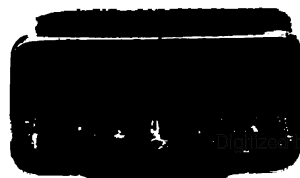

This is a reproduction of a library book that was digitized by Google as part of an ongoing effort to preserve the information in books and make it universally accessible.

Google™ books

<https://books.google.com>





Ирена Грицкат

**ЗЛАТА
БУНЪЕНАЦ**

Ирена Грицкат

ЗЛАТА БУЊБЕНАЦ

1898—1982

SERBIAN ACADEMY OF SCIENCES AND ARTS

MONOGRAPHS

Volume DXCIX

DEPARTMENT OF FINE ARTS AND MUSIC

Book 7

Irena Grickat

ZLATA GJUNGJENAC

1898 - 1982

Accepted at the sixth session of the Department of Fine Arts and Music of
December 22, 1987, on the basis of the reviews presented by Corresponding
member *Dejan Despić*

Editor

Academician

STANOJLO RAJICIC

SERBIAN ACADEMY OF SCIENCES AND ARTS
INSTITUTE OF MUSICOLOGY

BEOGRAD 1990

СРПСКА АКАДЕМИЈА НАУКА И УМЕТНОСТИ

ПОСЕБНА ИЗДАЊА

Књига ДХСІХ

ОДЕЉЕЊЕ ЛИКОВНЕ И МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ

Књига 7

Ирена Грицкат

ЗЛАТА БУЊБЕНАЦ

12. III 1898—26. VI 1982

Примљено на VI скупу Одељења ликовне и музичке уметности
од 22. децембра 1987. године, на основу реферата дописног члана
Дејана Дестића

Уредник
академик
СТАНОЈЛО РАЈИЧИЋ

СРПСКА АКАДЕМИЈА НАУКА И УМЕТНОСТИ
МУЗИКОЛОШКИ ИНСТИТУТ

БЕОГРАД 1990

AKD 1784

Издају

*Српска академија наука и уметности
и Музиколошки институт САНУ*

Коректор *Дејан Симоновић*

Технички уредник *Јелка Поморишац*

Тираж 1.000 примерака

Штампа

РО БИПА *Авала*, ООУР *Штампац*
Прилазни пут Ада-Хуји бр. 9, Београд

CIP — Каталогизација у публикацији
Библиотека САНУ, Београд

GRICKAT, Irena

ЗЛАТА БУЊБЕНАЦ : 12. III 1898 — 26. VI 1982
/ Ирена Грицкат. — Београд : САНУ, 1990. — 232 стр. :
/18/ ил. ; 24 см. — (Посебна издања Српске академије
наука и уметности ; књ. ДХСІХ. Одељење ликовне и
музичке уметности ; књ. 7)

Упоредни наслов на енглеском. — Извод на енглеском

YU ISBN 86-7025-069-1

78.071.2(497.1):792.54(497.1)

1. Ђунџенас, Злата

САДРЖАЈ

Увод	1
Детињство, школовање и уметничко уобличење	9
Први београдски период	50
Прве љубљанске године	86
Други београдски период	139
Немири и смиривање	169
Уметничка личност	190
Приватна личност у основи уметничке	212
Додаци	
Списак свих улога	224
Списак улога играних у Београду	227
Summary	229
Илустрације	



Божидар Јакац: Портрет Злате Бунђенац

УВОД

Аутор ове монографије није ни музиколог, ни театролог по струци, премда је у задовољавајућој мери упознат са музичком уметношћу. Зато он сматра да је на првом месту потребно да буде истакнуто једно специфично уводно објашњење.

На овај рад ме је, најпре, нагнала слутња да се нико више неће латити да пише о нашој све удаљенијој од нас, некада популарној и заслужној, необичној уметници — поред чињенице да монографије већег обима о нашим оперским певачима, онима који се нису отискивали у стране земље, засада уопште не постоје. Истина, ова студија, чијем сам се писању осмелила да приступим, испашће, највероватније, понешто друкчија, неголи кад би је писао професионалац. Она не може — али уосталом и не мора — имати посебних претензија у смислу дубљег залажења у феномен оперског чина. Међутим, прављена је уз максимално могућно коришћење и поштовање доступних података, са настојањем да се и властити утисци и успомене изнесу што објективније. Наиме, била сам кратко време ученица певања Злате Бунђенац (прва од свих којима је она почела да даје часове), а затим више од четири деценије њен пријатељ. Овај факат сматрам као изузетан капитал који ми је био подарен у животу, и који не би требало да остане непреточен у написану синтезу. Покушала сам да искористим документарно са делимично мемоарским, не прелазећи границу иза које би стајала романсирано осенчена биографија.

Морам истаћи да нисам имала могућности да скупим потпуно и беспрекорно дату документацију о овој уметници, поред тога што сам се и свесно клонила преоптерећивања грабом. Отежавајућа околност се састојала, поред неких других чињеница, у томе што је Злата Бунђенац током целог свог уметничког делања наступала широм Југославије, у разним крајевима, у великим и малим градовима. У време када би била првакиња једне оперске куће а гостовала другде, о томе би извештавали и листови у средиштима где се музички догађај остваривао, уколико би тамо било стручних критичара, а истовремено би се писало и у местима њеног тадашњег сталног боравка. Таквој разбациности писаних трагова тре-

ба додати и њихову сада већ приличну временску удаљеност, као и некомплетност многих наших библиотека, ратна пустошења по сабиралиштима публицистичке грађе, па и немогућност да се свуда отпутује и добије оно што се тражи.

Злата Бунџенац је знала да хоћу да пишем о њој, те ми је у погледу неопходне грађе излазила у сусрет, уз нешто скепсе. Добивши у руке њену приватну збирку приказа из новина и часописа, као и њене доста редовно вођене али крајње шкрте дневничке белешке, уверила сам се да она није много полагала на неговање сопственог животописа, на одјеке, признања и примедбе своје дару. Она није систематски прибирала сведочанства о себи, а и када их је чувала, исечци су махом остајали без датума, без назива публикације, без имена приказивача. Већину таквих података сам касније попуњавала по библиотекама и друкчије. У даљем излагању појавиће се стога, истина у занемарљивом броју, недовољно документовани или чак неидентификовани наводи, за чију текстуелну тачност ипак могу да гарантујем. Сви иницијали одн. шифре приказивача нису могли бити разрешени. Случајеви где уз наведене текстове нема никаквог ауторства значе да ми је оригинал публикације остао неприступачан. (Разумљиво, из стилских разлога аутор критике се често већ наводи у основном излагању, те белешка под текстом остаје без тог имена, да се оно не би понављало.) С друге стране, стављала сам увек пуно име рецензента тамо где су иницијали или шифра могли да буду разрешени. Нису навођени наслови приказа, јер су они најчешће неспецифични за садржај који се износи. Код приказа из дневних листова не назначује се страница. У малобројним случајевима има незнатних неуједначености у пружању података о публикацији (датум, број, годиште), пошто се до њих каткада долазило преко различитих информативних механизма. Прикази се дају, разумљиво, у изводима из дужих текстова, са обележеним скраћењима.

Придржавала сам се тога да о садржајима и вредностима југословенских опера, као и о мање познатим код нас или сасвим заборављеним делима, износим нешто више одговарајућих приказивачких мишљења и одјека, него о онима која непрекидно, пред очима сваке генерације, испуњавају репертоаре. Слична сразмера се види, уосталом, и у самој постојећој грађи: за општепознате текуће представе критичари су углавном показивали мање занимања, макар се, рецимо, наша првакиња или који други учесник појављивао у њима први пут или после дугог прекида.

Поред споменутих разноврсних тешкоћа, постоји још нешто што је, можда, одвраћало понеке потенцијалне писце од прављења монографија овакве врсте. А то је да се методолошка чистота у таквим подухватима тешко постиже. Иако се излагање усредсређује на једну личност — ту су, најпре, неминовне разлике у критичарским казивањима које проистичу из различитих ступњева стручне припремљености, из различитих склоности, очекивања, понекад чак и из сугестија које критичар жели да наметне причес-

ницима уметности док сам пише критику. Томе треба додати велики временски распон тог писања, а и његову временску удаљеност од нас. Кроз то се данашњим читаоцима указује шаренило рецензентског изражавања у поређењу с нашим језичким и стилским навикама, као и чињеница да су новински ступци били некада нуђени правим дилетантима на том пољу, па и факат да су се преко позоришних приказа преламали лични или страначки обрачуни (на националне пристрасности у овом сабирању материјала наилазила сам само изузетно). Из свега реченог произлази један побочни, нетражени резултат: оваква монографија представља и врсту историјског пресека кроз некадашње рецензентске стилове и речнике, она пружа увид у то ко је све био позван (или позиван!) да пише оперске критике, и у којим су гласилима оне излазиле (каткада тамо где их истраживач не би очекивао).

Скренућемо још пажњу на иначе познату чињеницу да је публицистика у раним годинама после првог светског рата била многобројна и многолика, при чему су позоришни прикази у њој били богато заступљени и често опширни и преопширни. Као последица по наш подухват произишло је то да је поглавље о делању Злате Бунђенац у Београду од 1937. године до другог светског рата (и нешто касније) испало сажетије од претходних (делимично и стога што је њен репертоар сада био прилично устаљен и са мање властитих премијера) — иако су то биле врхунске године њене уметничке каријере и управо најзанимљивије године за београдску средину.

* * *

Да би се већ на самом почетку истакао значај личности којој је посвећена ова монографија, даће се на овом месту сасвим сажет преглед делања, заслуга и оцена везаних за ту нашу истакнуту певачицу, несумњиво једну од најбољих до данас. У рецензентским похвалама, њој упућиваним, било је једном казано да је она прва југословенска уметница чије ће име бити исписано крупним словима у ризници наше оперске културе, па и то — да она представља част и понос Југославије у својој делатности. Вансеријском појавом на сцени и изузетном ширином репертоара она је у великој мери утицала на оплемењивање и омузикаљивање укуса код многобројних поколења југословенских позоришних заљубљеника.

Каријера Злате Бунђенац је отпочела у Загребачкој опери још 1917. г., када се појавила као ученица Конзерваторијума, и трајала у њој до почетка 1926. г. Од 3. IV 1926. до 24. XII 1930. г. била је стални члан Опере у Београду, од 25. XII 1930. до 29. VII 1937. г. у Љубљани; од 30. VII 1937. до 17. XII 1943. г. текла јој је служба у Београду по други пут, од 1. I 1944. до 28. VI 1947. г. у Загребу, у својству било сталног госта, било сталног члана, са све фреквентнијим наступима у Љубљанској опери. Од почетка сезоне 1947/1948, до краја 1952. г. она је у Љубљани — у Опери и као

редовни професор соло певања одн. као шеф Оперског одсека Музичке академије. Од 1. II 1953. до 31. X 1964. г. службовала је као редовни професор певања у Музичкој академији у Београду, где је и пензионисана. Укупно је провела близу двадесет три године у нашем главном граду као репродуктивни уметник и као педагог, и сасвим је извесно да је за Београд била интимно највише везана.

Сваку оперску кућу је Злата Бунбенац остављала потпуно коректно, те је скоро увек гостовала у оним двома, у којима у датом времену није певала као стална чланица. И говорила је да, уколико је уопште морала да се због нечега бори током свог радног века, борила се против нових позива и нових улога, а не за њих.

После ослобођења примила је неколико високих признања. Комитет за културу и уметност владе ФНРЈ наградио ју је 1948. г. за улогу Јенуфе; Министарство за културу и уметност НР Словеније јој је 1949. г. доделило Прешернову награду, а од стране Президијума Народне скупштине ФНРЈ одликована је 1949. г. Орденом рада другог степена. Савез музичких уметника Југославије, приликом првог избора те врсте, изабрао ју је за свог почасног члана. Подаци о њој ушли су не само у наше енциклопедије, него и у једну страну: у „Театралној енциклопедији“ том II, издатој 1963. г. у Москви, на страни 253. налази се чланак посвећен њој.

Глас Злате Бунбенац био је сниман на грамофонске плоче. Оне данас представљају музејску реткост, уколико су уопште све и сачуване. По њеним казивањима, „на самим почецима каријере“ за фирму Edison Bell била је снимљена њена Мими (Боџи), на италијанском језику, док је с друге стране забележена Билдина арија у извођењу Тинке Весел-Поле. Као Мими (арија из I чина) Злата се појављује, заједно са романсом Јелене из Зајчевог *Николе Шубића Зрињског*, још на једној плочи Edison Bell. Могла је тада бити веома задовољна, пошто је њена интерпретација била чак рекламирана у енглеским новинама, у којима је било речено да уметница пева с лакоћом и шармом, „али како да изговоримо оно Zlata Gjungjenac-Gavella?“¹ Постоји снимак Еминине арије (III чин Крстићевог *Зулумћара*), фирме Odeon; на другој страни је хорска песма из исте опере. У неким од ранијих година била је снимљена Златина интерпретација арије из *Мадам Бетерфлај* (III чин),² заједно са извођењем Рудолфа Букшека који пева арију из *Николе Шубића Зрињског* (Odeon). Године 1929. снимила је за Пар-

¹ The Manchester City News, 28. IV 1928.

² Напомињемо да су у овој монографији задржани називи као *Мадам Бетерфлај*, *Бајачо*, *Дон Жуан*, *Луиза*, *Бокачио*, уместо сада чешћих одн. уобичајених *Мадам Бетерфлај*, *Пајаци*, *Дон Бовани*, *Лујза*, *Бокачо* — да не би долазило до неуједначености у тексту, с обзиром на то да се тако писало, или се највећим делом тако писало, у ондашњим приказима.

Прилика је да се спомене како у навођеним приказима већином нису мењане ни штампарске појединости; на пример, није увођено курзивно ис-тицање назива представе, како је то иначе доследно чињено у нашем властитом тексту. Правопис је осавременјаван.

lorphon у Берлину две арије из *Мадам Бетерфлај*, по једну из *Николе Шубића Зрињског*, *Боема*, *Фауста* и *Бајаца*. Најзад, у Љубљани је године 1949. било снимљено њено извођење песама композитора Богомира Лесковица, у то време диригента Љубљанске опере и филхармоније.

Злата Бунџенац је била супруга великана југословенске режије Бранка Гавеле. Поводом Гавелине смрти Јосип Кулунџић је, поред осталог, написао: „За његову биографију биће нераздвајно везана његова интимна адорација глумачке уметности његове другарице Злате Бунџенац, једине певачице којој није имао шта да режира.“³ Гавела није стварао њену уметност, он се нашао пред њом. И „Портрет“, врсту есеја који је 1949. г. написао о њој (на тај „Портрет“ ћемо се више пута враћати), написао је у пуном поштовању, у захвалности, како је сам тада рекао. Гавела је знатно пре познанства са будућом супругом већ био заокружио своја театарска и уметничка уверења; али није претерано рећи да је Злата утицала на његов рад, својом интуицијом, својим готово медијуматским даром да на површину износи дубинске поруке поверених јој улога, а и музике саме.

Злата је била лирски одн. младодрамски сопран, са придодатим мецосопранским и колоратурним могућностима, са функционалним опсегом гласа од малог *a* до *d*³, те је певала улоге од Кончаковне у *Кнезу Игору* и насловних рола у *Кармен*, *Вертеру*, *Тоски* — до Виолете у *Травијати* и до Олимпије у *Хофмановим причама*. Наши познаваоци певача и „сензација“ у историји опере тражили су понекад поређења са оваквом ширином дијапазона. Али почев још од Полине Вијардо са њене три октаве, такве певачице су се јављале не баш изузетно: „божанска“ Марија Калас, Монсерат Кабаје и др. Ми овде уопште не поредимо Злату са овим светским величинама. Међутим, ако би се из оваквог евентуалног упоређења изузело понешто у погледу опсега, снаге и техничке дорађености на штету Златиног гласа, могла би се празнина попунити њеним сасвим необичним глумачким, бинским и — што не рећи — приватним шармом. Могла би се придодати велика лепеза не само музичких у ужем смислу, него и карактерних и жанровских остварења, трагичних, оперетских, субретских, младићких сценских ликова. О Злати се говорило да је „певачица без фаха“. „За моју саговорницу је утврђено да је била једна од најсвестранијих оперских уметница“, тумачио је словеначки новинар. „Била је једна од најуниверзалнијих оперских певачица, какве се ретко срећу у оперском свету.“⁴

Припремајући овај Златин животопис, избројала сам на крају сто две њене улоге у операма, оперетама и драмским комадима с певањем. Од тога је било седамнаест улога у југословенским де-

³ In memoriam: *Гавелино завештење*, Недељне информативне новине, 15. IV 1962. „Којој није имао шта да режира“ јесу цитиране речи Б. Гавеле.

⁴ Miran Satler, *Primadona Đunda in pomenek z njo*, Dnevnik, Љубљана, 4. XI 1968. — Овде и свуда даље преводи са словеначког су моји — И. Г.

лима и још шеснаест у делима словенских композитора. А није био ни мали број њених наступа у појединим операма; тако је она између 1933. и 1952. године отпевала *Травијату* сто педесет пута. Сем тога, певала је читаве улоге на неколико језика. У извесним приликама изводила је партију Манон (Маснеа) на француском, Агате (*Чаробни стрелац*) на немачком, Бо-Бо-Сан на италијанском, улогу „веселе удовице“ у истоименој оперети на чешком, да не набрајамо њене многобројне улоге беспрекорно извођене на словеначком, поред — разумљиво — српскохрватског.

Она је певала, тако рећи, све што је тада могао певати један сопран код нас. Учествовала је у свим мисама, кантатама и ораторијумима који су били извођени у Југославији, небројено пута је певала на радију и у концертним дворанама. Давала је цело-вечерње концерте домаћих аутора — Милоја Милојевића, Војислава Вучковића, Марка Тајчевића, Станоја Рајчића, Славка Остерца, Павела Шивица, Марјана Козине. Како је сама изјављивала, гацила је култ домаће модерне музике („свуда сам јој веран интерпретатор и поборник“), па се у то може укључити и чињеница да је радо прихватала да пева композиције Карола Пахора, Владимира Бердовића и других, и да је са великим залагањем лансирала Вучковића на Међународном фестивалу модерне музике у Лондону 1938. године.

И опет — није овде реч о бриљантној звезди међународног неба, како их ми данас знамо. У њено време су такве биле наша Зинка Кунц, Даница Илић; у иностранству су дуже време певале и Меланија Бугариновић и Бахрија Нури-Хацић, што је значило част за југословенске позоришне куће. Међутим, сазнања о могућним одласцима домаћих певача на стране позорнице била су некад интонирана и друкчије, па се о некоме ко није отишао у свет говорило: добро је што га дирекција није пустила да оде од нас. Неколико пута је и Злата Бунџенац добијала понуде да пева као чланица иностраних сцена; године 1937. била је позвана на дужу америчку турнеју. Скоро све такве аранжмане је одбила, понекад стога што се осећала обавезном према својим позоришним кућама, а каткада из личних разлога. Ипак је више пута достојно репрезентовала Југославију пред иностранством — у бечкој Штатсопери, у Прагу, Брну, Трсту, Берлину и Лондону.

С тим у вези треба подсетити на чињеницу да је оно време било пресудно у формирању како наших оперских установа, тако и оперских поклоника и зналаца. Послужићемо се карактеристиком која је једном пригодом била дата поводом тадашње београдске Опере:

„Раскошни гласови појединих оперских уметника носили су у себи магнетску снагу, која је била одлучујућа у стварању оперске публике. Иако су истакнути солисти давали пуно обележје и основни тон оперској уметности у периоду између два рата, ипак се за тај период не може рећи да је био обележен системом звезда [...] Без обзира на особености својих индивидуалности, оперски солисти из међуратног времена нису били транзитни путници,

укључени у систем међународне афирмације; они су били чврсто везани за своју оперску кућу и сталним заједничким радом и међусобним утицајем изразили су се, да тако кажемо, генерацијски. Они су били носиоци једне јасне и неподељене театарске етике [...] Највећа заслуга те генерације је у томе што је однеговала оперску публику, иако у уским оквирима, што је развила естетске навике и потребу за музичким позориштем у нас и што је припремила услове за следећи квалитативни корак у развоју оперске уметности.⁵

О Злати Бунђенац су били написани многобројни посебни прилози, излазили су интервјуи који су својевремено веома занимали њене поштоваоце, а затим и сећања на њен рад. На овом месту споменуће се само неки, док ће у даљем излагању бити навођени и други.

Вероватно је први напис посвећен специјално њој био под насловом *Zlata Gjungjenac*, штампан у *Dom i svijet* бр. 8 за 1923. г., 158. стр. Њен први дужи интервју, који је дала у Загребу пред прелазак на свој први београдски ангажман, објављен је у београдском часопису *Comœdia* бр. 5 за 1925/1926. г., 6—11. стр. Цео број позоришног часописа *Gledališki list Slovenskega narodnega gledališča v Ljubljani* 8 — *Opera*, 1948/1949. г., 101—129. стр., био је њој посвећен, поводом двадесетпетогодишњице њеног сталног ангажмана у југословенским операма. У „Политици“ од 22. III 1959. г. Синиша Пауновић јој је упутио топле редове успомена и признања. У љубљанском листу *Dnevnik* излазио је од 27. X до 20. XI 1968. г. „Портрет“ Злате Бунђенац (*Primadona Đunda in romenek z njo*), који је на основу давнашњих приказа и непосредно уприличених у Загребу ћаскања саставио Миран Сатлер. Поводом стогодишњице Народног позоришта у Београду, на свечаној седници органа управљања и затим пред почетак свечане представе 22. XI 1968. г., управник Гојко Милетић и председник Одбора за прославу Велибор Глигорић, набрајајући заслужне чланове Опере између два рата, обојица су на првом месту навели име Злате Бунђенац, о чему сведочи Годишњак јубиларне стоте сезоне 1968—1969, Београд, 1969, 40. и 57. стр. Музеј позоришне уметности СРС је 26. III 1970. г. приредио вече посвећено Злати Бунђенац: организатор и коментатор је био Синиша Јанић, а одслушане су и арије са сачуваних плоча у њеном извођењу. У листу „Позориште“, изд. Српско народно позориште у Новом Саду, год. 40, бр. 7 од 16. III 1973. г., штампан је прилог *Гости Новосадске опере — сећање уз јубилеј*, где је с великим признањем евоциран уметнички лик Злате Бунђенац (изашао је без потписа; аутор је био Влада Поповић).

У Љубљани су је се сетили приликом осамдесетогодишњице њеног живота, иако је тада већ врло дуго нису видели у својој средини. Том приликом јој је Смиљан Семец посветио подужи текст

⁵ *Народно позориште у Београду — Бела књига о опери*. Поглавље: Неке најопштије карактеристике развоја у периоду после ослобођења, Београд, 1970, стр. 17.

(Gledališki list Slovenskega narodnega gledališča v Ljubljani 1 — Opera, 1978/1979, 19—23).

Дуги низ интервјуа, комплексних приказа Златине уметности и сећања завршио се тужном вешћу о њеној смрти, коју је донело више југословенских гласила. У Београду је објављен некролог из пера Слободана Турлакова, у „Политици“ од 2. VII 1982. г. И Смиљан Самец се огласио у „Гледалишском листу“, оном истом у којем је толико пута раније стајало њено име. Сетан је био наслов тог некролога: „Ни Злате Бунџенац више нема“ (бр. 1 — Opera, 1982/1983, 51—52).

Златини поштоваоци ће се и даље сећати ње. Далеки, времешни Рус, већ давнашњи житељ Америке, оживљује своје успомене из ведрих београдских дана, па каже: „Водећи певачи у оно време били су Холотков, Лиза Попова (вечита Татјана), Поповић, Пихлер, Бунџенац, Ољдекоп.“⁶

Тако је — приказано у најовлашњим цртама — изгледала каријера Злате Бунџенац, што је и био њен живот.

Напоменућу на крају да сам већ раније објавила три прилога везана за личност Злате Бунџенац: *Бранко Гавела и Злата Бунџенац*, Домети 2, Сомбор, 1975, 79—84; *Злата Бунџенац*, Pro musica 105, Београд, 1980, 6—7; *Музика и Злата Бунџенац у делу Бранка Гавеле*, Летопис Матице српске књ. 429, св. 6, Нови Сад, 1982, 1122—1132. Била сам принуђена да из ових својих кратких чланака извесне формулације поновим и овде.

Осим највеће захвалности коју дугујем самој Злати, као и њеној покојној сестри Олги, која се неуморно трудила да попуњава празнине у мојим за овај посао неопходним сазнањима, желим да изразим нарочиту захвалност: *Музеју позоришне уметности СРС*, где сам, поглавито за време управе Петра Волка, налазила многе корисне податке; затим, *Заводу за књижевност и театрологију ЈАЗУ* у Загребу, где су ми Славко Батушић и његови сарадници омогућили разгледање добро сређене хемеротеке (нешто додатног посла је било и после Батушићеве смрти); такође, *Словенском гледалишском музеју* и сасвим посебно његовој управници Мајди Клеменц, која је с великом предусретљивошћу излазила у сусрет приликом мојих потрага, што је касније наставила да чини несебично и као приватно лице. У *Народној библиотеци СРС* археограф Радоман Станковић ми је с непресушним стрпљењем помагао у тражењу и добијању потребних периодичних издања.

Својим сугестијама и примедбама на припремљени текст помогли су ми члан Српске академије наука и уметности Дејан Деспић и виши научни сарадник Музиколошког института САНУ др Надежда Мосусова, којима се такође захваљујем.

⁶ *1 Русско-сербская гимназия — Памятка*, Њујорк — Вашингтон — Сан Франциско — Каракас — Буенос Ајрес, 1986, стр. 128 (прилог А. Фетинга; превод с руског).

ДЕТИЊСТВО, ШКОЛОВАЊЕ И УМЕТНИЧКО УОБЛИЧЕЊЕ

Чазма је на прелазу из деветнаестог у двадесети век била типично мало и малограђанско место, трговиште, у којем се осећала, на једној страни, близина Загреба, а на другој, ипак, скученост аустроугарске провинције. Оживљавале су је песме и доскочице верних посетилаца по гостионама, смех гимназијалаца и студената током летњих месеци.

Отац — Фрањо Бунђенац био је мештанин, старином каптолски слободњак занатлија, оригиналан јунак винских утрка. Захваљујући несвакидашњим способностима и општој омиљености у Чазми, он се уздигао до неке врсте месног начелника. Немирног духа, балансирајући између разних ризика, стигао је у једном раздобљу живота до статуса имућног трговца, порезника, млинара и велепоседника, са имањем удаљеним два-три километра од Чазме. У даљим годинама је он, како би се модерно казало, банкротирао. Имао је жену Љубицу рођену Јазбец, из друкчијег сталежа и из удаљенијих крајева: њен је отац био официр родом из Новог Места у Словенији, док јој је мати водила порекло од моравских племениташа из Оломоуца (данашња Чехословачка).

Кроз породицу се као нит провлачила музичка надареност. Мајчин отац је школовао глас у Милану, њен брат је добро свирао на клавиру и такође певао. Златини кузени, деца мајчиног брата и једне њене сестре, постигли су још више. Један од њих, Марјан Јазбец, баритон, после завршетка музичких студија у Бечу постао је концертни певач, док је други, Марјан Мајцен, лирски тенор, био оперски певач у неким немачким градовима, касније професор певања. Ни мајка није била лишена музичких способности. Понекад, у породичном кругу, она је са својим мужем певала дуете ради пријатног домаћег расположења. То се после препричавало овако: мама је врло лепо певала, тата је врло радо певао.

На широком имању са вртом, са хладовитом шумом која је служила као властити парк, са парним млином у позадини, одакле се пружао видик на далека поља, проводиле су детињство две девојчице: Олга, такође обдарена невеликим лирским гласом — бу-

дући одани помоћник др Бранка Гавеле у административним пословима око руковођења Академијом за казалишну уметност у Загребу — и годину дана млађа Злата.

Породична традиција је сачувала сећање да је Злата пропе-вушила пре него што је проговорила. Мајка ју је успављивала тихом дечијом мелодијом без речи, па ако је сутрадан мењала или скраћивала напев, дете је исказивало нервозу: по његовом осећању песма сада није звучала правилно. Није прошло много времена, а Злата је већ покушавала да секундира уз мајчин глас, измишљајући пратњу у терцама. Уосталом „секундирала“ је и буквално, тј. умела је, нешто касније, да држи чак секунду испод мајчиних тонова.

Носио ју је на рукама стари слуга Штефец, који је исто тако, у својим млађим годинама, одњихао славну певачицу Милку Трнину. Носио је Злату и тепао јој: „Ти буш какти моја Милка.“

Злата је била натпросечно осетљива девојчица, буцмастих образа и уских очију, ситног стаса у поређењу с вршњакињама, помало меланхоличне нарави. Сећала се касније како је седела на земљи испред великог камена и свирала по њему, замишљајући да је то клавир; а ноћу је лежала у трави, гледала небески свод и надевала звездама нека своја, науци непозната имена. Волела је разне животиње на имању, али нарочито птице. Једном је тако страсно миловала и стискала новоизлегле пилиће, да их је све подавила. Возили су је у малим кочијама у које су били упрегнути домаћи коњи; гледала је по околним брежуљцима који су се простирали налик на морске даљине, и питала се с тугом: с киме ћу ја овде да се дружим? ја ћу заувек остати сама. Њена сестра се у далеком будућим временима присећала како су се ту негде заустављали чергари или слични путници, и девојчице су чуле да су то Срби. Са децом тих незнанаца везивало их је једно време радознало и искрено дечије пријатељство.

Пошто је у кући био набављен клавир, Злата је доста рано почела да свира. Двориштем је у пролазу шкрипао неподмазан то-чак, а она је својим апсолутним слухом ловила звуке и одређивала: „Ево, гис, гис! А сада шкрипи на цис!“

Она је већ тада тачно знала шта хоће. Одређеност у намерама, тврдоглавост, чији су се позитивни учинци понекад плаћали ослабеним односима са околином и нечим што су познаници дефинисали као мушичавост, били су најпостојанији пратиоци њеног карактера. Деценијама касније, уз дозу симпатичне скромности, изјављивала је: „Нисам ни била створена за нешто друго; да нисам постала оперска певачица, ја бих, ваљда, прала степеништа.“ Хтела је да пева. Мајка јој је давала ручни рад, терала је да везе, али је Злата намерно бола иглом прст па је трчала оцу, жалећи се на крв и на судбину. „Нека, нека, дете моје, не мораш ти да везеш“, тешио ју је отац. „Ти ћеш постати нешто друго, него што смо постали ми.“

Међутим, далеко од тога да је пред очевим духовним погледом ћерка лебдела као глумица на бини. Времена су била још увек не много удаљена од оних када су глумци, а већ поготову глумице, у повољнијим случајевима били сврставани међу бића сродна сомнамбулима (или међу таква као што су зеленаши, картароши), а у горим међу представнике оног најсумњивијег заната.

У основној школи, у Чазми, учитељице су се хвалиле њеним гласом пред надзорницима. Једном је дошао један инспектор па хтео да је чује, пошто је већ био сазнао нешто о обдареној ученици. Злата је отпевала из клупе. Инспектор је забринуто упитао: „Певање сам чуо, ама где вам је певачица?“ Била је тако мала, да ју је бачка клупа скоро покривала и кад је стајала.

Приликом одлазака у Загреб водили су је понекад у оперету. После је говорила да су, уколико је не вара сећање, *Гејша* и *Весела удовица* били први комади које је она уопште слушала. Враћајући се кући под пријатним утисцима она је пред укућанима изводила дуге одломке из *Веселе удовице*: верно и помно певала је тенорску партију, док је њена рођака, такође упозната с овом оперетом и такође музикална, допуњавала извођење у сопрану.

После су настали друкчији дани, далеко тужнији за младог створа у расцветавању. Чини се да је своју славу одрасле жене Злата капарисала младеначким патњама. Стигао је дан да се отисне из родитељске куће. Отац и мајка су, разумљиво с најбољим намерама, послали своје две кћери из Чазме у Загреб на даље школовање. Ту је једанаестогодишња Злата морала да се настани код старе рођаке, толико неправичне и зле жене, да се цео тај период њеног детињства ограничио са ужасом дечијих прича о маћехи и Пепељузи. Сестре су се договориле да ништа не казују родитељима, па је то тако и потрајало више година.

Према доцнијим размишљањима и закључивањима Златиног супруга Гавеле, овај се период већ уграђивао на особен начин у темеље њеног изванредног дара. Она се тада навикавала на две ствари: да крије своје јаде, и да тражи утеху у себи. Овакве карактерне црте, урезиване у детињству болно и тада још без могућности спасоносног сублимирања, представљале су оно што се касније претопило у њену песму и глуму. Како је говорио Гавела, била је то „клица доживљавања све људске беде“ и „потреба за унутрашњим ослобођењем од те беде, за тражењем спаса и противтеже том злу у самој себи, потрага за унутрашњим обликовањем реакције на животна искушења. Из тога је настајала Злата-уметница.“¹

У средњој школи, у којој су владали дух самостанске чедности и педагогија часних сестара, почињало је већ нешто што је могло личити на позоришни успон. Испрва су другарице изабрале Злату за своју „претпевачицу“, солисткињу, присиливши учитељи-

¹ Branko Gavela, *Zlata Gjungjenac (Portret)*, Gledališki list Slovenskega narodnega gledališča v Ljubljani 8 — Opera. Љубљана, 1948/1949, 117. Ово је био број „Гледалишког листа“ посвећен Злати Бунђенац.

цу неком врстом штрајка да смени ону претходну. Ту су се давали комади у којима су наступале ученице. Младе глумице су играле испред кулиса, оне су смеле да играју пред „публиком“, али је Злати била поверена друкчија дужност, почасна и понижавајућа у исти мах. Она је била исувише мала да би излазила на позорницу заједно с колегиницама, иако неупоредиво најбоља по гласу. Морала је да стоји иза паравана, да напето ишчекује, и у потребном тренутку да „лови“ тон, да га додајује извођачици на сцени. Другим речима, певала је уместо оне која је тамо напред стајала и отварала уста.

Тада је већ често одлазила у оперу. Свеопшти идол омладине била је у то време Ирма Полак, велики оперетски таленат. Са својом сестром и са другим девојчицама Злата је учествовала у уличним овацијама и бацала цвеће за популарном певачицом. Дубљи, емоционални траг оставила је у њој префињена оперска уметница Маја Строци-Печић, посебно као Мими у *Боемима*. Током година које су тек имале да се испреду, Злата је у многим улогама, као и у срцима публике, наследила Мају. Некадашњи познаваоци су тврдили да је било доста уметничких сличности између њих двеју, без обзира на то што се Маја формирала у салонима своје мајке, чувене трагеткиње Марије Ружичке-Строци, међу столовима за пасијансе и букетима ружа, док је Злата расла у широким просторима брегова, дубрава, ноћног неба и самоће.

Летње распусте је провела, зна се, у Чазми. Ту је на некој малој забави први пут „озбиљно“ пропевала. Имала је тринаест година. Запазио ју је тог дана Буро Прејац, тадашњи редитељ загребачког Казалишта, иначе и драмски и оперски глумац. Он је почео наговарати њене родитеље да је касније, кад за то дође време, упишу на музичке студије. После је Злату сасвим пажљиво одслушао професор Хорбовски-Ранијери, музички педагог у Бечу и, повремено, у Загребу.

Пуштамо даље Злату да сама говори. На овом месту напомињемо да се не може гарантовати потпуна тачност приче која непосредно следи. Можда је ту било нешто шале, претеране скромности или накнадног обликовања, али не треба искључити ни то да су прилике о којима ће одмах бити реч биле тада либералније, лежерније.

„Имала сам седамнаест година. Био је школски распуст, ја сам се објашњавала с татом, он није дозвољавао да се упишем на конзерваторијум, плакала сам. После је рекао: хајде, иди па види како то тамо изгледа. Кренула сам у Загреб да се упишем. Дођем онамо на дан уписа, пријавим се, гледам — сви који су дошли као ја, држе ноте под мишкама. Једна ме пита: шта ћете ви певати? Ја нисам имала ништа, никакве ноте, никакву праву арију нисам спремила. Хтела сам побећи, премишљала сам се, и баш тада чујем како ме прозивају, ишли су према списку пријављених. Ушла сам. Пробали су ми глас прво на скалама. Где су вам ноте? питају ме. — Немам нота. — Добро, знате ли неку песму? — Знам пуно песама. — Коју ћете нам отпевати? — Ту се ја потпуно збуним, а

после се саберем и отпевам: „Мила, мила луница“. У средини песме сам заборавила речи па сам један део отпевала на тра-ла-ла. Директор који је ту седео почео је да ми помаже, певао је заједно са мном. Када се то завршило, рекли су ми да сачекам напољу. Даље су улазили они с нотама, а ја сам мислила: шта ћу сад, све сам песме одједном заборавила, ни «Луницу» нисам људски отпевала! После изађе нека стара дама и позове: Бунђенац, ви ћете учити код мене. Била је то једна од најбољих наставница, Леонија Брикл. Около се чуло како шапућу: та је сигурно имала протекцију. Е, сад је дошао прави упис и школарина. Ја немам тог новца, јер ми тата није дао. Кажем ја то Бриклици. Она ме пошаље директору. Директор вели: ви сте нас на пријемном испиту одушевили, ако баш немате сада пара, уредићемо то некако. Тад сам написала оцу писмо: морам, тата, да се упишем у глазбену школу, јер су ме већ ионако уписали.“

Кад год су касније долазиле на ред успомене о почецима музичког школовања, њена сестра Олга је, кроз смех, такође споминјала Луницу.

