

OBLIKOVANJE KREATIVNOG POSTUPKA: UTICAJI MAKSA RAJNHARTA I ISIDORE DANKAN NA STVARALAŠTVO MAGE MAGAZINOVIĆ

792.8.071.2.028:929
792.071.2:929

U ovom radu razmatran je neobjavljeni rukopis Mage Magazinović (1882–1968) o Maksu Rajnhartu (Max Reinhardt, 1873–1943) odnosno, njen prvi boravak u Nemačkoj i sučeljavanje sa različitim teorijskim i praktičnim pristupima umetnosti scenske igre, koja su pojedinačno, ali i združeno, značajno doprinela individualnom traganju Mage Magazinović za novim scenskim formama, tj. iniciranjem, stvaranju i razvijanju avangardnog igračkog pozorišta u našoj sredini.

Ključne reči:

Maga Magazinović, Maks Rajnhart, Isidora Dankan, gluma, umetnička praksa, improvizacija, akademska klasična igra, moderna igra.

Na životni put, umetničko – pedagošku, jednako koliko i na stvaralačku karijeru Mage Magazinović (1882–1968) uticao je, između ostalog, i njen boravak u Minhen u 1909. godine – kada se susrela sa glumcem, rediteljem i nadasve uvažanim šekspirologom, Jocom Savićem (1847–1915). Hoteći da pored univerzitetskih studija savlada i glumačku veštinu, Maga Magazinović konsultuje tada već proslavljenog teatrologa i pozorišnog doajena Jocu Savića. Od njega će dobiti preporuke za glasovitu Rajnhartovu školu. Odmah nakon toga usledio je njen put za Berlin.

Berlinsko školovanje bilo je obeleženo studijama Glume u školi Maksa Rajnharta (Max Reinhardt, 1873–1943), savladavanjem tehnike akademske klasične igre u studiju Šarlote Šniter (Scharlotte Schmitter) i upućivanjem u tajne moderne umetničke igre u školi Isidore (Isadora Duncan, 1878–1927) i Elizabete Dankan (Elizabeth Duncan, 1874–1948). Očigledno, umetnička igra je najviše obuzimala kreativnu ličnost Mage Magazinović, što ona i beleži u autobiografskim sećanjima. Međutim, iz glumačke škole Maksa Rajnharta poneće tenden-

cije ka modernizaciji glumačkog izraza, novom poimanju scenskog prostora, oslobađanju od rutinske tradicije i inoviran scenski govor.

„Kad sam prošle godine juna meseca u Minhenskom Umetničkom pozorištu doživela prvu predstavu Hamleta, bilo mi je onako kako korak vernika u raj u obećava. Čula i duša uživali su uporedo. Da je binska tehnika razvijena do savršenstva i da joj ništa iz prirode nije nepostižno, znala sam iz čitanja. (...) Sklad kroja, boje, odela i nameštaja, harmonija u svemu spoljašnjem začudila me je. Šta me je zadivilo, porazilo bila je igra glumaca i tok predstave. Od stražara, u čijem se noćnom šapatu razabirala svaka rečica o duhu... (...)”

Šta može boja, tempo, dinamika glasa u beskonačnosti nijanse i karakterisanja – bilo mi je jasno toga večera. Reči su im klizile s jezika. Nijednog izlišnog gesta, uzdaha, pogleda, suze, krika. Usled bujice strasti, bilo je razbora i mere. Reč je udešena po radnji, radnja po reči. Ogledalo prirode i života.”¹

U neobjavljenom rukopisu posvećenom M. Rajnhartu, ne navodeći rediteljska imena, komparira i druge predstave „Hamleta”, koje je imala prilike da vidi u izvođenju različitih ansambala – jedne engleske trupe, zatim ansambla u Kraljevskom pozorištu u Berlinu, kao i na kraljevskoj pozornici u Kopenhagenu. Nakon otkrovenja Rajnhartovih rediteljskih rešenja i nove pozorišne estetike – druge viđene glumačke trupe i predstave, po njenom sudu, bile su manjkavog umetničkog domašaja i nosile su isključivo duh *palanačkih bina*. Otuda, doživljenu igru pomenutih trupa komentariše vrlo oštrim opažanjima, a neke poredi i izjednačava sa nedovoljno dobrim izvođenjem Šekspira na beogradskoj pozornici.

„Govor i igra kao i na našoj beogradskoj pozornici kad daju Šekspira. Poneka figura dobra, pogdekoja fraza ubedljivo rečena; ukupnost daje nedovoljan utisak. (...)”

