kao reditelja važan je sa stanovišta unapređenja inscenacije jer je nastojao da na savremen način rešava probleme scenografije i kostimografije. Pri tome, on je rigorozno sprovodio određene koncepcije, težeći da demonstira domete savremenog teatra u okvirima mogućnosti našeg pozorišta. Od prvih školskih eksperimenata, kao što je bio pokušaj scenskog tumačenja *Jelisavete Đure Jakšića* u duhu Hagemanovih koncepcija o interpretaciji Šekspirovih dela, pa do njegovih najznačajnijih ostvarenja na beogradskoj sceni u postavkama dela savremenih nemačkih pisaca Hauptmanna i Hofmanstala (*Elga* i *Elektra*), koja su u biti angažovana na pedantnoj transmisiji velikih rediteljskih i scenografskih ostvarenja iz naprednih nemačkih pozorišta.

Čekić je dao niz režija istaknutih pozorišnih dela naših i stranih dramskih autora, kao što su: Ivo Vojnović, Adela Milčinović, Milutin Bojić, Milan Begović, Marin Držić, Artur Šnicler, Braća Mršćik, Oktav Mirbo, Anatol Frans, August Strindberg, Roberto Brako. Za razliku od Andrejeva, kojemu je naturalizam bio bliži, Čekić je ostao u sferama uticaja simbolističkog teatra.

Na žalost, delovanje Andrejeva, Čekića i Baluzeka, usmereno stvaranju koherentnih *ansambl-predstava*, prekidano je i ometano balkanskim ratovima i konačno zaustavljeno u stvaralačkom poletu izbijanjem prvog svetskog rata, koji je u sunovrat odneo tekovine svih njihovih napora.

Vladimir Vladimirovič Baluzek, pozorišni slikar iz Moskve, postavljen je za glavnog pozorišnog slikara Narodnog pozorišta u Beogradu 10. oktobra 1911. godine.⁴ O Baluzeku se malo znalo, sem da je mlad i dobar slikar. Rođen je 25. decembra 1881. u Petrogradu. Do 1905. učio je u Školi crtanja O.P.H. kod L. E. Dmitrieva-Kavkaskog. Zbog učestvovanja u revolucionarnim kružocima bio je prognan iz Rusije u Nemačku. Više slikarsko obrazovanje stekao je u Minhenu kao učenik Franca Štuka, predstavnika minhenske secesije. Zatim je radio u majstorskim radionicama i pozorištima Pariza. Posle jedne sezone provedene u Beogradu boravio je nepunu godinu dana u Rusiji gde je postavio nekoliko pozorišnih spektakla.⁵

Zajednički scenski zadatak reditelja Andrejeva i scenografa Baluzeka bila je nova postavka Šekspirove tragedije »Magbet«, koja je kod nas izvođena u devetnaestom veku u više navrata, i to: 1882, 1886, 1890. i 1894. godine po jedan put. U najavama za premijeru, listovi *Odjek* i *Večernje novosti* isticali su da će pozornica biti podeljena na prednju i zadnju da bi se izbegle duge pauze između scena.⁶ Prvi odjeci u štampi posle premijere nagovestili su da je reč o jednoj od *neobičnijih i interesantnijih premijera* i da je na našoj pozornici dostignuta dostojna visina u izvođenju, koja je u srazmeri sa samim komadom. To je ocenjeno kao rezultat zajedničkog truda reditelja, slikara, dekoratera i glumaca.⁷ Dopisnik *Brankovog kola* naglašava da je premijera *Magbeta* bila sjajno opremljena i da je stajala koliko dve ili tri premijere srpskih istorijskih drama.⁸ Kosta Luković, recenzent Politike, neposredno posle premijere napisao je da je Andrejev spremio *modernu inscenaciju, koja usredsređuje gledaočevu pažnju na reč pesnikovu* (podvukao autor).⁹ U časopisu *Zvezda*, gde je objavljena mnogo detaljnija Lukovićeva analiza dela i kritika predstave, nalazi se sledeći zaključak. Ocenjujući *Magbeta* kao najsavršeniju Šekspirovu romantičnu tragediju, ističe da su scene bile skladno raspoređene a efekti *nameštani*. Štimung je dat o prve scene. Luković je još jednom naglasio da je ovo *prva Šekspirova tragedija moderno inscenisana na našoj pozornici*, (podvukao autor), zahvaljujući pouzdanoj i slobodnoj režiji.¹⁰ Pera Taletov, sa mnogo više kruticizma, ocenjuje premijeru *Magbeta*. Ta režija izaziva kod njega *opravdano nepoverenje* prema predstavama koje režira Andrejev. Insenciju *Magbeta* smatra rasplinutim i raštrkanom. Česte promene su još više naglašene. On je, piše Taletov, *ugledajući se na druge režisere, kojima isto tako nije dano da budu originalni, usvojio*

⁴ Kraljevsko srpsko narodno pozorište. Pozorišni godišnjak 1911—1912, Beograd 1912.

⁵ Baluzekom se bave istorije i enciklopedije filma u SSSR-u.

⁶ *Večerašnja premijera*. *Večernje novosti*, 1912, br. 27, s. 3.

⁷ *S. Magbet*. *Novo Kolo*, 1/1911—1912, br. 6, s. 176.