У школи Глазбеног завода, која је 1916. г. преименована у Конзерваторијум (1922. г. претворена у Музичку академију), Злата је провела пет година (1915/16 — 1919/20) уместо шест, колико је требало. После пете године признали су јој потпуне студије, а тада је увелико излазила већ и на оперску сцену.

У биографијама оперских уметника аутори се обавезно задржавају на учењу. У Златином случају се мора рећи — а то су увек понављали и она сама и њен супруг — да она од тадашњих часова није осетила много користи. Њен је глас већ имао неопходне квалитете. Учила је код Леоније Брикл, која је раније била првакиња Загребачке опере, а потом изводила на позорницу своје познате ученице — Милену Шух-Штефанец, Вику Енгел, Паулу Траутнер и друге. После је Злата узимала часове код Јана Оужедника, бившег певача чешких сцена и такође загребачког солисте. У вишим годиштима било је наставе глуме, тачније, мимике, коју је предавала Мицика Фројденрајх, учесница на свечаном отварању нове позоришне зграде у Загребу 1895. г., Манон и Мињон на југословенским праизведбама — међутим, како изгледа, не и талентован педагог.

Злата се у разним приликама и на разне начине устезала да тачно исприча како је текло то њено школовање. Морала је више да учи композицију и хармонију, неголи само певање. Сасвим је лепо савладала клавир; неколико деценија касније имала сам прилике да чујем како свира део из једне Шопенове етиде. Гавела је на све то додавао: зато што је она сама себе стварала као певачицу, њен је глас остао поштеђен свих грешака афектације, он се уобличио као тачан, поуздан израз њене личности.

Било је то време оскудно и туробно. Трајао је први светски рат. Млади су ипак успевали да налазе неки весео смисао живљења. Са својим колегама — виолинистом Мирославом Шликом, са познатим касније загребачким баритоном Драгом Хржићем, са пи-

јанистскињом Елвиром Марсић — Злата је правила аматерске турнеје по унутрашњости. Пропагирали су музику, хранећи се више ентузијазмом него хлебом, и спавајући понекад чак и у орманима.

У зграду Конзерваторијума требало је да се смести болница, па касарна, и једва се издејствовало да се уместо њих ту некако стесни лицеј.² Наставници и ученици мушкарци одлазили су на фронт, тако да су поједини предмети постепено отпадали из поука, између осталог и читање партитура, дириговање, клавирска пратња. Разуме се, ништа боље није било ни у Опери. Опера је у то време пролазила свој тзв. трећи период (и први и други пут је била распуштена из политичких разлога). Ово раздобље, под директорством Владимира Трешчеца (од 1909. г.), одликовало се прокламованом идејом водиљом — да се морају форсирати „стајаће“ представе, мање њих на броју али честито спремљене, да би се публика солидно упознала с њима и заволела их.³ Али је већ септембра 1914. г. управа била принуђена да донесе ванредне мере. Пошто је постала свесна да ће ратне прилике потрајати „дуже од шест недеља“, раскинула је дотадашње уговоре са свим намештеницима, да би убудуће склапала погодбе са сваким појединачно за сваких даљих четрнаест дана, уз отказни рок од четири дана. Како би се представе омогућиле, сваки члан се морао обавезати да ће додељени му задатак прихватити „без обзира на врсту и струку“, одн. да ће свирати на сваком њему познатом инструменту.

Насиља аустроугарских власти била су велика. Тако су, нпр., члан Опере Ј. Цвијановић и члан Оперете А. Бинички били ухапшени, оковани у ланце и отерани у мађарски логор. Што се тиче Бранка Гавеле, испрва библиотечког радника, године 1914. већ редитеља Шилерове *Месинске невесте* — он је почетком рата био мобилисан као резервни артиљеријски официр и послат на фронт; године 1917. био је враћен, пошто је прележао тежак тифус, па се после тога у потпуности посветио редитељском раду. Год. 1918. и 1919. он је заменик драматурга и редитељ при Хрватском казалишту, и у доба око завршетка првог светског рата појављују се његове прве оперске режије. Директор Опере био је у овом периоду композитор Срећко Албини, а од 1919. г. диригент Милан Сакс.

Позоришту је успевало да припрема и изводи понеке оперске новитете. Год. 1916. први пут је даван *Кавалер с ружом*: на једној од његових реприза дебитовао је тенор Јосип Ријавец, каснији чести партнер Злате Бунџенац и омиљени београдски певач — а ујесен исте године дириговао је овом својом опером у Загребу Рихард Штраус. Дана 25. IV 1917. била је приизведба Коњовићевог

² Већина даљих података о ратним и раним поратним приликама узета је из публикација: *Godišnjak Narodnog kazališta u Zagrebu za sezone 1914/15—1924/25*, uredio Julije Benešić, Загреб, 1926; *Hrvatsko narodno kazalište 1894—1969*, Енциклопедијско издање, Загреб, 1969. Такође: Вј. Клајн, *Učitelji pjevanja u hrvatskom konzervatoriju 1829—1919*, Jugoslavenska knjiva 33, Загреб, 1919, 529—532.

³ Milan Ogrizović, *Hrvatska opera (1870—1920)*, Загреб, 1920, 38.

Вилиног вела, уједно прво извођење једне српске опере на загребачкој позорници. Месец и по дана после тога Коњовић је сам дириговао том својом опером, што је представљало његов први диригентски наступ у Загребу.

У овим невеселим приликама студенткиња Злата Бунџенац је слушала скоро све представе, а ускоро је почела да се и сама појављује пред загребачком публиком.

Њено прво званично јавно наступање било је на концерту ученика Конзерваторијума, 31. I 1917. г., дакле, после годину и по дана студија. Најаве у „Народним новинама“ садрже први пут њено одштампано име, а затим се појавио први штампани приказ у њеној каријери: „Једна од најљешних [...] била је трећа точка. Понајпре отпјевале су врло лијепо госпођица Елвира пл. Јакоповић и госпођица Лудмила Радобој два прекрасна салонска двојјева од Далкроза [...] Тад је на подиј ступила и госпођица Злата Бунџенац, те је њих троје отпјевало сјајно Дворжаков тропјев из Русалке. Ритмички био је он отпјеван узорно, а истакао се свјежи млађахни сопран госпође Бунџенац, умиљати и јаки мецосопран госпође Јакоповић и звонки алт госпође Радобој. Све три показале су уз то велику музикалну сигурност, што служи на част нашој бившој сјајној Ортруди, госпођи Леонији Брикловој.“⁴

Прошло је близу године дана, и опет је приређен један концерт са Златиним учешћем. О томе је остала следећа белешка: „Јучер послје подне приредио је одбор за припомоћ болницама Црвеног крижа у Загребу XIII гласбени састанак. Велика дворана хрватског конзерваторија била је пуна одличног загребачког опћинства, а међу присутнима видјели смо Грофа Драшковића [...], равнатеља болница црвеног крижа др. Ланга, а одбор госпођа на челу са госпођом Мачвански марљиво је дворно присутнике чајем и колачићима. Врло бирани распоред самога концерта отворен је Славенском увертиром, на што је гђица Злата Бунџенац својим умиљатим и угодним гласом тако одушевила опћинство, да је арију Анчице из «Стрелца вилењака» морала опетовати, те је уз бурни плесак била још награђена с китом цвијећа.“⁵

После ових следиле су и даље јавне продукције. Тих далеких дана сећао се много касније Петар Коњовић. „Имам скупну фотографију из дана, када сте у својим немирним слутњама тек сањали о почетку позоришне каријере. На слици је група загребачких ученица Конзерваторијума, певачког одсека. На првом загребачком концерту мојих композиција ова група (која је представљала веома дисциплинован и по гласовним квалитетима одличан ансамбл) изводила је под диригентском палицом изврсног хорског педагога професора Цирила Јунека моја »Три женска збора«. На тој фотографији, у овој скупини, види се скромна, крхка девојчица, а из

⁴ Narodne novine, 2. II 1917 (?). Најаве ученичке продукције биле су штампане у истом листу 29. I и 30. I.

⁵ Novosti, 10. XII 1917.

њених сањалачких очију чита се чежња и одлучна воља да ступи у широке просторе звучне уметности те да тамо освоји суверено место, за које верује да јој припада. Та девојчица на слици сте Ви, Злата.“⁶

На крају школске 1917/1918. године загребачка гласила су нотирала завршни концерт студената, одржан 27. VI. „Редовита ученица Злата Бунџенац пјевала је уз пратњу своје одличне наставнице, госпође Леоније Брикл, двије Дворжакове пјесме, те је аријом мјесецу из Русалке добила пригоде засвједочити и доста опсежне и већ лијепо изједначене регистре свог угодног сопрана, а и поприлично укуса у предавању, који ће се под обзирним и вјештим руковођењем њене професорице временом развити још већма.“ — „[...] Отпјевала нам је гђица Злата Бунџенац [...] Дворжакову «Љубавну пјесму» и арију «Мјесече на небу» из опере «Русалка». Њено је грло без сумње једно од најбољих у конзерваторију и можемо се надати да ћемо у њој већ након довршења пјевачког студиа имати озбиљну и добру умјетницу. Много чувства и љубави заједно с добром мимиком показала је пјевајући арију из «Русалке», док је у «Љубавној пјесми» пјевала како јој срце пјева.“⁷

Августа 1918. г. Злата Бунџенац даје концерт у својој родној Чазми. И на тај мали догађај осврнула се ондашња штампа: „Неколико пјесама прекрасно је отпјевала дражесна госпођица Бунџенац, слушатељица Хрватског конзерваторија. Слушатељство бје очарано љепотом њенога гласа.“⁸

После нешто више од три године студија она је била спремна да изађе на оперску сцену, истина, тог првог пута у сасвим малој улози. Октобра 1918. г. обновљена је у Загребу Моцартова *Чаробна фрула* (праизведба, загребачка и уједно југословенска, била је још 1899. г.). Опера је публици била најпре приказана и протумачена тако што је у Казалишту на матинеу, 6. октобра, Антун Добронић одржао предавање о Моцарту и о овом његовом делу, уз извођење „музичких цитата“. Том приликом иступиле су, први пут на позоришној бини, Злата Бунџенац и Лудмила Радобој, обе учеснице и на премијери која је уследила.

Прва представа била је 14. октобра: диригент Милан Сакс, редитељ Александар Бинички, извођачи Светозар Писаревић — Сарастро, Јосип Ријавец — Тамино, Тинка Весел-Пола — Краљица ноћи, Султана Савић (као гост) — Памина, Марта Поспишил и Ирма Полак — краљичине даме, Јосип Крижај — Папагено, док је редитељ Бинички певао Моностратоса. Ту су се појавили и живахни пажеви, извођачи терцета у менуетском ритму: први паж — Злата Бунџе-

⁶ Gledališki list ... (в. бел. 1), 106.

⁷ Milan Graf, Novosti, 28. VI 1918; P-č (Josip Pasarić?), Narodne novine, 28. VI 1918.

⁸ Неидентификовано. (Овде и даље извори који су обележени као неидентификовани преузети су из приватне збирке Злате Бунџенац, без могућности да се друкчије провере.)

нац, други — Злата Пијерова, трећи — Лудмила Радобој (у програму су означени као први, други и трећи дечко).

Већ сутрадан се огласио др Виктор Новак, износећи да представа није имала чисте стилске форме, да је деловала понешто укочено, да је сценографији недостајало фантастике. Слично и други рецензент: „На читавој се изведби опажала нека пригушеност.“ Сазнајемо и ово: „Од трију дјечака пјевала су само двојица, док је трећи тек статирао [Зл. Пијерова]. Тако је трогласни Моцартов став спао на двогласни.“ — „[...] Узрок је томе шпанјолска инфлуенца трећег дјечака. Угодно се је истицао свјежи глас гђице Бунђенац, ученице хрв. конзерваторија, који одаје солидну школу гђе проф. Брикл.“⁹

Као што је познато, 29. X 1918. г. Хрватски сабор је прогласио раскид са аустроугарском монархијом на умору, а месец дана после тога рат се завршио. Позоришна сезона је настављена с новим еланом, премда не у сасвим срећеним условима. У време док се Драма подизала из ратне учмалости (између осталог, појављивале су се увек нове режије Бранка Гавеле), Опера је већ кретала на прва гостовања у новоствореној југословенској држави. Гостовало се у Карловцу, Сиску, Бјеловару и у Цељу.

Поседујемо приказ једне (концертне?), продукције у Сиску. „Гђица Бунђенац изазвала је зачуђење, јер ми смо навикли слушати умјетнике познатих и умјетничком славом овјенчаних имена, а гђица Бунђенац једва нам је била именом позната, а располаже гласом, који је права ријеткост, и не сјећамо се да смо давно већ слушали на нашој позорници такав изванредан глас, којим је претекла звонкошћу и једином гласовите пјевачице.“¹⁰

У свом почетничком лакој субретском фаху студенткиња Злата појављује се ове сезоне и у двома малим улогама у Шарпанџијевој *Луизи*. Извођењу премијере (уједно југословенске праизведбе) такође је претходило предавање (Милана Сакса), затим јавна генерална проба. Злата Бунђенац је учествовала као Сузана и као „лобирачица прња“. Ова веристичка, „монмартровска“ опера имала је у оно време у свету доста успеха, а препоручивао ју је благонаклоно законодавац доброг музичког укуса Рихард Штраус. Ако је судити по одјецима у загребачкој штампи, публика се није много загрејала за њу. О великом ансамблу извођача и о оркестру писало се похвално. „Сва је сила малих улога (кројачице, продавачице, пометачице, гризете) била подијељена међу наше ревне пјевачице, а оне су уложиле у студиј најбоље силе своје; зато и јест она слика у кројачком атељеу била тако жива.“¹¹ А. Доброних је констатовао да представа даје повода за радовање што се примећују знаци ренесансе у опери, што дисциплина у ансамблу постаје бо-

⁹ Viktor Novak, *Jutarnji list*, 15. X 1918; без потп., *Hrvatska*, 15. X 1918; *as*-, *Obzor*, 16. X 1918; *Milan Graf*, *Novosti*, 17. X 1918.

¹⁰ Неидентификован лист, 11. IV 1919.

¹¹ Božidar Širola, *Jutarnji list*, 3. V 1919.

ља, и што одлични диригент Милан Сакс заиста уме да извуче максимум из засада још доста слабог оркестра.¹²

Трећа опера а четврта улога Злате Бунџенац била је у Моцартовој *Фигаровој женидби*. У Загребу је *Фигарова женидба* била те сезоне постављена тек 19. VI (иначе, не премијерно). Грофа Алмавиву певао је Рудолф Ертл, такође будући члан београдске Опере. Злата је тада имала улогу Барбарине, са њеном грациозном аријом на почетку четвртога чина. Дириговао је Оскар Смодек.

Већ три дана касније чекао ју је далеко озбиљнији задатак: 22. VI давана је Хумпердинкова „дечија опера“ — музичка бајка — *Ивица и Марица*, овог пута као испитна представа ученика Конзерваторијума.¹³ Злата је певала улогу Марице, а Лудмила Радобој Ивице, уз Драга Хржића као оца Петра и уз Бланку Бивал као мајку Гертруду. Меке, певљиве мелодије немачких народних и дечијих песама, преудешене у арије и вешто укомпоноване у сложену полифонију оркестра, добро су лежале младим почетницама. „Женски пјевачки материјал је осигуран“, писао је критичар. „Обе [З. Б. и Л. Р.] су показале велику глумачку способност и много живота на позорници. Гласови су им врло симпатични и гипки. Крај свих потешкоћа тешке и компликоване игре, савладавале су своје улоге и пјевачки врло спретно. Оба гласа су звонка и врло снажна у високим положајима.“ — „[...] А особито би препоручили гђицу Бунџенац, која нас је као Марица врло угодно изненадила. Бит ће без сумње врло врсна сила на нашој опери.“¹⁴

Следеће сезоне, 1919/1920, загребачка опера се обogaћује новим именима. Као стални гости појављују се емигранти из Русије, а међу првима тенор Стефан Бјелина-Скупјевски, мецосопран Јелена Садовен, сопран Ада Пољакова. Тада је почела да излази на даске још једна будућа београдска примадона, Зденка Зикова, родом Чехиња. Истина, загребачка опера се двадесетих година, више него београдска, трудила да се држи што је год више могла на домаћим снагама, тако да се ускоро број гостујућих или сталних певача странаца знатно смањило, у складу са интенцијама Петра Коњовића, који је нешто касније овде дошао за директора.

Злата Бунџенац је понављала своје дотадашње споредне улоге, али и није излазила много пред публику, јер је тада студирала предстојеће велике — Марженку у *Проданој невести* и Маргарету у *Фаусту*. Ово припремање из данашње перспективе изгледа нам донекле преурањено и префорсирано, али је оно посведочило о великом поверењу Златиних наставника у њене могућности. Уосталом, као Маргарета она те сезоне још није наступила.

¹² Jugoslavenska njiva, 18, Загреб, 1919, 290.

¹³ Ова опера се и другде понекад приказивала као ученичка продукција. У Загребу је дата представа значила облик сарадње Казалишта и Конзерваторијума. Двадесетак година касније, нпр., давали су *Ивицу и Марицу* тадашњи и бивши ученици музичке школе „Станковић“ у Београду.

¹⁴ Kazimir Krenedić, Riječ Srba, Hrvata i Slovenaca, 26. VI 1919; S. V., Narodna politika, 24. VI 1919.

У оно време Злата је била посебно запажена учесница, мада још не и стална чланица, оперског ансамбла, предмет пажње међу стручњацима, нарочито због своје изузетне музикалности. У њеним успоменама на те дане постојала је оваква епизода. Оскар Смодек и Милан Сакс су једном заподенули разговор о њој, те је Сакс приметио како је то певачица која уопште не може да погрешити, ни под каквим условима. Смодек није показао да је у то сигуран, па је пала нека врста опкладе. На једној од клавирских проба *Чаробне фруле* Смодек је успео да у пратњи њене деонице једва приметно, и сасвим у моцартовском духу, „погрешити“, не би ли јој глас повукао за клавиром. Злата је прекинула певање и упозорила да нешто није у реду. Сакс, који је присуствовао овом експерименту, само се насмејао.

У сезони 1919/1920 давала се обновљена *Продана невеста*. Марженку је стално певала Ирма Полак, међутим, сада ју је Злата Бунђенац спремила као свој дипломски наступ. Конзерваторијум је тражио да се крајем сезоне једна главна улога повери његовој ученици апсолвенткињи. Златина способност асимилирања онога што је посматрала у туђем извођењу дошла је тада до изражаја, и то у једном врло одговорном задатку, какав представља жива и експонирана рола Марженке. Наиме — штампа није забележила, али је остало у сећању саме извођачице — она је своју представу отпевала без режијске пробе, само са једном оркестарском „седећом“. Ова *Продана невеста* одржана је 2. V 1920. г. (тада већ са преводом либрета из пера М. Нехајева; ранији превод ове опере, као и Фауста и неких других, припадао је перу Августа Шеное). Дириговао је Милан Сакс. Критике су опет биле повољне; додуше, неке од оних којима располажемо нису биле написане са довољно стилског и другог умећа.

„У недјељу вече гђица Злата Бунђенац дебитовала је као гост [јер још увек није ангажована — И. Г.] у Сметаниној оперети [sic] *Продана невјеста*. Њезин глас, који је мелодиозан и хармоничан, допринео је да њезин успјех буде повољан и добар. Показавши као глумица изврстан таленат, који ће се сигурно још боље развити, гђица Бунђенац је умјела да са пуном слободом кретања на позорници стекне симпатије публике и остави утисак да посједује умјетничко схватање [...] Појава гђице Бунђенац на нашој позорници примљена је са симпатијом и искреним аплаузом, и дарована је цвијећем и најљепшим жељама и честитањима публике.“¹⁵

„Прексинаоће гостовање апсолвентице Хрватског конзерваторија Бунђенац можемо назвати њеним дебијем, мада је већ позната својим мањим наступима [...] Глас јој је добро постављен, а техника даха такође такова, да јој динамске разлике долазе до лијепог изражаја. Много ефекта је получила у дуету првог чина и у посљедњем чину, гдје је заједно са осталом петорницом [...]

¹⁵ Мирослав Баргулица, *Домовина*, 4. V 1920.

отпјевала познати секстет са много разумијевања и осјећајности. Сви регистри у гласу су јој изједначени, а висина има велику снагу, која је у ансамблима снажно продирала.¹⁶

„Гђица Бунџенац прексиноћ је наступила као Марженка [...] Њезини дојакошњи иако мањи, но зато сасвим сигурни наступи потпуно су оправдали дозволу управе за њезин већн наступ у улози, као што је Марженка. Иако гђица још није сасвим готова са својим пјевачким студијем [...] она уза све то већ и сада може с много среће и успјеха удовољавати захтјевима који се на њу као на будућу оперну пјевачицу стављају. Госпођица има симпатичан и свјежи сопран финога и лијепога металног тембра, добро израђеног у свим положајима, а технички знатно култивираног, који је подобан да рјешава и веће и теже задаће [...] Мјестимична дистонирања у дубљим положајима иду зацијело на рачун схватљиве узбуђености. Природно је да је гђица Бунџенац била још подоста далеко од тога а да би и глумачки исцрпла сву садржајност Марженкиних расположења и тако створила цјеловит лик.“ — „Млада певачица изненадила је у првом реду тиме што је сигурно владала певачким партом, а и у игри је показала задовољавајућу сценску сигурност. Њен глас поседује уједначен тембр у свим положајима; ипак, висине у дохватању и развијању тона захтевају још даље школовање. Схватљиво је да психолошка садржина улоге није могла да прожме гласовно остварење у потпуности. С обзиром на очигледну озбиљност уметнице, на њену свезу младост, као и на добар материјал, може се гледати у сусрет њеном даљем развоју са пријатним ишчекивањем.“¹⁷

Дана 14. VI 1920. г. Злата Бунџенац је примила диплому и вратила се с њом у Чазму. „Ето“, рекао је отац задовољно, „научила си да певаш. Сада се смири.“

Али много разговора овог пута није било. Догађаји су узели маха, Злата не само што је „научила да пева“, него је већ прекорачила праг оперске сцене, њено име у Загребу није више било непознато. А и не само у Загребу.

Тачно два месеца после уручивања дипломе она је добила експресно препоручено писмо од Фридрика Рукавине, тадашњег директора Опере у Љубљани, и то на адресу: „Господична Бунџенац, оперна певачица, Чазма, Хрватска“. Писмо је гласило: „Штована! Управа дозвољава си умолити Вас — ако би били приправни примити ангажман за сезону 1920—21. Ја бих врло желео имати Вас код нас, пошто видим да од Вас може у кратком времену постати изврсна певачица.“ Три дана касније стигао је телеграм од Милана Сакса из Загреба: „Молимо, дођите овамо по могућности сместа ради преговора за стални ангажман. Одговорите пристајете ли принципијелно.“

Загреб је у то време још био њен град, овде је она већ наступала, па је овде и отпочела преговоре. Међутим, ти преговори нису

¹⁶ Kazimir Krenedić, Riječ, 4. V 1920.

¹⁷ Viktor Novak, Jutarnji list, 4. V 1920; Zora Vernić-Turanjska, Tagblatt, 4. V 1920. — Овде и свуда даље преводи са немачког су моји — И. Г.

ишли уобичајеним током. Злата је енергично одбијала да постане стална чланица Опере, јер јој је изгледало да је за то још рано. Према њеним сећањима, она је резоновала отприлике овако: ако се сада прихватим да даље певам роле које сам већ као ученица настудирала, ја ћу, у ствари, назадовати — пошто ће се од мене очекивати све више и више, а ја ћу стајати на месту; тек треба да учим, па и да посматрам што више извођачица у својим садашњим и будућим улогама.

Сакс ју је упорно наговарао да потпише уговор. Најзад су се споразумели тако да ће она за свој потпис и за своје чланство у Опери добити стипендију ради усавршавања у Бечу, а да ће за време боравка у иностранству долазити према потреби да пева на загребачкој позорници. То се и остварило, али, из различитих разлога, тек 1923. године.

У сезону 1920/1921 Злата Бунбенац је ушла са својим пређашњим малим улогама, а ускоро, већ 9. X, и са Бареном у Јаначековој *Јенуфи*. После једне представе *Продане невесте* са Ирмом Полак, дотадашњом сталном Марженком, у штампи се појавила белешка: „За Продану невесту би у насловној улози требале редовито алтернирати гђа Полак и гђица Бунбенац.“¹⁸

У оквирима свечаности поводом двогодишњице уједињења, била је за 29. X спремана праизведба опере (или „музичке визије“ у две слике) Франа Лотке — *Море*, на стихове Владимира Назора. У комаду је било представљено како Хрвати, након великог лутања за време сеобе народа, излазе на Јадранско море — што је значило алегорију изласка на море после недавног политичког ослобођења. Музика је требало да дочара звучање старих словенских напева, и одликовала се доста dobrим хоровима. Дело је било оцењено, углавном, као неуспех, те је после пет представа скинуто са репертоара. Али као родољубива представа са личностима као што су Хрват, Жрец, вила звана Вуга која је прва угледала море и радосно саопштила о томе другима — ова домаћа опера у свечаној прилици имала је свога смисла.¹⁹

Улогу Хрвата спремао је Јосип Ријавец, Жреца Арнолд Флегл, Вугу Паула Траутнер. Опера је била вођена Барановићевом диригентском палицом, режија је припадала Бранку Гавели, коме је то била трећа оперска режисура, после двеју Зајчевих опера. Злата је учила улогу Вуге ради касније алтернације, али је до тога дошло пре него што се могло очекивати, на трећој представи. Због изненадног отказивања од стране Траутнерове, она је била хитно позвана на режијску пробу. Успомена се даље препричавала на следећи начин:

¹⁸ Kazimir Krenedić, Riječ, 14. X 1920.

¹⁹ Пригодно национално одушевљење, рефлектовано кроз репертоарску политику, почело се двадесетих година у Загребу стишавати, па се поново наглашавало да треба служити уметничким идеалима, више него расположењима тренутка. О томе је писао будући београдски музички педагог Рикард Шварц, Jugoslavenska njiva 29, Загреб, 1921.

„«Ко је ова мала?» питао је Бранко незадовољно, премда ме је већ морао познавати. Ја сам се снебивљиво представила. «И сад морам с том малом пробати, све изнова показивати» ...“ На те речи млада својеглавица се просто напросто покупила и отишла кући. Милан Сакс, који је ту присуствовао, испољно је сналажљивост и брзо дошао за њом у њен стан. „Не желим да пробам Вугу“, рекла је Злата одлучно. „Не дозвољавам да редитељ овако разговара са мном.“ — „Де, де, он је, знате, неки нервозан човек, он није знао да сте ви ову улогу већ певачки савладали.“ Довели су је натраг на бину. Пошто је гледала раније представе, Злата је тачно извела сцену у којој вила, персонификација слободног народа, трчи у сусрет светлом призору, при томе је беспрекорно отпевала своје ликовање. „Мала, па ти добро играш!“ узвикнуо је изненађени Гавела.

Траутнерова се није појавила на представи, и Злата је 12. XI отпевала Вугу. Гавела се те вечери трудио око ње, живо је учествовао у њеним припремама за излазак. Може се слободно рећи — мада звучи баш „театрално“, у сазвучју са амбијентом радње — тог дана, тих часова, зачињала се његова доживотна љубав, пасија према овој уметници, његовој будућој супрузи. Оне вечери ишао је околу и запиткивао људе који су је ближе познавали: „Шта мислите, хоће ли се увредити ако јој пошљем букет на позорницу?“

На овом месту додаће се још једна појединост. Добронић је за *Море* говорио да је то потпуно промашено дело. Злата и ја смо једном приликом оживљавале у разговору то њено незаборавно и судбоносно вече, и она је тада, између свега осталог, рекла: „Мени је скоро свеједно да ли је опера добра или мање добра. Ја се трудим да се уживим у сваког композитора, па после покушавам да га на неки начин оправдам.“

Нове Златине улоге у сезони 1920/1921 биле су Пусета у Мачневој *Манон*, Папагена у *Чаробној фрули*; затим је певала једну од главних улога, драмски обојену Јелену у Зајчевој опери *Никола Шубић Зрињски*. О тој опери је писано тада, са скоро полувекне дистанце од тренутка компоновања, да је мелодична, сладуњава банална на „италијански“ начин, оркестрирана занатски добро и звучно, али рудиментарно. Известан интерес представља то да се радња дотиче и Београда у XVI веку. После тога Злата је изишла пред слушаоце као мецосопранска Фраскита у *Кармен*, уз прослављену Марту Поспишил у насловној улози. Непуних месец дана после Фраските, пред крај сезоне, наступила је као дирљиви, ваздушаста Царевић Фјодор у *Борису Годунову*. („Партија Царевића боље пристаје мецосопранском него високом гласу гђице Бунџенац“, писао је идуће године један критичар, а после две године налазимо ово: „Фјодор госпођице Бунџенац био је слadak, као и све њене дечачке улоге.“²⁰)

²⁰ Без потп. *Obzor*, 3. II 1922; Ferreus [Ђуро Ајзен (Eisen)], *Tagblatt*, 25. I 1923.

У овој сезони вредно је забележити још улогу Микаеле у *Кармен*, у којој ће она касније наступати много пута. Поводом дебија 16. IV 1921. г. читамо китњасто написан приказ:

„Амбициозној младој госпођици Злати Бунџенчевој као да је Чимборасо умјетничких сања била до сад Микаела, па се, добивши од позваних претходни благослов, и одважила на тај смјели аут-аут корак. Но па на вељу њену срећу испоставило се да то њено самопоуздање није било нити претерана илузија, нити неопростива идолатрија [!]. У њеним наиме рукама не само да Микаела и са музичке и са приказивачке стране није била нити најмање естропијирана [!], него се је ишчаурила као мила фигура, којој радо опрашташ оно мало расположивог минуса. Ако завршетак велике арије у трећем чину није могла окитити дуго издржаним високим *b*, зато ипак та арија у њеној изведби није изгубила ништа од своје љепоте [...] Човјек расте са задацима. Та стара истина дај боже да се докаже и код госпођице Бунџенчеве, која аплауз након велике арије нипошто нех не схвати као неоспорну овацију за пружено, него као искрен encouragement на даљњу трудбу и као признање њена талента. Гца Бунџенчева је без двојбе један од истакнутих домаћих талената.“²¹ У идућој сезони њеној Микаели је одато пуно признање: „Напосе морамо споменути гђицу Бунџенац, која је као Микаела у III чину врло лијепо отпјевала своју пјесму, те је на отвореној позорници добила заслужени пљесак.“²²

Оперском сценом је тада, од женских гласова, суверено господарила Ада Пољакова, загребачка Манон, Бетерфлај, Маргарета — а све су то биле будуће велике роле Злате Бунџенац. Упролеће је гостовала као Мими и Бетерфлај Лиза Попова, звезда београдског оперског неба. Умесно би било упитати се да ли је нека од њих (можда и већ давнашња првакиња Маја Строци) вршила утицај на Злату, у изаткивању њених будућих сценских ликова? У каснијим разговорима Злата је одлучно одбијала такве претпоставке. „Нико никад није на мене извршио никакав утицај. Чак ни Бранко Гавела. Сама сам имала чврсто изграђене предодбе о личностима које сам играла.“

Следећа сезона, 1921/1922, била је обележена значајним осавремењивањем у загребачком Казалишту. Под Коњовићевим директорством у Опери најављен је пажљивији и селективнији однос према домаћем и словенском репертоару, наговештено је изоштравање уметничких мерила. У такво подизање из романтичарства и полупровинцијалности уклопио се даљи сценски раст Злате Бунџенац, која је у новопостављеним представама добијала своје нове улоге веома лепих домета.

Дана 18. IX 1921. г. она је изишла на сцену први пут као Маргарета у *Фаусту*, у дотле највећој својој улози, а и једној од

²¹ М. Р., *Обзор*, 29. IV 1921.

²² *Aleksandar Vidak*, *Riječ*, 12 IX 1921.

највећих током целе каријере. Према њеним сећањима, отпевала ју је том приликом само са једном оркестарском пробом, без ре-жијских. На проби је певала без нота, јер јој више нису биле потребне; изазвала је зачуђене коментаре у оркестру, а после завршене пробе посебну похвалу диригента Сакса. Партнери су јој били Јосип Ријавец (Фауст) и Јосип Крижај (Мефисто).

Штампа се није осврнула на њен деби, као ни на поновљени наступ (18. XI) у овој, иначе, текућој представи. Њен можда сувише брзи успон морао се, изгледа, пробијати и кроз властите изражајне тешкоће, али и кроз извесне раније створене навике и афинитете новинских приказивача. У вези с једном од следећих представа, 1. I 1922, објављена је критика која је почињала медитацијама о томе да се у опери *Фауст* постављају врло високи захтеви пред главну протагонисткињу. „И баш стога је чудна предузетност и управе казалишта и саме гбике Бунџенац, да се усудила пјевати тако тешку улогу писану за најрутинираније пјевачице. Гбика Бунџенац је врло талентована и има угодан и прилично школован глас, али још није за ту ролу дорасла ни пјевачки ни глумачки, што се јако опажа код вртне сцене (балада о краљу у Тули и арија на прозору). Код нас може и смије пјевати Маргарету једино гђа Ада Пољакова и Милена Шухова.“²³ Није искључено да је овај приказ био доста објективан — па ипак, забрана да неко други осим две наведене певачице наступа као Маргарета била је ризична, пошто би ту улогу оградилa од сваког могућног освежења. Али је, с друге стране, свој ризик уложила и Злата. Оваква критика је у њеном карактеру могла да изазове само позитивно дејство, пркос и потребу за што убедљивијим самопотврђивањем. Није више био далек дан када је Златина Маргарета постала једна од њених најбољих улога између стотинак других; у завршном чину те опере било је то, ван сваке сумње, једно од најпотреснијих догађања на београдској оперској сцени у годинама пред други светски рат.

У континуитету излагања о Златиној Маргарети биће испричан случај са позорнице загребачке Оперe који се одиграо годину дана касније. Тај је случај остао у свезим успоменама његове протагонисткиње.

Једне вечери Злата је дошла на представу *Фауста* уз најављено учешће два гласно рекламирана госта — Олге и Теодора Хермана из Беча. Села је у Бачку ложу и препустила се слушању. Већ после другог чина, у коме Маргарета има своје прве певачке фразе, видело се да је гостујућа глумица дозлабога лоша те да представу неће ни моћи да издржи до краја. Херманова је изјавила да јој је позлило и одбила да настави. Ствар је претила да се претвори у приличну позоришну непријатност. Тада су из ложе позвали Злату, а несубјена Маргарета је остала да седи и да гледа иза кулиса. Слушаоци су приметили промену, али не препознавши од-

²³ J. Ž. (Joco Zivanović?), *Obzor*, 3. I 1922.

мах Злату Бунџенац, почели су да јој кличу и да је позивају после појединих слика повицима „Браво, Маргарета!“ Из пажње према индиспонираној колегиници, Злата није желела да прима овације на свој рачун и ниједном није изишла пред завесу. У накнаду за то цело време је добијала аплаузе на отвореној сцени.