Ali igra – patetična deklamacija praćena savršeno nemotivisanim ‘testerisanjem’ u svim pravcima. Kao da su se upeli da se baš na njih odnosi svaka reč pouke Hamletovim glumcima.”²

Uznesena i zadivljena Rajnhartovim glumcima i režijom, njihovim umećem i tehnikom govora opaža kako je sasvim moguće i izvodljivo da „opori nemački jezik” na sceni postane lep i melodičan tj. da zazvuči kao „pesma, muzika”. U Rajnhartovoj trupi bile su savladane perfektna dikcija i potpuna akustičnost svega

1 Magazinović, M. Maks Rajnhard. Rukopis iz 1924. godine, Fond Mage Magazinović u Muzeju grada Beograda, KI – I 2606 (u daljem tekstu: M. Rajnhard)

2 Op.cit.

izgovorenog na sceni, čime je ostvarivan, između ostalog, intiman efekat scen- skog prikaza i istinitost komunikacije sa publikom.

„Sa usana si im mogao čitati reči i kad ne bi glasove izgovarali.”³ Dakako, prob- lem jezika ju je oduvek zanimalo, a scenski govor pogotovu. Prisećajući se saznan- ja i iskustava stečenih kod Rajnharta, u autobiografskim sećanjima zapisala je:

„Rajnhardovska tehnika govora, kojom i najtiši šapat glumca dopire u gledalište jasno i ubedljivo, bila je za mene otkrovenje, kao i sama gluma ‘novoga smera’, sasvim u duhu Hamletovih pouka glumcima ‘reč po radnji, radnju po rečima’, bez romantičarskog preterivanja i patosa, igra puna ukusa, stila i mere, igra oform- ljena i produbljena, koja zrači preko rampe pravo u ‘srce’ gledalaca”⁴.

Takođe, ona osim vanredne kulture govora opaža i komentariše i njegovu samos- vojnost, originalnost:

„On se trudi, i u tome je njegov poglaviti značaj, da ne daje predstave u nekom ‘pravcu’ u nekoj ‘školi’, već da iz suštine, iz duha svakog komada stvori savršenu predstavu, tehnički i umetnički. On hoće da u najsavršenijem okviru iluzije života predstavi dramu prirodnom igrom i umetničkim govorom. Kultura govora na pozornici njegovoj nadmaša sve ostale bine. Na ostalima su u ansamblu jedan, dva, trojica, petorica veštaci u tehnici govora. Kod Rajnharda su svi.”⁵

Intuitivno i vizionarski sagledavala je da je Rajnhart kao reditelj, dramaturg i upravnik daleko značajniji za napredak i razvoj pozorišne umetnosti, nego što je to kao izvrstan, karakteran glumac, koji je potekao s Bečkog konzervatorijuma. Prisećajući se njegovog početka zabeležila je:

„Ali veličina i uspeh Rajnharda upravnika bine, režisera daleko nadmaša značaj glumca Rajnharda. Način na koji se Rajnhart istakao u tome pogledu malo je neobičan i vrlo zanimljiv.

Pred kraj prošlog stoleća u pozorišnom svetu u Berlinu nastalo je bilo jedno vrenje. Sudar izivljenog stila ukočenih dvorskih bina s jedne strane i srozavanja umetnosti do pikantnih tehničkih veština po tingltanglovima, varijeteima, op- eretama... (...)

Jedna grupa pesnika i glumaca, nezadovoljni stanjem pozorišta u prestonici a nemajući mogućnosti ni sredstava da sami stvore nešto bolje, zdravije od svoga

3 Op.cit.

4 Magazinović, Maga. *Moj život*. Clio. Beograd, 2000, 225. (u daljem tekstu *Moj život*).

5 M. Rajnhart.

vremena – združe se u klub ‘Naočari’. Tu su bili Maks Rajnhard, Fridrih Kajsler, Morgenštern, kasniji futurista, Rihard Valentin, Martin Cikel. Sastajali su se u jednoj klajpi u Lesing štrase te su priređivali komično – groteskne šale, parodije i pravili viceve na račun savremene umetnosti, politike, kulture. U članstvo se primalo pod strogim ceremonijama, jer nije bilo lako postati ‘okat’. Jednom godišnje bili su odredili da im bude svetkovina ‘suncokreta’. Pri jednoj takvoj svetkovini improvizovali su ludoriju ‘Don Karlos na putujućoj pozornici’, s neobičnim uspehom. Klub se zatim preseli u Belvištrase, u umetnički dom, pod imenom ‘Eho i dim’. (...) Uspeši ih ohrabre te 1901. g. odluče da im predstave budu javne”⁶