⁸ *Z. Srpsko kraljevsko narodno pozorište*. *Brankovo kolo*, XVIII/1912, sv. 5, s. 160.

⁹ K. (osta) M. L. (uković), *Magbet*. *Politika*, 1912, br. 2884, s. 3.

¹⁰ K. (osta) M. Luković, *Magbet*. *Zvezda*, 1912, sv. 3, s. 186.

jednu pozornicu koja je bila rdava mešavina Šekspira i moderne pozornice. I Andrejev nije načisto s time kako treba Šekspirove drame prikazivati. On nije ni za pozornicu Jelisavetinog doba, a nije ni za čistu modernu pozornicu. On, kao što je to pokazao u *Magbetu*, čini neumetnički i neukusni kompromis između jedne i druge pozornice.¹¹

Režijom *Magbeta* pozabavio se najpodrobnije Žarko Lazarević, ističući da ranije nije pisao o glumi, režiji, inscenaciji i dekoru, jer nije imalo o čemu da se piše. Smatra da je Narodno pozorište u prethodnom periodu radilo bez plana, stila i da nije imalo mogućnosti za razvoj. Uzaludne su bile subvencije i podrška publike, sistematskog rada nije bilo. U poslednje vreme, ocenjuje on, oseća se »neki plan i sistem«. Angažovanjem Andrejeva za režisera i Baluzeka za pozorišnog slikara, beogradska scena počela je da izgleda jugoslovenski, ako ne i evropski, dobijajući postepeno stil, plan i sistem. Premijere *Bure* (Ostrovskog) i *Magbeta* po njegovom su mišljenju najbolji dokazi ove ocene. Izražava malu rezervu u pogledu naših sposobnosti da ostvarimo punu iluziju zbog koje je i stvorena scena, jer smo u mnogo čemu nemarni i tehnički neopremljeni. Između ostalog, Lazarević je posvetio punu pažnju *simpatičnoj grupi Andrejev — Baluzek*. Kao najvažnije karakteristike ovih umetnika navodi da su oni školovani ljudi, koji dobro poznaju svoj posao. U njihovom načinu rada ogleda se poseban režijski stil, zasnovan na ruskim pozorišnim tradicijama. Ne prilagođavajući se mnogo maloj i primitivnoj beogradskoj sceni, oni nisu bili u mogućnosti da u punoj meri prikažu svoje znanje i umenje. Dajući uopštenu ocenu na osnovu viđenih predstava, Lazarević ističe: *Stil G. Andrejeva, stil velikih opera i velikih scena, suviše je širok i suviše kafanrnaumski za naš ukus i za našu pozornicu, dok je stil G. Baluzeka suviše dekorativan i uvek isti, u smislu dekora i, u smislu kostima, drugačiji i neuobičajen*. Stavljajući *Magbeta* u žižu posmatranja, smatra da je to prvi istinski Šekspir na našoj pozornici, jer su raniji, često bili vrlo smešni.

Pozivajući se na Hagemanove teorije, Lazarević piše da su režija, inscenacija, dekor i kostimi za Šekspirove drame definitivna stvar u Evropi; pominje šekspirijansku pozornicu, te kostim i dekor približne onima kojima se koristio Šekspir. Specijalno za *Magbeta*, po njegovom mišljenju, igra treba da bude u ritmu cele tragedije, a dekor *prostor, ujednačen, sivi*. Dekor, prema tome, treba da *obrnutim efektima* istakne tekst, jer su Šekspirove drame više komadi za slušanje nego za gledanje. *U formi i boji, moderna inscenacija hoće pomoću nekoliko prostih a izrazitih dekoracionih elemenata da izražava veliku Šekspirovu umetnost*. Ocenjujući ovo kao rezultat, do koga se u svetu došlo u vezi sa problemom postavljanja Šekspirovih dela na pozornici, smatra da su Andrejev i Baluzek u inscenaciji *Magbeta* primili neke stvari koje su svuda primljene. *Kao i Antoan, i druge pozornice, i oni su pozornicu podelili jednom pokretnom zavesom, u dva plana: prednji i zadnji*. To omogućava brže odvijanje radnje, pozornica postaje izrazitija a pripremanje dekora brže. Međutim, primećuje, ovako podeljen prostor nije korišćen kako je to uobičajeno, naime, prednji plan za

sporednije i lakše scene a zadnji za one koje vode tragediju, već je sve, sem nekoliko scena, svedeno na prednji plan. Štaviše, to više nije ni prednji plan, već samo sužavanje pozornice radi efekta. Jedino su prve scene, smatra on, bile rešene po koncepcijama ovakve pozornice. Otuda je naš prikaz *Magbeta* trajao četiri, a prve večeri i četir' i po sata. Što se inscenacije tiče, smatra da je suviše dekorativna i ne baš ukusna i da se to već osetilo s inscenacijom *Bure*. I dok svetska pozorišta uprošćavaju dekoraciju i inscenaciju, posebno za Šekspirova dela, *nama će ostati ova sladunjava i utrpšana, po oblicima i po bojama i, gde god može, sretaćemo je pri prikazivanju Šekspira. Najzad, i to je napredak, i neka je pozdravljen!*¹²