Уследили су речити прикази. „Је ли могуће да госп. директор Опере дозвољава да наша Опера, понос свију нас, која ужива и у иностранству толики реноме, спада на ниво најобичније провинцијалне шмире и покусне позорнице за дилетанте најгоре врсте [...] За тај највећи фијаско што смо га доживјели на нашој Опери није крива гђа Херман, већ су криви они који су дозволили да та млада дама наступи на једном земаљском и краљевском театру! Тко је чуо само почетну фразу у другој слици, тај је већ могао наслутити да се тај експеримент неће добро завршити. И доиста, у III чину пјевала је већ гђица Бунџенац Маргарету. Тиме је сигурно та епизода Херман заувјек избрисана с наше Опере.“ — „Док је г. Херман бар некако, у посве почетничком стилу, свладао своју дионицу, догле је гђа Херман толико смаласала и била управо немогућа, да ју је морала иза вртне сцене замијенити гђица Злата Бунџенац, која је била поздрављена буром пљеска.“ — „Маргарету госпођице Бунџенац означимо можда најбоље, ако кажемо: она је била спас.“²⁴

Златина Маргарета убрзо постаје оно што ће и остати дуги низ година, и касније, у сећањима њених слушаца. „Маргарета гђице Бунџенац и пјевом и игром врло лијепа, у посљедњим сценама управо одлична.“ — „Гђица Бунџенац показује глумачки напредак у својој пјевачки врло лијепој креацији Маргарете.“²⁵

Враћамо се у сезону 1921/1922. г. Злати Бунџенац су биле додељиване нове субретске роле, а међу њима и још једна улога младића.

Сремала је Керубина у *Фигаровој женидби*, коју је овог пута водио Оскар Смодек. Партија Керубина не само што је ванредно жива, него исказује и нарочиту психолошку и бинску суптилноћ: уметница жена треба да дочара први љубавни жар којим је обузет млади човек, несташан и у исто време трепераво нежан. За ову улогу Злата је говорила да јој је била тек прва у каријери за коју је прошла све прописане пробе. Увежбавала ју је поново са Бранком Гавелом (поводом тога Гавела се касније сећао да су јој младићке улоге увек посебно лежале захваљујући лакоћи и срећној статури). Према Златиним спонтаним причама после много година, испадало је да се Гавела тада све више испуњавао поштова-

²⁴ Milan Graf, *Novosti*, 19. I 1923; L. Z., *Riječ*, 18. I 1923; Đuro Ajzen, *Tagblatt*, 18. I 1923. Да не би било забуне — приказивач М. Граф је бројао слике одн. чинове по верзији према којој сцена са призивањем Мефиста (или Пролог) и сцена народног весеља представљају један чин у две слике, док је вртна сцена други чин. Уобичајеније је дељење по коме се три споменуте сцене називају први, други и трећи чин.

²⁵ *Slobodna tribuna*, 24. IV 1923; Lujo Šafranek-Kavić, *Obzor*, 24. IV 1923.

њем према „малој“ из Лоткиног *Мора*, пошто је — тако је бар она представљала њихове разговоре — сада прешао са „ти“ на „ви“. „Како то ходате у тим панталонама?“ прекоревео ју је. „Сувише женствено ходате, а Керубин је, знате, мушко.“ — „Мене је срам“, одговарала је Злата. — „Не може тако. Изађите на она врата, па онда опет уђите на сцену, али мушки. Изађите још један пут и опет уђите.“

Прикази су били сасвим повољни, премда између себе понешто опречни. „Гђица Бунбенац истакла се недавно као Маргарета; у улогу пажа она уноси можда за нијансу одвише сентименталности, али то не може да нашкоди свјежој љепоти гласа.“ — „Од госпођа [женске улоге су носиле Јубица Строци-Облак, Паула Траутнер, Анка Маурић] пјевале су све претешко, осим гђице Бунбенац, која се је управо класично снашла те је приказала Керубина са највећом грациозношћу. Пјевачки је свладала све своје тачке, а исто тако и глумачки.“ — „Код госпођице Бунбенац (Керубин), музички увек сигурне, могао се осетити извезтан недостатак топлине. Добро је истицала оно бојажљиво и наивно у улози; била је, сходно Бомаршеовим речима, не више дете, али ни човек.“²⁶

Злата је поново наступала као Марженка у *Проданој невести*, и прилика је да се поводом ове улоге каже нешто о извесним неиспитљивим жицама у осећајном уметничком бићу. Прикази су били веома неуједначени, чак и поводом исте вечери — у датом случају после гостовања једног прашког певача, 24. XI 1921. г. „Марица [= Марженка] Злате Бунбенац је њена најбоља улога. Сва љепота њенога гласа долази до правог изражаја у тој улози. Радујемо се да млада уметница тако лијепо напредује.“ — „Није могла у ту улогу још да се уживи, па храмље и тепа, не осјећа се сигурно.“²⁷ Злата Бунбенац је ову улогу у својој каријери отпевала тридесет шест пута, и то са доста временских размака, али је увек имала некаквог несхватљивог отпора према њој. Та опера је, као што је познато, поетична, проткана живим масовним сценама, полкама и другим фолклорним елементима, сменама весеља и туговања главне јунакиње — што је све изврсно лежало Злати у другим оперским делима. Упитана коју је своју улогу највише волела, она је, уз колебања и разна пропратна објашњења, наводила неколико њих; упитана коју је најмање волела, сваки пут је спомињала *Продану невесту*, не умејући да томе пружи разгледно тумачење.

У загребачкој оперској кући биле су припремљене две Вагнерове опере: обновљена *Валкира* и премијерни *Парсифал*, обе у Гавелиној режији. На првој представи Валкире, као и још неколико пута после тога, Злата је певала невелику улогу једне од

²⁶ Milutin Nehajev, Jutarnji list, 28. IX 1921; L. (Milan Lavicki??), Riječ, 29. IX 1921; Ziga Hirsler, Tagblatt, 29. IX 1921.

²⁷ без потп., Riječ, 26. XI 1921; Narodna politika, 26. XI 1921.

валкира, Валтрауту, а у неким следећим репризама другу полу-божанску девојку, Росвајсу; обе су партије, иначе, мецсоопранске. Дириговао је Сакс. Критике на *Валкиру* биле су не сасвим једнодушне, и углавном резервисане. Према Добронићу, диригент је био „коректан и анемичан“, цела изведба је проглашена за припремљену у журби и прерано дату, позорница премала за Вагнера, ефекат ватре слаб. Певање валкира било је од једних оцењено као складно, од других као несигурно.

О томе да су се поједине представе *Валкире* одиста морале крпити и спасавати на брзину због недостатка алтернативних учесника, а и алтернативних опера које би увек биле при руци, живо је причала сама Злата Бунђенац:

„У подне уганем ја ногу. Јавим да увече не могу да певам Валтрауту. На то је Гавела послао по мене фијакер. Показао ми је на бини пањ на коме смем да преседим целу своју улогу — само да седим, али да певам. Увече су ме малтене изнели на позорницу. Али када је дошло време да певам онај свој чувени клицај, оно «хојотохо, хајаха» или тако некако, ја потрчим, полетим преко бине. Како? Па валкире лете, оне не седе. После представе ми је позлило од бола, однели су ме у болницу. А са другом валкиром, Росвајсом, поступак је био још краћи. На плакату је писало име Ане Маурић, међутим, тог дана певачица се разболела. Бранко ме је позвао. Рекла сам му: па не знам ја то да певам, нисам никад учила ту улогу! — А, не треба ниш да учите: буге већ погледали у нотама кај се там пева, буге отпевали.“

Овакве мале епизоде сведоче, колико о тешкоћама тадашњег оперског театра, толико и о натпросечној сигурности коју је на самој позорници стицала Злата. Она се уживљавала тренутно, и била је способна да живи у улогама чије склопове и кретње, заправо, није ни утврђивала унапред.

О таквим специфичностима оперског живота, помало дилетантским и у исто време пуним својеврсног херојског заноса, сведочио је једном каснијом приликом Славко Батушић, пишући о уметничком лику Злате Бунђенац: „Онај ко макар мало познаје начин тадашњег позоришног рада, зна врло добро како је тај рад био неправичан према младим уметницима. Док се за премијеру учило по неколико месеци [...] у репризе текућег репертоара требало је ускакати тако рећи на срећу [...] Тај начин рада, који је владао пре двадесет пет година, Злата Бунђенац је одлично савладала, иако је био рискантан, и — победила. Располажући изванредним гласом и талентом [...] знала је, може се рећи, да импровизујући оствари и тако велику и дубоку креацију каква је била њена Бетерфлај, за коју готово и сама не памти да ли је уопште имала коју ансамбалску пробу.“²⁸

У вези са сезоном о којој је реч споменуће се још три Златине улоге, премда их је било још неколико за њу сасвим нових.

²⁸ Gledališki list ... (в. бел. 1), 104.

Последњег дана 1921. године истушила је први пут у оперети. У каснијем, љубљанском периоду њеног деловања на сцени то је постао фах у којем је она пожњела сасвим изузетне успехе. Овде се појавила као бајадера Севира у *Босоној плесачици* Срећка Албинија, романтичној оперети у шест слика, која се у првобитној верзији звала *Набоб*. Комад није означио ништа ново у поређењу са класичним бечким оперетама и није сведочио о некој узнапредовалој култури лаке музике. Судећи по свему, представа није ни привукла посебну пажњу критичара.

Пред крај сезоне био је наново увежбан Моцартов *Дон Жуан*. Први пут је Церлину певала Злата Бунџенац 18. V 1922. „Гђа Облак-Строци [Елвира] и гђица Бунџенац биле су у својим партијама добре, одбивши оно неколико нејасних и нечисто интонираних момената.“ — „[...] Ни Церлина гђица Бунџенац није могла задовољити због њезина још доста неразвијена гласа, премда је глумачки била добро израбена.“ Међутим, после годину дана: „Очаравајућа је била младалачки свежа појава госпођице Бунџенац као Церлине.“²⁹

Певати *Сњегурочку* Римског-Корсакова после недостижне за ондашње појмове Аде Пољакове било је, како су се изразили неки критичари, храброст. Ипак је, тачно на годишњицу првог извођења те опере са Пољаковом, Злата Бунџенац ступила на позорницу као Сњегурочка. Ваља се задржати на овом њеном остварењу, прво, због поновљених „подвига“ професионалне спремности и дисциплине, друго, због тога што се сада први пут у њеној све богатијој палети реализованих улога назире нешто ново: истинска лична *креација*, улога као уметничко дело.

Приликом сребрног јубилеја Златине уметничке каријере, Петар Коњовић је, у већ неколико пута поменутом љубљанском „Гледалишчком листу“, упутио слављеници топле речи, које нас опет подсећају на оне карактеристичне детаље око спремности да се ускочи у представу. „У загребачкој Опери је једне вечери гостовала у Сњегурочки славна Ада Пољакова. Неколико минута пред почетак представе инспицијент ме је обавестио да госпођа Пољакова неће певати уколико не буде дозвољено да јој после завршног чина пред застор донесу цвеће. (То је, због разних злоупотреба и нереда са цвећем, било у начелу забрањено.) Ви сте били у глумачкој ложи и ја сам Вам поручио да се припремите за Сњегурочку; Ви сте на то без поговора пристали. Госпођа Пољакова се у међувремену, захваљујући мом посредовању, предомислила и отпевала своју улогу.“ И даље, истим поводом, Коњовић каже: „То је оно човечно, оно хумано у Вама: другарска ведрина и неизвештачено, неискварено пријатељство у односу према блиским и према удаљеним људима, љубав према раду и дужности“ (стр. 108, 109).

И на Злату Бунџенац је дошао ред да пева то прелепо поетско остварење. „У сриједу [28. VI 1922] гостовао је г. Петар Рај-

²⁹ Nikola Polić, *Pokret*, 20. V 1922; J. Z. (Joco Zivanović?), *Obzor*, 21. V 1922; Franjo Deak, *Tagblatt*, 13. VI 1923.

чев у Сњегурочки. Нова је била као Сњегурочка гћица Злата Бунџенац. Истичемо да је ова млада пјевачица у више наврата наступила у посве новим улогама [...] Лијепи глас и позоришни таленат одмах се снашао у овој лијепој улози. Иза приказа ове улоге по гћи Ади Пољаковој тешко је у њој постићи бучни успјех, али је гћица Бунџенац у својему раду озбиљно напредовала. Она се полагано рјешава конзерваторијске прашине и систематски се успиње до умјетничког пјевања.“ — „Код прексиноћне представе пјевала је Сњегурочку први пут гћица Злата Бунџенац. Морамо одмах истакнути да нас је њена креација угодно изненадила. Свјетина њеног грла и симпатична игра подале су тој улози младеначки чар и потребну дјечју наивност.“ — „У Сњегурочки наступила је у насловној улози прошли пут Злата Бунџенева, и то боље него јесенас у Проданој невјести. Већ јој је наступ слободнији. Иако јој глума није имала правога живота, ипак још ниједна њена улога није била тако симпатична као ова.“ — „Насловну улогу пјевала је први пута млада и симпатична сопранистица гћица Бунџенац, која нам је већ у неким ранијим креацијама показала што од ње можемо очекивати. Њезином искрено недужном, дирљиво дјетињастом Сњегурочком получила је пјевачки и глумачки лијеп успјех.“³⁰

Премда је сама уметница рачунала своју изграћену позоришну каријеру тек од *Царске невесте*, такоће једне нежне, али болније женске фигуре бајкописца Римског-Корсакова (коју је остварила две године касније), ипак треба сматрати да се путем Сњегурочке из ученице, почетнице и субрете ишчаурила права југословенска оперска првакиња. Додаћу на овом месту још нешто, припомогнута општим познавањем Златине умјетности и упозната са реминисценцијама Бранка Гавеле. Улогом Сњегурочке Злата Бунџенац је искорачила испред својих тадашњих Микаеле и Маргарете, које су јој тек после почеле доносити изразе неподељеног признања. У Сњегурочки је било оних елемената који су тада одговарали, с једне стране, управо њеној раној младости, а с друге, и цртама њене артистичке природе, и чак њене личности, које су је иначе одликовале. Младаљачко у лику Корсаковљеве јунакиње не изражава се толико у несташним мелодијама, у лакоћи или грацији, којима кипте многе друге оперске партије када је реч о младим девојкама. Све оно што ово створење из бајке доноси сопственим гласом, све што му у пратњи доноси оркестар, све то звучи ненатуралистички, без обнажености чула, без пропшних ритмова — пошто је у питању девојка-сан. Ту се чује нешто отргнуто од овог света и постављено негде у измаглици егзотичне мистике; улога је на почетку мало хладна, апстрактна, и тек после настаје лирска градација, која иде све до смрти под зрацима љубави и сунца. Певање такве девојке одлично је одговарало Златином гла-

³⁰ L. (Milan Lavicki??), Riječ, 30. VI 1922; Olenski [Žiga Hiršler], Novosti, 1. VII 1922; Narodna politika, 1. VII 1922; Lujo Šafranek-Kavić, Dom i svijet 14, 16. VII 1922.

су, а и у глумачком погледу јој је овај пролећни акварел морао изванредно лежати. У улогама бајовитих бића она је умела да потцрта ону неухватљиву непатетичност, уздржаност и тугу високо осећајног бића, што је управо и њеној приватној суштини било својствено, не у потпуности, али једним приметним делом.

Пошто се засад нећемо више враћати на ову оперу, навешћемо још три приказа везана за њу, из нешто каснијег времена.

„У цијелости је Сњегурочка (диригент г. Смодек) на висини, нарочито поетична креација гђице Бунџенац у насловној улози заслужује да буде истакнута са музикалнога и глумачкога гледишта.“ — „Иако интерпреткињу насловне улоге, гђу Бунџенац, већ од прије познамо у овој партији, ипак ваља да ју споменемо на првом мјесту, толико је ова њезина креација на умјетничкој висини и дотјерана. Њезна, наивна чистоћа, простодушност и срдачност њој као да су природене одлике, којима она толико природно карактеризира своју скроз поетичну улогу. Њезин глас, свјетао, звучан, а по карактеристици такође њезан, као да је створен за ову улогу. У најфиније нијансе израђено, музикално пјевање толико смо већ пута признали, да овдје не треба о томе да дуљимо.“ — „Госпођа Бунџенац је као Сњегурочка имала [...] једну од својих врло добрих вечери, које су, усталом, код ове интелигентне и изврсне уметнице тако честе.“³¹

Већи део сезоне 1922/1923 Злата Бунџенац је боравила у Бечу, па су њени доласци у матичну кућу били означавани као гостовања. Идуће сезоне она ће се још интензивније посветити студијама у иностранству, па ће знатно ређе бити виђена у Загребу.

У сезони која је непосредно уследила, загребачка опера је остала, између других, привремено без Маје Строци, без Јелене Садовен и још неких певача. А материјалне неприлике као да су погодовале сазревању режијских и сценографских замисли које су управо и биле у сазвучју са савременим струјањима: говорило се да раскошне инсценације треба замењивати „паром застора“, „кубистичким таблицама“, да ће гледаочева фантазија све надоместити уз доброг глумца и доброг редитеља; „бацајте крпе, дижите уметника“.³²

Микаела Злате Бунџенац све се више наметала критици као естетски утисак, тако да ове сезоне налазимо изненађујуће много похвала тој улози, иако она није била нова.

„Добро се снашла Злата Бунџенац у улози Микаеле — те би било занимљиво повјерити овој младој пјевачици веће улоге.“ — „Злата Бунџенац као Микаела неочекивано нас је фрапирала. Њене досадање креације у другим улогама биле су умилне и дражесне, но површне. Њена јучерашња Микаела, коју је врло добро и озбиљно глумила, била је *comme il faut*. Глас звучао је бистро, звонко и јако.“ — Најдража је била Микаела госпођице Бунџенац.

³¹ Obzor, 16. IX 1923; Obzor, 4. I 1926; Tagblatt, 5. I 1926.

³² Zdenko Vernić, Jugoslavenska njiva II/3, Загреб, 1922, 134.

Одличан глас, чистота, нежност испуњена сласти и чежње унутарња сета, а у глуми фина, привлачна, чак очаравајућа појава невине девојачке младости — све је то донело Злати (таква је одишта била) потпун успех.“ — „О Микаели Злате Бунћенац већ је све похвално речено поводом првога наступа. Њезин глас, звонак и бистар, красно се развија.“ — „Мила и дражесна била је госпођица Бунћенац као Микаела.“ — „Од наших солиста истакнула се је гђица Бунћенац у улози Микаеле звучним, лаким, строго музикалним и топлим пјевањем и лијепом глумачком карактеризацијом.“³³

Злата Бунћенац је све више улазила и у фах концертне певачице. Тих година су у Загребу биле приређиване тзв. „интимне музичке вечери“, на којима је она почела да учествује од 1923. године. Четврто такво вече било је посвећено модерном лиду југословенских композитора; осим Злате, учествовали су Марта Поспишил, Јосип Крижај и други, и штампа је забележила овај културни догађај.

Већ годину дана раније Милан Сакс је, после дужег прекида, био наново припремио *Кавалера с ружом* Рихарда Штрауса, држећи се примедба које је у своје време загребачком ансамблу упутио сам композитор. Ова се опера давала са Виком Енгел као успешним Октавијаном и Паулом Траутнер као Софијом. Дана 18. II 1923. Траутнерову је први пут заменила Злата Бунћенац, укључивши се у текућу представу. О том музичкодрамском делу Рихарда Штрауса — за кога су баш у вези с овом опером духовито приметили да по имену подсећа на Вагнерове реформе, а по презимену на валцерске ритмове — писало се у Загребу доста. Одступање од претходно достигнутог модерног стила и повратак на дух оперете збуњивали су музичке зналце и чинили приказе донекле противречним. Извођачи су приликом обнове били похваљени. Злата је представљала девојку Софију, која скромно, на маргинама жовијалних догађања, симпатише младића Октавијана — да би следећих година излазила и као Октавијан који симпатише Софију. „[...] И сви остали — гђица Бунћенац као Софија [...] донијели су помно проучени парт, што код овога Штрауса није мала ствар.“ — „Нова била је гђа Бунћенац у улози младе племкиње Софије, пјевачки сигурна и симпатична, глумачки за свој миље можда сувише строга и озбиљна дјевица.“ — „Гђица Бунћенац показала је даљи напредак и подала партији Софије свој свјежи, бистри соприран.“³⁴

Неколико дана после овог дебија, 24. II, на плакатама за *Кнеза Игора*, који се давао од децембра претходне године, појави-

³³ L. (Milan Lavicki??), Riječ, 28. VIII 1922; el-Dar [Elvira Marsić], Slobodna tribuna, 25. IX 1922; Đuro Ajzen, Tagblatt, 31. I 1923; Elvira Marsić, Slobodna tribuna, 31. I 1923; Franjo Deak, Tagblatt, 25. VI 1923; Lujo Šafra-nek-Kavić, Obzor, 26. VI 1923.

³⁴ Milutin Nehajev, Jutarnji list, 20. II 1923; Obzor, 22. II 1923; Milan Graf, Novosti, 22. II 1923.

ло се име Злате Бунџенац као Јарославне. Према властитом причању, она се тада бранила од ове улоге: „Та каква сам ја Јарославна! Јарославна мора да буде крупна, стасита, импозантна. Ако се публика буде смејала, знајте — ја нећу бити крива.“ У овој историјској фигури она је заменила своју претходницу Ксенију Роговску; с њом је Кончаковну, уместо Марте Поспишил, певала Јелена Морозова, дириговао је Крешимир Барановић, чији је био и превод либрета. Поседујемо само касније приказе ове Златине улоге.

„Млада пјевачица, управо због своје младости, још не може да има сва својства, с којима спајамо слику ове достојанствене кнегиње, окружене готово нимбусом светице, али богате у својим топлим женским осјећајима. Ипак нас је креација гђице Бунџенац у најбољем смислу задовољила, прије свега по својим гласбеним и пјевачким квалитетима. Апсолутна музикална и ритмичка сигурност, чистоћа интонације, јасни изговор, израбена фраза и прецизност чине њезину интерпретацију ванредно симпатичном, док лепота нарочито виших регистара њезинога грла својом чистом, пуном и сјајном бојом осваја. Млада пјевачица на најбољему је путу умјетничкога развитка; неке партије, као нпр. тужаљка у посљедњој слици, већ су данас на замјерној висини.“ Поводом једне још касније репризе (којом је приликом кнеза Игора певао добар знанац многих београдских поколења Павле Холотков) било је казано: „Злата Бунџенац је морала у последњем тренутку да ускочи у улогу Јарославне, задатак који је срећно обавила. Креирала је племениту и отмену кнегињу.“ — „Госпођица Бунџенац је ускочила уместо оболеле госпође Шух, те је могла опет да пружи доказе свог симпатичног талента. Владала је својом улогом у певачком и глумачком погледу беспрекорно.“³⁵

Априлско гостовање у *Кармен* донело јој је нова признања. „Злата Бунџенац се вратила са студијског одсуствовања и донела са собом свеж, одморен глас. Њена Микаела је драга фигура, нежна и крхка.“ — „Иза одужег студија у Бечу наступила је синоћ опет на нашој опери млада и талентирана пјевачица гђица Бунџенац у партији Микаеле у «Кармен». Своју је партију отпјевала мирно и свјеже. Опажају се далеко љепши «пиани» и лакше постављање гласа но прије одласка на студије. Гђица Бунџенац је добила буран аплауз иза арије у трећем чину.“ — „Фини глас госпођице Бунџенац дошао је у улози Микаеле до најлешпег израза.“ — „Након полугодишњег студија у Бечу ступила је гђица Бунџенац као Микаела опет пред нашу публику. Њезин по себи лијепи глас постао је још облији, пунији, изражајнији, а и у техници показује омиљела млада умјетница даље усавршавање ајзаца, портамента и изједначености у боји регистара.“³⁶

³⁵ Лујо Шафранек-Кавић, *Обзор*, 7. VI 1923; Зига Хиршлер, *Der Morgen*, 23. X 1924; без потп., *Tagblatt*, 23. X 1924.

³⁶ Зига Хиршлер, *Der Morgen*, 3. IV 1923; Казимир Кренедић, *Ријеч*, 3. IV 1923; *Sch*, *Tagblatt*, 3. IV 1923; Лујо Шафранек-Кавић, *Обзор*, 6. IV 1923.

У *Чаробној фрули*, која је углавном била стално на репертоару, Злата се појавила 24. IV већ у трећој улози: после првог пажа и Папагене, сада и као Памина, један од средишњих и глумачки доста сложених ликова. „Памина гђица Бунџенац заслужује пуно признање као глумица, а нарочито као музикална пјевачица лијепих квалитета.“ — „Памина је улога комплициране структуре, у стилу највећих захтјева опере онога времена. Гђа Бунџенац дала јој је много — гдјекад и превише — осјећаја, а нарочито лијепо је изразила љубав и тугу, одолијевајући и потешкоћама драмске велике арије.“ — „Желимо најпре да посветимо коју реч госпођици Бунџенац. Она се развија у погледу гласа, певања — изванредно. Ту имамо боју и носивост звука, који већ оправдавају нашу пажњу посебно. Међутим, у њеној игри пожелели бисмо нешто више живости, бржи развој у сусрет способности непосредног деловања.“³⁷ Примећујемо опречности у утисцима критичара.

Као илустрацију разноликости свих оних задатака којих се уметница прихватала, навешћемо да је она те сезоне, иако дуже одсутна, учествовала у комедији Николаја Јеврејнова *Главна ствар* (превођено и као *Оно што је најважније*), за коју је музику написао Крешимир Барановић. Штампана, изгледа, није запазила Златино учешће у музичким нумерама. Исто тако, у *Пер Гинту* (премијера је била 8. V 1923) Злата Бунџенац је певала песму чекања у визији и успаванку; саму Солвејг је играла Вика Подгорска. „Гђица Бунџенац код предавања [Милана Огризовића, пред премијеру] и код представе лијепо и осјећајно је отпјевала Солвејгине двије попијевке.“³⁸

То је било раздобље Златине каријере када су о њој почели да се појављују посебни осврти и чланци. После једног кратког и сасвим благонаклоног написа из пера Виктора Новака, који јој је још увек саветовао опрезност,³⁹ много дужа била је скица под насловом „Злата Бунџенац“, уз коју је била дата њена фотографија у улози Сњегурочке (са Петром Рајчевом као царем Беренђејем). „У нашем оперном подмлатку заузима одлично мјесто гђица Злата Бунџенац [...] Успјех [јој] је био особит: свјез, чист и посебним чаром преливен глас, крај тога јасан изговор, а надасве ванредна музикалност учиниле су Бунџенчеву врло потребним чланом наше опере, нарочито за лирске и поетичне партије. Доскора је пјевала Маргарету у Фаусту и Микаелу у Кармен. Њезин је глас добивао све више објама и пуноће, а и игра је била слободнија. Кад је креирала Керубина у Фигарову пиру и Церлину у Дон Жуану, откриле су се и њене убојајне квалитете за Моцарта, што је потврдила и Софијом у Штраусову Кавалиру с ружом. Но можда је

³⁷ Лујо Сафранек-Кавић, *Obzor*, 28. IV 1923; Milutin Nehajev, *Jutarnji list*, 28. IV 1923; Đuro Ajzen, *Tagblatt*, 28. IV 1923.

³⁸ Лујо Сафранек-Кавић, *Obzor*, 16. V 1923.

³⁹ *Jugoslavenska njiva* II/5, Загреб, 1922, 224.

најпоетичнија њена креација Сњегурочке, обавијајући ово етерично биће шумске приче посебном дражешћу. Јарославна у Кнезу Игору, Вуга у Лоткином Мору и Јелена у Зајчеву Николи Шубићу Зрињском показале су да гђица Злата Бунџенац може свладавати и драмске партије, само јој треба дати прилике. Симпатично је, наиме, код ове пјевачице што се не заноси успјесима, тако да би већ као «готова умјетница» почивала на досадањим ловорикама, него непрестано тежи напријед, да се окуша у што тежим партијама, усавршавајући свој глас и игру [...]»⁴⁰

Уговор у вези са студијама у Бечу остварио се у потпуности током следеће сезоне, 1923/1924. У другој половини августа и у септембру 1923. г. Злата је још певала у загребачкој Опери, исту пала је у својим дотадашњим оперским улогама, као и у певачким умецима у *Грађанину племићу*. Загрепчани су је слушали као Маргарету, Памину, Микаелу, затим у двома малим улогама у *Парсифалу* током априла 1924. г., па после тога њеног имена опет није било на програмима до краја сезоне. У свему је певала петнаест пута у једанаест опера и пет пута у *Грађанину племићу*. Осим тога, поново је учествовала на једној „интимној музичкој вечери“, сада већ деветој по реду.

Од критичара је ове сезоне добила приказе само на *Продану невесту* (пре поновног одласка у Беч). Навешћемо одјеке везане за једну од ових представа — а као што се раније видело, њена улога у овој опери испрва није наилазила на неподељено допадање. „Госпођица Бунџенац је опет доказала какав силан напредак у релативно кратком времену може да постигне један таленат, када се певачици пружа прилика да се развија (госпођица Бунџенац, како се незванично чује, напустиће нас за неколико месеци, које ће провести на студијама). Њена Марженка је потврдила истанчаност схватања.“ — „Ваља споменути представу „Продане невјесте“ у лијепој подјели улога. Гђица Бунџенац чедна је и дражесна Марица, која музички сваким новим наступом све више задовољава и с правом се већ броји међу миљенике опћинства.“ — „За гђицу Бунџенац морам рећи да ме је угодно изненадила [...] Сигуран постав, добро фразирање звонке модулације, знак су да је прошла добру школу, јер је напредак очевидан. Мјестимице није још онако како би морало бити, али ако настави студије с истим маром, могла би дотјерати до неког савршенства и постати у свом жанру ступ наше опере.“⁴¹

По препоруци Иве Раића, дугогодишњег режисера и глумца на немачким позорницама, Злата је постала ученица познате у оно време Ирене Шлемер-Амброс, испрва концертне певачице, затим педагога, пријатељице Р. Штрауса и чак некада Брамсове познанице.

⁴⁰ Dom i svijet 8, 1923, 158.

⁴¹ Milutin Nehajev, Der Morgen, 28. VIII 1923; Obzor, 30. VIII 1923; Rudolf Mac, Hrvat, 31. VIII 1923.

Шлемер-Амбросова је извела на светске сцене неколико истакнутих имена, од којих је, вероватно, најпознатија била Марија Ивогин.⁴²

Професорка је затражила доста висок хонорар за своје педагошко мајсторство. Злата је увидела да од скромне стипендије ипак неће моћи да плаћа часове. Упознавши се са способностима младе ученице, наставница је мало спустила цену, али стипендија још увек није достајала. Тада је стара дама нашла неко сопствено, не-обично решење: рекла је да има саме примадоне богаташице на усавршавању, које често не долазе, а ипак плаћају све своје часове; Злата нека долази редовно, па ће се рачунати да је њен неплаћени вишак покривен из џепова оних који изостају.

Злата Бунбенац је после говорила о грозничавој журби којом се трудила да уграби све што је Беч могао да јој пружи. Никад није пропуштала часове, трудила се да буде на свим представама у Штатсопери, било на најскромнијем седишту, било на стајању. Највише је пазила на то да се не разболи, да не би дангубила у овом музичком граду, при чему је одбијала свако друштво и познанство. Наводимо једну епизоду према њеним познијим сећањима. Милан Сакс ју је у писму замолио да му учини једну услугу у вези с драмским комадом „Дибук“, који је у Пратеру изводило Јеврејско позориште. Седећи у мраку на представи, Злата је на крилу, на полеђини програма и још на неким папирићима, записала по слуху убачене сонгове, за које Сакс није могао да набе писане ноте. После је то преписала начисто на нотном папиру и послала Саксу.

При крају боравка у Бечу добила је понуду за ангажман у Минхенској опери од диригента Ханса Кнапертсбуша, који је имао обичај да залази у салоне уважене Шлемер-Амбросове, да би се упознавао с гласовима њених ђака. Злата је ово одбила, због обавеза које је имала према Загребу, као и из разлога сентименталне природе.

Наиме, у Бечу, где ју је посећивао Бранко Гавела, обављено је на скроман начин њихово венчање. О томе се могла прочитати белешка у београдском позоришном листу „Комедија“ — пошто су оба уметника већ наговештавала свој скорашњи прелазак у Београд: „Г. директор Бранко Гавела, први и најбољи наш режисер, вјенчао се прошлог мјесеца у Бечу са одличном младом оперном пјевачицом гђицом Златом Бунбенац. Срдачно честитамо.“⁴³

Сезону 1924/1925 карактерисала је чињеница да је Злата Бунбенац постајала у правом смислу речи првакиња у Загребачкој опе-

⁴² Додаћу овде свој мали *signum praesentiae*. У позним годинама Ирене Шлемер-Амброс, посетила сам је у њеном старинском, господском бечком стану. Собарици са типичном белом капицом требало је најпре уручити визиткарту Злате Бунбенац, коју сам и понела за овај већ предвиђени протоколарни детаљ. При томе сам промрљала потребно објашњење, које собарица није саслушала. Велико је било разочарање старе уметнице када је угледала непознату девојчицу уместо своје Злате. Лежала је на високом кревету, око којег је падао размакнути и помоћу шнурова убрани балдахин. Била је ментално свежа и са симпатијом попричала о својој ученици.

⁴³ *Comoedia*, 8. IX 1924.

ри. Све чешће је носила велике и насловне улоге — али напоредо с тиме, није одбијала да се још увек појављује и у мање важним епизодама. Заправо, налазимо је на свим степеницама интерпретаторских задатака. Она и даље наступа у *Грађанину племићу*, пева две малене роле у *Парсифалу*, пева Хлое у *Пиковој дами*, Царевиха Фјодора у *Борису Годунову*, затим наступа као Јелена у *Николи Шубићу Зрињском*, као Памина у *Чаробној фрули*, као Микаела у *Кармен*, али ћемо је сада видети и као централну фигуру у *Царској невести* Римског-Корсакова, у Пучинијевој *Мадам Бетерфлај*, у Јаначековој *Јенуфи*, у Сметанином *Пољци*, да би се на крају сезоне појавила и као Мими у *Боемима*. Наступање у мање приметним ролама могло би да засмета некоме ко већ креира сложене и захтевне средишње ликове најпопуларнијих оперских дела; а Злата је сигурним корацима ступала у позоришни свет да смени Мају Строци и Аду Пољакову. Међутим — како је касније објашњавала — и једно и друго је био оперски живот са његовим специфичностима, са дужностима, при чему су мале улоге биле чак корисне при усавршавању великих.

Дана 24. IX давала се премијерно *Царска невеста*, са Мајом Строци у насловној улози. Сутрадан су новине донеле овакав коментар: „Кад се гђа Строци осјећала индиспонирана (прва арија), било би боље да је премијеру пјевала гђа Бунџенац, која ће ионако пјевати код слиједеће представе“.⁴⁴ Овде треба споменути да те вечери дугогодишња љубимица Загреба у квартету није „дохватила“ горње *це*, што је такође било примећено. Видећемо мало даље да је Злата приликом свог првог наступа на истом месту исто тако спустила *це* за октаву ниже, да не би повредила Мају, како је после причала. Пошто јој је критика то замерила, она је у Загребу, почев од следеће представе, редовно узимала горње *це*. Глас јој је, иначе, ишао и до *де*. Истина је, ипак, да је Злата и у Београду управо у овој опери и на овом месту изостављала то *це*. Нисам јој постављала питање у вези с овом појединошћу, али се из помињања неких сличних случајева код других певача могло закључити да постоје арије са тежим „прилазима“ до највиших тонова, који су незгодни у тренуцима мање диспонираности.

Четири дана после премијере, на првој репризи, Злата је певала Марфу, са партнерима Ј. Крижајем и Д. Хржићем и са диригентом О. Смодеком. Често је после говорила две ствари: да јој је то била једна од најмилијих улога, и да је од ње, тј. од прве велике улоге после довршених студија, почела да рачуна своју сценску каријеру. У поратним успоменама Бранка Гавеле, које сам имала прилику да слушам од њега лично, њена Марфа је такође заузимала посебно место.

Ову оперу Римског-Корсакова одликује изузетна мелодиозност, нежна и течна, по некима чак мало слатка и нетипична за тог композитора мистичних звучања. Бољи познаваоци указују да

⁴⁴ Kazimir Krenedić, *Riječ*, 25. IX 1924.

NARODNO KAZALIŠTE WILSONOV TRG

Zagreb, srijeda 13. listopada 1926.

Predstava 58. A 5.

Početak u 7 $\frac{1}{2}$ sati

Gostovanje Zlate Gjungjenac

12-ti put

Caraska nevjesta

Opera u četiri čina. Muzika i riječi N. A. RIMSKOG-KORSAKOVA. Prveo P. K.