Upravo te javne scenske prikaze, klub je priređivao više puta nedeljno, za »nezauzete članove i pozvane goste, iz umetničkog sveta« u jednoj zakupljenoj hotelskoj sali, koju su za vlastite potrebe modernizovali i opremili dekorom. M. Magazinović daje i izvesne podatke u vezi sa njihovom prvom javnom predstavom koja je, kako beleži, održana 9. oktobra 1901. godine, a sadržavala je prolog, kabaretske pesme i igre, karikaturalne i parodične momente koji su prikazivali aktuelno stanje u društvenom životu, a na samom kraju izvedena je jedna Rajnhartova satirična pesma. U tom duhu i pravcu klub je nastavio i dalje da radi, odnosno, kako kaže: „Vladao je vašar i šarenilo u programu. Šale, vicevi, ludorije, parodije, socijalna satira, oštra i gorka.”⁷ Iz rada kluba „Naočari”, 1902. godine, proisteklo je „Malo pozorište” koje je ubrzo steklo izuzetnu afirmaciju i veliku gledanost predstava. M. Magazinović navodi zanimljiv podatak da su sa dramom „Na dnu” M.Gorkog (u kojoj je Rajnhart tumačio lik Luke) za samo jednu sezonu ostvarili punih 300 predstava.

Maks Rajnhart, blistava teatarska ličnost, tokom Maginog boravka rukovodio je, naporedo, radom dva teatra. U Nemačkom pozorištu na repertoar stavljao je dela klasika, dok mu je Kamerno pozorište služilo za afirmaciju savremenih pisaca.

„Baš u to vreme Adolf d’ Aronž tražio je upravnika za svoje ‘Nemačko pozorište’. Tako 1905. godine uđe Rajnhard kao upravnik u Nemačko pozorište, gde je pre jedanaest godina ušao kao najmlađi član trupe, u drugoj godini svoga glumačkog rada.

Za nekolike godine stalo je Nemačko pozorište na prvo mesto među najboljim pozorištima berlinskim. Sa dovoljno sredstava i materijala, izvršio je Rajnhard potpuni preobražaj bine.”⁸

6 M.Rajnhard.

7 Op.cit.

8 Op.cit.

Rajnhart je uspešno „izvukao” dramske komade iz pozorišnih kuća. Odlučnim potezom uklanjao je barijeru koja postoji između dveju različitih realnosti – one kojoj kao gledaoci sami pripadamo i one druge, paralelno postojeće, koja se odvija u okvirima i svakojakim međama pozorišnog dela. Po ugledu na njega, ona će, docnije, svoju umetničku praksu, takođe, smeštati u različite ambijente, tj. one koji nisu prevashodno pozorišni.

Opisujući Kamerno pozorište, koje je bilo sazidano kasnije, pored Nemačkog pozorišta, i prvenstveno namenjeno za intimne komade savremenika, ona kaže:

„Između publike i bine nema nesnosne orkestarske jame. Tri stepenice vode na savršenu, pokretnu binu. Nema onih nesnosnih, vašarskih spratova odakle vire glave ‘kao iz gnezda’. Nema rđavih mesta, zagušljivih ‘podnebeskih’ galerija. Rečju, pozorište za mali broj ‘izabranih’. (...) Nemačko pozorište zadržalo je klasičnu dramu i komediju. Tako je Rajnhart u mogućnosti da njegova bina bude doista prava, svestrana bina na kojoj imaju mesta i glasa svi dramatičari, svih pravaca, iz prošlosti i sadašnjosti.”⁹

Pozorišno događanje preneto je u ambijent urbane i ruralne svakodnevice, dve realnosti su se preklapale nudeći novu, složeniju i uzbudljiviju. Sa predstavama Rajnhart je izlazio izvan tzv. scene kutije, krovova pozorišnih kuća i od gradskih trgova, gradskih ulica i uličica, od cirkuskih arena, hotelskih sala ili čega drugog – stvarao je mesta za izvođenje realizovanih dela. U stvaralaštvu, na probama, nikada nije imao strogo zacrtana pravila, niti ustaljeni metod kojim bi se rukovodio. Izjavio je:

„Ja zapravo nemam neku određenu metodu... crpim inspiraciju iz same scene, od glumaca i iz raznih pokreta.”¹⁰