Što se kostima tiče, Lazarević piše da je i tu za integralnog Šekspira, dakle za kostime iz sedamnaestog veka. Pita se zašto su naši glumci igrali u kostimima dvanaestog i četrnaestog veka, jer bi jedino drugo opravdano rešenje bilo da su kostimi iz vremena u kome se radnja dešava, naime iz jedanaestog veka. Tražeći logiku u svemu ovome, Lazarević je pokušao da beogradsku postavku *Magbeta* suprotstavi idealnom modelu po Hagemanovim koncepcijama, iako je između redova izrekao dosta pohvala na račun *napretka* koji je ostvaren u odnosu na ranije inscenacije ovog velikog klasika. S druge strane, Lazarević je u pravu kada primećuje da režija i inscenacija *Magbeta* u Beogradu nije sasvim dosledna, da je još daleko od modernih rešenja scenografije i da je bliža ruskoj pozorišno-dekorativnoj školi na koju primenjene inovacije zapadnog pozorišta. Pa ipak, i sam je bio svestan tehničkih nepodesnosti beogradske pozornice, na kojoj, bar u ovom trenutku, nije bilo mnogo uslova za ostvarenje stilski i umetnički nedvosmislenih ciljeva.

U Godišnjaku Narodnog pozorišta za 1911 — 1912. objavljena je jedna fotografija sa predstave *Magbeta*, iz četvrtre pojave trećeg čina. Iako je fotografija tamna i scena slabo vidljiva, može se, u grubim crtama, stvoriti predstava o inscenaciji. Pozornica je i pomoću nekoliko stepenika na proscenijumu uzdignuta i nameštena vrlo ekonomično. Za rustičnim stolom, smeštena je grupa glavnih učesnika tragedije. Prednji deo pozornice zatvoren je draperijom, ispred koje je postavljena stilizovana galerija sa arkadama. Na predmete iz epohe ukazuju stilizovani kandelabri, levo i desno na proscenijumu i ovalni polijelej na tavanici. Jednostavnost linija i oblika razbijena je dekorativnom ornamentikom na postamentu arkada. Kostimi protagonista koji sede (jedino je leđi Magbet uspravna), teško se razaznaju, mada ostavljaju utisak nedosledno stilskih. U prvom su planu, levo i desno od kandelabra, mlade devojke odevene u grčke hitone s venčićima oko glava i stilizovanim lirama i peharima u rukama. Poput Stanislav-

¹¹ P. (era) S. Taletov, *Korolan*. Zvezda, 1912, sv. 7, s. 437.

¹² BranĀo - Lazarević, *Pozorišni život*, prva sveska, Beograd 1912, s. 187—208.

¹³ Srpsko kraljevsko narodno pozorište. Pozorišni godišnjak 1911—1912, Beograd 1912.

skog i Andrejev je, čini se, imao sklonosti ka klasičnim detaljima, koji su, bar u slučaju *Magbeta*, najverovatnije imali čisto dekorativnu svrhu. Čitava scena deluje plitko.¹³ Ma kako bila skromna, ova objavljena fotografija iz *Magbeta* predstavlja vredan i dragocen dokument o prvim koracima beogradskog pozorišta u oblasti modernije shvaćene scenografije.

Početak aprila 1912. godine Andrejev i Baluzek postavili su još jednu Šekspirovu tragediju. To je bila obnova *Koriolana*. Među retkim rukopisima dramskih dela iz perioda do prvog svetskog rata sačuvan je prepis *Koriolana* u prevodu Huga Badalića, za premijeru koja je izvedena 25. jula 1894. Rukopis je parafirao dr P. B., najverovatnije Bogdan Popović, uz primedbu da je rađeno po staroj režiji *Burgteatra*. Kako je isti prevod *Koriolana* korišćen i 1912, na poleđini druge stranice rukopisa zapisano je olovkom: *Po novoj šekspirovoj režiji režirao g. Andrejev. Prva predstava 5. aprila 1912. god.* Parafirao Milorad Gavrilović.¹⁴

Pripremajući *Koriolana* po novoj režiji Šekspira, dakle u nameri da se ode još dalje u stilizaciji, nego što je bio slučaj kod *Magbeta*, Andrejev je učinio još jedan pokušaj da on naše male, nespretne i tehnički bedne bine stvori bar koliko-toliko moguće mesto za prikazivanje Šekspirovih dela. Kritičar *Pijemonta* smatra da ogroman broj slika (preko dvadeset) čini ovaj komad rasturenim, te tragedija dobija karakter nečeg bioskopskog. *Koriolan* je po njegovoj oceni više drama pokreta nego drama reči i neophodna mu je živopisna pozadina. *Sve dotle, dokle pozornica ne da iluziju ogromnih prostorija i ulica rimskih, sve dotle, dokle ne da potpunu iluziju bitke (kad u njoj budu učestvovali bar pedeset ljudi, a ne desetina kao kod nas), sve dotle dokle masa bude sklopljena od nekoliko ljudi, Koriolan će ležati u arhivi.*¹⁵