Dirigent: Oskar Smodek

Redatelj: TITO STROZZ

L I C A :

Car Ivan IV. Grozni
 Vasilij Stjepanović Sobakin, novgo-
 rođaki trgovac Josip Križaj
 Marfa, njegova kći Zlata Gjungjenac
 Grigorij Grigorjevič }
 Grjaznoj } oprišnici } Robert Primožić
 Grigorij Lukijanovič }
 Maljuta-Skuratov } Marko Vušković
 Boljar Ivan Sergejevič Likov Božo Višar
 Ljubala Ljubica Šfiligoj

Jelišej Homelij, carski ljekar Milan Sepec
 Domna Ivanovna Saburova, žena tr-
 govca Lucija Ožegović
 Dunjaša, njena kći, Marfina druga-
 rica Ludmila Radoboj
 Petrovna, ključarica kod Sobakina Josipa Trbuhovič
 Carev sluga Rudolf Madić
 Sobarica Olga Golovkinja
 Mladić Luka Ivanković

Oprišnici, pjevači i pjevačice, plesačice, boljari i boljarkice, igrači, sobarice, sluge, narod

U I. činu plešu ruski narodni ples Margareta Froman i četiri plesačice baletnog zbora.

Događa se u moskovskom predgrađu Aleksandrovska Sloboda u jesen 1579.

Po nacrtima VASILIJA ULJANJIŠČEVA dekoracije izradio kazališni slikar EMIL LENZ, a kostime kazališni nadgarderoiber RUDOLF KICHL.

U četvrtak, 14. listopada 1926.: PUT OKO SVETA. C 5.
 U petak, 15. listopada 1926.: BIJESNO PSETO. D 7.
 U subotu, 16. listopada 1926.: ŠKORPION. (Novo). Izvan predbrojke.

ULAZNE CIJENE: LOŽE: Mezzanin i sa strane D 340.—, I. kat D 290.—, II. kat. D 184.—; CERCLE: I i II. red D 90.—;
 PARKET: I. red D 78.—, II.—IV. red D 67.—, V.—X. red D 56.—, XI.—XII. red D 48.—; BALKON: I. red D 45.—,
 II. red D 39.—, III.—V. red D 34.—, VI.—IX. red D 28.—; DJACI: D 6.—; GALERIJA: D 6.—

U CIJENAMA SADRŽANA JE DRŽAVNA TAKSA NA ULAZNICIJE.

Blagajna se otvara u 7, početak u 7 $\frac{1}{2}$, a svršetak oko 10 $\frac{3}{4}$ s

је и овде, као и у неким другим његовим делима, присутно једно посебно двојство, двојство „овдашњег“ и трансцендентног. Невеста Марфа је испрва „од овог света“; док је још здрава и срећна у родитељском дому, она пева у сазвучју са овоземаљским песмама. А после, када се нађе у стању безумља до којег ју је довело трпљење под моралним јармом, у безизлазности судбине, она пева музику која, тако рећи, није више од овог света. Злати Бунџенац су веома добро лежале улоге у којима је било транспоновања из стварности у неки померени, отуђени свет: било у прерушавању, у инкогнито, било у бајку (нешто слично смо видели код Снегурочке), било у лудило. У четвртом чину *Царске невесте*, у драматичној арији Марфе којој се привиђају њени срећни дани и њен изгубљени вољени, Златин сложени таленат је долазио до великог изражаја. Овакав завршетак опере подсећа, наравно, на Маргаретино лудило и умирање. Али у делу руског композитора — друкчије него код Гуноа — призма је избрушена до својеврсне тројне плохе: машта болесне Марфе је толико жива, да се музика враћа на сасвим стварно тло, међутим, у певању као и у глуми потребно је показати трагичну стварност особеним, вибрантним музичким подтекстом.

Поводом првог Златиног наступа, и следећих, били су јој посећени повољни прикази.

„Злата Бунџенац је имала у четвртом чину срећне тренутке. Певала је улогу Марфе, истина, не увек у изједначено оплеменењем тонском предавању, али јој је подарила своју младост и свежину. Тешка арија у последњем чину успела јој је добро и представљала је њен највећи успех.“ — „Заљубљену, безазлено занешену Марфу пјевала је својим меким, звонким гласом у префињеној пјевачкој интерпретацији гђа Бунџенац, ванредна у појави, израђујући помно сваку линију и фразу. Свој јаки глумачки таленат показала је нарочито ненаметљивом, а ипак дирљивом и увјерљивом игром и мимиком у сцени лудила.“ — „Промјена неких важних партија дигла је нашу изведбу Царске невесте на одличну висину [...] Насловну партију пјевала је гђа Бунџенац. То је прва њена већа партија иза повратка из Беча, гдје се кроз годину дана усавршавала у пјевању [...] Њен глас, од природе свјеж, изједначио је тембр у свим положајима, а уз то пази на љепоту изражавања фразе и на јасну дикцију. Гђа Бунџенац изнијела је тешку партију Царске невесте свјежином својег гласа и младеначким темпераментом, управо мајсторски. Колико је увјерљивости имала у својој арији у другој слици, а колико ли тек искрености у сцени лудила! Овдје је играла и глумила отмјено, а своју је улогу и музички изнијела свјеже и звучно.“ — „На првој репризи Царске невесте пјевала је гђа Бунџенац-Гавела улогу Марфе. Пјевачки показује гђа Бунџенац напредак у погледу гласовне експресије, у њезиноме пјевању нестаје оно нервозно тремолирање гласом, а и импостација гласа јој је већ сигурнија, само још високи регистар није изједначен са осталима и нема потребне пуноће и звонкости. Једино је непојмљиво, зашто је на свршетку квартета изостао високи

«це», који је врло потребан ради ефекта и хармоније! Глумачки је гђа Бунбенац-Гавела дала једну солидно увјежбану улогу.⁴⁵

Злата Бунбенац није била непозната љубљанским позоришним круговима, те је 30. XII исте године гостовала као Марфа у Љубљани, где јој је партнер био Никола Цвејић, тадашњи члан Љубљанске опере, касније дугогодишњи првак Београдске.

Два месеца после наступа у *Царској невести* изашла је пред загребачку публику први пут као *Мадам Бетерфлај* — са којом је, у својој дугој каријери, после Травијате наступила највећи број пута. Овде се дају прве критике о овој њеној улози.

„Насловну је партију први пут пјевала гђа Злата Бунбенац. Искрено признајемо да се у своју тешку партију лијепо уживјела и да је глумачки исправно свој кобни удес Бетерфлај схватила. Ако ће млада умјетница још припазити на економско диспонирање својим гласом, неће се код другог наступа у тој улози опажати у трећем чину умор.“ — „Гђа Бунбенац [...] своју креацију гради првенствено на пјевачком изражају, али код тога не занемарује ни глумачку страну, којој даје изразито лирско сентиментално обиљежје. Већ смо чешће имали прилике да истакнемо звучност њезинога умилнога, мекога сопрана и израбѣну дотјераност њезинога пјева. Ове способности учинише и њезину помно студирану Бетерфлај креацијом која је у пјевачком погледу у великој мјери задовољила. Неке незнатне омашке у интонацији и у ритму нестати ће, чим се млада умјетница уживи у ову нову улогу; слобода коју ће стећи овим уживљавањем олакшати ће јој да пјевачком изражају даде још за који ступањ више тоpline. А глумачки била је партија промишљено израбѣна и изнесена са много осјећаја, у потпуном складу са пјевачком интерпретацијом, увјерљиво и искрено. Похвалити ваља нарочито уздржљивост у употреби драматских акцената код интерпретације, замишљене у лирском настројењу, како то и њезином њежном нагнућу потпуно одговара. У цијелости ваља Бетерфлај оцијенити као пуну успјех гђе Бунбенац, што је и распродана кућа потврдила бурним повлабивањем и многим изазовима.“ — „[Злата Бунбенац је] поново доказала да има много увјета за пјевачки и глумачки напредак, много амбиција и много — куражи. Њезина Бетерфлај није додуше била никаква велика креација, никакво «објављење», глумачки је имала — уз многе неспретне — и ванредно успјелих момената, а исто тако и у погледу пјевања. Високи јој тонови, често још увијек не успијевају најсретније, мањка им — успркос релативно великог репертоара гђе Гавеле — сигурност у импостацији и звучност.“⁴⁶

Симптоматично је да кроз већи број досадашњих приказа, писаних са мање или више неоспорног одобравања, и уз сву неујед-

⁴⁵ без потп., *Der Morgen*, 29. IX 1924; Lujo Šafranek-Kavić, *Obzor*, 30. IX 1924; Kazimir Krenedić, *Riječ*, 10. X 1924; без потп., *Slobodna tribuna*, 19. X 1924.

⁴⁶ Kazimir Krenedić, *Riječ*, 24. XI 1924; Lujo Šafranek-Kavić, *Obzor*, 28. XI 1924; без потп., *Slobodna tribuna*, 29. XI 1924.

наченост приказивачких стилова, провејава утисак о томе да су Златине улоге биле добро проучене, простудиране, али да се извођачица није препуштала психолошком натурализму нити неконтролисаним чувственим изливима. Суздржљивост у игри — то је била и похвала и прекор многих тадашњих коментара. Не искључујемо да је она већ и тада креирала исто онако како је креирала и у својим даљим, врхунским годинама, а да су се укуси критичара (можда и публике) током времена померали са својих наивних, праволинијских рецепторских очекивања. Или друкчије тумачење: у оно време могао је то бити страх од прејаког предавања улози. Па ипак је ту дистанцу од превише видљиве уживљености Злата задржала и касније, и заувек. Нека једва осетна „завоалираност“ глуме, заједно са сличном, тачније речено, аналогном тајновитом нијансом у њеном сопрану, представљала је током целе каријере неисказиву драж њене сценске појаве.

А што се тиче већ неколико пута помињаних мањкавости у импостацији гласа (или: у „интонацији“), дозволићемо себи да направимо још једну претпоставку. И у доцнијим, београдским тридесетим годинама, када је већ било прилике да је слушамо, постојала је једна специфика у њеном гласу, због које јој је понеко замерао: нешто као не „директно“, него „глисандирајуће“ освајање појединих истакнутих тонова. Можда су то исто примећивали и ранији загребачки рецензенти. Унутрашњи слух њених емоционално отворених, саживљених са њоме слушалаца могао је то да реинтерпретира и друкчије — као неку врсту тренутне жудње, душевне па онда и чисто акустичне, према најпунијем изразу, осећајном и музичком истовремено. Имао се утисак као да Злата те моменте одглумљује управо самим певањем, уздржавајући се од пренаглашене визуелне глуме. У једном од даљих поглавља још ћемо се вратити на ову особеност њенога гласа.

Уметничка озбиљност Злате Бунџенац нашла је признање у томе што јој је те сезоне била поверена сопранска деоница у Бетовеновој *Миси Солемнис*. Миса се, као југословенска праизведба, давала у Загребу 13. XII 1924, и ускоро после тога још три пута, под управом диригента Крешимира Барановића, уз суделовање Загребачке филхармоније, певачког друштва „Лисински“ појачаног са дванаест чланова оперског хора, и солиста Злате Бунџенац, Марте Поспишил, Јосипа Ријавца и Тоше Лесића. Да би се повећала грандиозност утиска, Мису су изводили под куполом позајмљеном из кулиса за оперу *Парсифал*.

„И овдје су сопран и бас оне двије дионице на које Бетовен ставља огромне захтјеве. За сопранску партију треба глас, који је у средњем и ниском положају пастозан, способан и за драматски изражај, а који у висини мора да буде лаган и гибив, како би у профињеном предавању могао савладати оне колоратурне фигуре, које као сунчани трачак лебде над звуковним масама. Таквога гласа, који би био нека комбинација драматскога и колоратурнога сопрана, готово и нема, али гђа Бунџенац приближила се

је својим дотјераним и музикалним пјевањем у дотичној форми онемо недостиживоме идеалу.⁴⁷

Много година касније, београдски критичар Бранко Драгутиновић сећао се утиска који је ова *Миса Солеmnис* оставила на њега када је као ученик Музичке школе у Београду, на иницијативу Косте Манојловића, присуствовао тој музичкој свечаности, том за њега великом доживљају.⁴⁸

У истом овом раздобљу флексибилна Злата Бунбенац учествује на југословенској премијери оперете-лакрдије Хуга Хирша, названој код нас Кнез Бонмарше (у оригиналу *Fürst von Papenheim*), под музичким вођством Јакова Готовца.

Постоје јасне индикације да се јаз између опере и оперете у првим деценијама нашег века није схватао тако безусловно као данас. Није реч о томе да је сам појам оперете данас уметнички снижен у поређењу са прошлошћу, или да се њени данашњи извођачи односе према њој, можда, са мање професионализма него некадашњи. Ствар је у нечем другом: у томе да су ондашње позоришне дирекције прихватале оперету под своје окриље, поред осталих разлога, и са педагошким побудама — да привуку публику у театар уопште, да почну да је васпитавају макар и на „најпелливијој“ музици, да би је заинтересовали после и за ону која се не да одзвиздати у веселом расположењу. Поред тога, играла је, наравно, улогу већа временска близина таквих имена као што су били Јохан Штраус („најмузикалнија глава XIX века“ по речима никог другог него самог Вагнера), Лехар, Калман и други. У случају *Кнеза Бонмаршеа* појавила се, истина, већ знатна декаденција: била је то „сезонска творевина“, не више бечка него берлинска, и саткана не више од валцера него од фокстрота и других помодних ритмова који су закратко постали шлагери.

Кнез Бонмарше је у Загребу био први пут изведен 15. I 1925. и у тој сезони даван још осамнаест пута, при чему је Злата наступила у десет представа. Један од првих приказа садржао је овакав суд: „Гђа Бунбенац учинила је одважан корак од опере к оперети, да покаже да је њена домна само опера, јер за оперету треба и других способности [...] А као принцеза Марија имала је тако мало прилике да истакне своје гласовне одлике.“⁴⁹

У једном нешто каснијем приказу, вероватно после савладаних навика, да не кажемо предубеђења рецензената, али још више после тако типичног за Злату настојања да се у свему усаврши и да се докаже „за инат“, могло је да се прочита нешто што је у извесним деловима антиципирало будуће небројене одушевљене опи-

⁴⁷ Lujo šafranek-Kavić, *Obzor*, 19. XII 1924. Краће приказе о овом извођењу донели су и други листови (*Slobodna tribuna*, *Riječ*, *Nova Evropa*, немачке новине у Загребу, чак и *Sušački novi list* бр. 129 за 1924. г.); неки од њих и наново, поводом реприза.

⁴⁸ *Ходочашће у Загреб*, зборник: *Музичка школа „Мокрањац“ 1899—1974*, Београд, 1974, 165—167.

⁴⁹ Milan Graf, *Novosti*, 17. I 1925.

се Златиног оперетског сјаја: „Најинтересантнија је била креација гђе Бунџенац као Принцезе, јер је ово прва ескурзија наше одличне младе сопранисткиње у царству оперете.⁵⁰ Згода је била добра, тек остаје питање, да ли је за оперну певачицу упутно да се њоме служи. Публика можда има предрасуде, али она вјерује умјетнику или једно или друго, или оперу или оперету, али никада обадвоје у исти мах. Рекли смо да је згода била добра, јер је инстинктивна суздржљивост оперне пјевачице у оперетном миљеу гђи Бунџенац врло добро дошла да карактеризира праву принцезу, која се издаје за манекенку и кокоту, а ипак не може да буде исто што су негативне даме полусвијета. Гђа Бунџенац уживљавала се је од чина до чина све више у нови амбијент — тако да смо у трећем чину већ заборавили на то да смо ју пред који дан гледали како умире као Бетерфлај од хакирија, или као Царска невјеста свршава у лудилу. Надамо се да ћемо код будуће њезине Бетерфлај или Царске невјесте исто тако лако заборавити, како шармантно она умије да пјева и плеше шлагер о пољупцу.“⁵¹

Дубровачки дитихон Антуна Добронића (премијера 24. III 1925), заснован на домаћем фолклору, није изазвао похвале, мада је оставио извесних трагова у каснијем стваралаштву неких наших композитора (Готовца, Лотке). О интерпретаторима Злати Бунџенац и Јосипу Ријавцу било је казано да заслужују признање већ и за саму приправност да у томе учествују. „Гђа Бунџенац, млада и свјежа појава, дала је многу симпатичну ноту представи.“ — „Гђа Злата Бунџенац нас управо сваки пут изненађује својим рапидним напретком. Глас јој је постао пун и угодан у свим регистрима, док је њезина глума посвема неприсиљена.“⁵²

Успешнији потез представљала је обнова (после тридесет година) Сметаниног *Пољупца* — дела које се одликује свешком музиком, ефектним музичким сликама природе, одличном оркестрацијом достојном творца *Продане невесте*, иако заснованог на врло скромном садржају (пролазно одбијање да се подари пољубац веренику). Оперу су за обновљено извођење, 5. IV 1925, припремили диригент Милан Сакс и режисер Борис Кривецки. На првој представи Вендулку је певала Зденка Зикова, а 17. IV Злата Бунџенац. Поводом ове улоге наилазимо на оцену у којој се опис Златине интерпретације меша са описом саме личности и догађаја — као да је глумица та која саздаје карактер и оправдава ситуацију: случај типичнији за драмске рецензије, али који ће се после чешће јављати у приказима Златиних улога.

„Гђа Бунџенац пјевала је први пута главну партију Вендулке. Већ смо у више наврата код ове младе умјетнице истакнули поетичност, којом она инстинктивно израђује своје креације. Ово

⁵⁰ Као што се напред могло видети, Злата је већ певала у Албинијевој *Босоној плесачици*, комаду који није имао много одјека.

⁵¹ Лујо Шафранек-Кавић, *Obzor*, 23. I 1925.

⁵² А. В., *Riječ*, 26. III 1925; Јосо Зивановић, *Slobodna tribuna*, 4. IV 1925.

је било карактеристично за њезину Сњегурочку, Царску невјесту и др., а остало је као значајно и за Вендулку. Њезин пркос није произвољна каприса као код Лукаша, њезина мотивација ускрате пољупца није тек излика, него дубоко осјећајно вјеровање да је то дужност према сјени покојнице [покојне прве жене садашњег вереника]. Гласовно лежи партија гђи Бунђенац ванредно, а њезина пјевачка интерпретација била је на пуној висини изражајности и дотјераности.⁵³

Златина Маргарета је сада представљала једну од њених великих стандардних улога. „Маргарету је пјевала отмјено и музикално млада гђа Бунђенац. Лијепа појава и прекрасна интерпретација дивно је квалификовала нашу младу пјевачицу.“ — „[...] Чиста поетична Маргарета гђе Бунђенац [...]“ — „Уз госте истакнула су се два млада члана наше хрватске опере са креацијама које су биле на пуној висини њиховога умјетничкога задатка, гђа Бунђенац као Маргарета и г. Хржић као Валентин [...] Крај израбених глумачких креација и код гђе Бунђенац и код г. Хржића превладава дотјераност пјевачке интерпретације. Обоје чисти лиричари, полажу највећу важност на оплемењену белкантистичку израбениост својих пјевачких партија и постизавају пуни успјех, који им је и публика признала бурним аплаузом код отворене сцене [...] гђи Бунђенац након арије о накиту у трећем чину и након сцене у цркви.“ — „Дражесан и угодан сопран гђе Бунђенац, који одговара њеној њежној појави, истакнуо се је у улози Маргарете, акопрем јој на неким мјестима ове тешке улоге мањка још драматске снаге.“ — „[...] Изврсна Маргарета [...]“⁵⁴

Почетком маја 1925. г. Загребачка опера кренула је на велику турнеју у Дубровник и Сплит, носећи са собом око петнаест оперских дела. Цела ова турнеја, са разноликошћу репертоара у којем је Злата Бунђенац понела скоро највише терета, значила је велику афирмацију ове наше уметнице. Ту је она — успут, у хотелској соби — створила још једну од својих најбољих улога, Пучинијеву Мими.

И локалне и загребачке новине су од првих дана бележиле овај догађај. Тако, у Дубровнику, поводом *Царске невесте*: „Опера је непознати новитет за Дубровник [...] Ове вечери развише лијепе квалитете свог грла угодни сопран гђа Злата Бунђенац (Марфа), особито у партији булазњења, те маркантни алт гђа Марта Поспишил (Љубаша).“⁵⁵ У Сплиту: „Појаву гђе Бунђенац на нашој позорници већ смо више пута истакли [поводом неколико претходних вечери]. Царска невјеста исто јој тако добро лежи као и све досадашње улоге. Интерпретација Марфе гласовно и глумачки на одличној висини експресивности. У IV чину побрала је аплауз на

⁵³ Лујо Шафранек-Кавић, *Obzor*, 18. IV 1925.

⁵⁴ Kazimir Krenedić, *Riječ*, 4. V 1925; Лујо Шафранек-Кавић, *Obzor*, 7. V 1925; Лујо Шафранек-Кавић, *Obzor*, 15. VI 1925; *Slobodna tribuna*, 20. VI 1925; b — b, *Novosti*, 20. VI 1925.

⁵⁵ без потп., *Narodna svijest*, 12. V 1925.

отвореноме. Спонтано признање публике најбољи је доказ за квалитету њезинога чистог и звонког сопрана, звучно и снажно постављеног поглавито у високим положајима.“⁵⁶ „Гђа Бунџенац дала је једну Микаелу пуну искрености и милине, пјевачки чисто, кристално. Бриљирала је у арији III чина те постигла аплауз на отвореној позорници.“ — „Гђа Бунџенац осваја публику на јуриш својим младим и свјежим сопраном, који је у арији I и нарочито III чина дошао до пуног изражаја топлином и непосредном умилношћу заљубљене и дјевичански занешене Микаеле.“⁵⁷

Певала је тада још у *Фигаровој женидби*, а и у *Пиковој дами* (Хлое).

Извођење *Кармен*, које је у Сплиту доживело велики успех, дало је повода убрзаним преговорима о могућности да се том приликом прикажу и *Боџи*, са Златом Бунџенац као Мими. *Боџи* нису предвидели на гостовању, али је у Сплиту, иначе, то била текућа представа, с тим што су и загребачки гости знали све улоге и певали их у својој матичној кући — сви осим Злате. А она је већ стигла да постане љубимица сплитске публике, и надлежни у позоришту су је енергично тражили у тој роли.

Пошто је Сакс водио преговоре у среду 20. V, и пошто су га убедили да улогу Мими ипак покуша поверити популарној певачици, он је тога дана увече око једанаест сати куцнуо на њена врата у хотелу. Злата се одазвала. Он је, из ходника, изложио „проблем“, и она се готово одмах сложила. Пошто је већ била у неглижеу, Сакс јој је кроз отшкринута врата додао партитуру. Следећа два дана она није много излазила из собе; у суботу пре подне је била одржана скраћена проба, а увече тога дана Злата Бунџенац је први пут изишла на позорницу као Мими.

Уследио је полетан приказ, опет проткан медитацијама не само о ономе што је уметница реално остварила, већ и о ономе на шта је све подсетила — непогрешиви знак инспиративности и прођужене упечатљивости њене игре.

„Овдје у првоме реду морамо говорити о Мими гђе Злате Бунџенац. Био је то њезин први наступ у овој Пучинијевој улози, која захтјева много гласовних способности и глумачке дискреције. Мими је за многе пјевачице мјерило, да се тако изразимо, класе и квалитете. Ако по прексиноћној изведби просуђујемо способности гђе Бунџенац, онда јој — ван сваке дискусије — морамо признати првокласност. Иза њезине Мими отворен јој је пут до сваке улоге. Пред ничим не смије презати, нигдје ју се не смије заустављати. Врховни принцип умјетности је: дајте мјеста талентима! Гђа Бунџенац, иако у кратко вријеме а ваљда и без скупне пробе, савладала је Мими лакоћом рутиниране пјевачице. Слабости дебија нису се опајале, осим у понекој несигурности у романци првога

⁵⁶ X (Jakša Bužančić?), Hrvatska sloga, 20. V 1925.

⁵⁷ Ambro Novak, Novo doba, 17. V 1925; X (Jakša Bužančić?), Hrvatska sloga, 19. V 1925.

чина. Иначе својим проћућеним пјевањем дочарала нам је све искрене, спонтано истинске, увјерљиве моменте Пучинијеве музике и дирљиве љубавне приче са боемске мансарде. Илузија је била постигнута: судбина љубави мале Мими и њезина смрт пограбила нас је у најинтимнијем кутку осјећаја [...] Колико љепоте једне фрагилне алабастарске вазе бијаше у њезином предсмртном пјеву. Колико истанчаног осјећаја за драматску мјеру у самоме умирању. Без претјеривања и афекта, с позитивном мјером отмјене дискреције [...] Тако се мало хоће да се овај храмски моменат извргне у гротеску. Један неумјестан, за поанту промашени крик и све је готово: смијех мјесто побожног расположења, кад се спушта застор над историјом љубави [...] Можда Боем данас потенцирано дјелује управо ради тога што је боемство — прошлост? Можда. Свакако ради лијепих реминисценција на једну младост, на читаву једну историју из најразноврснијих поткровља ми смо вољни и Пучинију много тога опростити. Боеме више нема! Остао нам је само један роман и једна опера из њене повијести. И безброј славних људи, великих имена. На мансардама су се рабали богови, умирале неке Мими, боеми се гријали на својим рукописима све до задњег чина — трагедије. Гђа Злата Бунџенац допринијела је да су нас све те слике потресле. Истинитост и неизвјештаченост њезине Мими покривала се с истинским тоновима Пучинија, који је много тога лијепога дао у својој Боери.⁵⁸

„Од свих двадесет представа најбоље је давана опера Боем, у којој је као Мими дебитирала гђа Бунџенац [...] Боем је најбољи успјех имала зато, што је са Бунџенац у првој улози Мими управо откривена једна прекрасна пјевачка сила која ће се у најближе вријеме зацијело бројити међу најбоље примадоне свих наших казалишта. Управо је чудно како то да је она тек у Сплиту дебитирала и без већих скупних покушаја дала своју улогу са онолико сигурности, изразитости и пуно осјећајне преданости. Најбоља и најосјећајнија Мими!“⁵⁹ — Таква је рецензија била штампана у Загребу, граду где је до најскоријег времена Мими Маје Строци била неприкосновена.

„Гђица Бунџенац дала је у суботњој Боери своју прву Мими. Чудно да се тек сада у њој открила баш Мими у којој је тако лако било предвидјети њен успјех, онакав какав је овим својим дебијем ванредно омилила [?]. Њена је Марфа још више к њој ту публику приближила. А њена Мими је ганула и одушевила. Тембр јој сам за себе има нешто тако дирљиво, да се и не може да назове само гласовним материјалом. А линија пјевања сва јој титра осјећајношћу. И није то оно пјевање у чијој разњежености нестаје музике. Гца Бунџенац дала је баш једну лијепу и праву музику. Поготово Пучинијеву мелодију фино интуира у њеној болећивој, интимној сентименталности, у њеној крхкој њежности и грацији.

⁵⁸ Jakša Bužančić, Hrvatska sloğa, 25. V 1925.

⁵⁹ M. V. (Mate Vučetić??), Obzor, 30. V 1925.

И уопште много више у том пјевању имаде природне интуитивно-сти, неголи солидно изучене техничке вјештине; барем се та вјештина не истиче, не продуцира се. Глумачки је гца Бунџенац схватила тип мале Мими дубоко искрено са крајњом дискрецијом и скромношћу. У њеној игри није било гесте која би одавала патетичну надувеност, која би мирисала по театру. Та Мими и није друго него само тако мала, њежна, добра и болесна, једно тако обично и драго створење које не зна да буде друго него што уистину јест. Ради тога је њена игра толико дјеловала, иако је у њој било тако мало што да се нарочито гледа. Особито њена смрт [...] Највише аплауза гци Бунџенац.“⁶⁰

Ево још одјека тога гостовања. „Звонки и у средњем регистру широки, пуни сопран гђе Бунџенац одјекује и пљушти гледалиштем својом младошћу, свежином и кристалношћу. Колико наивности пастирице у њезиној Хлое, колико пристодушне искренности и нежности у њезиној Микаели (контраст Кармени), а колико трагичности једне разорене младости, добротe и лепоте у њезиној Марфи!“ — „[...] Овој пјевачици на путу до климакса њезине славе желимо најбољи успјех.“⁶¹

Сезона 1925/1926 била је Злати Бунџенац последња у Загребу. Бранко Гавела је за нову 1926. годину био прешао у Београд, тако да је Злата с пролећа певала овде још само као гост.

После сплитског дебија слушали су је као Мими, разумљиво, и Загребчани. „Партију Мими пјевала је први пута у Загребу гђа Бунџенац, након што је код љетошње турнеје имала велики успјех у Сплиту, спасавајући ситуацију савладавањем улоге у неколико дана. Уз све њезине одличне креације, Мими је без сумње њезина најбоља улога, јер јој пјевачки парт лежи као да је нарочито за њу написан. Сва висока култура њезинога здравога, свјежега гласа испољује се у овој улози боље него у икојој другој. Арија у првом чину је врхунац њезинога досадањег интерпретаторскога стварања. Њезина глумачка креација дјелује у својој једноставној искренности и топлини непосредно и сугестивно. И појава је као створена. У добраном размаку иза Мими гђе Бунџенац слиједи њезин партнер.“⁶²

Наравно, она је поступно напуштала мале улоге. Поводом „Културно-историјске изложбе“, 9. XI 1925, иступила је у наново увежбаној опери *Море* као Вуга, али је већ после прве представе ту улогу преузела Марија Жалудова. Тај Златин наступ могао је бити схваћен као улепшавање свечаног чина пре неголи као извршење позоришног задатка на властитом нивоу. Сада је скоро редовно певала велике женске партије — у *Фаусту*, *Боемима*, *Сњегурочки*, *Пољупцу*, *Мадам Бетерфлај*, *Царској невести*; алтернирала је са Зденком Зиковом као Татјана у *Евгенију Оњегину* и као Ру-

⁶⁰ без потп., *Novo doba*, 26. V 1925.

⁶¹ *Kr., Pobjeda*, 23. V 1925; Jakša Bužančić, *Hrvatska sloga*, 27. V 1925.

⁶² Lujо Šafranek-Kavić, *Obzor*, 7. X 1925.

салка у истоименој Дворжаковој опери. Постала је тражена оперска певачица, па је два пута ишла на гостовања у Осиек, као Маргарета, Мими и Бетерфлај.⁶³

Певала је на концертима у Загребу и по другим хрватским градовима, а 7. III 1926. учествовала је са Загребачком филхармонијом и Миланом Саксом као диригентом у извођењу Малерове *Друге симфоније*. Поводом једног њеног концерта соло песама, заједно са Драгом Хржићем, било је речено: „Гђа Бунђенац боље успјева у опери но на концертном подију — крај њеног лијепог гласа ипак не може подати пјесмама прави изражај, јер је њено динамско нијансирање нерационално. Госпођа је навикла на позорницу и оркестар — па није умјела акомодирати свој пуни глас оквиру концертне сале. Свакако, ако жели више пута наступити као концертна пјевачица, потребно је да посвети више пажње вокализацији и како рекосмо динамици. Њена музикалност дат ће још много могућности да у најкраће вријеме проникне у бит концертног пјевања.“⁶⁴ А поводом Малерове симфоније, која је била извођена три дана касније, читамо: „У бриљантној звучности својега племенитога сопрана доминирала је гђа Бунђенац над звуковним масама у последњем ставку.“⁶⁵

Већ од јесени 1925. г. знало се да ће Злата напустити град својих почетака. У том смислу био је интониран један приказ поводом *Боема*: „Партију Мими је први пут у Загребу пјевала гђа Злата Бунђенац веома успјешно. Њен фини глас, отмјена игра, лијепа и грациозна интерпретација били су ријетких одличности. Гђа Бунђенац се лијепо развила — и сада, када је на својем врхунцу, оставља Загреб и полази у Београд. Надамо се да неће заборавити Загреб и да ће код нас чешће гостовати.“⁶⁶

Дана 26. II 1926. Злата Бунђенац је први пут певала Татјану. „У Евгенију Оњегину упознали смо нову креацију гђе Злате Бунђенац у главној женској партији Татјане. Млада омиљена умјетница напредује од задатка до задатка и надмашује новим креацијама оне раније. Нисмо могли присуствовати читавој опери, али оно што смо чули, нарочито у другој (писмо) и последњој сцени омогућује суд да је Татјана гђе Бунђенац музички, гласовно, пјевачки и глумачки ванредно успјела креација. У дирљивој искрености пјева гђа Бунђенац Чајковскога сентименталну, мелодиозну лирику. Она је једнако увјерљива као сањарска, занешена, чиста дјевојчи-

⁶³ Осиечка опера је имала лепу традицију, са специјалном оперском класом од 1924/1925. године, са својим „Казалишним листом“, а и са таквим гостима као што су били Зинка Кунц, па касније Дмитар Узун, Мичико Сунахара. Почетком 1927. г. Злата Бунђенац је својим учешћем на једном концерту увеличала прославу двадесетогодишњице Народног казалишта у Осиеку.

⁶⁴ Kazimir Krenedić, *Novosti*, 6. III 1926.

⁶⁵ Lujo Safranek-Kavić, *Obzor*, 8. III 1926.

⁶⁶ Kazimir Krenedić, *Riječ*, 5. X 1925.

ца у првом, и као дама, резигнирана, поносна жена дубокога осјећаја у другом дијелу опере.“⁶⁷

Пошто је 30. IV, као Јелена у *Николи Шубићу Зрињском*, дала опроштајну представу као редовна чланица, Злата се после тога појављује на загребачкој сцени као Бетерфлај и као Маргарета у својству гошће, а као гошћа пева и улогу Русалке.

Ова (истоимена) веома лирична Дворжакова опера давала се у Загребу још пре првог светског рата, у њој је певала Маја Строчи. Композиторов избор сижеа испао је срећан: он је нашао мотив сличан Сњегурочки. Основна идеја, имплицирана, али и искажана кроз уста Русалкиног оца, указује на то да имати људску душу— то значи патити. Нежни Русалкин лајтмотив проткива целу радњу тако што се поступно драматизује, да би на крају прешао у посмртни марш. Са својим посебним, већ спомињаним даром да представља двојне природе, Злата је изванредно танано играла ово водено, вилено биће, претворено на кратко време у занемелу земаљску жену. Играла је жену, под чијом се пути крије нереална, али зато ништа мање осећајна душа-бајка. О томе да је она ову титраву повест знала да изнесе на позорницу са необичном суптилношћу, сведочиле су критике у даљим годинама. За арију Русалке „Месече на небу“ Јозеф Сук је једном рекао да спада међу најлепше мелодије на свету, и управо с том аријом је Злата Бунџенац излазила веома много пута и на концертни подијум.

Обновљена *Русалка* била је први пут постављена 2. VI, када је насловну улогу отпевала Зденка Зикова. Два дана касније појавила се Злата. „Код друге представе Дворжакове опере гостовала је у насловној улози гђа Злата Бунџенац и дала је креацију топле, сјетне, чезнутљиве, болне поезије. Њезин меки, изражајни глас добро пристаје за ову партију, која познатом, оплемењеном, помно израженом пјевачком фразом омиљене гошће добива своје умјетничко обиљежје високе квалитете. Глумачка интерпретација у ријетко потпуном је сугласју са пјевачком; мимика, геста и кретања добива тако рећи значај и боју од музичке фразе.“⁶⁸

Одмах ћемо навести и утиске загребачких критичара поводом Златине Русалке коју је она као гост извела 15. XI 1929, а о чему је с поносним задовољством саопштио београдски дневни лист, пошто је тада била чланица Београдске опере.

„Нова управа наше Опере настоји дела која имаду да буду стални ослонац нашег репертоара освежити у музичком и режиском погледу [...] Партију Русалке певала је гошћа Злата Бунџенац-Гавела, коју у тој њеној одличној креацији већ отпре знамо. Наступила је врло добро диспонирана, те је и овога пута, својим проосећаним певањем, интелегентним предавањем и убедљивом игром постигла запажен успех.“ — „Гђу Злату Бунџенац-Гавела познајемо већ од раније, у тој истој улози, која спада међу њене

⁶⁷ Lujo Šafranek-Kavić, *Obzor*, 1. III 1926.

⁶⁸ Lujo Šafranek-Kavić, *Obzor*, 5. VI 1926.

најбоље креације. Она поседује леп и школован глас, који у свом високом регистру добија особиту и племениту боју. Својој игри дала је неки хладни тон, пун резигнације, па су, кроз то, слушаоци добили утисак као да она заиста није појава овога света. Тако је њена игра сугестивно дејствовала.“ — „И овога пута она је убедљиво дала лирски тон партитуре, колико певачки, толико и глумачки. Унутрашњој музикалној и глумачкој вредности тога извођења одговарао је успех код публике, која је уметницу живахно поздравила.“⁶⁸

Под датумом 3. IV 1926. г. Злата Бунђенац је добила званични премештај за Београд.