Jasno je da je Maga Magazinović i sama primenjivala pomenuti umetnički postupak, u kome se polazeći od vođene improvizacije dolazilo do konačnih mizanscenskih i koreografskih rešenja, odnosno, ona je znanje usvojeno od svog učitelja režije i glume, Maksa Rajnharta, prenosila u, za nju, možda neočekivanom obliku. Pod snažnim uticajem Rajnhartovog shvatanja pozorišta scenska predstavljanja Magine umetničke prakse (matinee i koncerti) prikazivana su na različitim mestima – u sali „Opere”, „Maneža”, „Gradske kasine”, u dvorani Radničke Komore, kakvom hotelskom prostoru, ali i na Kolarcu, u pozorištu, itd. Na primer: u Zemunu, Matine koji je bio u organizaciji zemunskih učiteljica i nastavnica, igran je u sali „Grand Hotela”. S obzirom na to da joj je bila osujećena ideja da kao dramski reditelj sudeluje u programima beogradskog Narodnog pozorišta, Maga

9 Op.cit.

10 Lazić, Radoslav. *Dijalozi o režiji, od Stanislavskog do Grotovskog*. Radoslav Lazić i Foto Futura, Beograd, 2007. 58.

Magazinović se na osoben način dovijala, upravo objedinjujući stečena (evropska) moderna rediteljska i avangardna igrčka saznanja. U sopstvenoj sredini najavila je začetak nove teatarske forme – koreodrame.¹¹

Kao dodatni kvalitet Rajnhartovih inscenacija ističe lepotu zvučnih i svetlosnih efekata, bogatstvo vizuelne opremljenosti i izuzetne likovnosti njegovih scenografskih rešenja, pri tome navodeći koliko je takav preobražaj u kreiranju scene, koji je gledaoce namah uvodio u „stvarnost” pozorišne iluzije, imao i mnoga osporavanja.

„Protivnici Rajnhardovog shvatanja i zastupnici Šekspirovske bine čine mu glavnu zamerku što ne daje rada mašti gledaočevoj, dajući mu potpunu iluziju sredine i doba u kome se komad igra. (...)

Istina je da se on koristi svim sredstvima što ih daje moderna tehnika, istina je da kostime, figure i scenarije za njegovo pozorište crtaju prvi umetnici. (...) Istina je da su njegove scenografije i kostimi istoriski, da on uvodi muziku u dramu, da ima ‘nebo na svod’, plastična drveta, brda i dolove, prefinjene nijanse dnevne i noćne svetlosti, da je sve to u stilu etc. etc.

Ali daleko od toga da je to glavno na njegovoj bini. Savršenstvo njegove binske tehnike ne isključuje savršenstvo igre glumaca. A to je glavna odlika Rajnhardovih glumaca.”¹²

Poput Rajnharta, tokom svog umetničkog delovanja imala je Magazinovićeve brojne pristalice, ali i brojne protivnike, no, s druge strane, usvojila je i svojevrsnu umetničku nepokolebljivost, snagu i čvrsto uverenje u ispravnost vlastitih opredeljenja.

„Za poslednjih šest godina u pozorišno – literarnom svetu valjda se ni o jednoj ličnosti nije toliko govorilo koliko o Rajnhardu. Pristalica, protivnika, hvala i pokuda stekao je on sebi bezbroj za nekoliko godina. Prožet verom u opravdanost svojih pogleda na dramu i pozorište, snažan da savlada „živi” sirovi materijal sa kojim radi, nepokolebljiv i nepovodljiv za kritikom, hvalom ili osudom, radi on i danju i noću na svome poslu.”¹³

11 Salvatore Viganò (Salvatore Viganò, 1769–1821), u XVIII veku začeo je nov smer prikazivanja scenske igre – koreodramu. Pored igre interesovao se za pesništvo, muziku i slikarstvo. Upravo za Viganò Betoven (Ludwig van Beethoven, 1770–1827) je komponovao partituru za koreodramu „Prometejeva stvorenja”. Viganò su se divili mnogi. Među ostalima, bezgranično mu se divio i Stendal (Henri Beyle Stendhal, 1783–1842) smatrajući ga genijem, koji, igrom sudbine, nije u potpunosti shvaćen i prihvaćen.