Anonimni kritičar *Pijemonta* očigledno stoji na pozicijama drukčije režije i drukčije scenografije, u kojoj je mnogo manje prepušteno mašti gledalaca i gde je scenska iluzija vrhunsko načelo pozorišne umetnosti. Težnja za improvizacijom à la Šekspir, njemu je morala izgledati kao odsustvo stila i ukusa, jednom rečju, galimatijas svega i svačega. Kosta Luković je takođe primetio da brojnost scenskih slika u *Koriolanu* otežava prikaz i čini ga zamornim, naročito u prvom delu. Umetnički prikaz Andrejeva ocenio je uspešnim, mada je publiku zamorio suvišnim izdavanjem slika. Za dekor Baluzeka nalazi da je bio dobar, *malo nesređen*.¹⁶ Prikaz Pere Taletova u časopisu *Zvezda* je u duhu njegovog dosta rezervisanog stava prema režijama Andrejeva, ali je vrlo instruktivan, jer on svoje primedbe ilustruje primerima, što omogućava da se jasnije sagleda rediteljska koncepcija Andrejeva

i njena realizacija. U *Koriolanu*, Andrejev staje ni gledište da *Šekspirove drame, pisane za dvogubu pozornicu njegova doba, treba predstavljati na modernoj pozornici*. I on tu dramu, ne prilagođavajući je uslovima moderne pozornice, iznosi na pozornicu onako kako je ona pisana za jednu preživelu i nestalu pozornicu.

G. Andrejev je tu, donekle, dosledan. Upotrebljujući modernu pozornicu, on upotrebljava i sva moderna sredstva. Dekor je moderan. Ali je nemoderna i nesvarljiva podela na činove koja mora razoriti svaku iluziju. Promene su, skoro, isto tako česte i, što je još gore, između njih je, zbog dekora na koje se tako mnogo polaže, postao veći razmak. Taj razmak, stvara nestrpljenje, nestrpljenje dosadu, a dosada razorava iluziju koju dramsko delo treba da izazove. *Scene čine, tako, utisak činova, činovi utisak čitavih komada sa beskrajnom i isprekidanom radnjom.*¹⁷ Izgleda, bar prema ovom što piše Taletov, da je u *Koriolanu* došlo do sukoba između klasičnog pristupa dramaturgiji *Koriolana* i moderne pozornice, te je umesto da scenografija posluži kao sredstvo pojednostavljenja izvođenja drame, izazvala suprotan efekt.

Milan Rakić u časopisu *Delo* dao je osvrt na proteklu pozorišnu sezonu, gde je posebno istakao inscenacije Šekspirovih drama *Koriolana* i *Magbeta*. *G. Andrejev kao reditelj imao je da da nečega novog našoj pozornici što se tiče režije. I g. Andrejev je, u društvu sa g. Baluzekom, uspešno dao. Maderni režiser, pri inscenaciji Šekspira, ima najčešće zadatak, da principe Šekspirove pozornice dovede u što tešnje veze i harmoniju sa modernom dramom. G. Andrejev je u Koriolanu, u tom najtežem Šekspirovom komadu u pogledu režije, uspešno dao jednu uočljivo, dostojnu i umetnički raspoređenu gomilu, koju je on umeo vešto da izvede i na forum, i na kapitol i na ulicu. Ovde je g. Andrejev najjače pokazao svoju režisersku palicu u pogledu raspolaganja sa gomilom, koju smo odavno očekivali da vidimo zbrinutu na našoj pozornici. Umetnički dekor g. Baluzeka, uvek je pojačavao izgubljene utiske. G. Baluzek je vrlo dobar mlad slikar, koji je pokušavao da nas upozna sa svojim obožavanjem prema nemačkom arhitekti Litmanu. On je još u slikanju svojih ideja dobar glumac, koji nam je dao u minijaturi Krajga (Krega), a g. Andrejev-Stanislavskog, koje su oni u Rusiji imali prilike da studiraju.*¹⁸ Preko Litmana, koji je u stvari bio glavni arhitekt bine Umetničkog pozorišta u Minhenu, i na sceni tog pozorišta ostvario neke Kregove postavke koje su omogućile izuzetne scenografske kreacije Erlera i Dica, Mladenović je Baluzeka povezao sa umetničkim koncepcijama Krega, što je, kao zaključak jednog savremenika i poznavaca pozorišta, izvanredno značajno.

Ako se Baluzekova ostvarenja posmatraju nezavisno od rediteljskih tendencija Andrejeva, koje su za beogradsko pozorište značile korak bliže savremenoj evropskoj režiji i inscenaciji, onda se može uočiti da je Baluzek bio dobar pozorišni slikar, za koga je pozornica sa perspektivom, kao i ona sa plitkim prvim planom, bila dobro poznata. Kao mlad umetnik koji je imao mogućnosti da upozna avangardne teatre tog doba,

¹⁴ Rukopis prevoda *Koriolana* od Šekspira. Arhiv Narodnog pozorišta u Beogradu.

¹⁵ *Repriza Šekspirovog Koriolana*. *Pijemont*, 1912, br. 95, s. 3.

¹⁶ K. (osta) M. L. (uković), *Koriolan*. *Politika*, 1912, br. 2951, s. 3.