Она се појављивала у Загребу као гошћа и даљих година, све до другог светског рата. Током свог љубљанског периода долазила је са оним улогама у којима је у исто време дебитовала или репризно певала у Љубљани. И још доста времена после њеног одласка чули су се гласови жаљења што је она изгубљена за загребачку Оперу. Тако, нпр., читамо поводом једног гостовања у *Боемима*: „Гђа Злата Бунђенац-Гавела приредила нам је и овим гостовањем искрено задовољство. Њезин прекрасни, топли и племенити сопран све бујније и слободније се развија, њезино пјевачко умијеће, ношено интелигенцијом, знањем, истанчаним укусом и топлим осјећајем рођене сценске умјетнице довинуло се је већ до највиших степена умјетничке интерпретације. Да јесте како није, лако би било загребачкој опери ријешити питање зреле младодрамске пјевачице са великим репертоаром.“⁷⁰

⁶⁸ *Obzor*, *Jutarnji list*, *Morgenblatt* — пренето у: *Време*, 27. XI 1929.

⁷⁰ *Luj*o *Šafranek-Kavić*, *Obzor*, 21. V 1929.

ПРВИ БЕОГРАДСКИ ПЕРИОД

Брзину уздицања београдске Опере — за коју знамо какве је домете већ имала пред други светски рат — могли бисмо представити када бисмо направили само најкраћу ретроспективу. Прва музичко-сценска игра у позоришту главног града после ослобођења од турске власти била је оперета *Врачара* Даворина Јенка, изведена 1882. г.; прва приказана домаћа опера — *На уранку* Станислава Биничког, 1903. г. Године 1891. овде се изводио део из *Фауста* са изостављеном Маргаретом, јер се није могла наћи одговарајућа певачица, и са пијанином који је заменио све инструменте. Упркос свему, репертоар се брзо проширивао, па су се у последњој сезони пред први светски рат већ давали и *Тоска*, и *Вертер*, и *Мињон* и др.¹

После рата позориште се испрва уселило у тадашњи Мањез, а у обновљену велику зграду јуна 1922. г. Међутим, први оперски ансамбл био је састављен већ на почетку сезоне 1919/1920, под руководством Биничког, који је остао директор Опере све до 1924. г. Пре наиласка многобројних руских солиста емиграната, оперске снаге — понекад само за невољу, али пуне жара — биле су: Драга Спасић, Војислав Турински, Теодора Арсеновић, Рајко Павловић, као и незаменљиви учесник многих даљих сезона Александар Туцаковић. Међу првим послератним оперским певачима који су годинама касније увелико носили или подржавали репертоар, треба споменути теноре Драгог Петровића, Жикју Томића, Милорада Милутиновића, Бошка Николића, баритоне Божидара Митровића, Петра Обрадовића, басове Светозара Писаревића, Милорада Јовановића, Александра Трифунковића. Скоро су сви они били партнери Злате Бунбенац у њеном првом београдском периоду, а већина и у другом.

Почетком деведесетих година оперском сценом су у приличној мери загосподарили Руси: као први, и као веома омиљени у

¹ *Repertoar Narodnog pozorišta u Beogradu 1868—1968*, Београд, 1968, стр. 95, 101, 103, као и неки други извори.

публици, брачни пар Лиза Попова и Миша Каракаш, затим Павле Холотков, Борбе Јурењев, Лав Зиновјев, Евгеније Маријашец, Александар Балабан. Главне сопранске улоге носиле су у првој послератној деценији, поред Попове, Ксенија Роговска-Христић, Чехиња Марија Жалудова, Леонила Вољевач, заједно са мецосопраном Евгенијом Ваљани. Истаћи ћемо одмах, а то ће се видети и из даљег излагања, да је Злата Бунђенац била после рата прва београдска оперска певачица — домаћа снага по рођењу, за коју се могло рећи да стоји на сасвим задовољавајућем, непровинцијалном, европском нивоу. Она је током тих својих пет-шест првих београдских година полако замењивала своје претходнице у главним сопранским улогама, као и на премијерним извођењима нових поставки, да би близу врхунца свог успона напустила за неколико сезона Београд, чиме је, између осталог, било једним делом омогућено дозревање будућих такође одличних београдских сопрана.

Потребно је било време да престоничка Опера оформи свој прави и устаљени лик. На почетку сезоне 1924/1925 новоангажовани диригент Мирко Полич, који је допунио успешан рад Ивана Брезовшека, резимирао је у једној изјави затечену ситуацију: у Београду има на репертоару 24 опере, од којих 20 „несумњиво спадају у стални репертоар модерне оперске позорнице“. Али је једнострано то, рекао је даље, што је међу њима 18 романских (10 француских и 8 италијанских), затим две германске, поред свега 4 словенске, од којих две руске, једна чешка и само једна домаћа (ова последња била је ранији *Вилин вео*, сада *Женидба Милошева Коњовића*). Треба настојати, нагласио је Полич, да добијемо што више наших певача, а упоредо с тим би се развили и домаћи композитори.²

Један од озбиљних недостатака у то време било је певање на различитим језицима: „вавилонско-немушти језик наше опере“, вајкао се Виктор Новак. Неразмаженој и захвалној београдској средини није испрва сметало што Руси певају на руском језику, и што је миљеници Лизи Поповој било потребно двадесет шест проба *Мадам Бетерфлај* да би научила улогу на српском, при чему ју је она и даље изводила на свом матерњем језику. (Злата Бунђенац је од првог дана свог ангажмана у Љубљани певала словеначки, иако она тај језик раније није познавала, колико ни Лиза на почетку српски. У Београду је Злата певала екавски, у Загребу ијекавски, а држала се и других разлика у текстовима.) Друга оперска бољка била су преводи либрета. Једном је приликом Бранко Гавела изјавио да је та страна оперских интерпретација уопште у нашој земљи у очајном стању, и усред поплаве примитивних превода истакао је Коњовићеве и Димовићеве као једине вредне. (Правећи поново дигресију према Злати, присећам се једне њене реченице: „Боже, какве сам бедастоће понекад морала да певам!“)

² Comœdia — београдско издање, годиште 1924/1925, бр. 1.

Године 1925. најављују се прва гостовања Злате Бунџенац, као и њен стални ангажман у београдском театру.³ Али („као што то обично бива“) — долазак еминентног пара, тј. познатог позоришног редитеља и већ афирмисане, ласкаво оцењене певачице, изазвао је не само одобравање, него и комешање, па и незадовољства, почев од супарничких, тј. личних, све до шовинистичких. Пошто се о Гавели пре тога чуло више него о његовој супрузи, врло је вероватна претпоставка да се у почетку сумњало како је он просто „довео“ своју жену, а да за то не постоји права потреба. Код културних критичара њена је уметност, међутим, одмах наишла на повољне оцене.

„Ових дана имаћемо гостовање одличне загребачке сопранисткиње Злате Бунџенац, супруге нашег новог директора Дrame, г. др. Бранка Гавеле. Ово гостовање је, у ствари, гостовање пред ангажман, када ће се одлична загребачка уметница [...] а која је неодољива у оперети, представити београдској публици. Госпођа ће ове зиме гостовати и у париској Комичној Опери, јер је то утаначено с управом приликом летошњег путовања у Париз.“⁴

Њено прво иступање у Београду било је 15. октобра 1925. г. у *Мадам Бетерфлај*, затим 17. октобра у *Царској невести* и 20. октобра у *Фаусту*. „Гђа Злата Бунџенац, симпатична чланица Загребачке опере, која са великим успехом пева на загребачкој сцени, почиње своје гостовање код нас улогом *Го-Го-Сан*, названом *Бетерфлај*, која спада у њене најбоље креације.“⁵ Партнери су јој то вече били Ријавец у улоци Пинкертона (такође као гост), Баранов као Шарплес (и он гост), Пинтеровићка као Сузуки, Туцаковић као Бонза, Петровић као Горо. Дириговао је Брезовшек.

„Злата Бунџенац-Гавела отворила је своје сјајно гостовање у Београду насловном партијом у *Мадам Бетерфлај*, коју је ванредно лепо певала и глумила.“⁶ „Гђа Злата Бунџенац, одличан члан Загребачке опере, гостовала је синоћ као *Мадам Бетерфлај* први пут у нашој Опери. Гђа Бунџенац има изразити лирски сопран, култивиран у особитој школи. Њезина музикалност даје лепом и свежем гласу нарочиту драж и љупкост. Она поседује знатну скалу музичког изражавања, па јој и фраза и кантилена, у детаљу и целини, имају сасвим засебну боју најфинијих прелива. Глумачке одлике гђе Бунџенац у сразмеру са њеним певачким квалитетом.

³ Нпр., Златко Грошевић, *Frau Zlata Gjungenac unser neuer Sopran*, *Belgrader Zeitung*, 1925, бр. 316, 2.

⁴ *Comoedia* — београдско издање, годиште 1925/1926, бр. 3. Париска турнеја, сигурно у циљу рекламе, била је споменута у оваквом контексту, али је истина била нешто друкчија: вођени су преговори о гостовању једног дела загребачког ансамбла у Паризу, и с њим је требало да путује и наша уметница, али до остварења није дошло.

⁵ *Правда*, 15. X 1925, а скоро исти текст су донеле и друге београдске новине: очигледно је то била врста огласа који је дало само Позориште.

⁶ *Comoedia* — београдско издање, годиште 1925/1926, бр. 8.

Све контрасте трагичне судбине мале Го-Го-Сан, суптилне јапанске лептирице, подвукла је у илузионистички смишљеној и интелигентној интерпретацији. Гђа Бунџенац је без сумње уметница одличних квалитета, које би и у нашем ансамблу могле бити од користи. Публика је симпатичну гошћу примила врло срдечно.⁷

„На синоћној представи Пучинијеве опере Мадам Бетерфлај гостовала је у насловној улози гђа Бунџенац, чланица Загребачке опере. Гђа Бунџенац располаже веома пријатним гласом, који није довољно снажан за драмске партије, али је стога врло погодан за лирске партије, као што је и Мадам Бетерфлај, коју је гђа Бунџенац дала са пуним успехом. Гђа Бунџенац има врло добру певачку школу, уме да влада својим органом, интонира апсолутно чисто, фразира са разумевањем и укусом, а дикција јој је одлична, што је ретка ствар на нашој сцени. Уз то је госпођа и врло добра глумица, уколико се то да опазити из једне улоге, у којој смо је видели. Гђа треба да буде ангажована у нашој оперској трупи, и с обзиром на њен здрав и изједначен орган, и остале наведене уметничке способности, гђа Бунџенац била би добит за нашу оперску трупу, специјално за лирске партије, и њен се ангажман мора поздравити тим пре, што је Југословенка и зна језик.“⁸

И даље: „Данас у суботу 17. ов. мес. даје се у Народном позоришту чувена опера Римског-Корсакова «Царска невеста». Гђа Злата Бунџенац, чланица Загребачке опере, наставља своје успело гостовање улогом Марфе, коју је партију у Загребу певала са великим успехом.“⁹

„Гђа З. Бунџенац синоћ је певала насловну улогу у «Царској невести». Особите гласовне и музикалне одлике младе и даровите уметнице и синоћ су дошле до свог пуног замаха. Њезина Марфа је снажно извајан лик са јаком и потресном садржином. Лепота гласа, и отмено и fino изделана фраза, са експресивном дикцијом, дале су нарочите музикалне импресије. Ова два гостовања утврдила су и на београдској сцени њезин углед, па ће гђа Бунџенац, било као сталан гост, било као будући члан, моћи да заузме одлично место у нашем ансамблу. И синоћ је бројна публика срдечно поздравила загребачку уметницу.“¹⁰

Али непотписани критичар листа „Реч“ креће полако у напад, прозирно припремајући јуриш који ће тек да уследи после засад још неотпеване треће улоге. „Видели смо је као Бетерфлај и као Марфу у Царској невести. Глас — свеж, пријатне боје, нежан — није велики. Особито у средњим положајима нема довољно снаге. Погодан за Бетерфлај, он је у Марфи већ мудро побегао из тешког пијанисима у последњем чину. Спасен је утисак, по цену

⁷ Виктор Новак, Политика, 16. X 1925.

⁸ Петар Крстић, Правда, 16. X 1925.

⁹ Реч, 18. X 1925 (овај лист је излазио дан раније од означеног датума; текст је опет клише).

¹⁰ Виктор Новак, Политика, 18. X 1925.

једне изгубљене финесе. Тај недостатак, који ће се свакако још боље испољити у наредним представама [!], надокнађава у знатној мери добра дикција. И глума. За оперу несумњиво врло добра. Више научена, но проживљена. Још бински жива. Са оним вишком у гесту и покрету, који је познат пратилац почетништва. Али свакако брижљиво рабена. И знатан помагач за рељефност музичког израза, она је срећно допуњавала оно што глас не би био кадар да каже. За лирске партије, као другоразредна снага, гђа Бунџенац је несумњиво врло употребљива.¹¹

Треће вече било је испуњено улогом Маргарете. „Гђа З. Бунџенац синоћ је као Маргарета у Гуноовом Фаусту завршила своја прва гостовања на нашој опери. Та су доиста у нашој музичкој средини оставила најлепше утиске. Као Маргарета, уметница је потенцирала досадашње успехе. Њезина сасвим особита музикалност и знање финог певања, спојено са лепотом свежег лирског гласа, дало је управо идеалну интерпретацију поетске Маргарете. Причу о краљу из Туле и арију о накиту отпевала је гђа Бунџенац мајсторском дикцијом, у једној великој и мирној, широкој линији, пуној најдивнијих прелива. Ретко када чула се на нашој сцени тако музикално певана ова чувена арија. Штета, у оркестру није било оне fine сарадње, која је тако потребна за пластику ове арије.“¹²

Не улазимо у размишљања ван наше тематике, али је једна чињеница испала више него уочљива за онога ко је узео да чита ове прве критике. „Реч“ је очигледно, после већ испољене прекогниције, све коначно промислила, па се појавила са следећим приказом непознатог аутора.

„После гостовања Бакланова дошло је гостовање гђе Злате Бунџенац, чланице загребачке Оперe. У уметничком смислу то је гостовање гђе Бунџенац било сасвим излишно, пошто гђа Бунџенац не представља никакву готову уметничку личност. Глас гђе Бунџенац има извесну мутну копрену и кратког је обима. Центра и ниских тонова може се рећи да нема, пошто су они у таквој мери мутни и слаби. Висина је напрегнута и веома ограничена — једва достиже *ха*. То је мало за лирски сопран. У Царској невести гђа Бунџенац је у квартету II чина избегла високо *це* и тиме променила композицију Римског-Корсакова. То је велика грешка и велика мана. Ми на те ствари нисмо навикли на нашој позорници и не желимо да се ово уведе у праксу. Ако певач или певачица не могу да изведу све тонове које композиција захтева, онда значи да дотични певач или певачица не могу да певају ту партију. Ако би се у недостатку гласа брисале све високе ноте ...“, итд., у даљој ироничној градацији ове ауторове поуке. Затим: „Ми се чудимо да је гђа Бунџенац могла доћи са оваквом концепцијом са загребачке опере да се прикаже Београду. То већ прелази

¹¹ без потп., Реч, 20. X 1925.

¹² Виктор Новак, Политика, 21. X 1925.

границе смелости и када се узму у обзир све рекламе «Комедије» и једне познате клике новоседелаца Београда, која овде све негира да би нам наметнули своје земљаке, који су досада били увек испод нивоа онога што ми овде имамо. Гђа Бунбенац је почетница са гласом који не обећава никакву бриљантну будућност, могућна само у другоразредним партијама. За Мадам Бетерфлај гђи Бунбенац недостаје снага у гласу. За Царску невесту недостаје јој висина. За Маргарету у Фаусту недостаје јој за лирски део висина и бриљантност, за драмски део снага гласа и израз. У свима тим операма ми смо чули само текст, «дикцију», како један професор истиче у својој рецензији, али гласа, ни у пијану ни у форту, нисмо чули и нисмо нимало задовољни тим што смо чули. У погледу стила, било је мана и у музичком и у сценском смислу. На пример, поклон у сцени заручења у Царској невести. Тај швапски «реверанс» није овде могућан, као ни она обућа коју је гђа у овој типичко руској ношњи имала. Питамо се у страху да ли је то режија коју ће нам муж гђе Бунбенац, г. Гавела, донети? Маргарета гђе Бунбенац била је једна досадна паланачка фрајла, за коју заиста није баш морао Фауст да прода душу Мефистофелу, а оно Гетеово «das ewig weibliche» потпуно је било демантовано. Што се тиче Гуноа, он је у интерпретацији гђе Бунбенац просто германизиран, изгубивши сву француску грацију и духовност. После свега тога, питамо се коме треба гђа Бунбенац у нашој Опери, где има неких пет, шест сопрана за прве партије, који су сви бољи у сваком погледу од гђе Злате Бунбенац.¹³

Може се с великом сигурношћу тврдити да је овај текст био конципован пре представе *Фауста*, пошто неке од изнетих „карактеристика“ нападно одскачу од најтипичнијих одлика ове уметнице, достигнутих већ и тада, а не тек у познијим годинама. Претходне забрбачке оцене то потврђују. Као Маргарета, Злата Бунбенац је у разним позориштима наступала преко осамдесет пута, а споменуће се узред да је она интимно увек осећала које јој улоге мање леже (премда су се такве „интерпретативне индиспозиције“ код ње доста ретко примећивале); роле које јој нису одговарале знала је да прилично брзо напусти по властитој иницијативи, што не значи да је одбијала да пева роле које из неког разлога није волела.

Разумљиво, поред субјективности у негативном смислу речи, може бити и искрене несклоности према нечијим сценским реализацијама, искреног недопадања. Суд већине опробаних и доказаних критичара мора бити најмеродавнији. Што се тиче времена о којем је сада говор, није одвећ тешко наћи у штампи (са другим поводима) и неке друге приказе, обрачуне и сл. који су за нашу данашњу читалачку осетљивост неукусно подробни и потцењивачки.

На неке Гавелине поставке били су вршени препаци у појединим београдским гласилима — можда некад и с правом, у шта

¹³ без потп., Реч, 24. X 1925.

не улазимо. Истовремено, упозоравало се да понеки приказивачи, не могући да отворено нападају на редитеља, јуришају на глумце, „без поштеног схватања дужности рецензента“.¹⁴ Брачни пар Гавела изгледа да се није на ово обазирао, поготову што и тада и у идућим годинама то и није била једина манифестација увлачења политике у позориште. Њих двоје, поготову Злата, били су од већине и приватно лепо примани. Злата је током година све видније постајала миљеница публике, а сама се све више и више претварала у Београбанку.

У сезони 1925/1926 Злата Бунџенац се, заправо, морала делити између загребачке и београдске позорнице. И онда када је ангажман за Београд већ био потписан, послови и друге обавезе још су је за неко време везивали за Загреб. Сем октобарских наступа који су напред описани, она је у Београду почела чешће да пева почев од марта 1926. године, те ускоро видимо да на загребачким плакатама уз њено име стављају „к. г.“, док са београдских ова ознака нестаје.

Дана 13. III она је у Београду иступила као Микаела, 19. III као Мими; између тих дана, 15. и 17. III, имала је представе *Боема* и *Мадам Бетерфлај* у Осигеку. Поводом две београдске представе било је написано много похвалних речи, како од стране невештих приказивача, јамачно аматера, тако и од угледних рецензента.

„Гђа З. Бунџенац остала је од свога последњег гостовања, на почетку ове сезоне, у најлепшој успомени, као певачица нарочите музичке културе. Прошле суботе гостовала је у «Кармену» као Микаела, а синоћ у «Чергарима» као Мими. Све оно што се запазило у уметности гђе Бунџенац код њених ранијих гостовања, и сад је, у још пунијој мери, дошло до израза. Ретко леп лирски сопран, а одлично култивиран, у музикалности гђе Бунџенац добија своју праву вредност. Белкантистичка фраза, и пластички и музикално, добија певањем гђе Бунџенац своју идеалну садржину. Зато и њено фино музикално певање оставља дубок утисак. И Микаела, као и Мими, у глуми гђе Бунџенац била су два уверљива идеална лика. Гостовање гђе Бунџенац наша је публика примила са ретким и срдачним одобравањем.“¹⁵

„Гђа Бунџенац као Мими очарала нас је неким својим лепим особинама, које су на жалост ретке код нас. Она игра дискретно и отмено, она је у свакоме моменту у складу са правим значајем улоге. Код нас је прешло у ружну навику да се глумци издиру, тако да се позориште претвара у један турнир гласовни. Гђа Бунџенац чува лепу линију, њена је култура гласа изврсна, а уметничка скромност осваја. На жалост оркестар је исувише брутално гледао да онемогући сваку дражеснију нијансу у песми гђе

¹⁴ Р. П. (Момчило Милошевић?), *Volja*, годиште I, бр. 4, Београд, јун 1926, 320.

¹⁵ Виктор Новак, *Политика*, 20. III 1926. „Чергари“ као назив за наше касније „Боеме“ не треба да чуди; некако у то време Вердијев „Бал под маскама“ у београдској штампи називан је „Игранка под маскама“.

Бунџенац. Два света су ту била у сукобу: ужасна бруталност која хоће да створи утисак темперамента — и културна певачица, која зна како се пева и зашто се пева. Једна примедба: крајње је време да се костими у нашој Опери мало испеглају.¹⁶

Са незнатним закашњењем бележи ово гостовање и Милоје Милојевић. „Топла осећајност је прва одлика уметничке личности гђе Бунџенац. Са том осећајношћу стоји у дивном складу и меки звук њеног сопрана (нешто тамно обојеног), и њена музикалност, и веома лепа глумачка култура. По чисто артистичким премудростима способна да се уживи у атмосферу средине у којој се на сцени креће, гђа Бунџенац је у стању да да и бинског и музикалног рељефа личности коју креира. Њена проживљена креација Пучини-Миржеове Мими то доказује. Са симпатијама смо гапшали тој креацији, не само зато што је успела, већ што је и дело наше домаће уметнице. Гђа Бунџенац ће, надамо се, постати сталан члан нашег, тако мало националног, оперског ансамбла.“¹⁷

Позоришни часопис тих дана јавља: „Мислимо да ћемо обрадовати све пријатеље престоничког театра, нарочито љубитеље велике и отмене музике, да је гђа Злата Бунџенац-Гавела, једна од примадона загребачке опере, ангажована за престонички театар. Госпођа је својим последњим гостовањем толико освојила симпатије наше публике, да је ово ангажовање био један императив утолико пре што су је породични разлози гонили да иначе напусти Загреб.“¹⁸

Маја месеца долази поново, да би, сад већ као стална чланица београдске Опере, певала у *Фаусту*; затим јуна у *Мадам Бетерфлај*, почетком јула у *Фаусту* и у *Кармен*. „Ако не најбољу, оно заиста једну од ретко одличних Маргарета имала је наша публика синоћ прилике да слуша. Лирско-драмски сопран гђе Бунџенац, која је синоћ певала, први пут као сталан члан престоничке опере, наишао је на особито допадање код наше публике. Још својим гостовањима, нарочито као Микаела, освојила је ова одлична певачица симпатије наше публике, нарочито оне музикалне. Јер ретко школован глас, поред високе музичке културе коју госпођа има, само је добит за нашу оперу, тако сиромашну домаћим одличним певачима. Маргарета гђе Бунџенац, вокално одлична, била је и глумачки на висини. Ангажовањем гђе Злате Бунџенац за сталног члана учинила је београдска опера корак ближе ка окупљању првокласних домаћих сила у наш престонички оперски ансамбл. Надамо се да ћемо у најскоријем року имати прилике да чујемо гђу Бунџенац и у Снегурочки Римског-Корсакова, коју је улогу она са веома много успеха креирала у Загребу.“¹⁹

¹⁶ Станислав Винавер, Време, 20. III 1926.

¹⁷ Српски књижевни гласник, н. с. књ. XVII, бр. 7, 1. април 1926, 560.

¹⁸ *Comœdia* — београдско издање, годиште 1925/1926, бр. 31.

¹⁹ Б. Р., Правда, 18. V 1926.

Сада је Злата већ „своја“ у Београду, па се штампа обазире и на њена гостовања другде, чак на њене мале болести. „Гђа Злата Бунбенац гостовала је 4. о. м. [јуна 1926] у Загребу у другој подели Дворжакове Русалке, у насловној партији, с највећим успехом [...] Гђа Зл. Бунбенац се у Загребу разболела од јаког грипа, па је морала остати неколико дана, до оздрављења.“²⁰

Поводом последњег *Фауста* у сезони: „Отишли смо још једном да чујемо *Фауста* [...] Госпођа Злата Бунбенац као Маргарета певала је свом њежном топлином своје богате осећајности и свим узлетом свога темперамента, постизавајући, из сцене у сцену, дискретне и fine чисто техничке ефекте. Психолошко-природним нијансирањем и светлом дикцијом — што показује добру школу, својим понирањем у психолошку, унутарњу садржину своје улоге, и целог дела уопште, госпођа Бунбенац дала је доказ, заиста, уметничке интуиције и проницљиве интелигенције. У нашем неједнаком и одвећ разноврсном оперском ансамблу госпођа Бунбенац, својим сугестивним органом — чији су регистри израбени и у високим и у дубоким тоновима — стајаће као једна од најбољих и најкултурнијих појава.“²¹

Тодор Манојловић, једно време секретар Београдске опере, даје општи поглед на сезону која је истекла. Он примећује да се „каквоћа повисила на рачун количине“. Похвално се изражава о Лизи Поповој, о диригенту Матачићу. „Чешће је гостовао, у току сезоне, и то увек са искреним успехом, г. Ријавец, док су гђа Бунбенац-Гавела, чији су идеално чисти, светли сопран и висока музичка култура убрзо освојили нашу публику, и омиљени баритон г. Балабан, били стални гости.“²²

У следећој београдској сезони, 1926/1927, на репертоару наше уметнице налазиле су се улоге: Мадам Бетерфлај, Микаела, Мими, Продана невеста, Марфа (*Царска невеста*), Амелија (*Бал под маскама*, где је пре ње ту улогу више пута заредом певала Попова), Маргарета; од тога је највише излазила пред публику као Маргарета и Микаела.

Наводимо расположиве приказе.

Поводом *Кармен*, 14. IX 1926, када је насловну улогу певала Лучезарска као гост, читамо: „[...] Иначе, Микаела гђе Бунбенац сјајна. Зиновјев и Балабан као да су се такмичили ко ће више показати јачину својих гласова. Штета.“ И још, после исте представе: „Микаелу је певала гђа Бунбенац, коју сам те вечери први пут чуо. Госпођа Бунбенац ме је изванредно пријатно изненадила са пуно лепих особина. И као врло добра глумица, и као врло музикална певачица. Гђа Бунбенац фразира у певању са много музичке културе, уз то има врло леп, здрав, звучан орган, којим

²⁰ *Comœdia* — београдско издање, годиште 1925/1926, бр. 41.

²¹ Драгиша Лапчевић, Балкан, 3. VII 1926.

²² *Београдска опера у прошлој сезони (1925—1926)*, Летопис Матице српске, годиште 100, св. 1, Нови Сад, октобар 1926, 152—160.

влада са пуно такта и одмерености, беспрекорно интонирајући и са врло добром дикцијом.“²³

Затим се критика осврнула на једно гостовање Петра Рајчева у *Боемима*, 24. IX. Споменуто је да је Рајчев сјајан Родолфо, али да је музичке финесе те вечери нарушавао неизражајан и нецрнијансиран оркестар. „Гђа Бунђенац која је иначе била достојан друг г. Рајчева, делећи с њим заједно исту судбину [тј. рђаву пратњу оркестра], није требало да пева у првом чину велику арију италијански а све остало српски. Или певати италијански све дуете, због заједничког изговора и лакшег дијалога с гостом (који је певао италијански) или све српски (и оставити госта на властитој муци).“²⁴ Захваљујући гостовању популарног код нас Бугарина Рајчева, ова је представа привукла пажњу и била више пута спомињана у штампи. „Гђа Бунђенац као Мими може сматрати да је потпуно успела изузев неколико драмских, пропуштених момента који су требали бити јаче истакнути. Исто тако, мала афектација изразила је више фину но нежну, туберкулозну раденицу са једне мансарде. О вокалној страни ове певачице писано је више пута најпохвалније што је и синоћ посведочено.“²⁵

Сарајевске новине бележе концертно гостовање Злате Бунђенац 16. и 17. XI у сали Империјал-кина. Називајући је примадоном Београдске опере, истичу њено певање засновано на високој култури, какво се ретко чуло у Сарајеву. „Префињен, једнак у свим лагама, иако још врло свеж ипак врло сигуран млабахно драмски сопран гђе Злате Бунђенац освојио је одмах све оне који су имали то ријетко задовољство да синоћ чују одличну умјетницу, којој су врата ријетко које велике опере неприступачна.“ Наступала је у костимима одговарајућих арија, што је такође изазвало велико одобравање. „Суверено влада својим гласом [...] без икаквог форсирања, фразира високе тонове, чисте као бисер.“ — „Онај страх невине дјевојчице Микаеле пред дивљом и грозно страшно Кармен, која јој је отела Дон Хозеа знала је гђа Бунђенац тако да изведе као нико до сад код нас“ (упоређено је концертно извођење са позоришним). „У својој интерпретацији располаже са отменом дражести“, на крају је отпевала „велику арију из Мадам Бетерфлај, којој је дала неки посебан колорит и у пјев улила много интелигенције, топлине, љупкости и нежности. Ова партија јој особито пристаје.“ Изводила је и песме домаћих композитора — Христића, Барановића, Коњовића, те заинтересовала стручњаке Саксовом песмом „Ашик“. „Увјерени смо да нас гђа Бунђенац неће заборавити и да ће нас ускоро опет посјетити и још једанпут очарати.“²⁶

²³ Виктор Новак, Политика, 16. IX 1926; Петар Крстић, Правда, 16. IX 1926.

²⁴ Виктор Новак, Политика, 26. IX 1926.

²⁵ Ч., Балкан, 26. IX 1926.

²⁶ Неидентификовани извори.

Оно „нешто особито“ у гласу понављало се у многим приказима Златиног певања. И нама, који смо је чули у њеним зрелијим годинама, тешко је наћи дефиницију. Био је то, у нежној сопранској лиричности, лаки призив некоег страшног тајанства и давања себе, каквим су оперски гласови — и то они иначе беспрекорни — ретко одликују. Такав призив се слуги код првокласних извођачица оријенталне чежње и дерта, чује се у мабарским самоубилачким мелодијама...

У Београду се као гост појавио бас Јулиј Бетето из Љубљане, тип одличног глумца који је у животу био симпатичан и оригиналан шаљивчина; његове је гегове, у тренуцима пријатељског надахнућа, Злата умела забавно да имитира: глумила је његово глумљење. Милоју Милојевићу је Бететово гостовање 27. XI у *Проданој невести* дало повода да каже како је то културан и музикалан певач, али са „сувише једоставном“ бојом лирскога баса. „Како је природно певао г. Томић, и како је дивно, нарочито у висинама, звучао глас гђе Бунбенац [...]“²⁷

Догађај оперске сезоне уз учешће наше уметнице била је нова поставка *Фауста* 11. IV 1927. г., у режији Бранка Гавеле, са измењеним декором и костимима. Дириговао је Ловро Матачић. Што се режије тиче, критика је била готово потпуно сложна у томе да је ово испало сасвим ново за наше позориште, и боље од свега вибеног раније. На све елементе представе, као и на Гетеа и на Гуноову „францизацију“ Гетеовог дела, која је означила препород раније празно помпезне француске опере — осврнуо се Бранко Драгутиновић. Он је веома похвалио и диригента и солисте. „Гђа Бунбенац-Гавела (Маргарита) и г. Јовановић (Мефисто) оживели су своје улоге певачки изразито и глумачки убедљиво и дали креације које се памте [...] Режија] г. Гавеле [...] је ишла за тим да доведе у склад Гетеову дубоку садржајност са музиком Гуноа.“²⁸

О првој представи обновљеног *Фауста* и о каснијим репризама дали су своје мишљење и други критичари. „Маргарету је први пут²⁹ певала гђа Бунбенац, која и својом појавом и вокалним способностима одговара улози Маргарете. Гђа Бунбенац има одличну певачку школу. Њена је интонација чиста, фраза строго музикална и ритмичка, изговор потпуно јасан. Госпођин орган нарочито у високим тоновима има особити сјај. И гђа Бунбенац је поздрављена на отвореној сцени, а ванредно јој је вокално успела сцена у тамници.“³⁰ Неколико дана после премијере *Фауст* је поновљен са Залевским у улози Мефиста, па се огласио један не превише стручан критичар: „Ова представа «*Фауста*» имала је нарочитог значаја. Пре свега дата у новој подели, марљиво просту-

²⁷ Српски књижевни гласник, н. с. књ. XX, бр. 1, 1. јануар 1927, 56.

²⁸ *Novosti*, Београд, 16. IV 1927.

²⁹ Вероватно, у смислу: на премијери.

³⁰ Петар Крстић, *Правда*, 13. IV 1927.

дираној и одлично изведеној новој режији г. др. Гавеле и приновљеним декором и костимима, ова реприза имала је изглед премијере. Гђа Бунђенац била је потпуно у стилу и одлично интерпретирала Маргарету. Диригент г. Матачић је уложио много труда [...] Публика одушевљена.“ Даље — опет један нови Мефисто, и опет осврт. „Мефисто г. Бакланова много је уздигао новоинсцениваног «Фауста» [...] Солисти су били одлично заступљени, већ од раније познати. Гђа Бунђенац као сјајна лирска Маргарета, г. Хоријан као Фауст [...] Буде ли се то [хор, оркестар] исправило, моћи ће новоинсценивани «Фауст» да привлачи нашу публику и по одласку г Бакланова.“³¹

Не само за театрологе, већ и за наше историчаре културних збивања тога времена може представљати релевантан податак да је часопис „Мисао“, под уредништвом Симе Пандуровића, био против присуства у Београду Бранка Гавеле, из чега је у „Мисли“ проистекао и приказ репризе *Фауста* из пера Велимира Живојиновића, отприлике следеће садржине. Обнова није испунила очекивања, претерана стилизација није у сагласју с Гуноовом музиком. „Трећеразредне снаге не могу носити цело једно вече. Заблуда је тражити освежење и обнову на таквим основицама [...] Не може гђа Бунђенац, поред свег свог пријатног гласа и поред све своје музикалне ревности, да носи цео један комад. Поготову код опере, која сем неколико «нумера» нема у музичком погледу бог зна шта у себи, чије су оркестарске партије најчешће потпуно бледе и сасвим узгредне и где, зато, све почива на снази и сугестивности певача.“³² Овај писац је и у другим приликама негативно оцењивао професионалност Гавеле.

Злата Бунђенац је ове позоришне сезоне имала и доста других и друкчијих излазака пред публику. Новембра је гостовала на концертима у Сарајеву, затим фебруара такође концертно у Осијеку, априла у Новом Саду и Суботици, а почетком јула заједно са Београдском опером поново у Новом Саду и Суботици, где је наступала у *Балу под маскама* и у *Боемима*. У Београду је певала са оркестром краљеве гарде више пута, нпр. у јануару, са Драгутином Покорним, када је извела арије из *Дворжакове Русалке* и Пучинијеве *Манон Леско*; марта месеца је била позвана да с истим оркестром увелича свечаност на пријему америчког вицеадмирала Береца (ту је певала песме Зандонаија). Неки од тих концерата давани су у присуству краља или у краљевском двору, што се онда сматрало великом почашћу.

Већ тих година могла се запазити велика фреквенција њених наступа, која је касније постала сасвим изузетна. Тако је у другој половини сезоне певала: 11. и 18. IV у *Фаусту*, 26. IV у *Балу под маскама*, 29. IV у *Фаусту*, 6. V у *Кармен*, 11. и 27. V у *Фа-*

³¹ „Ин“, Трговински гласник, 20. IV 1927; Виктор Новак, Политика, 13. V 1927.

³² Велимир Живојиновић, Мисао, књ. XXIII, св. 7—8, Београд, 1. и 16. IV 1927, 495—497.

уству, 30. V у *Кармен*, 5. VI у *Балу под маскама*, 15. VI у *Фаусту*, 17. VI у *Кармен*. Падају у очи кратки размаци између наступања у појединим великим улогама.

Сезона 1927/1928. била је за Злату Бунћенац испуњена многобројним иступањима у *Мадам Бетерфлај*, *Кармен*, *Фаусту* и у новој опери *Зулумћар* Петра Крстића, а само нешто мањим бројем у *Царској невести*, *Хофмановим причама*, *Проданој невести* и *Бомима*.