12 M. Rajnhard.

13 Op.cit.

Osim toga, treba istaći da je i insistiranjem na izuzetnom značaju ritma u pozorišnom činu, Rajnhart, poput Emila Žaka Dalkroza (Émile Jaques-Dalcroze, 1865–1950) izvršio veliki uticaj na potonji stvaralački rad i refleksije Mage Magazinović. Opšte pitanje i opšti problem ritma činiće zagonetku kojoj će Maga Magazinović, i u teorijskim radovima, posvećivati široku pažnju. Tačnije, ona je, pored Rajnhartove ideje o značaju jedinstva ritma, ubrzo prihvatila Dalkrozovu teoriju o nesumnjivom uticaju sveopšteg ritma tj. velikog Ritma vasiona, u kome svi učestvujemo. Smatrala je da svako treba da postane svestan tog ličnog učešća u kosmičkom ritmu, a da se to ne postiže samo filozofskim promišljanjem o ritmu Kosmosa, već i putem ritma hoda, igre, plastičnih vežbi.

Paralelno sa dramskom školom, Maga Magazinović se edukuje i u domenu klasične i moderne igre. Za školu Isidore i Elizabete Dankan u Grunevaldu poznato je da nije u svome načinu rada prihvatala potvrđen sistem akademske klasične igre. Jednostavno, deca su u toj školi podučavana potpuno slobodnoj, improvizovanoj igri, zasnovanoj na nesputanim osećanjima i raspoloženju koje inicira i „provocira” muzika. Igra Isidore Dankan rušila je sve klasične forme i pojmove. Isidora Dankan nije vaspostavila vlastiti sistem, igračku tehniku, ili metodiku rada, ali je ostavila u nasleđe, u odnosu na klasičan balet subverzivnu ideju i umetničku praksu, tj. ideju o improvizovanoj igri, slobodnom telu i oslobođenom pokretu u prostoru. Jedina forma koja joj je poslužila kao osnov za koreografisanu igru bili su pokreti preuzeti sa grčkih vaza. Upravo na časovima moderne igre, u školi sestara Dankan, Maga Magazinović je otkrivala jedan novi svet, lišen stega, koji joj se po mnogo čemu činio bližim od svih drugih. Tačnije, otkrivala je oslobođen, arhetipski pokret, kao i mogućnost da se putem svojevrstne telesne ekspresije iskaže vlastita ličnost. To se potvrđuje kroz lično sećanje Magazinovićeve:

„Kroz sve to ja sam igru kao umetnost zavolela više i od same glume. U glumi se uvek uživljavaš u neko drugo lice. U igri poglavito izražavaš sebe.”¹⁴

Nesporno, u Magi Magazinović tinjali su kontrolisani, ali snažni porivi da ispolji kroz igru (i umetnost) sebe samu i tim putem ostvari višestruke komunikacije. I njeno interesovanje za klasičnu umetničku igru potaknuto je delovanjem Isidore Dankan koja je oštro i „teško” napadala baletsku umetnost. Maga Magazinović je želela da pronikne i dokuči razloge animoziteta Isidore Dankan prema klasičnoj igri, tj. nastojala je da otkrije šta je to što je nagoni osuđivanju, štaviše odbacivanju klasične igre. Isidora Dankan je tvrdu baletsku patiku zamenila golim stopalima ili igrom u sandalama, baletsku pačku lepršavim, prozirnim hitonom, a strogo utvrđene klasične vežbe slobodnim kretnjama kojima se iskazuje i oslobađa lična, ženska, emotivnost. S početka XX veka njena pojava u umetnosti

14 Moj život, 263.

delovala je senzacionalno, emancipatorski i pre svega revolucionarno. Međutim, mnogo je razloga koji su privukli Magu Magazinović nesputanoj igri „plesачice budućnosti”. U osnovi suštinske bliskosti dve glasovite umetnice M. Magazinović i I. Dankan stoji shvatanje žene i njenog društvenog položaja. Dakako, dozvoliti nesputanost savremenoj ženi za koju su se borile, bilo da je reč o dekonstruisanju kodova društvenog ponašanja, koji su vazda nametani kroz strogu formu ponašanja žene u muškom svetu, ili nesputanost u scenskoj igri, u biti imala je isti cilj – oslobodjenje žene od čvrstih stega koje ograničavaju njeno izražavanje i iskazivanje.