¹⁷ P. (era) S. Taletov, *Koriolan*. *Zvezda*, 1912, sv. 7, s. 437.

on je bio spreman da se upusti u eksperimente koji su tražili više arhitektonsko plastičnog osećanja ili pak, više širine, ali i smisla za odabiranje u slučaju kada je scenografiju trebalo uprostiti ili pribeci eklektičnim rešenjima. U Vladimiru Vladimiroviču Baluzeku beogradsko pozorište je dobilo pozorišnog slikara koji je bio u stanju da uporedo rešava zadatke scenografije i kostima, držeći se pri tome režijskog koncepta, koji je varirao od klasične iluzion scene do scene koja je bila tendenciozno prilagođena modernijem shvatanju pozornice.

Novi pravci razvoja scenske dekoracije u svetu zaokupljali su u istoj meri mladog reditelja Čekića i Čekića — teoretičara. Razmišljajući o usmerenosti izvođačkog stila beogradskog Narodnog pozorišta, on između ostalog piše: *Tražeci rešenja za Šekspirovu scenu naći ćemo i puteve do izrazitog prikaza za tragedije Laze Kostića, koji ima tako mnogo snažnog dramatskog akcenta. Jednom reči, mi ćemo težiti da dobrom režijom, čisto umetničkim načinom interpretiranja naših pesnika, podignemo srpsko pozorište na visok kulturni stepen, na kome bi ono trebalo da je posle toliko godina svog opstanka, i koji bi odgovarao visini stupnja naše opšte kulture...*¹⁹

Prva Čekićeva režija u Beogradu, tragedija Đure Jakšića *Jelisaveta, kneginja crnogorska* prikazana je 21. aprila 1912. Reditelj je pripremio detaljan plan ove inscenacije. Uvodne napomene odnosile su se na stil koji treba da bude vizantijski, na korišćenje ručnog rada i na potrebu šatora. Pozornicu je podelio na dva dela, pomoću prednjih i zadnjih stubova. Kada je želeo da scenu smanji ili je uokviri, služio se zavesama. Za scene koje su zahtevale veći prostor, koristio se čitavom dubinom pozornice sa rikvandom u pozadini. Nameštaj je zamislio od autentičnog materijala. Zavesa je nagovestio u crvenoj, sivoj ili žutoj boji. Od ukrasnih predmeta predvideo je: grbove, oružje (koplja, topuze i dr.), ikone i kandila. Ove predmete najčešće veša na prednje stupove, koristeći ih kao stilske naznake ili simbole. Ovom koncepcijom jasno je stavio na znanje da ne želi naturalizam na sceni već stilizaciju sa arhitektonskim karakterom i velikim masivnim linijama, po tipu inscenacije Šekspirovih dela. *Jelisaveta* je predstavljala pokušaj da se nova scena, koja teži da se razvija na arhitektonskoj osnovi prilagodi starom tipu pozornice, koristeći se neutralnim proscenijumom kao prednjom pozornicom, a zadnjim, kao glavnim delom pozornice, stilizujući tako da su omogućene brze promene naizmeničnim igranjem na jednom i drugom delu.

Početak marta 1913. Čekić je postavio dramu Gerharta Hauptmana *Elga*, iz savremenog nemačkog repertoara koji mu je bio blizak i poznat. Kao uvod u to veće nemačkog romantizma poslužio mu je komad Artura Šniclera *Literatura*, koju je modernizovao naglašenom psihološkom tipizacijom. *Narodno pozorište činilo je sinoć utisak velikih pozornica. Dva dobra komada, dobro spojena zajedno, davana su sinoć vrlo dobro, kao celina, nezavisno od pojedinačne interpretacije*, zabeležio je kritičar Politike Kosta Luković.²⁰ *Elgu* je Čekić inscenirao u duhu savremene nemačke režije, o čemu je ostavio zapise u svojim zabeleškama. Predvideo je šest scena koje su se odvijale u sledećim

prostorima: u unutrašnjosti kule, zamku Staršenskog i Elginoj spavaćoj sobi. *Soba u kuli* bila je rešena pomoću postelje u zidu koja se zatvarala crnim zavesama. U *zamku Staršenskog* predviđeni su gotski sto i stolice, orman za posuđe, slika na zidu, jelenski rogovi i prostirka na podu i na stepenicama. U Elginoj *spavaćoj sobi* bio je divan s jastucima i prekrivačem, ispod njega životinjska koža ili ćilim, toaletni sto sa cvećem, stolica i paravan.²¹ Opšte napomene kao stil pominju i poznu renesansu. Takođe, posle pojedinih scena ne spušta se glavna zavesa, već se *sklapa talijanska zavesa*, koja je kakve neutralne boje. Između pojedinih scena u sali se ne otvara električno osvetljenje i čuje se, iza kulisa, horska pesma kaluđera. Nema sumnje da je ovaj put Čekić sproveo svoje zamisli u delo. Publika je videla stari gotski zamak, scene na mesečini, kapelu sa dva svećnjaka pred raspećem, crnu postelju smrti i misteriozni sjaj mesečine. Kritičar Luković je zabeležio da je crna koprena kojom se reditelj poslužio dala komadu karakter sna, ostavljajući utešan utisak da je to literatura. Ističe da je Čekićev uspeh u oba komada bio zasnovan na dobroj pozornici i sačuvanom štimungu.