Сезона је у Београду и иначе била доста интересантна. Гостовала је „Опера Комик“ из Париза, дошло је до занимљивих појединачних гостовања (популарни лирски тенор Кристи Солари, Текио Кива, Волински, Господинов и др.), гостовала је и цела Љубљанска опера, чије је извођење оперског дела *Заљубљен у три наранџе* С. Прокофјева имало великог успеха. Није сувишно да се нагласи како је београдска критика већ и тада била далеко од поклоништва пред страним величинама. Док је искрено хвалила љубљанске извођаче, за неке чланове париског ансамбла сумњичаво се питала — да ли су то баш садашњи, или само бивши чланови славне оперске куће, познајући обичај да је свако ко је бар некада певао у њој стицао доживотно право да се зове њеним чланом. Уосталом, трупа која је гостовала имала је карактер опере стабоне, без равнотеже међу извођачима. — Осим наведених, појавили су се још Бечки дечаџи, а као један од музичких врхунаца треба споменути Хонегеровог *Краља Давида*, у интерпретацији београдског „Обилића“.

Медитирајући о судбини опере, Рикард Шварц је писао: „Ни ревија ни цез не могу убити оперу, ако пређе срећно своју «субвенционисану» старачку фазу полудржавне-полуприватне забавно-дидактичке бљештаве буржоаске умјетности у барокном, златом искићеном оквиру данашњих «бивших краљевских» оперних палача, гдје све мирише по нафталину, униформама, повлаштеним композиторима давно мртвим и иначе заборављеним. Опера је на прелазу у нешто ново. И она ће се спасти ваљда опет тако, да постане интимнија, да ограничи своја средства, да постане безувјетно актуелна изведбама најсавременијих аутора.“ Затим говори о слабостима југословенских оперских репертоара, о (неизоставним!) финансијским тешкоћама, те закључује: „А што је главно: поштивање оне наше умјетнике који раде на том пољу искреним одушевљењем и пожртвованости и не тјерати их у иноземство, као што смо то досада чинили.“³³

После репризе *Царске невесте* 14. X 1927. г. говорило се да руске опере у београдском извођењу уопште имају мало среће; нарочито су кућени хорови, који су већ гафирали у *Борису Годунову*, а нису се поправили ни у овој представи. Залуд је Матачић настојао да поправи недостатке хора и балета, констатује рецензент. „Ни подела улога није била срећне руке, сем Марфе гђе

³³ *Problem naših operских pozorišta*, Muzika, бр. I, св. 7, 231—233.

Бунџенац и Собакина г. Марјашеца [...] Једина оаза у синоћној пустињи неуспеха била је Марфа гђе Бунџенац. Већ две године ова добра и музикална певачица, са темељитом немачком школом, савладава свој репертоар; београдска публика, она која уме да одвоји добро од рђавог, запазила је у гђи Бунџенац добру и неопходно потребну снагу на коју се наслања тежи део нашег оперског репертоара.³⁴

Са видним интересовањем очекивала се праизведба *Зулумћара* београдског композитора Петра Крстића. Сам аутор је пред премијеру давао изјаве, из којих се, нпр., могло сазнати да му је Милан Предић сугерисао саму идеју за ову оперу, као и то да је направи непосредно на Ђоровићев текст, који као да „кука“ за музиком. Крстић је ипак желео да нађе неког либретисту, но то му није успело.³⁵ У оперу је унет без измена — само скраћени — ијекавски текст Ђоровићев (драма „Зулумћар“, написана 1912. г.), уз неколико уметака из Шантићевих песама, и уз додати турски балет у другом чину, који је спремила Маргарита Фроман. Композитор је препустио диригенту Брезовшеку да оперу приреди и диригује, обећававши да ће дириговати двадесет петом представом уколико је доживи. Режија је била поверена руском редитељу Павловском.

Главна женска фигура Емина дуго није имала своју иначе доста познату арију на почетку трећег чина. Опера је скоро до саме премијере била увежбавана без ње. Према казивању Злате Бунџенац, она је сама једног дана приметила у разговору са Крстићем како у Емининој улози, коју она спрема за премијерну представу, нема праве, ефектне арије. Крстић је смогао инспирације да у тим последњим данима стварно обогати средишњи женски лик успешном аријом. Донео ју је на једну од оркестарских проба, па ју је Злата отпевала из нота. За прву представу арија је била већ сасвим уклопљена и припремљена. Касније је било констатовано да, у ствари, иако је Крстић ово своје дело назвао музичком драмом, опера *Зулумћар* такву дефиницију не може да носи, те да само Еминина арија у трећем чину донекле заслужује епитет музичкодрамског момента у опери.

Критике које су уследиле дају представу, како о самом делу, тако и о извођачима.

Приказивач, потписан са „М“, пише међу првима, два дана после премијере која је била 23. XI 1927. г. Пут којим иде Крстић, вели он, добар је за стварање наше будуће праве националне опере; понеки наивни моменти не би требало да збуњују. Први чин је, додуше, пренатрпан нумерама; у другом и трећем је „музичка линија маркантно изведена, а драма се развија у снажном замаху“. Инструментација — „доста раскошна“. „Гђа Бунџенац, којој улога Емине добро лежи, била је и певачки и глумачки из-

³⁴ Јован Палавистра, *Реч*, 16. X 1927.

³⁵ Балкан, 20. XI 1927.

врсна.“³⁶ Други рецензенти показали су мање благонаклоности. Виктор Новак је најпре дао кракту карактеристику саме литерарне основице: то је борба око дивне и јогунасте Емине, сва у севдалинском штимунгу, па је ствар погодна тек да буде комад с пепањем. Сталан речитатив и парлато делују монотono, док оркестар представља скоро искључиво хомофону пратњу солиста и хора, без хармонских освежења. Критичар признаје Крстићу смисао за „спољашност народног колорита“. „Аутору су за добро извођење помогли сви уметници трудећи се да даду своје најбоље. Гђа Бунбенац (Емина), гђа Пинтеровић (Врачара) [...] као и остали, са савесно наученим улогама, уложивши у извођење и воље и љубави за домаћу ствар, задужили су увелико и самог аутора.“³⁷

Ево и друкчијих асоцијација и утисака. Док је Загреб од почетка сезоне већ „избацио“ две премијере, а Љубљана три, ми доживесмо прву. Крстићево дело је лепо примљено. Ђоровићев „Зулумћар“ није се показао срећан као либрето, јер извесна места из тог комада звуче у музици страно, ако не и комично; опера постаје развучена са музиком која се понавља. „Више севдаха, милоште, мање свађе!“ „Савестан и чист музички рад“, уз „скромна, природна средства.“ „Гђа Бунбенац (Емина) савладала је ову своју партију, и гласовно и глумачки, како се само пожелети може. То је једна првокласна уметница, веома употребљива и једна од најбољих снага на нашој позорници, коју треба на сваки начин сачувати за наш ансамбл.“ Други критичар пише: одсуство арија и уопште мелодија карактеристично је за ову оперу; сирова проза Ђоровићева није могла да не буде камен спотицања. „Не без реминисценција на Бизеа и Вердија“, но ипак цела партитура крешчендира од слабијег ка бољем. „Певачи, солисти и хорови настојали су да у певање и игру унесу и документују сву љубав према нашем музичком фолклору и домаћој сцени.“ Позорница је на крају била засута цвећем.³⁸

Бранко Драгутиновић је дао следеће мишљење. Пошто је подсетио да су наше прве националне опере биле *На уранку* Ст. Биничког (примитивна народна музика у служби драмског израза) и *Сутон* Ст. Христића (чисто интернационално дело, у солидној техници) — *Зулумћар* П. Крстића се поставља на линију која води од Биничког. То је музичка стилизација наше говорне флексије, добро декламован мелодички речитатив. „Солисти, и поред приметне индиспонираности гђе Бунбенац и г. Пихлера, искрено су се трудили. Цафер-ага г. Томића и вокално и глумачки долази у ред његових најбољих улога.“ Огласио се, одмах после премијере, још један критичар, који је рекао, углавном, ово: композитор је промашио циљ, пошто је романтици хтео да наметне драматизам,

³⁶ Време, 25. XI 1927.

³⁷ Политика, 25. XI 1927.

³⁸ Станислав Бинички, Правда, 25. XI 1927; Јован Палавестра, Реч, 25. XI 1927.

па није успео да истакне ни једно ни друго. „Оперски ансамбл је овога пута био на достојној висини. Госпођа Бунбенац, музички, а особито глумачки, дала је одличну интерпретацију, иако композитор није у аријама Емине дао места, где би могла уметнички (у ширем смислу) дати маха своме лепом гласу, који је по тембру потпуно одговарао уобразиленој и јогунастој лепотици.“³⁹

Према Михаилу Вукдраговићу, једна је од најбољих сцена у опери Еминина песма у трећем чину. „Емина гђе Бунбенац била је, нарочито у погледу музикалности, ванредна и најбоља у целом солистичком ансамблу.“ Према другом приказивачу: „Модерна музика [је] баш изнела и изградила принципе музичког национализма“, коме либрето Зулумћара и припада — и штета што Крстића модернизам не занима. Модерна музичка техника је „нашем народном мелосу најближа“ и исказује наш расни израз. „Зулумћар Св. Горовића носи у себи све одлике тог нашег расног израза.“ Крстић није осетио тај грч страсти. Најдрамскији му је ипак трећи чин. „Зулумћар (г. Пихлер) није се ни вокално на драмски сналазио у улози, док су Емина (гђа Бунбенац) и Џаферага (г. Томић) били одлични.“⁴⁰

По речима Јована Димитријевића, Крстић је показао „јасна и правилна настојања у обогаћивању и оплемењивању наше музичке литературе“, а ни модернизам му није посве стран; „у инструментацији је дао извесне новине, али природно и спонтано потекле из битности саме мелодије“. Трећи чин је нарочито успео, Еминина партија је „сва у кикоту и инату“, „сада смо први пут на нашој сцени чули савршено чисто акцентовање певаних речи“, у ијекавском наречју.⁴¹ Поводом једне од реприза, које су учествовали уследиле, и то када је Лиза Попова певала главну женску улогу, Димитријевић се похвално изразио о протагонисткињи, па и о њеном савладавању језика. „Гласовно није боља од гђе Бунбенац, али је глумачки учинила извесне корекције и подвукла контрасте. Док је Емина гђе Бунбенац била сувише весела и обесна, она је сада у гђи Поповој јогунаста, али осећајна и болна, скоро трагична, као што треба.“⁴²

Зулумћар се стално понављао, тако да је 2. II 1928. г. Злата Бунбенац певала у њему већ једанаести пут. Те вечери јој се десила незгода, о којој је јавила штампа чак иза океана. На крају трећег чина, према сценарију, један статиста одбацује ханцар. Тај је ханцар несрећно одскочио и зарео се Емини у њену оријентал-

³⁹ Новости, 26. XI 1927 (Б. Драгутиновић је касније, свакако после одслушане репризе, изнео повољно мишљење о оба уметника, тј. о Бунбенац и Пихлеру, у истој опери: *Летопис Матице српске*, св. 315, фебруар 1928, 251—254); *Лб. Н.*, Балкан, 27. XI 1927.

⁴⁰ Воља, годиште II, бр. 1, новембар—децембар 1927, 397—398; М. Б. (Милан Бајшански?), Самоуправа, 27. XI 1927.

⁴¹ *Живот и рад*, књ. I, св. 1, јануар 1928, 72—74.

⁴² *Правда*, 6. X 1928; слично: *Живот и рад*, књ. I, св. 11, новембар 1928, 876—877.

ну папучу и у стопало. Злата је осетила врло јак бол, међутим, није клонула, и скупивши снагу не само што је отпевала последње фразе, него је и изашла једанпут да се поклати пред публиком. Крв јој је већ избијала кроз ципелу, иако је сам ханџар одмах испао, тако да ни њени партнери у први мах нису ништа приметили. Почели су да је вуку поново на просценијум, али се она тада онесвестила. — Позивајући се на нотицу коју је о томе дао београдски дневни лист „Време“, ову епизоду је пренео Асошиетед Прес, а за њиме и једне мексичке новине, описујући како је сејога, „dominando el terrible dolor“, ипак успела да изађе пред завесу. Путем дипломатских канала, исечак о томе био је послат и уручен нашој првакињи.⁴³

Рањеној уметници овај случај није био довољан разлог да откаже уговорено за 4. II гостовање у Нишу. Одушевљење које је она тамо изазвала, очигледно је било више него велико.

Нишки репортер пише најбоље што уме, али му недостају речи за похвалу, помало и знање. Одломке из његовог приказа преносимо дословно. „У суботу 4. о. м. била је, без сумње, досада најлепша, најелегантнија и најуспелија овогодишња забава [...] На подијум је ступила краљица јадранске вечери Злата Бунџенац-Гавела [...] Публика је самим њезиним наступом била освојена. А када су се из грудију ове савршене уметнице почели извијати први акценти мелодичне песме, онда је све било као очарано [...] Њезина је песма ведра, пуна живота — она је пролеће. Њен глас, суверен у свим нијансама, ствара увек хармоничну целину. Извесни прелази из дупра у мол, затим кантабиле, давали су овој богом надахнутој уметници неку мистериозну ноту преображаја. Њен пијанисимо — као да са обале јадранске тихе пролетње ноћи слушате глас дивне сирене тамо далеко, далеко на морској пучини. Јесте ли слушали славуја у априлској ноћи тамо на бојном приморју?“⁴⁴ — И ово, између осталог, припада историји наше музичке критике; али пада у очи да у тој невештој апологији такође има помена о некој мистичној ноти Златиног гласа, коју су бележили и други њени слушаоци.

Живот Злате Бунџенац постајао је све познатији у јавности. Једном је новинар нашао за потребно да објави овакав наслов над својим невеликим чланком: „Срећа госпође Бунџенац“. Осврнувши се на чињеницу да у позоришним круговима постоје интриге, наставио је: „Госпођа Бунџенац не љути се на своје другове са бине. Она им је захвална увек када лепо говоре о њој. А она даје доста повода да се о њој повољно изражавају [...] Сигурно да и критика најлепше мисли о овој нашој оперској примадони. Када је била пре неколико дана у Љубљани, госпођа Бунџенац је очарала браћу Словенце. Испевали су јој песму у прози. Играла је несрећну Бетерфлај [...] У љубљанским редакцијама писали су

⁴³ Неидентификовано.

⁴⁴ Л., Нишка слободна трибуна, 9. II 1928.

под јаким импресијама које је игра госпође Бунџенац оставила на њих. У Београду, доиста, не напишу тако.“⁴⁵

У једној од представа *Кармен*, 30. III, певала су два госта: чувена интерпретаторка насловне улоге Марта Поспишил и Пољак Волински. И поред истакнутих гостију, била је забележена Златина улога. „Гђа Бунџенац као Микаела и г. Јурењев као Тореадор [...] подигли су интерес синоћњем извођењу.“⁴⁶

У овој сезони Злата Бунџенац је имала концертна наступања, како у Београду, тако и у другим местима. Запажен је био концерт, одржан 29. I 1928, београдског „Народног конзерваторијума“ (установљеног ради популаризације озбиљне музике, уз несебично учешће тадашњих еминентних домаћих музичара). „Народни конзерваторијум дао је јуче свој четврти овосезонски концерт [...] Гђа Бунџенац певала је песме Р. Штрауса, Шумана, Дворжака и једну словачку народну. Њен лепа, метални сопран, као и фини музикални смисао за пластички извајане фразе дошао је до пуног израза и у певаним песмама. Јер, нема сумње, да гђа Бунџенац уме да са правим успехом замени оперску сцену са концертним подијем. Свакако ретка особина оперских певача.“ — „По извесним детаљима у музичком стилизовању улога, које је креирала на нашој оперској сцени, ми смо наслутили и квалитете концертне певачице, које је гђа Бунџенац показала у пуној мери приликом интерпретације немачког и чешког лида.“⁴⁷ Најзад, у ретроспективи целс концертне сезоне, Милоје Милојевић пише, не идентификујући приредбу: „Гђа Бунџенац, први пут на концертном подијуму у Београду, ишла је за модернијим струјама и, не ослобођена сасвим ал фреско стила оперске певачице (кога се придржавао и г. Жика Томић, интерпретирајући домаће мајсторе), имала успеха код публике.“⁴⁸

Нова сезона, 1928/1929, такође је била за Злату Бунџенац богата иступањима, мада не и таквим позоришним догађајима са њеним учешћем који би посебно привлачили критику. Певала је у *Боемима*, *Кармен*, *Зулумћару*, у *Русалки* — међутим, не на њеној премијери, него почев од друге репризе, затим у *Фаусту*, *Мињон*, *Манон* (две последње улоге представљале су њена дебитовања у њима), даље у *Кнезу од Зете* — почев од прве репризе, најзад, у *Чаробној фрули*, где се појавила већ и на премијери. Сем тога, примећује се да је, вероватно не само због уметничких квалитета, већ и због привлачне појаве, популарности и предусретљивости, била све више позивана на елитне приредбе, и на свакакве уопште.

⁴⁵ Правда, 27. III 1928.

⁴⁶ Виктор Новак, Политика, 30. III 1928.

⁴⁷ Виктор Новак, Политика, 31. I 1928; Бранко Драгутиновић, Музика, бр. I, св. 3, 71.

⁴⁸ Српски књижевни гласник, н. с. књ. XXIV, бр. 8, 16. август 1928, 619. Реч је највероватније, о том истом концерту, 29. I, пре подне (исто вече Злата је наступала у *Проданој невести*). Треба приметити да ово није било њено прво концертно иступање у Београду.

Тако, поред учешћа у свечаној представи поводом десетогодишњице пробоја Солунског фронта (други чин *Зулумџара*), поред иступања на концерту енглеске културе 28. II 1929. г., затим 3. III на свечаном отварању обновљене зграде „Мањежа“, 24. III на отварању београдске радио-станице, 14. IV у павиљону „Цвијета Зузорић“ на отварању изложбе Јована Бијелића — она стиже да учествује на неком концерту у корист „Бачке грпезе“, и у Кикинди са Миланом Пихлером, и на представи Руског црвеног крста, и на приредби „за студенте“ (према њеним приватним белешкама).

Почетак сезоне био је, између осталог, у знаку учешћа у десетогодишњици стварања савезничке државе — тадашње чехословачке републике, па је с тим у вези била настудирана Дворжакова *Русалка* (спремљена мало форсирано, како су приметили критичари). На премијери је насловна улога била поверена Марији Жалудовој, као Чехињи. Дана 6. XI појавила се као Русалка Злата Бунџенац, која је ову партију већ одавно имала у свом репертоару. Прикази су се слагали у похвалама Книтловој режији, декорима Беложанског, Брезовшековом овладавању задатком у потпуности, певању Марија Шименца, па и Жалудове, са напоменама да је била мало хладна и неуљубљива. Према једнима, Русалка је опера која се одликује дубоком словенском осећајношћу, она је непресушно врело мелоса, чак раскошних мелодија; према другима, који су тада писали, у њој има повлађивања укусима публике, а наш оркестар је надјачао певаче, који су претворили своје певање у песме без речи, трудећи се само око мелодије и ритма, али не и око дикције. Рационални Петар Бингулац се упитао — шта овај либрето уопште значи, зашто је Водењак, заправо, одвраћао Русалку да се претвори у људско биће, зашто он виче да је Русалка јадна, док Жежибаба прориче да ће она занемети? Приметио је да сама Русалка већи део опере мора да прећути, да су њене арије у првом чину сладуњаве. Пошто је писао приказ знатно касније него што је била премијера, он се на Жалудову том приликом није осврнуо, него је додао само ово: „Гђа Бунџенац, г.г. Шименц и Пихлер одлични и беспрекорни. Гђа Пинтеровић [...] дала је овде једну од својих најбољих креација, глумачки и певачки.“⁴⁹

Те јесени је ишла и *Царска невеста*, и то много пута. Злата је у њој алтернирала са Лизом Поповом.

Дана 24. I 1929. г. Злата Бунџенац је први пут, после уобичајених иступања Попове, певала улогу Мињон у истоименој Томаовој опери. Вилхелм је уз њу био Кристи Солари, исти гост с којим је она нешто раније певала у *Фаусту*. Виктор Новак је поводом Златиног дебија рекао следеће: „Гђа Злата Бунџенац певала је први пут Мињону. Мада је Мињона гђе Попове једна особита музичка креација, могла је и гђа Бунџенац да да непосредношћу најфинијих лиризама уљубљив лик нежне и сетне Мињоне. Музи-

⁴⁹ Мисао, књ. XXVIII, св. 7—8, децембар 1928, 477—480.

калношћу и лепотом гласа успела је гђа Бунђенац да изваја из већ помало баналних арија сасвим засебне дражи истинских уметничких ефеката. Као и г. Солари, тако је и гђа Бунђенац била срдачно поздрављена и на отвореној сцени.⁵⁰ Дан касније пише Бранко Драгутиновић: Мињон се даје опет у старом декору, у старој режији Павловског, те оставља блед утисак; Матачић се искрено трудио да воспостави какав-такав склад у општој расклиманости, хтео је да поправи „баналност и сладуњаву сентименталност музике. У томе је био свесрдно потпомогнут од гђе Бунђенац, која је дала једну интелигентно студирану и романтично схваћену Мињон, и од г. Пихлера [...]“ Драгутиновић примећује да је позориште било испуњено, али да је питање је ли баш то треба да буде циљ оперске политике.⁵¹

Две недеље касније, 7. II, Злата излази први пут и као Манон у Маснеовој верзији овога у оперу преточеног сижеа. *Манон* је једна од успешних Маснеових опера, укусна, без натурализма у лирским изливима. Композитор је овде, без јаче драмске разраде, интимно оживео једну у бити конвенционалну, више пута експлоатисану фабулу.

„У дну душе мале Манон, ћудљиве и несташне, коју су од куће у провинцији морали да шаљу у манастир — у који она уосталом и не одлази, јер ће из Амијена побећи са де Гријеом у Париз, у живот — у дну душе те мале Манон има тако много места за љубав. И она га је испунила. Али ју је и спољни сјај живота мамио. И од мале паланчанке, све збуњене при «првом путовању», постаје монденка око које облећу, која воли де Гријеа, али му наноси и бола, и која после много перипетија најзад умире на друму, као изгнаница на рукама свога де Гријеа. Гђа Бунђенац је проникла карактер Маноне. Изнела је у својој креацији Маноне прво наивну драж те искусне паланчанке, до познанства са де Гријеом, па онда њену љубав за шевалијеа, и умела је да нађе «тон» и за Манону монденку. Изванредно је срдачно и непосредно изнела борбу о љубав де Гријеа (сцена у цркви) и дубоки бол растанка (песма сточићу у другом чину) и смрт. У целој бинској постави Маноне гђе Бунђенац имало је искренности, а кроз све ситуације провлачила се основна, осећајна, готово сетна «нота» у карактеру бујне и лакомислене девојке из паланке, коју је опила љубав и сјај велике вароши. Живети и волети; али умети и патити, и бити велик у патњи до самопрегора. Гђа Бунђенац има лирски сопран добро постављен. Са пуно смисла и чисте музикалности гђа Бунђенац ваја мелодијске линије. Та преимућства су јој помогла да својим сопраном оживи душу Маноне. Наивна радост пред пут у Париз са де Гријеом била је искрена, као суза над сточићем са којим се растаје заувек, и бол у сцени цркве, и тихо умирање у ноћи под звездама. Али — има једно

⁵⁰ Време, 26. I 1929.

⁵¹ Новости, 27. I 1929.

али — у фином сопрану гђе Бунџенац нема довољно сјаја у средњем и дубоком положају. Као да се неки вео пружа преко меких линија мелодија које тако осећајно извија. Стога сопран гђе Бунџенац не може увек да продре кроз звучне масе оркестра и певачког скупа на сцени. То чини да се лепо проучене и постављене линије музикалне интерпретације улога гђе Бунџенац — на сцени врло природне и проживљене — местимично прекидају. Нестаје их с времена на време у маси звукова певача и оркестра. То је штета, јер гђа Бунџенац и по својој музикалности и по своме темпераменту с правом заузима истакнуто место у нашем оперском ансамблу.⁸²

Овај подужи приказ занимљив је из два разлога.

Прво Милојевић, који је био све друго пре него позоришно неукли посетилац представа, видљиво је поклекао овде пред глумачком сугестивношћу интерпретаторке, те се, слично као и неки други Златини приказивачи, у другим приликама, препустио поистовећивању ње и Манон, Превоовог збитија и збитија те вечери на београдској сцени. Он нам је препричао делове садржаја, стављајући у њега час јунакињино име, час Златино.

Друго, што такође привлачи пажњу, јесте Милојевићева замерка Златином певању у средњим регистрима, каква се дотада није чула, сем у раније споменутој малициозној критици поводом њене прве Маргарете у Београду. Не треба сумњати у опаску једног Милоја Милојевића, који је, иначе, високо ценно Злату Бунџенац као уметницу уопште. Може се на то само додати да је евентуална индиспозиција, о којој је реч и у следећој критици, појачала неки стварни недостатак — или стварну, сталну карактеристику овог гласа. Да ли је то била она „мистериозна нота“, коју је један одушевљени слушалац раније споменуо, оно „особито“, „страсно“? Разумљиво, и та нота је требало да буде беспрекорно дорађена за оперско певање, са свим његовим тешким задацима. На овом месту знамо да кажемо тек толико да је Злата Бунџенац, можда доиста не развијајући до оптималне мере гласовну снагу у средњим положајима, поседовала сасвим специфичну сордирани боју онда када се песма налазила ван истакнутих места или маестралних врхунаца. Већ је било покушано да се о томе проговори. У Златином гласу су постојали неки пригушени присенци, који су придавали певању не само акустичку, него управо и интерпретациону упечатљивост. А није искључено да се баш у тим годинама, када је била око тридесете, у њеном органу ово и почело јасније запажати, не изазивајући увек сагласне реакције приказивача.

„Гђа Бунџенац је досада на нашој оперској сцени дала неколико изванредних креација, међу којима се нарочито истичу Микаела, Маргарета, Мадам Бетерфлај, Мими и Мињон. Међутим, Маснеов Манон изгледа да не одговара потпуно гласовним и глу-

⁸² Милоје Милојевић, Политика, 9. II 1929.

мачким предиспозицијама гђе Бунђенац. Чинило нам се да гђа Бунђенац није била гласовно диспонирана. Све је било сувише камерно стилизовано, без једног ширег замаха, који је, на извесним местима у Манону, неопходно потребан, У глумачкој интерпретацији Манона није било оног усхићења са којим се мала паланчанка, место да оде у манастир, предаје једном новом животу, дубоке искрености у моментима разочарења и бола, нечег апсолутно женског, што гђа Попова тако сугестивно даје. У сцени у цркви, неоспорно најјачој сцени у опери, гђа Бунђенац није донела ону драж и заводљивост, која јој доводи де Гријеа поново у загрљај. Ипак, пре би се могло рећи да нас Манон гђе Бунђенац није одушевила, него да нас није задовољила. Њена Манон стоји изнад Манона гђе Вољевач, али не достиже изванредну креацију гђе Попове.⁵³

Између Милојевићеве и Драгутиновићеве критике има опречности, и онај квантум за који се разликује мање одобравање другог рецензента од веће понетости првог — што се игре тиче — свакако је био испуњен оном тако типичном за Златину уметност суздржљивошћу у глуми.

Ево, уосталом, Гавелиног сећања на креацију Манон коју је Злата Бунђенац пружала током дужег низа година. Ово сећање нам осветљава разлику између два малопребашња виђења из још једног угла. „Погледајмо [...] ону посебну префињеност с којом Злата зна да протка рафинирано куртизанство своје Манон. Код ње је то куртизана без резерве, али куртизана која је за себе знала да сачува сав чар девојаштва, оног који не може да упрља ни најперфидније варање. Сетимо се оне сасвим дечије распричаности којом је прожета њена чувена уводна арија у «Cours de la Reine»; или стидљиве девојачке путености у њеној сцени завођења у «Saint Sulpice». У сваку од тих фигура зна Злата да утка ту чаробну нит своје духовне присебности, која повезује све ове ликове у изражајну животну целину.“⁵⁴

На дан 3. III 1929. г. било је отварање обновљене зграде „Мањежа“. Изводиле су се песме домаћих композитора уз пратњу оркестра (М. Милојевића, М. Вукдраговића, К. Барановића), затим две оркестарске композиције — увертира Ст. Биничког „Из мог завичаја“ и две Христићеве игре („два супротна пола наше музичке културе“ по речима Милојевића), као и завршни дует из првог чина Коњовићеве *Женидбе Милошеве*. „Солисте гђа Бунђенац и г. Шименц дали су са пуно звука све мелодијско гигање овог осећајног оперског дуета.“ — „Сву чисто оперску линију ове музике оперски су дали гђа Бунђенац и г. Шименц, вођени г. Брезовшеком.“⁵⁵

⁵³ Бранко Драгутиновић, *Новости*, 9. II 1929.

⁵⁴ *Zlata Gjungjenac (Portret)* ... 124.

⁵⁵ Милоје Милојевић, *Политика*, 4. III 1929; И., *Српски књижевни гласник*, н. с. књ. XXVI, бр. 7, 1. април 1929, 560.

Седмог марта 1929. г. Злата Бунбенац је путовала за Берлин, где је било уговорено да сними неколико арија на грамофонске плоче. После четири дана било је снимање. Прво је одржана проба, коју је слушао директор градске опере и диригент Бруно Валтер. Он је том приликом рекао нашој уметници: ви имате сјајно грло и много душе, ви можете врло много; не знам, морам добро размислити — да ли смем да пустим такав глас да опет оде из Берлина. Снимање је обављено уз пратњу оркестра Берлинске опере, под управом Јулијуса Вајсмана. Између арија Вајсман је запитао: јесу ли све југословенске певачице тако музикалне? (Према дневничким белешкама и личном казивању.)

На самом крају сезоне Београд је доживео још две премијерне представе у Опери: Коњовићевог *Кнеза од Зете* и Моцартову *Чаробну фрулу*.

Премијера *Кнеза од Зете* (у Гавелиној режији) одржана је 1. VI, с тим што је прве вечери улогу Анђелије добила Лиза Попова, а на првој репризи, три дана касније, Злата Бунбенац. Стога и не располажемо већим бројем приказа Златиног остварења ове роле. Ивана Црнојевића је певао Писаревић, Максима Црнојевића Пихлер, Милоша Обилића Шименц, Јевросиму Пинтеровић, Дужда Трифуновић. Либретиста *Кнеза од Зете* био је композитор, који је само нешто скратио Костићеву драму о Максиму Црнојевићу. Коњовић је умео да сугестивно оцрта музичке контрасте између црногорских и венецијанских расположења, што је било допуњено такође успешним декорацијским контрастирањем. Опера је замишљена као низ сцена, донекле више на линији музичке драме него класичне опере, без ансамбалских нумера, без типичних арија, са изузетком једне Анђелијине песме и смрти Максима и Анђелије, која је подсетила на крај веронских љубавника. С обзиром на трагичан сиже, мера патетике, сведена са побратимске на саму љубавну тему, погођена је одлично; П. Крстић је чак замерио што су из љубави Анђелије и Максима управо избачена "лирска места".⁵⁶ Појединим сценама је додељен епитет правих ремек-дела музичке архитектонице. У оркестрацији је употребљен цео апарат, са челестом и клавиром.

Сви извођачи, са диригентом Матачићем на челу, добили су ласкаве оцене, а исто тако и одушевљена признања присутне публике. „Партију Анђелије певала је најпре гђа Попова, а потом гђа Бунбенац. Обе су подједнако добре, само је прва наклоњена више лирском а друга драмском изразу.“⁵⁷ — Иако дат на крају сезоне, *Кнез од Зете* поновио се четири пута, наизменично са двама наведеним протагонисткињама.

Најзад, 27. VI одржана је премијера *Чаробне фруле*. Она се давала у музикалном преводу Биничког, са декорацијама по нацртима прашког „Народног дивадла“. Споминјала се чинјеница,

⁵⁶ Правда, 3. VI 1929.

⁵⁷ Јован Димитријевић, Живот и рад, књ. IV, св. 19, јул 1929, 555.

уосталом добро позната, да Моцарта није лако ни свирати ни певати, да је за њега потребна нарочита музичка култура, те да ово, ваљда, и јесте разлог досадашњег одсуства његових дела са наше позорнице. Книтлова режија била је означена као наставак најбољих европских традиција; за целу представу је речено да је дата „веома отмено“.

Пошто је похвалио Писаревића као Сарастра, Драгог Петровића као Тамина, Милојевић додаје: „И Памина гђе Бунбенац је лепо стилизована улога, примамљива и бинском поставом и чисто певачким стилем [...] Терцет је био моцартовски у пуном смислу.“ — „Госпођа Бунбенац показала је у Памини све изврсне особине своје музикалности, стила, укуса, одличне школе за Моцартов белканто, који у пуној мери одговара њеном лирском пријатном органу.“ — „Стил Моцарта није лако погодити. И он се не стиче иза неколико месеци ма и најсавеснијег уметничког рада [...] И зато, ово што смо на премијери видели и чули напунило нас је највећом радошћу, јер нас је г. Брезовшек као и целокупни ансамбл уверио да су они схватили дубину и тежину проблема [...] У сасвим моцартовском стилу била је и долична креација Памине коју је ванредном музикалношћу и лепотом лирских израза дала гђа Бунбенац.“ — Премда код свих солиста није све било без замерке, приметио је последњи приказивач, „гђа Бунбенац (Памина) била је потпуно у вокалном стилу који се захтева.“⁵⁸

Наишла је последња комплетна сезона Злате Бунбенац у овом одсечку њених многих београдских година. Сада је она, заправо, улазила у деценију највеће популарности и истовремено највеће ангажованости којој је и сама увелико доприносила не одбијаћи ни једну врсту позива. Пре него што пређемо на приказ опера у сезони 1929/1930 — поред дотадашњих и обновљених улога сада је певала нове у *Фиделију*, *Чаробном стрелцу* и *Турандот* — вреди погледати календар њених наступања и изван београдске позорнице, да би се схватило како је изгледао живот ове неуморне уметнице.

Већ 3. IX чекала ју је свечана представа, опет у част бивших ратника са Солунског фронта, на којој је учествовала у другом чину *Кнеза од Зете*; 1. X гостује у Загребу као Манон, где је виде у тој улози први пут; 13. X на београдском радију пева песме Рихарда Штрауса. 7. XI пева арије Мими и Микаеле на радију, 11. XI у пољском посланству; 14. XI путује у Загреб, да би тамо отпевала *Русалку* и сутрадан имала радио-концерт са песмама Дебисија, Р. Штрауса и Милана Сакса; већ 17. XI пева у Београду на великом југословенском радио-концерту, који преносе чехословачке станице, да се поново врати у Загреб због *Русалке*. 22. XI појављује се на концерту у Радничком дому, истог дана кад и увече на

⁵⁸ Политика, 29. VI 1929; Петар Крстић, Правда, 29. VI 1929; Виктор Новак, Време, 30. VI 1929; Јован Димитријевић, Живот и рад, књ. IV, св. 20, август 1929, 634.

првој репризи тек постављеног *Фиделија*. Првог дана децембра исту па поподне у *Зулумћару* а увече на радију, 9. XII на концерту посвећеном сећању на Чича Илију. 10. XII записује у бележници да је од почетка сезоне имала 34 представе! Дана 15. XII у Народном позоришту учествује на концерту који се преко радија опет преноси за иностранство; 16. XII је свечана представа поводом династичког празника; 26. XII се појављује у Загребу као Памина, између београдских представа *Зулумћара* и *Царске невесте*, све у року од дванаест дана.

Нова година јој почиње тако што 11. I опет исту па на свечаности са првим чином *Зулумћара* („у част гостију Општине града Београда“), 12. I учествује на концерту у Студентском дому; 1. II је радио-концерт, 5. II концерт „Народног конзерваторијума“, 7. II концерт „за трговачку омладину“, а сутрадан у Новом Саду; 21. II солистички концерт у Осиеку; 6. III је она на концерту у Суботици, а следећег дана пева на свечаном матинеу у част 80-ог рођендана Томаша Масарика, са Београдском филхармонијом, и то арију из *Русалке*. 9. III је на добротворном концерту Црвеног крста, 12. опет на неком концерту („старе музике“), 17. на концерту Колегијума музикума где као гост суделује у извођењу Рамоове кантате *Верни пастир*, да би 19. III поново певала у пољском посланству. (У том међувремену је више пута ишла у Осиек на виђење с мужем.) 3. IV пева на концерту Друштва за заштиту животиња и растиња, а после три дана у Студентском дому; 10. IV је ко зна који по реду радио-концерт са њеним учешћем, а 15. концерт на Универзитету за студенте. 20. и 21. IV су њена гостовања у Љубљани (*Боеми* и *Мадам Бетерфлај*) која не пролазе без преговора о евентуалном сталном ангажману у главном граду Словеније; сутрадан, по повратку, већ пева у *Фаусту*, што је мање необично него сам факат да на представу стиже с воза, а да није ни помислила да откаже своје учешће било на једном, било на другом месту. 18. и 19. V су она и Пихлер концертирали у Сарајеву, при чему овог другог дана чак два пута. Њен јунски распоред дајемо у целини. 7. VI концерт на радију, 8. *Русалка*, 9. *Чаробни стрелац* — Аница, 11. *Фауст* — Маргарета, 13. *Кнез од Зете* — Анђелија, 15. *Зулумћар* — Емина, 16. *Чаробни стрелац*, 19. *Кармен* — Микаела, 22. *Царска невеста* — Марфа, 24. *Кармен*, 26. *Турандот* — Лиу, 30. *Турандот*.