Tokom studijskog boravka u Nemačkoj, Maga Magazinović je bila u prilici da doživi zanimljiva i poučna putovanja. Upoznala je i način života u Švedskoj i Danskoj i poredila ga sa životom na Balkanu. Po povratku sa studija iz Nemačke činila je svakojake napore da se uzburka ustajali malovaroški duh, za svetom zaostale, beogradske sredine. Predložila je upravi Narodnog pozorišta da, za skromni honorar od 120 dinara mesečno, radi kao predavač Tehnike govora i Estetičke gimnastike u Glumačkoj školi¹⁵. Međutim, pozorišna uprava nije prihvatila takvu ideju. Zapravo, jasna je bila njena polazišna misao – da se izbori za scensku, igračku, a i druge „pismenosti” sopstvenog naroda. No, to nije išlo uvek lako, a bilo je, neretko, i zamerki na činjenicu da je plasirala umetnost igre kod nas i što uvodi „balet” u školu – kako je najčešće nazivana njena umetnička praksa¹⁶. No, ona se uporno trudila da dokaže značajnu različitost između pojmova balet i moderna igra i da ih diferencira. Ipak, za mnoge je njena umetnost igre ostala imenovana nepreciznim i neadekvatnim pojmom – balet, dok je ona isključivo težila da stvori telesnu kulturu koja bi odgovarala duhu naroda kojem je pripadala – da kreira vlastitu, originalnu tvorevinu umetničke igre.

„Gospođa Magazinović – Gezeman smatra da mi Jugosloveni imamo u našim običajima, viteškim igrama i pesmama toliko motiva za ostvarenje plastične lepote i toliko dara za umetnost igre, da bi smo mogle naravno pozajmljujući ono što je najbolje, najsavremenije kod ostalih kulturnih naroda, izgraditi našu rasnu, telesnu, jugoslovensku kulturu i umetničku igru. Kaže da nam za to nije potreban ruski balet, koji je po sebi prekrasan, ali nama je tuđ i stran, jer mi u istoriji umetničke kulture nismo imali ni barok ni rokoko epohu iz kojih je klasični balet francuski, a od njega i ruski ponikao.”¹⁷

15 21. novembra 1909. godine pri Narodnom pozorištu u Beogradu otvorena je Glumačka škola. Gest i mimiku predavao je dr Vojislav Đorđević, profesor anatomije u Zanatsko – umetničkoj školi, a nastavu umetničkog govora izvodio je Dragutin Kostić, dramaturg.

16 Maga Magazinović je vlastitu školu igre u Beogradu otvorila 1910. godine, a tek nakon punih jedanaest godina tj. novembra 1921. godine otvorena je državna baletska škola, tj. Glumačko – baletska škola.

17 Poleksija Dimitrijević, „Škola klasične i moderne ritmike gospode Mage Magazinović Gezeman”: *Žena i svet*, Beograd, april 1932.

Rečju, Maga Magazinović se, sublimišući usvojena saznanja, nije opredelila za lično scensko iskazivanje posežući za klasičnim baletom, koji za razumevanje pretpostavlja određeno (i nemalo!) umetničko obrazovanje publike. Bila je svesna određenog hermetizma akademske klasične igre, tj. da klasičan balet razume malobrojna publika upućenih. Odlučila je da istine, do kojih je dolazila kroz koreografsko stvaralaštvo, saopštava jednostavnijim, pitkijim jezikom moderne i nacionalne igre – koji ne traži i ne pretpostavlja dodatna i nedostignuta znanja onih kojima se obraća. Takva primenjivana strategija Magazinovićeve ostvarila je veliku zainteresovanost i izvesnu masovnost, a uz to strpljivo, ali i postojano menjala je, odnosno integrisala nov vladajući duh u dotadašnjem patrijarhalnom srpskom društvu.

THE FORMATION OF CREATIVE ACT – THE INFLUENCES OF MAX REINHARDT AND ISADORA DUNCAN ON THE WORKS OF MAGA MAGAZINOVIĆ

Summary

This paper contains analysis of Maga Magazinović's essay on Max Reinhardt that was written after her first visit to Germany driven by desire for new knowledge and by similarity of her views with Isadora Duncan's. Maga Magazinović was broadly educated person, curious, of explorative spirit, open to adopting new ideas connected to the performing arts and to enrichment of their expressive communicability and art expression itself. She represented an exceptional artistic and, also, sociological and socio-cultural personality within the specific circumstances of the first half of 20th Century. She introduced and defended vigorously progressive ideas of the European art scene in Serbian areas of that time. In that same period, the theatrical activities of and many others also represented not only an innovation, but also a huge contribution to theory and art of performing. Being a person that closely followed events on global theatre, i.e. performing arts scene and actively participated in it, Maga Magazinović was farsighted in sensing and understanding its importance. Moreover, she was capable of creatively adapting directing, choreographical and performative novelties to the local cultural environment, its level of development and particular social and historical needs.