U decembru 1913. Čekić je postavio »Elektru«, tragediju u jednom činu Huga fon Hofmanstala, istaknutog nemačkog pesnika toga doba, koji je po Predićevom mišljenju, u najvećem stepenu ostvario težnje nemačkih simbolista okupljenih oko *Listića za umetnost*, književnog lista kojim je obeležen početak simbolizma u Nemačkoj. Ovoj režiji Čekić je pristupio sa poznavanjem i ambiciozno, te je u inscenaciji dao interesantna rešenja. Scenografiju za *Elektru* koncipirao je vrlo jednostavno, koristeći neutralne četvrtaste stubove, levo i desno od proscenijuma, na čijim su unutrašnjim stranama bila ulazna vrata. Scena je uglavnom prazna i uzdignuta u srednjem delu. U pozadini je Agamemnonov dvorac u starogrčkom stilu, na praktičnom kablju. Pre dvorcem levo i desno, nalazio se po jedan žrtvenik. Na stubovima — buktinje. Kod levih vrata — bunar. Dominirajuće boje su bile zlatnožuta i crna. Pozornica je zamišljena u priličnoj tami. Crtež idejnog rešenja scenografije, koji je sačuvan, nije umetnički rad ali je instruktivan za realizaciju.²² I ovom prilikom Čekić je sledio uzore modernih nemačkih scenografskih rešenja, tumačeći Hofmanstalov poetski simbolizam podvlačenjem psiholoških situacija.

U Čekićevom izabranom repertoaru našao se i klasični pisac dubrovačke dramaturgije Marin Držić i njegova komedija »Novela od Stanca«. Prema listu »Pijemont«, iste večeri 11. marta 1914. izvedena su dva izvorna komada dubrovačke književnosti, Držićeva šala o starcu Stancu koji je želeo da se podmladi i obnov-

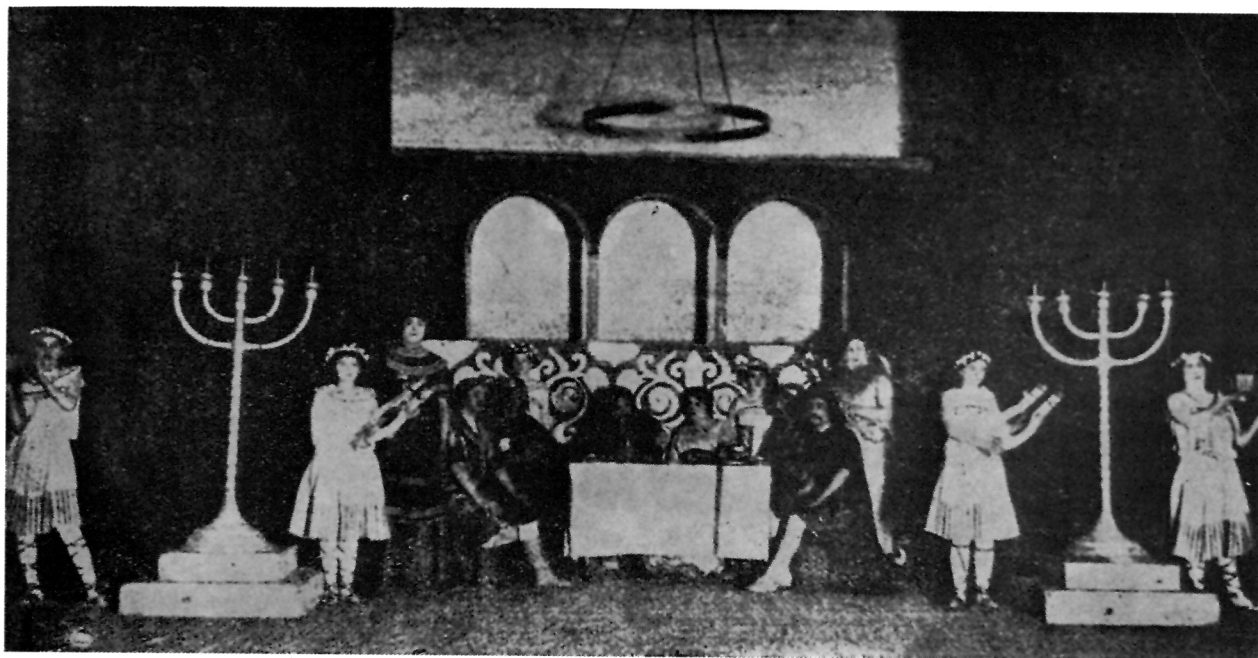
¹⁸ R. (akić) M. (ilan) Premijere u prošloj sezoni. Delo, XVII/1912, knj. 64, sv. 2, s. 304—308.

¹⁹ Milutin Čekić, *Pozorište*, Beograd 1925, s. 34—77.

²⁰ K. (osta) M. L. (uković), *Literatura i Elga*. Politika, 1913, br. 3288, s. 3.

²¹ Muzej pozorišne umetnosti SRS, br. inv. 15823 — 12.

²² Muzej pozorišne umetnosti SRS, br. inv. 15823 — 13.