Па и овакву захукталост Злата Бунџенац је умела да надмаши, и то нешто касније у својој љубљанској делатности. Не улазимо у то да ли је такав темпо био уопште добар за једног уметника — међутим, чињеница је да Злата ипак није изгубила глас читавих четрдесет година, ако узмемо у рачун њене прве концертне и последње концертне наступе.

На почетку сезоне 1929/1930, 19. IX, били су обновљени *Боеми*, само после једне, и то непотпуне пробе. Барановић је изнео оперу „темпераментно и сугестивно“. Виктор Новак је рекао да је Ријавсц био добар Родолфо, али се „користи издашно либералним гостопримством Управе београдске Опере“ те пева на италијанском.

„Остали, нарочито гђа Бунђенац и г.г. Ертл, Пихлер и Писаревић, сјајно су употпунили овај бојски квинтет. Мизста гђе Вољевач бледа и безизражајна.“⁵⁹

Поводом *Хофманових прича*, 25. IX, писано је на једном месту да је то лепа опера „у блештавом, каприциозном и топлим низању“ музичких визија, дата први пут после више година у Београду, у укусном декору Браиловог, са Ријавцем као сталним гостом у главној улози, који се, међутим, није посебно издвајао, јер су и други били на висини. „Успех је припао, поред госта, гђама Бунђенац, Жалудовој [Булијета], Вољевач и Сфилојој.“⁶⁰ — Више о овој обнови не можемо да сазнамо из тадашње штампе. Опера је, иначе, дуже време била давана са јединственим интерпретатором мушких улога и различитим интерпретаторкама женских, као што се и касније давала у Београду, али не и у Љубљани, где је Злата Бунђенац певала сама исте вечери четири улоге. У овој београдској поставци била је Антонија, да би после неколико година на истој позорници певала Булијету. Улога Антоније је лирична, али од испрличаних Хофманових љубави најнеизразитија.

Пошто је 1. X Злата певала Манон први пут пред загребачком публиком, о томе је јавила и београдска штампа, преносећи утиске и формулације из загребачке. „Да се настави с обичајем гостовања, позвани су за представу Манон гђа Злата Бунђенац-Гавела и г. Јосип Ријавец, бивши стални члан градске опере у Шарлотенбургу. У партији Маноне угодно нас је изненадила гђа Злата Бунђенац, која је певачки потпуно схватила и проучила проблем овога парта, а што је најважније, умела је својему певању дати потребног изражаја да увери о целој животи и страдању Маноне. Њена глума била је такође добра, па је у сцени у сакристији получила толико ефеката, да је загрејала и добила срдачан пљсак.“⁶¹

Дана 19. X, после четири године, Злата је у Београду поново певала своју дражесну, блештаво-белу и нежну улогу *Царске невесте*, приликом обнове истоимене опере. М. Милојевић је истакао да је руски и оријентални фолклор једна од тајни успеха Римског-Корсакова у двадесетом веку; друга његова драж јесу оркестрација и осебујни ритмови. Мелодиозност је на висини онда када је заснована на правим руским или источњачким мотивима, али тамо где постаје европска, она опада скоро до менделсоновске сладуњавости. Похваливши полетног Матачића, износи даље: „Главне улоге нису подједнако срећно заступљене. Гђа Бунђенац је дала изванредно пластичну Марфу, љупку у својој наивности у првим сценама са Ликовим, али и дирљиву у завршним, трагичним сценама њене болести и халуцинација.“ Други рецензент пише: ван-

⁵⁹ Време, 21. IX 1929.

⁶⁰ Лав Захаров, Правда, 27. IX 1929.

⁶¹ Време, 4. X 1929.

редна музика, „препуна најдивнијих мелизама“, „сјајно компоноване арије, дуети, квартети“, „предивни хорови“, велико богатство музичких мисли. Синоћна реприза била је особито привлачна због интересантне поделе улога. Насловну улогу певала је гђа Бунџенац, која је том улогом пре четири године освојила симпатије београдске публике, приликом својих првих гостовања на београдској сцени. Нежну и невину Марфу је гђа Бунџенац дала у још изражајнијем лику него пре. Особитом музикалношћу и свежином свог лепог гласа вајала је ведру и поетску арију у другом чину, као што је импресивно снажно дала сцену јада и бола у последњем чину. Гђа Бунџенац је била после прве арије оправдано поздрављена на отвореној сцени.“⁶² — У ствари, добила је аплауз после двеју својих арија, у другом и у четвртном чину, а било је акламација и после квартета.

Русалка, отпевана у Загребу 15. XI, имала је одјека не само у загребачкој и београдској штампи, него на изванредан начин и у иностранству.

У београдском „Времену“ појавио се велики чланак под насловом „Сјајан успех гђе Злате Бунџенац у Русалци“. Ту је даље речено: „Примадона београдске Опере гђа Злата Бунџенац-Гавела доживела је ових дана огроман успех својим гостовањем у Загребу, приликом извођења Дворжакове Русалке. Гђа Бунџенац није убрала само локални успех загребачке критике и публике, једно ограничено признање као гошћа у једној тако тешкој партитури, него је њен успех проширен и далеко ван Загреба тиме што је представа Русалке пренесена радиом чак у Чехословачку. И, мада су у Русалци поред гђе Бунџенац учествовали и одлични неки загребачки певачи, она је ипак надвисила све својом одличном креацијом и прекрасним колоритом свога високог певачког регистра.“ Коментатор додаје и друге сличне комплименте, а што се тиче реакције у Чехословачкој, био је то телеграм из Братиславе следеће садржине: „Приликом преноса Русалке изволите примити велике честитке, у првом реду вашем маестру г. Саксу, свима уметницима, а специјално одличној Русалци гђи Бунџенац-Гавела [истина, у оригиналу телеграма је испало: m-elle Dendena]. Чувајте добро овај ваш драги камен. За радио-станицу Братиславе инж. Шмит.“ Наш новинар поносно додаје да је певачица неоспорно морала бити изванредна, јер се чехословачка критика, са својим високим мерилима, тешко задржава на обичним певачким талентима.“⁶³

У згради Народног позоришта београдска радио-станица приредила је 17. XI тзв. велики југословенски симфонијски концерт, уз суделовање Београдске филхармоније и солиста. Заправо, он се са истоветним програмом изводио у новембру и у децембру, а преносиле су га, осим свих тадашњих југословенских, још и станице

⁶² Политика, 21. X 1929; Виктор Новак, Време, 21. X 1929.

⁶³ Све пренето у Времену, 27. XI 1929. В. и у претходној глави, текст везан за белешку 69.

у Прагу, Брну, Братислави, Кошицама и Моравској Острави, и то оба пута. Извођене су композиције П. Крстића, Е. Адамича, Ј. Славенског, С. Христића, К. Барановића, и чак старог И. Зајца — дует из опере *Никола Шубић Зрињски*: овај дует, разуме се у оригиналу оркестриран, певала је Злата са М. Пиклером, али уз пратњу само клавира, на коме је свирао Л. Матачић. „Неправедно би било не похвалити сјајно стилско певање гђе Бунђенац и г. Пиклера и њихове гласове, гипке и снажне, не поменути г. Матачића, који је покушавао својом музикалношћу да извуче оркестарске ефекте из једног дотрајалог пијанина: ни њих троје симпатичних уметника нису могли спасти Зајца и његове љубитеље ни поправити непоправиму грешку.“⁶⁴

За премијеру опере *Фиделио* (22. XI), повезану, са закашњењем, уз стогодишњицу Бетовенове смрти, владало је у јавности приметно занимање, те се о овом уметничком догађају може наћи доста трагова у публикацијама. Опште је признато да Бетовен (као ни Бах, или касније Брамс) није био по крви оперски композитор, што ипак не значи да није осећао сценски драматизам. Уосталом, *Фиделио* је замишљен више као симбол, у славу етичких начела, неголи као дело с радњом. Ипак, Бетовеново оперско чуло доказује се, између осталог, градацијом која се од почетног лаког и веселог стила зангшила пење ка све драматичнијим сликама; сценски је прикладна такође и травеститска улога Леоноре. Слушајући квартет Леоноре, Марселине, Жакина и Рока, ми у његовој канонској обради, у томе како ту сваки учесник у некој врсти хипнотисаности пева делове својих арија, схватамо да се пред нама отеловљује некаква зачетна предоцба о лајтмотивима.

Диригент је био Брезовшек, насловна улога поверена Жалудовој. Злата Бунђенац је наступила као скромна, ведрa Марселина, погрешно загрејана за Фиделија, тј. прерушену Леонору.

Милоје Милојевић, пошто је уочи премијере у „Политици“ информисао читаоце и слушаоце о историјату и о суштини овог дела, писао је после првог извођења да су и режисер Книтл и Брезовшек озбиљно проучили своје задатке, и да су сви певачи углавном сасвим добро обавили посао, остајући верни тумачи радње. „У ову напету драматичну атмосферу уносила је дражи простосрдачна и наивна Марселина гђе Бунђенац и добри момак Жакино г. Драг. Петровић. Гђа Бунђенац је показала већ у Чаробној фрули да уме да влада тоном комада с певањем, као што влада и улогама младодрамског карактера (Маргарета) и чистота лиризма (Мими, Манон). Музикално је извијала из своје душе све мелодије које је Бетовен без позе унео у њену улогу: и наивни пркос према Жакину, и топлоту душе према Фиделију и оцу, и најзад весеље у загрљају Жакина.“⁶⁵ В. Новак је рекао да је Брезовшек „с пијете-

⁶⁴ Петар Бингулац, Мисао, књ. XXXI, св. 5—8, новембар — децембар 1929, 462.

⁶⁵ Политика, 24. XI 1929.

том и зналачки“ опремио музичку страну, да је певачки ансамбл подредио чистом музичком изразу, спречивши га у „солистичком агирању изван оквира целине“, да је приволео оркестар за своју агогику. „Гђа Бунџенац као Марцелина била је музикално потпуно у стилу.“ — П. Крстић, такође уз неколико начелних објашњења о Бетовеновом делу, потврђује да су солисти били коректни; „своје не лаке партије дали су са успехом гђа Бунџенац као Марцелина, г. Писаревић као Роко, г. Петровић као Жакино, г. Трифуновић као Дон Фернандо“. — М. Милојевић на другом месту: „[...] А у наивне радости и болове Марцелине и Жакина унели су праве акценте гђа Бунџенац и г. Петровић.“ — „Гђа Жалудова је певала насловну улогу и задивила нас је не само у певачком већ и у глумачком погледу [...] Гђа Бунџенац је исто тако имала обостран успех.“⁶⁶

О концерту „Народног конзерваторијума“, одржаном 5. II 1930. г., писао је М. Милојевић. „Цело вече је било испуњено чистом музиком дубоке мелодијске осећајности, духа и карактеристичности. Гђа Злата Бунџенац са изванредним жаром, али без драмске позе, заиста концертно, певала је четири песме од Брамса, све озбиљне садржином, дубоко проживљене, монументалне у својој широкој мелодиозности [...] Умела је да нађе и fine тонове за тако живо израбено «Сутра» Рихарда Штрауса, пуно сна, и «Ја носим своју љубав», пуно љубавне тоpline, као и за три болне, изванредне, вечно лепе песме Грига: «Принцеза», «Лабуд», «Солвејгина песма». Сав начин предавања гђе Бунџенац одавао је проживљено тумачење ове чисте музике. А пластична дикција је чинила да утисак буде тако непосредан и јак.“⁶⁷

После свог солистичког концерта 21. II у Осијеку, Злата Бунџенац је добила приказ у тамошњем гласилу: „Гђа Бунџенац-Гавела је пјевачица особитих музичких квалитета. Њен глас је звонак, у свим регистрима изједначен, звучност је њеног гласа од особите лепоте, фразирање беспримјерно. Пјесме је пјевала умјетношћу, која је на замјерној висини. Тембр њеног гласа је красан. Своју је умјетност документирала тиме, што је пјевала различите стилове, а све истом прецизношћу. Особито треба истакнути артикулацију. Све у свему, не сјећам се да сам задњих година у Осијеку чуо пјевачицу таквих квалитета.“⁶⁸

На прослави Томаша Масарика, 7. III, „Београдска филхармонија под палицом г. Ст. К. Христића, директора Опере [...] пратила је гђу Злату Бунџенац, која је певала арију из Дворжакове опере Русалка, френетично поздрављена.“⁶⁹

⁶⁶ Време, 24. XI 1929; Правда, 24. XI 1929; Српски књижевни гласник, н. с. књ. XXVII, бр. 7, 1. децембар 1929, 544; Јован Димитријевић, Живот и рад, књ. IV, св. 24, децембар 1929, 955.

⁶⁷ Политика, 7. II 1930.

⁶⁸ Novi list, 22. II 1930.

⁶⁹ Петар Крстић, Правда, 8. III 1930.

Чаробни стрелац — ова најранија романтичарска опера, где се већ појављује индивидуализиран човек са својим проблемима — обновљен је у Београду 28. V 1930. г. први пут после светског рата; изгледа да није имао толико одјека као *Фиделио*. Ипак су и о њему рекли своју реч компетентни стручњаци. Милоје Милојевић је замерио Брезовшеку на сувише успореном темпу, Жалудовој, Петровићу и Писареву на сентименталним нотама уместо живости и грације, а режији (Книтл) на конвенционалним решењима и на сувише статичној и визуелно мрачној „Вучјој јама“. „Гђа Бунбенац је са правом певачком мајсторијом, са пуно срдачне живахности одлично дала несташну и љупку Аницу.“ — Даље: „Аницу је певала наша првакиња лирска сопранисткиња Бунбенац, уносећи у своју партију и музичког и драмског темперамента, који је потпуно одговарао карактеру улоге. Њена проза је имала драмске боје и нагласа. Аница спада у најлепше партије које је Бунбенац дала на нашој сцени, и то не стога што је Аница најсимпатичнија улога у Чаробном стрелцу, већ зато што јој она ванредно одговара и у гласу и у глумачком карактеру.“⁷⁰ Друкчије о Злати Бунбенац мисли следећи критичар, чији ставови према неким другим компонентама опере ипак не одају посматрача са изграђеним позоришним укусом. Тај критичар замера поставци „Вучје јаме“ што ту нема утвара, вештица, бавола и визија, „требало је поставити такву сценску импровизацију да се гледаоцу кожа најежи; међутим, од тога ништа“. Балет је, по њему, био сувише стилизован, Жалудова добра, „госпођа Бунбенац певачки одлична Аница, али глумачки слаба“.⁷¹ Много је значајкије био написан приказ Бранка Драгутиновића. Брезовшеков *Чаробни стрелац*, вели он, музички је дат сјајно, само што је сценска поставка доста скромна: Книтл није имао двољно маште у режији. „Солисти, носиоци главних улога, у првом реду гђа Бунбенац (Анета), гђа Жалудова (Агата) и г. Пихлер (Каспар) умногоме су допринели изванредном музичком извођењу.“⁷²

Од 16. до 19. V одржавали су се у Сарајеву посебни концерти, тачније речено, сцене из опера уз пратњу клавира, опет као уметнички експеримент, какав смо већ видели говорећи о 1926. години. Били су позвани Злата Бунбенац и Милан Пихлер, као певачи који се поуздано одазивају на све. У сарајевској штампи је забележено: „Концерти Бунбенац — Пихлер наишли би на много више одзива да су се одржавали у друго, згодније вријеме.“ (Наиме, реклама је била слаба, посета такође.) „О концертима гђе Бунбенац и г. Пихлера, чланова београдске Опере, не требамо много писати. Обоје су умјетници не само по имену, него и у ствари, и док би гђи Бунбенац могли примијетити неједнакост ниских и

⁷⁰ Политика, 30. V 1930; Петар Крстић, Правда, 30. V 1930.

⁷¹ Момчило Јовановић, Воља, годиште I, бр. 3, јун 1930, 143—144.

⁷² Летопис Матице српске, књ. 325, св. 1—3, јул — септембар 1930, 135—

високих положаја, те неку можда превелику импетуозност игре, дотле можемо о г. Пихлеру рећи да је пјевач великог стила у сваком погледу [...] О сценском извођењу оперних уломака уз пратњу клавира рекли смо своје већ раније, само би примијетили и овдје да то не сматрамо прикладним, јер би се ствар врло лако могла извргнути у обичну провинцијалну баналност.⁷³

Београдска Опера је поставила Пучинијеву *Турандот*, његово последње, недовршено дело, четири године после светске праизведбе и две године после југословенске, која је била у пролеће 1928. г. у Загребу. *Турандот* је за време о којем говоримо била модерна опера, донекле веристичких традиција, али у таквим смеровима далеко савршенија од модификација Леонкавала или Маскањија; уздигнута на виши ступањ самим тим што је направљена стилизовано, и то у мешавини трагике и гротеске. Понекад се истиче да у суморним аријама робиње Лиу има нешто од туговања, од плача словенског света, нарочито света Мусоргског. У средишту збивања налази се контраст између свирепе лепотице Турандот и искрене Лиу; фигура Лиу је извајана са толико снаге, њена је предсмртна арија тако прекрасна, да се с правом осећа како Лиу по значају и вредности превазилази саму насловну ролу. У Београду је Злата Бунџенац певала баш ову лирску улогу.

Пошто је, по свом обичају, неколико дана пре премијере (26. VI) упознао публику са главним моментима Пучинијевог дела, М. Милојевић се осврнуо на извођење после премијере. Рекао је да је ова опера „жестоко пиће“, те да лиризма има једино у лику робиње. Масовне сцене запањују, звучна боја оркестра је презасићена, шаренило је опојно, боје безмерне. „Ванредна је креација мале робиње Лиу, коју је тако живо извела гђа Бунџенац, и певачки и глумачки. Човечанско је срце кучало у грудима те Лиу.“ Дело је опремљено одлично.⁷⁴

П. Крстић је писао да је ово чудна бајка, а обрадио ју је једини прави позоришно мислећи композитор после Вердија. Хорови и оркестрација су бриљантни. Декор Загородњука је израђен по угледу на *Турандот* у миланској Скали, костими Жедринског одају добар укусу; Книтлова режија је вешта и значалка, Матачић — интуитиван, поуздан, темпераментан. Жалудова као Турандот веома добра. „Робиња Лиу нашла је у лирској првакињи Злати Бунџенац-Гавела одличну креаторку. Она је имала и вокално и сценски да изрази сву нежност, доброту, љубав и бол овог човечаног бића.“ Критичар М. Јовановић је изненађен величанственом сценом, „Видели смо све шаренило жуте Кине. Пагоде, статуе Бугде, мандарини, кули [...] Штета је само што је све рађено од јефтиног и лаког материјала [...] Нашој примадони гђи Марији Жалудовој ванредно је лежала партија принцезе Турандот; гђа Бун-

⁷³ Милан Мараковић, *Мајски концерти у Сарајеву*, Преглед, књ. V, св. 79, 1. јул 1930, 496—498.

⁷⁴ Политика, 30. VI 1930.

Бенац, Лија робиња, сјајна, нарочито у III чину, смрт Лије. Једна од најбоље обрађених партија у овој опери.“⁷⁵

Злата Бунбенац је, судећи по приказима, дала овде још једну своју одличну улогу, те је, почетком следеће сезоне, инспирисала Косту Манојловића да напише о њеној Лиу једну од оних лепих критика какве је већ добијала у својој каријери, у којима су се стапале емоције које изазива сам сценски лик са емоцијама према глумачком чину интерпретаторке. „Није реч толико о целом ансамблу колико о индивидуалним вредностима, које су своје улоге креирале са толико психолошке продубљености да су нам, у својим индивидуалним улогама, дале оваплоћење праве уметности [...] Три вредности које нас и гоне да ово напишемо јесу: незаборавна, од душе и срца саздана мала Лиу (млада робиња) гђе Бунбенац, са чијом смрћу као да нас је оставила љубав којом смо живели од рођења; мала Лиу, чији глас, крик великог бола вапи и изнад њене могиле, у нашем срцу; мала Лиу, млада а тужна робиња ...“; затим, Турандот Марије Жалудове и ненадмашни у глумачком изразу Пинг Рудолфа Ертла; „три вредности, глумачке и музичке, наше опере, које треба и чути и видети.“⁷⁶

Пошто је 11. XII 1930. г. поново давана *Турандот*, представи је присуствовао двор, са румунском краљицом као гошћом, о којој је било забележено да је плакала пратећи интерпретацију Лиу, и после завршетка поручила извођачици да је била изврсна.

Делове неких од својих тадашњих летњих одмора Злата је проводила у Ници и Кану, али најрадије ипак на нашем приморју. У тим приликама није се оглушивала о позиве да даје популарне концерте, на отвореним просторима, за разгаљене туристе и мештане. Тако је августа 1930. г. певала у Дубровнику, Сплиту и још неким местима. Како изгледа, сплитски концерт је привукао највише пажње. Био је унапред рекламиран у новинама, а увече дојичног дана на тргу су биле поребане столице за које се плаћало „дин. 5 по сједу“, сем што се и „на стајању“ окупила маса света. На Златином програму су се нашле многобројне песме домаћих и страних композитора, укључујући врло певљиве француске бержерете из осамнаестог века. Уследило је одушевљење локалног извештача.

„Не можемо задржати пера, а да не дамо искрена изражаја свом оном умјетничком ужитку, с којим нас је љупка гђа Бунбенац синоћ усрећила. «Од славуја можеш научити што је то пјевање из насладе. Најприје мораш постићи чисту насладу, а затим јој дати догјеран изражај. Тада је то у себи савршено и може се приопћити другим створењима, која су способна за такову насладу», изразио се овако некако Рескин. То се може примијенити и на гђу Бунбенац, која је синоћ изазвала невјеројатну насладу у души безбројне масе, као кип приковане на тргу. У њезином ци-

⁷⁵ Правда, 26. и 28. VI 1930; Воља, годиште I, бр. 4, јул 1930, 190—191.

⁷⁶ Југословенски гласник, 12. X 1930.

јелом бићу мајсторски је саливен и до најсавршенијих облика до-
тјеран умјетнички дух. Кад бисмо је гледали у свом духу, као
жељени модел, не бисмо је могли другачије замислити него као
дубоко осећајно створење персонифициране њежности и грације.
Прво освајање публике постизава свијетлом и чаробном бојом гла-
са, пуном акустичке привлачности. Затим слиједе све њезине бо-
гате гласовне врлине од најнижег до највишег регистра, саврше-
но изједначене [...] Дикција јој је завидно кристална, какова се
ријетко чује и код најбољих свјетских пјевача. Увјерљивом интер-
претацијом апсорбира пажњу слушатеља и заноси га покрећући
у њему све нити чувственог склопа душе, прикује његове очи на
своје биће и његове мисли управља к најљепшем што је у њој, к
њезиној савршеној умјетничкој пластици пјевања, изражавања и
наглашавања. За гђу Бунџенац може се слободно рећи, да је ње-
зина велика умјетност дјело читавог бића, тијела и душе, нарочито
душе [...] У свим је тачкама дала сву рафињеност свога ум-
јетничког «ја», а нарочито је тријумфирала у Коњовићевој пјесми
Анђелије [...] Француске бержерете, Готовчеву «Нисам знала» и
Тијардовићеву «Далеко м'е бисер мора» испјевала је свом њеж-
ношћу и бизарношћу [sic] своје богате душе. Тако је на непопуст-
љиви захтјев публике након програма отпјевала Брамсову «Узалуд-
на подокница», да се духовито опрости од раздрагане публике са
закључним ријечима: «Лаку, лаку ноћ, можеш кући поћ.» Иза
Манон уз властиту пратњу на гласовиру отпјевала је Коњовићеву
«Под пенцери», и прије коначног опроштаја с публиком севдахом
је испунила трг и душе присутних запјевавши босанску севдалинку.⁷⁷ — Не рачунајући једну споменућу „властиту пратњу“, на
клавиру је певачицу пратио Прохаска из оркестра кафане „Цен-
трал“.

Отпочела је сезона 1930/1931, коју она више није провела
до краја у Београду, пошто је после Нове године постала чланица
Љубљанске опере. У београдском репертоару није било ничег што
би Злати Бунџенац омогућило неку нову или запаженију обнов-
љену улогу. До краја ангажмана певала је Памину, Марселину,
Лиу, Аницу, Антонију, Мадам Бетерфлај, Маргарету, Емину — по-
ред неколико иступања на концертима и на радију — проребују-
ћи полако своје иступе и препуштајући улоге другим сопранима,
првенствено Лизи Поповој.

Стога до њеног одласка у штампи није било много речи о
њеним интерпретацијама. Поводом Ријавчевог гостовања у *Хофма-
новим причама* 3. X било је написано да сцена „није пулсирала“,
али су појединци солисти ипак заслужили похвалу. „Гђа Бунџенац
(Антонија), у сцени трећег чина у кући Креспеловој (г. Писаре-
вић), дала је своју улогу, нема сумње, најтоплије и непосредно,
тако да је ова сцена највише деловала.“⁷⁸ Два месеца касније да-

⁷⁷ Silviје Alfirević, *Novo doba*, 20. VII 1930.

⁷⁸ Коста Манојловић, *Југословенски гласник*, 5. X 1930.

вао се Фауст са басом Зитеком као гостом из Прага, ранијим чланом миланске и берлинске оперске куће, и била је похваљена психолошка верност с којом је он изнео свог Мефиста. „Са оваквим квалитетима г. Зитека и гђом Бунџенац као Маргаритом [...] представа од 13. о. м. [децембра] имала је полета, темперамента и осећања [...] Треба подвући, и овом приликом, одличне глумачке и певачке особине, као и осећајну страну, гђе Бунџенац, г. Ертла, као и г. Витинга.“⁷⁹

У 1930-ој години Злата Бунџенац је у четири наврата, и то са по неколико представа, већ гостовала у Љубљани. У време када је на београдској позорници певала своје опроштајне представе — 9. I 1931. г. по подне у *Зулумћару* (двадесет осми пут), 11. I у *Фаусту* и 12. I последњи пут на радију (арије које је сама највише волела и сама одабрала), када је од позоришне управе добила на дар порцелански сервиз — у Љубљани су се увелико радовали њеном преласку. Београд је дао израза своје жаљењу због губитка ове првокласне оперске снаге. У непотписаном чланку у „Правди“ читамо:

„Београдска опера губи од 15. јануара т. г. одличну домаћу певачку снагу. Првакиња наше оперске трупе, лирска сопранисткиња Злата Бунџенац-Гавела премештена је по својој и по молби Управе Народног гледалишта из Љубљане за чланицу опере у Љубљани. Уметнички квалитети Злате Бунџенац-Гавеле добро су познати како меродавним факторима тако и београдској музичкој публици. Они су небројено пута утврђени било стручном критиком било непосредним изразом одобравања публике њеној уметности на сцени или на концертном подијуму. Као једна од најмузикалнијих чланица наше опере, са лепом општом музичком културом и изразитим музичким темпераментом, она је сваку своју партију стилизовала музички и певачки тако, да се кроз њену певачку фразу увек осећала у пуној мери уметност. О томе најбоље сведоче партије у *Мадам Бетерфлај*, *Фаусту*, *Манону*, *Мињони*, *Русалки*, *Чаробној фрули*, *Фиделију*, *Зулумћару*, *Кнезу од Зете* итд., које је с успехом певала на нашој сцени. Бунџенац није никада музички, певачки подбацила, па то није могла забележити ниједна критика, јер то није допуштала њена музикална природа, њено фино музичко ухо. Због тих уметничких квалитета београдска је публика заволела. Она је код публике стекла поверење за своју уметност. При свем том она одлази из Београда. Одлази по својој жељи, по молби, из породичних разлога [...] Желимо јој срећан пут, и да и у Љубљани има исто тако успеха и задобије симпатије публике, као и да је што скорије обузме жеља за повратком у Београд и да опет запева са београдске позорнице.“⁸⁰

Још и средином марта 1931. г. Београд прати Златину активност у далеком граду и не скрива жаљење и завист. Дневни лист

⁷⁹ Коста Манојловић, Југословенски гласник, 15. XII 1930.

⁸⁰ Правда, 10. I 1931.

„Време“ преноси доста опширне изводе из љубљанских рецензија, а у поднаслову те своје репортаже ставља реченицу, коју су о њој били написали Словенци: „Једна од највећих, ако не и највећа примadona које је дала наша домовина“.

Пошто је у својој новој кући 18. I певала у Фаусту, „Време“ преноси оцену Франа Говекара из „Словенског народа“: „Синоћ је Крижај имао одличну партнерку гђу Бунџенац-Гавелу, која се с Маргаретом појавила код нас у своме давно жељеном ангажману. Ја је поздрављам у нашем ансамблу као признату, у Загребу ванредно популарну, а у Београду баш необично омиљену уметницу због њених великих певачких и глумачких способности. Њен глас је здрав, ванредно пријатан, звучан и школован до потпуности. Њено певање је савршено у сваком погледу, а њена игра потпуно природна и оживљена јаким темпераментом. То је зрела уметница. Ми смо њоме поносни и не двоумим да нам она обећава нов подвиг читавог низа наших оперских представа [...] Синоћ је с г. Крижајем пожњела бурно, небројено пута понављано признање.“

У „Југословану“ је писало: „Гуноов Фауст је опера која је стално на репертоару свих позоришта и која има своју сталну публику. Код нас је била у недељу давана с новом Маргаретом, гђом Бунџенац-Гавелом. Сопранисткиња Гавела је сада стална чланица наше опере и морам признати да је управа с тим ангажманом имала ванредну срећу — попунила је најосетљивију празнину у своме ансамблу. Одличне квалитете ове уметнице нагласно сам приликом њених гостовања у Оњегину, Проданој невести, Мадам Бетерфлај и у Берлиозовом Фаустовом проклетству. Као Маргарета у Гуноовој опери она је испунила све захтеве [...] У својој игри је индивидуална, врло економна, игра одлично, живи на сцени и не понавља се [...] У Маргарети је гђа Гавела поново показала свој богати гласовни обим и племениту интерпретацију. Арију о бисеру отпевала је с таквом лакоћом и еланом, да ју је била милина слушати. Мислим да је њеном заслугом Фауст на нашој сцени опет оживео.“ (Сл. Остерц).

И у листу „Јутро“ било је речено, поводом Фауста и Мињон, да је Злата Бунџенац „велика, савршена уметница“, „подједнако сјајна као певачица и глумица“.⁸¹

Извесни догађаји у вези с Гавелиним одласком из Београда (он се после био привремено настанио у Љубљани), касније и други приватни разлози учинили су да се Злата у свом иначе и вољеном и захвалном Београду врло мало појављивала у раздобљу између одласка и следећег сталног ангажмана. У Оперу није гостовала ниједном све до 1936. г. Налазимо три пута помен о њој у 1932. години: певала је у Београду на једном радио-коцерту, на

⁸¹ Све пренето у Времену, 12. III 1931.

концерту краљеве гарде и још једанпут, октобра месеца. Септембра 1935. г. суделовала је поново на радију; тада су се већ наслућивали први знаци њене намере да се врати у Београд. — С друге стране, учестала Златина загребачка гостовања у овом љубљанском периоду, за разлику од одсуствовања са београдске сцене, имала су као узрок тадашње знатно поклапање љубљанског и загребачког оперског репертоара, као што ће се и видети даље.

ПРВЕ ЉУБЉАНСКЕ ГОДИНЕ

Љубљанске године Злате Бунџенац између 1931. и 1937. године означиле су период њене највеће, или, можда, најгромкије популарности: период када се њена потпуна уметничка дозрелост још увек прожимала и са лепршавом младошћу. Уметница је тада могла да себи дозвољава сценске и друге несташлуке. Она је, нпр., доносила на представе свог малог папагаја, који је иза кулиса непогрешиво долетао на њено раме у једној оперети. Радници који су имали задатак да пренесу кулисе возили су је улицом у окићеним двоколицама; неко од Љубљанчана саставио је у њену част сонет (à la Прешерн), са акростихом „*paši ljubi Zlati*“ = четрнаест слова. Добијала је аплаузе, каквих, вероватно, није било нигде по југословенским гледалиштима. У таквим аплаузима било је и манифестацијског и навијачког расположења, било је почесто емоционалног, а не само уметничког мерења и пресуђивања.

Може се помислити да је ова омиљеност била освајана тиме што се повлађивало укусима публике која се тек била привикавала на позориште, будући још недовољно музички развијена. На ту претпоставку требало би одговорити следећим констатацијама. Љубљанска оперска кућа је у оно време била отворена за многа дела, и класична и новија, па би се међу њима понекад заиста нашле творевине мањег вредносног домета. Оперетски сектор је био свесно фаворизиран од стране надлежних — ради оних посетилаца чију је позоришну културу требало уздизати поступним васпитавањем. Златин шарм и њену спремност да се повинује замислима управе највероватније су каткада знали да злоупотребе у театру. Али је и мимо свега тога она била овде највећа освајачица срцаца: реперотар се попуњавао многим озбиљним делима, а она је бриљирала и у њима, као што ће се видети из даљих приказа.

Да би се најкраће приказала атмосфера щубљанског оперског живота између два светска рата (када је ова позоришна кућа, иначе, материјално стајала слабије и од београдске и од загребачке), споменуће се неке карактеристичне појединости. У овом граду, чи-

ја је самостална национална Опера отпочела рад 1918. г. са директором Фридриком Рукавином, остварена је једна светска праживедба стране опере (*Земруда* Р. Кочалског 1935. г.), као и неколико југословенских, тако, нпр., *Царска невеста* Римског-Корсакова 1924. г., Јаначекова *Катја Кабанова* 1934. г., Респигијев *Пламен* 1937. г., *Адријана Лекуверер* Франческа Чилеа 1940. г. (а Моњушкова *Халка* је ту давана још 1897. г., опет пре него у било којем другом граду будуће Југославије). Овде се и иначе брзо реаговало на иностране новитете. Абрахамов *Плес у Савоји* и Лекарова *Земља смешка* извођени су две године после појаве у светској театарској јавности, Респигијев *Пламен* и *Цар се фотографира* Курта Вајла три године после.

Љубљанска Опера је у доба првог Златиног ангажмана, са директором Мирком Поличем, била примерно активна. Само у сезони 1931/1932 имала је десет премијера и обнова (међу њима *Фиделио*, *Луцерна*, *Коштана*, *Турандот*, *Русалка*, *Продана невеста*); у следећим сезонама тек нешто мање. То је, између осталог, спадало у уговорне обавезе према абонентима, а проистицало је из неуморне делатности диригента Ника Штритофа, као и самог Полича, такође диригента. Штритоф је подизао професионалност оперских извођача, поред тога што је био и остао заслужан за врло успеле преводе оперских либрета на словеначки језик. (Говорило се да он преводи „за Злату“, што се може подвести и под сумњу и под слутњу.) Полич се трудио да осавременује љубљански репертоар словенским и, посебно, југословенским делима, а подстицао је и модерну режију, што је понекад ишло, по тадашњим сведочењима, до „пререволуционисања“. На сувише велики број премијера одн. обновљених реприза падале су примедбе, у том смислу да се количина форсира на рачун каквоће, да би се угодило оном менталитету који више воли да ужива по једанпут у десет разних представа, неголи десет пута у једној где би могао да одмерава праве вредности. Није главни проблем успеха у изгледу репертоара, већ у избору и саставу способних извођачких снага, узвратио је редитељ Цирил Дебевец.¹ Љубљана тада није оскудевала ни у добрим оперским певачима.

О љубљанском „оперетском синдрому“ казаћемо још неколико речи, пошто је у то време списак улога Злате Бунђенац садржао већи број оперета, што није чест случај у каријерама признатих оперских уметника. Узгред — оперетска музика није сва од истога кова, и не би о њој ни требало судити генерализовано. Постоји тип француске оперете, често бурлескне, пародијске; постоји бечка оперета из старије епохе, са својим трајно вредним напевима валцера и полки, затим новија бечка са призивима сентименталне лирике, чак на прелазу према оперској фактури, после чега наилази модерна оперета, углавном мањих домаћаја од сво-

¹ *Izbrani gledališki članki*, Љубљана, 1967, 119. и д. (чланак је из 1940. г.).