230. Šekspir, *Magbet*, 1912, u režiji Andrejeva i scenografiji Baluzeka na sceni Narodnog pozorišta u Beogradu

ljenu Vojnovićev jednočin »Allons enfants!« (prvi deo »Dubrovačke trilogije«).²³ Na osnovu rukopisnog primerka komedije »Novela od Stanca«, koji se čuva u Arhivi Narodnog pozorišta u Beogradu, može se zaključiti da je u postavku ovog Držičevog dela bio umešan i Ivo Vojnović. U najboljoj želji da reditelju Čekiću pomogne oko inscenacije, Vojnović je izradio crteže arhitektonskih lokaliteta u Dubrovniku, dao opise pozornice za pojedina mesta radnje i detaljna uputstva za izvorne kostime. Crtež koji prikazuje raspored objekata na dubrovačkoj Placi, naznačen crvenim mastilom, praćen je detaljnim objašnjenjima.²⁴ Ova premijera nije pomenuta u repertoaru Narodnog pozorišta u Beogradu 1868—1965, pošto je nema među sačuvanim pozorišnim plakatima iz tog vremena, a pozorišni godišnjak poslednje sezone pred prvi svetski rat nije štampan, ovo je jedini dokument o izvođenju ovog dela, koje ulazi u krug izabranih dramskih dela iz književne baštine jugoslovenskih naroda.

Težeći umetničkom načinu inscenacije Čekić se i ovom prilikom u praktičnom rediteljskom radu založio za logiku i estetiku u izradi dekoracija, kostima i nameštaja; za stil u umetničkom a ne u istorijskom pogledu. Njegovi okviri za dramska dela neće se nikad sami po sebi odvajati i isticati. On je bio uveren da se

treba ugledati na napredne umetnike u evropskim pozorištima i to je činio u svojim režijama.

Šekspirova tragedija *Romeo i Julija* obnovljena je 7. juna 1914, posle trogodišnje pauze, u režiji Milutina Čekića i dekoru Vladimira Vladimiroviča Baluzeka. Čekić je imao priliku da ovu omiljenu Šekspirovu tragediju gleda u Nemačkoj kod Rajnharta, skicirajući inscenacije prema onom što je video na tamošnjoj pozornici. Na osnovu ovih crtačkih krokija i tumačenja, scena u grobnici odigravala se na praznom polukružnom prostoru, koji je duž polukruga bio oivičen vitkim ovalnim stubovima, na kojima su levo i desno bila postavljena dva mrtvačka sanduka. Na sredini otvorenog prostora nalazio se takođe mrtvački sanduk. Scena u Julijinoj spavaćoj sobi, sudeći po ovoj skici, dešavala se u istom polukrugu, samo bez rešetke od stubova. Na velikom krevetu sa *nebom* nalazili su se beli jastuci i perina. Ispred postelje bio je divan, a pored ogledalo sa malim stolom. Koliko se Čekić koristio tim rešenjem na našoj sceni teško je pretpostaviti, ali je očigledno kroz scenografiju proveo simboliku smrti.²⁵

Milutin Čekić je na sceni Narodnog pozorišta u Beogradu do prvog svetskog rata sa uspehom ostvario nekoliko simbolističko-arhitektonskih postavki. U okviru arhitektonski koncipirane scene služio se metodom sugestivne stilizacije u duhu vremena kojemu komad pripada, bilo da je reč o starogrčkom, vizantijskom, renesansnom, baroknom, naturalističkom ili simbolističkom delu. Pri tome se koristio odgovarajućim stilskim nameštajem i mnogobrojnim ukrasima i predmetima iz epohe, te simbolima. Važan faktor njegovih režija bio je štimung. Kako su komadi koje je režirao najčešće bile intimne porodične drame, ili drame ispunjene misterijom života i smrti, Čekić se u velikoj meri služio

²³ Današnje popodne, Pijemont, IV/1914, br. 69, s. 3.

²⁴ Arhiv Narodnog pozorišta u Beogradu. Zbirka rukopisnih dela, br. 113.

²⁵ *Romeo i Julija*. Novosti, 1914, br. 155, s. 3.

simboličnom gamom boja na draperijama, u kojoj je vrlo omiljena bila crna boja; zatim scenskom polutamom, mrakom u sali između činova koji je ispunjavao horskim pevanjem ili upečatljivom muzikom; optičkim projekcijama; zvucima iz noćnog života prirode i slično. Opštom štimungu scene prilagođavao je osnovni ton i duh pozorišnih kostima, držeći se devize da *moderna umetnost kostima ima svoju sopstvenu psihologiju*.

Iako su Čekićeви zahvati u beogradskom pozorištu bili saobraženi duhu vremena i po svojim namerama prodirali u sam vrh modernih evropskih pozorišnih kretanja, Čekić je pre svega bio savestan tumač velikih uzora, sa relativno malo sopstvene umetničke kreativnosti. Svest o ovom nedostatku, u sledećim godinama, udaljila je Čekića iz redova pozorišnih stvaralaca.

Kada se uzme u obzir da je uoči prvog svetskog rata u Narodnom pozorištu u Beogradu delovao i reditelj Andrejev, koji se u režiji oslanjao na Stanislavskog, u inscenacijama pretežno koristio slikarska rešenja i bio čak naturalističke škole u teatru, možemo razumeti koliko je Čekić, koji je poznavao rad Rajnharta, oslanjao se uglavnom na arhitektonska rešenja u scenografiji i bio blizak nemačkom simbolizmu, na izvestan način upotpunjavao lepezu mogućnosti koje su stajale na putu beogradskog pozorišta u moderniju budućnost.

made by painters from Budapest, those from the Stanišić's workshops from Sombor and, recently, by Jovan Bikicki, a painter from Novi Sad.

Olga Milanović

COURSE OF UPDATING THEATER SCENOGRAPHY IN BELGRADE IN THE EVE OF WORLD WAR I

The beginnings of the artistic scenography in the Belgrade Theater were linked to the first years of the 1920ies. Avant-garde events in the European theater reflected in periodicals and daily papers, with ever more professional discussions on the role and place of production and scenography in the modern society. A demand for an updated mise en scène was a fundamental impetus for artistic reformation of the National Theater in Belgrade, initiated in 1911. The course of development of the Belgrade Theater was thus directed towards the artistic, modern and Yugoslav character.

The first professional producer, Andrejev, and a theater painter, Baluzek, the Russian artists influenced by the contemporary German theater, were engaged to improve the production and scenography in the spirit of the current West-European model. Their most significant achievements here were related to the setting of Shakespeare's tragedies *MACBETH* and *CORIOLAN* in 1912, introducing some novelties in the performance of Shakespeare. The production tended to create harmonious unities and ornamental stylization, thus primarily improving the visual sphere of the performance. Concerning artistic scenery, two styles, i.e. naturalism and symbolism, overlapped. These two styles elicited a strong influence upon the development of artistic scenography in Belgrade in the eve of World War I.

Miroslav Timotijević

EPHEMERAL SPECTACLES DURING THE SECOND RULE OF PRINCES MILOŠ AND MIHAJLO OBRENOVIĆ

In the course of the second rule of Princes Miloš and Mihajlo Obrenović, i.e. during 1870-ies, ephemeral ceremonies as an artificial ritual of political propaganda underwent considerable development. Leading artistic manpower, primarily Đura Jakšić and Steva Todorović, were engaged in their realization. Thus, Jakšić wrote a number of long panegyrics, abandoning the traditional manner of court adulation and introducing a romantic dynastic mythology of the Obrenović's, primarily associated with the Takovo riot. Todorović and his coworkers designed the ephemeral architectural scenery and pictures from the vast dynastic mythology, relying upon poetry by their literary argumentation. Known through rare sketches and numerous descriptions in daily press of the time, this simple art of ephemeral festivities had persisted to be built upon the same ideas until the beginning of the 20th century, when the exchange of dynasties entailed the introduction of different mechanisms of court propaganda and different consideration of the »utilitas picturae«.

Igor Zabel

IMPORTANCE OF SYMBOLISM FOR THE ORIGIN OF ABSTRACTIONIST ART IN SLOVENIA

Attention is first drawn to the reflection of some symbolistic motifs and ideas in visual art of Slovenia in the first quarter of this century, primarily in the works of

authors belonging to the expressionist generation. Importance of symbolistic concepts for the early abstraction self-reflection (Kandinski) is also mentioned. In this context, particular reference is given to Franc Kralj's early experiments, by which he tended to approach abstractionist painting. Attempts are made to explain the impetus which led Kralj towards such painting and the inner self-blockade immanent to such endeavors, by controversial dialectics of the spirit and the matter concepts.

Tomislav Premerl

BETWEEN MODERNISM AND AVANT-GARDE Croatian Interwar Architecture

In the modern interwar Croatian architecture, the concepts of the modern and the avant-garde cannot be differentiated, because they actually co-existed in its formation, thus denying the border between them. The avant-garde should not be identified with visual presentation but with an inner instinct and idea that the function creates a new order and a new space, and vice versa, whereby the borders between the esthetic and functional, technical and artistic, as a system of an integral creative interaction, i.e. the only real and recognizable avant-garde, fade away. The avant-garde can be read from its logical and systematic construction tending towards true modernism, excesses being observable only as top achievements, and avant-garde merely as a thought and functional complex of spatial values, not as a forced visual expression. Croatian architecture is modern in a very special way and avant-garde in a specific way too, because we experience and consider it as a specific time value and a work of its own recognizable expression, as a creative period at a sensitive and questionable border between modernism and avant-garde.

Marina Vicelja

PENETRATION OF FUNCTIONALISM INTO THE SACRAL ARCHITECTURE OF SUŠAK

At the beginning of this century, penetration of functionalism, a new artistic tendency, could be observed on both sacral buildings and profane, more specifically, residential architecture. But this phenomenon has been quite inadequately recorded in literature. Comprehensive analysis of the sacral architecture of Rijeka and Sušak from the first half of the 20th century has led us to the following conclusions:

1) There are two substantially different town planning morphologies associated with two once separated agglomerations. Thus, while in Sušak the presence of new architectural vocabulary can be observed on sacral monuments, in Rijeka such traces of modern elements are pure rarities; and

2) The functionalistic language was not adopted in total, but only some elements carrying the style were taken over, such as contemporary construction material, simple architectural concepts, elimination of traditional ornamental elements from the space, and adoption of the so-called »hygienic requirements«.

Sušak, a new urban area, underwent an almost unnatural spatial growth at the time. Within the scope of extensive architectural activities, considerable attention was paid