јих претходница. Да убацимо мало поређење са ондашњим београдским приликама: и двадесетих година, у сали „Луксора“, и касније, у Београду су оперете биле извођене, али је, како изгледа, у Љубљани однос према њима био пажљивији.

Ц. Дебавец² је говорио са неодобравањем о поплави лаког, забавног елемента у щубљанском позоришту, истичући „масну зараду“ као стимуланс, а лош педагошки утицај као резултат, изумимајући из својих опорих размишљања класичну оперету Штрауса, Недбала, Лехара и још неке. Али Мирко Полич није гајио негативан однос према том сценском роду, те је успевао да и њега пружа у модернизованом руху, док је Штригоф — свакако уз меру комерцијализације Златине популарности, и сам занесен том уметницом — умео да оперети придаје сасвим узорну уметничку форму. Код нас је још Срећко Албини³ указивао на то да лако схватљива мелодиозна музика може имати чак доброг етичког учинка на ненавиклу публику, и да оперетске представе у ствари приближавају слушаоца бољој уметности. „Оперета неће никога одвратити од опере и драме, можда ће га баш анимирати.“ Говорио је и наш музиколог Павле Стефановић⁴ да нема тог апсурдног либрета који не би требало изнети уколико то његова музика заслужује; на извођачу је да безазлену, наивну радост композитора „над лажима либретиста“ прикаже као радост. Кроз грађу лаке музике може доћи и до утркивања у дотичном жанру, а у музичким безначајностима откривају се гдекада велики домети драмске игре.⁵ — Противник оперетске музике у београдској средини био је Бранко Драгутиновић, који је за свој став наводио такође основане аргументе.

Када је Злата Бунџенац наступала у оперетама, страним и домаћим, одмах су се стварали предуслови да одговарајуће дело (или делце) осигура себи успех. Она се заиста прихватала и безвредних улога, али је позната ствар да улоге постају веће не по речима или тактовима, него по самом извођењу: давно је речено да глумац димензионира улогу. Злата се препуштала весељу представа са свом хипертрофијом свога талента, са расипним ватрометом бинског умећа, без мудровања — и тиме изазивала френезије щубљанског слушаатељства.

У периоду о којем је сада реч учесталост Златиних наступа у опери, на концертима, на радију, као и на гостовањима ван матичне куће, била је највећа. Један њен словеначки колега је израчунао да је она само за четири щубљанске сезоне, између го-

² О. с., 110. и д.

³ У више бројева часописа *Jugoslavenska njiva*, Загреб, током 1921. г.

⁴ *Провокације за нашу оперску установу*, Музички гласник год. VIII, бр. 7, Београд, 1938, 144.

⁵ Није ван теме да се спомене како је Бонтова опера *Мефисто* доста слабо дело, али је Шаљалин успео да са својом игром у њој пружи праву приближеност Гетеовом *Мефисту*, „изнад свих очекивања“, како су писали савременици.

дина 1932. и 1936, изашла пред публику у операма и оперетама више од двеста педесет пута, а да је заједно са концертима и гостовањима у другим местима певала за то време око седам стотина пута. До краја љубљанског ангажмана укупан број се попео на преко осам стотина.

Прва појава Злате Бунџенац у словеначком главном граду била је још 1924. г., када је, 30. XII, гостовала као Марфа у *Царској невести*. Василија Собакина је тада певао Јулиј Бетето, а Григорија Грјазноја Никола Цвејић. Уследило је више приказа, од којих располажемо само једним комплетним. Емил Адамич је на доста оригиналан начин, идући од чина до чина, изложио главне утиске о сваком од њих, не препричавајући толико садржај, колико износи одмах оцене о извођењу и о поставци уопште. У вези с другим чином каже: „Марфа (Бунџенац-Гавела као гост) је млада певачица, прилично обимног гласа, који ће она вероватно још учврстити, ојачати. Прекрасна арија, мелодиозни врхунац целе партитуре [...] мора да нам продре у дно срца. Госпођа гошћа није могла да то досегне [...] Али је у глуми вредна сваког поштовања. Поготову у последњем чину била је самосвојна и кривела је дубоко просећану Марфу.“⁶

Поново је у Љубљани 1928. г., у улози Го-Го-Сан. „Синоћ, 17. о. м. [марта] је у Пучинијевој опери «Мадам Бетерфлај» гостовала српска певачица [тј. чланица Београдске опере] Злата Бунџенац. То је певачица одличних вокално-техничких способности и високог уметничког квалитета. Њен глас је способан за најфиније лирске боје, а такође и за драмску заносност, при чему треба рећи да јој спољни сјај није циљ. Изнела је изузетно осећајно своју креацију; била је то истанчана игра, психолошки продубљена и музикално изведена, тако да је дуго нећемо заборавити. То је стварно био разигран, наиван «лептирић», који је освојио и трону, а који је представљао истинску психолошку подлогу за трагику радње. Бунџенац има сјајну будућност.“ Стални музички критичар Адамич пише: „[...] На одличној певачици заиста од срца завидимо београдској Опери. Несрећну гејшу је јуче одиграла у сваком погледу натрпосечно, на неким местима идеално. Њена је глума потпуно слободна, природна, покрети су јој брижљиво одмерени, без пренагљености, мимика жива и сасвим у складу са доживљавањем, укратко: веома интелигентна глумица, која је по свој прилици своју улогу студирала по одличним позорницама [...] Њена доиста изврсна певачка техника омогућује јој изједначену обојеност свих регистара. Додуше, у погледу динамике њени ниски тонови понешто су мање ефикасни него средњи, који су полетни и врло топли, док су високи тонови снажни и веома пробојни. Природа њеног гласа је лирско-драмска, он греје и вуче за собом друге певаче.“⁷

⁶ Slovenski narod, 1. I 1925.

⁷ без потп., Slovenec, 18. III 1928; Jutro, 18. III 1928.

Začetek ob pol 8.
30. XII 1924.

Konec ob pol 11.

Gostovanje gospe Gjungjenac-Gavella.

Carjeva nevesta.

Opera v štirih dejanjih. Uglasbil N. Rimsky-Korsakov.

Dirigent: A. BALATKA.

Režiser: F. BUČAR.

Vasilij Stepanovič Sobakin, novgorodski trgovec	Betto – Zupan
Marfa, njegova hči	Gjungjenac-Gavellak.g.
Grigorij Grigorjevič Grjaznoj	ing. Cvejič
Grigorij Lukjanovič Maljuta Skuratov	Pugelj
Bojar Ivan Sergjejevič Lykov	Banovec
Ljubaša	Thierry-Kavčnikova
Jelisej Bomelij, carjev zdravnik	Mohorič
Domna Ivanovna Saburova, trgovčeva žena	Ribičeva
Dunja, njena hči, Marfina prijateljica	Ropasova
Petrovna, gospodinja pri Sobakinovih	Mišičeva
Carjev kurjač	Perko
Sobarica	Jeromova

Opričniki, pevci, pevke, bojari in bojarke, godci, sobarice, sluge
in narod.

Dejanje se vrši v Aleksandrovski Slobodi (vaško predmestje
Moskve) v jeseni leta 1572.

J. WANEK

LJUBLJANA, Sv. Petra cesta 19

priporoča najmodernejše obdelane kozuhovine, kakor tudi barvanje
lisljnih in drugih kož; sportne čepce in moške klobuke. Sprejema
vsakovrstno kozuhovino čez poletje v shrambo in v popravilo

Najmodernejši salon za dame in gospode

EMIL NAVINŠEK

šef vlasuljar slov. opere in drame v Ljubljani

Izposojevalnica gledaliških lasulj in potrebščin

У штампи је већ после ове *Бетерфлај* било прижељкивања да се Злата Бунџенац ангажује у Љубљани. Први прави наговештај њеног преласка из Београда било је гостовање 20. IV 1930. г. у *Боемима* и 21. IV у *Мадам Бетерфлај*. Уследила је појава у *Проданој невести* 8. IX исте године, а затим 12. X у *Евгенију Оњегину* и 15. X поново у *Мадам Бетерфлај*.

Славко Остерц је после ових јесењих гостовања писао: „Догађај у нашој Опери који највише радује јесте без сумње стални ангажман Злате Бунџенац-Гавеле. Чини ми се да у њеном крсном имену има много истине, она је златна као певачица, златна као глумица и свакако ће и за позоришну благајну значити нешто што је слично злату [...] Певачки јој лежи раскошни Сметана исто онако као и сањар Чајковски. Сваког доживљава, и сваког на други начин. Вероватно нема у целој земљи оперског сопрана који би могао с њом да се мери.“ На другом месту се оглашава Фран-Говекар: „Бунџенчеву познајемо већ одраније као певачицу најодличнијих квалитета, морам још само да потврдим да је и њена игра њеном певању конгенијална. Мислим при томе на три креације које познајем: Бетерфлај, Марженка, Татјана. Три тако различите улоге, и у свакој сам опазио поред певачког такође и глумачко савршенство. Ниједан покрет није сувише, ниједан премало. Гостовањима Злате Бунџенац заиста смо стекли злато.“⁸

Када се на то дода још један наступ у *Мадам Бетерфлај*, 7. XII, у Љубљани је уз њено име престала да се даје ознака да је гост.

На почецима љубљанског ангажмана Злата Бунџенац је већ у првих месец дана (почетком 1931. г.) певала у *Фаусту*, у *Мињон* и у *Проданој невести*, одмах скоро све на словеначком језику и одмах жањући велике аплаузе, које је она чак забележила у својим иначе врло кратким свакодневним нотницама. Што се тиче *Фауста*, остало је сећање да је пре тога ова представа била дуго навешћивана, да је улогу Маргарете спремила једна млада апсолвенткиња конзерваторијума, која се због треме пред саму представу разболела. Злата је ускочила у улогу, уметнички наравно потпуно спремна, али језички још несвикла. Словенци су је као Маргарету већ познавали, захваљујући радио-преносу једне београдске представе. Приказе смо видели на крају претходног поглавља. Одмах после тога наступила је као *Мињон*, без икакве „лингвистичке замерке“, поводом чега је Е. Адамич рекао: „Гавела је донела на сцену чудесну *Мињон*, и за око и за ухо [...] Мислим да је она најбоља позоришна сопранисткиња у Југославији.“⁹ О *Проданој невести*, у којој је 2. II певала Марженку, исти критичар је написао: „Освојила је одмах већ и својом милом фигуром, која као да је нарочито створена за Марженку. Прелепо је такође, наравно, и њено певање, жива је и темпераментна њена игра, та-

⁸ Jugoslovan, 16. X 1930; Slovenski narod, 10. XII 1930.

⁹ Jutro, 22. I 1931.

ко жива, да је у првом чину «мешетарско» писмо одлетело чак у оркестар.¹⁰

Дана 5. III 1931., у Гавелиној режији, била је обновљена Шарпанџијеова *Луиза*, „музички роман“ како ју је назвао композитор, посвећена Монмартру и осећањима малог света. Ова опера протиче у музичком психологизирању, са наговештајима оног модернијег натурализма какав ће се касније појавити у познатој опери *Порги и Бес*. Сама поставка *Луизе* изазвала је у љубљанским стручним круговима контроверзна мишљења, са примедбама да је дело тешко за режију, да је то превелик залагај чак и за богатије оперске куће. Гавела је био хваљен за непрекорну концепцију, Полич за музичко вођство, а Злата за непрекорно дату улогу. Из опширног приказа Фр. Говека издвајамо пасус који се тиче носитељке насловне улоге: „Гђа Бунџенац-Гавела је као Луиза била у певачком и глумачком погледу одлична, те је изводила лирске и драматске призоре са подједнаким мајсторством. Изузетно разнолика партија, силно богата у најразличитијим осећањима и ситуацијама, пружа јој безброј прилика да се исказе као уметница врло високих вредности. Посебно бих још скренуо пажњу на њену стилску скромност у смислу одеће: она је права радничка кћи, сиромашна шваља [...]“¹¹ У то време била је изражавана бојазан да ће Злата Бунџенац, можда, ускоро напустити њихову малу средину и отиснути се у иностранство. Наиме, тада је било преговора у вези с њеним наступима у Чехословачкој, који су се нешто касније и остварили.

Прва љубљанска премијера у којој је наша уметница учествовала била је *Сњегурочка* Николаја Римског-Корсакова. Она је приказана први пут 5. IV, а са Златом 15. IV 1931. г. У једном од одјека било је написано: „Сњегурочка — нов лист у Златиним ловорикама.“¹² Уз похвале овој улози опет су зазвучале ноте узнемирености око њеног евентуалног одласка. Бранко Гавела се решавао да пређе у Брно;¹³ „како сазнајемо, основани су гласови да би у случају одласка др Гавеле љубљанско позориште напустила такође његова жена, омиљена оперска певачица Злата Бунџенац-Гавела. Њен би одлазак несумњиво тешко погодио љубљански театар, па према томе нека управа води бригу да нам је и даље сачува у Љубљани.“

Пошто је са *Сњегурочком* Злата гостовала 30. V у Загребу (заједно са *Мадам Бетерфлај* после неколико дана), навешћемо опширан приказ из једних загребачких новина који осликава ту њену улогу у периоду којим се сада бавимо. Приказ је састављен понешто лаички, али из нестручног речника избија смисао који

¹⁰ Jutro, 3. II 1931.

¹¹ Slovenski narod, 10. III 1931.

¹² Slavko Osterc, Jugoslovan, 17. IV 1931.

¹³ Гавела је напустио Београд 1929/1930, када је провео сезону у Осијеку; 1930/1931 је режирао у Љубљани, поред Вараждина и Сплита, а идуће сезоне се усталио на дуже време у Брну, долазећи повремено у Љубљану ради драмских режија.

се може замислити у професионалнијем уобличењу. „То је била права Сњегурочка, стилизована и артистички проживљена у складу са идејном графом фабуле и музичким изражајем партитуре [...] Тко осјећа прави смисао и књижевну вриједност словенске приче, не можда у опсегу Хердерових анализа, већ у мјерилу модерних строгих изборања, могао је на представи Сњегурочке и видјети и чути гдје лежи основна и битна особина музичке и сценске снаге оваквих дјела. Тако је добро гђа Гавела донијела Сњегурочку! Један је преважан моменат, који ову нашу умјетницу и њезино предавање диже високо горе до хармоније и јединства оперских улога. Она је наиме једнако добра глумица, као што је одлична и израбена пјевачица. То је баш она предност оперних пјевача, ту лежи њихова могућност лакшег и увјерљивијег тумачења аутора и везивања њихових идеја са чувственим животом слушаатеља [...] Одлично расположена и свјесна своје спреме и знања пјевала је мирно, стилски и срећено. Њезин тон је перфектан, а ријеч жива и увјерљива, увијек у логици текста са паметним бојадисањем и осјенчивањем. То је пјевање без оног свакодневног театарског ефекта [...] увијек складно са развојем радње. Умјетничко-пјевачка потцртавања са акцентима снаге и бљештавости дошла су тек на крају, кад је то било разумљиво и сасвим на мјесту.“¹⁴

Уследили су и други прикази. „Чули смо Злату Бунџенац-Гавелу у насловној улози. Њене врлине су нам већ добро познате. Повољно мишљење је и овог пута било у потпуности оправдано. Огромна музикалност, фина култура њеног гласа, убедљивост у изражају — све су то особине које одликују креације ове уметнице. Како би, уосталом, било са поновним задобијањем ове певачице за нашу Оперу? У сваком случају, нужно је да се ова могућност одмери врло озбиљно.“ — „Гђа Злата Бунџенац-Гавела је као Сњегурочка поставила на сцену одличну креацију. Одричући се сваког баналног сценског ефекта и свију таштина, глумачки дотјерано приказала је ову фигуру из руске приче на толико искрен и проћућен начин, како је још нисмо видјели на нашој сцени. Можда је гђа Бунџенац-Гавела гласовно нешто заостала за глумом у тој улози, но у цјелости треба најсрдачније поздравити њен заиста лијепи умјетнички успјех.“¹⁵

Око овог времена је у Љубљани изашао кратак „Портрет“ Злате Бунџенац из пера Ива Перуџија, у којем је, поред неких фактографских нетачности, изнето оно што је свакако тада вредело као непорецива истина. „Диван урођен дар за глуму и пријемљива уметничка душа оспособљавају је за лирски и драмски оперски репертоар. Госпођа Бунџенац је подједнако мајстор као Бетерфлај или Мими, као што је изражајна Јенуфа, Манон [...] Њена беспрекорна музикалност стоји у равнотежи са прихватањем

¹⁴ J. Cvejić, *Novosti*, 1. VI 1931.

¹⁵ Milan Majer, *Morgenblatt*, 2. VI 1931; Dr Markovec, *Riječ*, 6. VI 1931.

модерне режије и у складу је са осмишљеном простудираношћу сценског наступа [...] За свога кратког боравка у Љубљани за добила је неподељено дивљење и признање од стране оперске публике. Њена љубазна, скромна, а ипак светски углађена појава, здружена са срдчним људским бићем, прибавља јој стално нове симпатије, заједно са зачуђујућим успесима у њеном богатом репертоару.¹⁶

До краја ове сезоне *Сњегурочка* и *Луиза* су се смењивале веома учестало, и Злата је у тим двома представама певала скоро без алтернације.

Дана 23. V 1931. била је обновљена Халевијева *Јеврејка*, у којој је она наступила тада први пут у каријери. М. Полич се огледао као режисер, а диригент је био Данило Швара, док је Елеазара певао као гост тадашњи исто тако омиљени југословенски певач Марио Шименц. За Злату је било речено да се „опет гласовно и музички издвајала и била цело вече на врхунцу своје велике уметности“.¹⁷ Додаћемо одмах да је Злата Бунџенац у насловној улози ове опере постигла још већи успех (и према сопственим белешкама) идуће сезоне, са другим партнером, новоангажованим тенором Крстом Ивићем. Располажемо двома критикама о наступу (највероватније) 21. XI 1931, али, на жалост, неидентификованим. У првој је било речено да је Злата пожњела „бескрајне и громовите аплаузе“; „улогу Рехе певала је наша ненакриљива, веома многострана примадона [...] Посао који она, наизглед, играјући се савладава, огроман је. Она тера тако рећи за две, за три одличне певачице, научи све улоге на словеначком језику како не би боље изговарала ни рођена Словенка. Њена је Реха представљала узорно мајсторство, те се цело време певачици одушевљено пљескало.“ — „Главну заслугу за успех изнели су госпођа Бунџенац и нови тенор господин Ивић. Наша свеобухватна популарна и високо цењена младодрамска певачица изванредних гласовних и музичких врлина, гђа Бунџенац је својом Жидовкињом Рехом доказала да је потпуно способна и за снажне драмске акценте. Улога Рехе има читав низ сцена које су певачки изразито драматске, и уметница их је интерпретирала са великим гласом, који је импоновао, звонио победнички, испуњавао здање као глас високодрамске примадоне.“

Стигло је лето, заслужени одмор, чији је један део Злата Бунџенац опет провела на јадранској обали. У Сплиту је био организован њен солистички концерт, који није остао без великог одјека у штампи. О овом летњем музичком догађају имамо два идентификована приказа и два неидентификована (из ових других даћемо само најкарактеристичније изватке).

„У суботу дне 8. аугуста приредила је госпођа Злата Бунџенац-Гавела на Народном тргу пред каваном «Централ» концерт

¹⁶ Naš obzor, бр. 6, 1931, 93.

¹⁷ Emil Adamič, Jutro, 28. V 1931.

попјевака и оперних арија [...] Сваки њезин наступ у нашем граду значи умјетнички догађај, јер нам високим ступњем своје чисте умјетности ова послије Маје Строци-Печић најбоља и најјача умјетничка личност међу оперним пјевачицама Југославије, пружа непомућени умјетнички ужитак који је наша многобројна публика, окупљена на као шипак пуном Народноме тргу хонорисала одушевљеним повлабљивањима послије сваке изведене тачке програма. Њезин у средњем регистру широки и пуни сопран пљуштио је Народним тргом својом звонкошћу, свјежином и младошћу, точно се у срца и душе многобројних слушаца, која су понесена валовима пјесме дрхтала, жудила, туговала, молила и радосно кликтала са душом и срцем ове наше богодне умјетнице. Гђа Бунбенац израђује сваку мелодијску фразу до савршенства, продубљујући њезину садржину, увлачи се интуитивно у све тајне композиторскога стварања, у сваки његов осјећај, сваку његову чежњу и дрхтај, све то дубоко проживљује, да онда даде адекватан умјетнички израз, прворазредну прођућеност, култивирано извајану савршену интерпретацију, која заноси и одушевљава.“ Даље се наводе отпеване арије и песме, уз карактеристике самих композиција и уз нове похвале извођачици; посебно се говори о двема аријама из Готовчеве *Моране*, са закључком „да ће гђа Бунбенац бити најбоља југословенска Морана“. Додато је на крају да је пјевачица на непрестане захтеве публике морала додати још неколико својих тачака.¹⁸ Други рецензент је такође подвукао значај извођења Готовчевих, дотле Сплићанима још непознатих арија. „Одличне пјевачке квалитете гђе Бунбенац познате су Сплиту већ отприје, тако да су цијела кавана Матић и цијели Народни трг били прекрцати публике која је дошла да слуша омиљену пјевачицу. Гђа Бунбенац одлично фразира и свој лирски сопран умије да интелигентно употреби.“¹⁹

„[...] Према је пред нама била оперна пјевачица, што се одмах код других оперних умјетника осјети, нисмо били заведени вањским ефектом, него чистом, топлим и високом естетичношћу истинске пјевачке репродуктивне умјетности [...] Као неком маестозном црквеном омамљеношћу (Штраусов *Morgen*) мистички нас је заокупила и привукла у топло сањање, да нас опет буди и разигра грацијом и живахношћу несташне бизарности (Павичи: «Цицибан-Цицифуј» и Готовац: «Нисам знала») [...] У богатом програму дала нам је скалу својих пјевачких квалитета, у којима се интелект натјецало с осјећајем, и оба били побједници [...]“ — „Одмах са првим наступом Злата Бунбенац је освојила, чисто електризирала све присутне. Из дубоког освједочења може се рећи да нитко не умије тако интерпретирати као Злата Бунбенац. Што то значи: мазити кога, тепати му, обожавати га, љубити — то се мо-

¹⁸ *Ciro Čičin-Šain, Novo doba, 11. VIII 1931.*

¹⁹ „*З*“ (*Sigismund Šteg??*), *Jadranska pošta, 11. VIII 1931.*

же осјетити кад она пјева. Њезина велика музикалност стоји изнад сваке технике [...] Публика која је дала изражај свог осјећаја са потпуним је правом обдарила Злату Бунџенац незапамћеним аплаузом.²⁰

Као што је већ било уговорено, почетком септембра 1931. г. Злата Бунџенац је наступила у Брну, са Маргаретом и Бетерфлај. Чешке новине су забележиле њен успех и нарочито похвалиле глуму, па је о томе соопштила и љубљанска и загребачка штампа. У Словенији наново одјекује стрепња: „[...] Код публике је имала управо највећи успех. Да нам је не отме позориште у Брну, као што нам је, на истинско жаљење свих правих пријатеља нашег позоришта, узело њеног супруга дра Гавелу?! Надајмо се да таква опасност не постоји, тим пре што иза гђе Бунџенац стоје симпатије целокупне позоришне публике.“²¹ Позориште у Брну је није преотело, али се после годину дана тамо поновило још једно гостовање, и то управо са *Јеврејком*, коју је она наступирала у Љубљани претходне сезоне. Располажемо једним од чешких приказа. „Драмско савршенство и интензивна проживљеност глумачког остварења, које, насупрот уобичајеном великооперском патосу, срећно истиче претежно унутрашње тонове, богати гласовни квалитети, племенито и учинковито вођење мелодијске линије, изражајно емитовање и техничка беспрекорност певања — све се то сјединило у врло хармоничан и снажан утисак.“²²

У сезони 1931/1932 Злата је певала у неколико текућих представа, а били су вредни нарочите пажње љубљански новитети.

Придружујући се с малим закашњењем прослави шездесетогодишњице Вићеслава Новака, љубљанска опера је спремила премијеру његове *Луцерне* (називали су је и *Латерна*²³), која је одржана 8. X 1931. г. Том приликом је сам композитор послао љубљанском „Гледалишком листу“²⁴ своја тумачења и сугестије поводом овог дела, које се већ налазило на сталном репертоару чехословачких опера. Објаснио је, између осталог, да се поетична шумска прича из старих времена сама по себи наметнула да буде „углазбљена“ — а на то се може додати да је композитор одиста створио инвентивну, живописну национално обојену музику, не без

²⁰ Мада су се у Златним колекцијама приказа сва ова четири текста, без ближих података, наша заједно (претраживала сам разне могуће изворе, али утврдила само два) — нисам у потпуности убједена да се трећи и четврти приказ тичу истих концерата као они први идентификовани, и то због извесног непоклапања наведених композиција. Међутим, све речено везује се сигурно за Сплит, где је Злата давала још неке, овде ненотиране концерте. — Сudeћи по стилу, први неидентификовани текст могао би припадати сплитском приказивачу Силвију Алфиревићу.

²¹ Jutro, 12. IX 1931.

²² Lydové poviny, после 2. X 1932 (превод са чешког наш).

²³ Наслов „Луцерна“ означава у чешком фењер, лампион (тај предмет игра улогу у радњи), али је у Љубљани име опере било најчешће преводено, пошто „луцерна“ на словеначком значи „луцерка“.

²⁴ Годиште 1931/1932, бр. 1.

патриотске симболике, технички савршену према оценама које су се тада у нашој средини појавиле. У невеликом приказу Фр. Говекара нашло се доста похвала свим извођачима, а „Ханица Злате Бунбенац, с лепим словеначким изговором, била је у сваком погледу изврсна и симпатична“.²⁵ О овом догађају у Љубљани поседујемо и одјек публикован у Београду: „Сеоског млинара певао је Јанко, а Злата Бунбенац била је у сваком погледу одлична Ханица, уз коју се одлично држала сеоска Ксантипа, поверена Шпановој [...] Сви су извођачи са великим одушевљењем изводили ово дело из словенске оперске литературе, којим је инаугурисана на частан начин овогодишња сезона.“²⁶

Већ недељу дана после ове премијере реализована је следећа: једночинка, оперско-оперетска гротеска *Цар се фотографира* Курта Вајла.²⁷ Комад је за оно време био експеримент, ван традиција, помало „пролетерског“ и револуционарног, премда, у суштини, бурлеског садржаја. Поводом овог дела, створеног 1925. г. у Немачкој, било је, с једне стране, општих медитација о примату музике над текстом, о музици ради музике, те се неко сетио Ничеа који је говорио да личностима у опери не треба веровати „на реч“, него „на тон“: то и јесте она „лепа неприродност“ због које се иде на оперске представе, па и на ову. На другој страни, словеначки критичар је у комаду осетио тежњу ка сензационалном, осетио је забавност која воња по кабареу“; што се музичког утиска тиче, „написано је тако да никад не знаш да ли је интонација тачна“.

Како било да било, Злата Бунбенац се истакла и у овој представи, па је то пренео непотписани словеначки дописник београдског часописа.²⁸ Играла је „лажну Ангелу“, тј. заводницу, подметнуту у фотографски атеље на место праве Ангеле (власнице); у атеље треба да дође цар на сликање, а живахна, привлачна сарадница антимонархистичке дружине има да замајава цара, наруку атентаторима. Цара, наравно, на крају не убијају. Славко Остерц је о Злати казао: „Поред врсног певања, вредна је дивљења њена узорна глума и њен словеначки изговор. Већ прве недеље свога боравка у Љубљани она се била интензивно посветила учењу улога на словеначком, што нисмо још доживели ни од једног певача несловенца. Будимо задовољни што је имамо.“ Фр. Говекар: „Злата Бунбенац као лажна Ангела опет је била уметница на врхунцу.“²⁹ И ову представу водио је Н. Штритоф, који је направио и словеначки либрето.

²⁵ Slovenski narod, 9. X 1931.

²⁶ без потп., Музички гласник год. IV, бр. 7—8, 1931, 216.

²⁷ Називали су је и *Цар жели да се фотографира*, *Цар се да фотографира*. Ишла је заједно са опером *Дамин ловац* Марсела Деланоа.

²⁸ Музички гласник год. IV, бр. 7—8, 1931, 216.

²⁹ Jugoslovan, 17. X 1931; Slovenski narod, 19. X 1931.

После реприза и обнова већ спомињаних опера, приказана је премијерно, 7. XI 1931, Коњовићева *Коштана*, са диригентом Поличем. Њена прайзведба је била свега неколико месеци пре тога, у Загребу, 16. VI, под музичком управом Крешимира Барановића и са Вером Миситом као Коштаном. Као што је добро познато, ово је дело названо највишим дометом српске опере, поред тога што су га прогласили за једно од најтежих у оперској литератури.

Словенци су били путем дневне штампе приземани за тај музички догађај. Најављено је да ће се дело изводити на језику оригинала, пошто је музика веома тесно повезана са либретом, па би представа у преводу много изгубила. Љубљанчане је изненадило што је режија поверена Рускињи Маргарити Фроман, као госту: она, вероватно, није у стању да схвати „расну српску садржину“. Али је ова одговорила да ју је за тај потхват загрејао Барановић, да вредност опере лежи великим делом у кореографији, у ритмичности и декламаторичности — а то су елементи у које се она сама добро разуме. Редитељка је још додала: „Имаћете сјајну Коштану.“

Наводимо делове из неколико приказа. „У насловној улози Коштане, трагичне циганске лепотице, несрећне, оне која узрокује и несрећу других, пожњела је највећи успех Злата Бунџенац-Гавела. У песми, у глуми и плесу била је изванредна. Трагичност Циганке, која мора да пати да би својом младошћу и певањем увесељавала друге, била је изражена крајње природно.“ — „Као носилац главне улоге, мајсторски се показала гђа Бунџенац, која је своју врло тешку улогу разрешила бравурозно, не само у певачком, већ и у глумачком погледу: бујну циганску природу изнела је изврсно. Њена игра не мирује ни за тренутак. Сваки живац у њој трепери, све је узрујано, и чини ми се да је то досада њена најлепша улога, колико их ја познајем.“ — „Бунџенац бриљантна управо у свему: у глуми, у игри и у певању.“³⁰ — Публика је била представом одушевљена, Славко Остерц је позвао композитора Коњовића да дође на репризу, да би му се љубљанско слушањство захвалило.

Реакција и у Београду: „Злата Бунџенац била је сјајна Коштана. Моћно је звучео бас Хаџи-Томе, популарног Румпела, севдах Миткетов изразио је савршено Приможич, док тенор Гостић својим гласовним и глумачким квалитетима није створен за ову партију [Стојана].“³¹

У Загребу је Злата први пут певала Коштану 28. XI исте године, под Барановићевим диригентским вођством. „Гостовала је, у насловној улози Коштане, чланица Љубљанске опере Злата Бунџенац-Гавела, страсна и заводљива као право циганско девојче са

³⁰ Fran Govekar, *Slovenski narod*, 10. XI 1931; Emil Adamič, *Jutro*, 10 XI 1931; Slavko Osterc, *Jugoslovan*, 10. XI 1931.

³¹ без потп., *Музички гласник*, год. IV бр. 9—10, 1931, 303—304.

сунчаног југа.“ — „Злата Бунбенац-Гавела приказала нам је ванредно страствену и увјерљиву Коштану, пуну темперамента и жарке еротике. У фигури врло дражесна, Бунбенац-Гавела је изнијела сентименталне севдалинке и дивљу страст својих пјесама културно и ефектним и јаким дјеловањем, те се чини да је пјевачица нашла своју најбољу улогу.“ — „У насловној улози дала је Злата Бунбенац представи биљег своје изразите и јаке умјетничке личности. Чиста дјевојка, још напола дијете, која својим женским инстинктом, својим заиста дивним гласом и својим еротички заводљивим, топлим пјевањем и плесом залуђује мушки свијет малограђанске средине, која буди у свим тим људима осјећај — та млада жена то је живот у читавој његовој интензивности — таква је Коштана Злате Бунбенац.“³²

Пошто је крајем јануара 1933. г. *Коштана* била, после извесног прекида, опет давана у Љубљани, наилази се на текст Сл. Остерца написан тим поводом. Овом је приликом Остерц изнео мишљење како неки наши композитори употребљавају фолклор „подсвесно“, из унутрашње потребе, а такви су Коњовић, Славенски, Милојевић, Лајовиц, Дорбонић — док се други користе њиме свесно као музичким средством. Даље, у Коштани, вели аутор, оријентални ритам је бољи него код Мокрањца, хармоније су „укусне“, модерне, оне „не вребају слух“; ниједан плес није коло, избегнуте су конвенције, сентимент; ритмика је грађена на основици говорне, дијалекатске речи. „Злата Бунбенац-Гавела као носилац главне улоге допринела је томе да је приказивање Коштане у нашем позоришту, репродуктивно, било уметнички догађај првог реда, а у продуктивном погледу успех јединствен [...] Све је помогло да нам ова представа остане незаборавна.“³³

Ролу Јелене у *Николи Шубићу Зринском* Злата је певала још као почетница. У Љубљани је 8. XII била свечана представа ове опере (у част Дана уједињења, а и близу стогодишњице рођења Ивана Зајца), па је она, по свом обичају, пристала да својим суделовањем увелича прославу. „Госпођа Бунбенац је као Јелена остварила својеврстан умотвор, који је прожела дубоком трагиком и жарким чувствовањем, тако да се са малом својом улогом издигла на прво место. Ту смо видели како може уметник својом певачком и глумачком снагом од малог направити велико.“³⁴ Дириговао је Антон Нефат.

Сада су се углавном смењивали Златини наступи у *Коштани*, *Луцерни*, *Јеврејки* и *Мадам Бетерфлај*. Али је 2. I 1932. био дан који је сама уметница запамтила по необичној епизоди, сличној неким из њеног раног загребачког периода. Вечерња представа *Кнеза Игора* била је распродата. У подне је првакиња М. Корејева

³² Први текст је објављен у Београду, без потп., Музички гласник год. V бр. 1—2, 1932, 35—36; без потп., *Večer*, 30. XI 1931; Lujо Safranek-Kavc, *Obzor* бр. 277 за 1931. г.

³³ *Zvuk* год. II бр. 5, Београд, март 1933, 188—189.

³⁴ Fran Govekar, *Slovenski narod*, 9. XII 1931.

јавила да неће моћи певати Кончаковну. У три часа по подне Штритоф позива у помоћ Злату Бунџенац (проналази је у студентској мензи, где је нешто јела на брзину). Каже јој: хајдете, ја вас молим, наступите вечерас у Кнезу Игору: ту имате дует и соло арију, остало ваљда знате како тамо иде. Требало је још да неко скокне до архивара, код кога се налазио слободан примерак нота, а архивар је становао у предграђу „Шишка“. Злата је тек у сумрак почела да учи своју улогу, пратећи се на клавиру. Дует је научила напамет (партнер је имао да јој буде Јосип Гостић), али каватину није баш сасвим савладала. Пред почетак представе било је договорено да ће она за време арије седети мало укосо иза хористкиња и повремено погледати у ноте које ће на нечија леђа бити неприметно прикачене. Спектакл је потпуно успео, сем што се Гостић — кнежевић Владимир — видно тргао када му се догле неуочена и неочекивана Кончаковна бацила у загрљај, пошто га о измени намерно нису обавестили. У овој представи Злата је, ако се не варамо, једини пут отпевала мало *a*, које се код женских гласова зове *контра-а*.³⁵

После премијере 1929. г. у Берлину и југословенске премијере 1931. г. у Загребу, љубљанска позоришна кућа извела је 28. I 1932. г. први пут оперету *Три мускетара* Ралфа Бенацког. Оригинални поднаслов гласи „Игра из романтичних времена од данас и јуче“ — и с правом, јер је цео овај пастиш, направљен од четрнаест ставова, у ствари непрекидна преинструментација, пародија и реминисценција на различите познате опере, оперете и балетске комаде. Бенацкијева оперета исмева оперу, и то кинематографски убрзаним смењивањем слика; певачи пародирају чуване арије. Овде је Злата наступала као Леона де Кастро, шпијунка у служби кардинала Мазарена, васпитача малолетног Луја Четрнаестог кога хоће да ожене. Љубљански критичар је записао да су сви извођачи били добри, али је ипак Злата Бунџенац имала највећи успех и као певачица и као глумица. „Наша одлична Реха, Бетерфлај, Луиза и Коштана доказала је да је велика уметница такође и у оперети“; већ сама њена креација чини да човек иде да чује Три мускетара. Њена жива игра богата садржајем, њена изврсна артикулација, јасан говор, рељефно измодулиран глас, а нарочито само њено певање, дају оперети живост и чар. — У једном другом приказу је речено кратко: Бунџенац-Гавела, разуме се, „потукла је“ све скупа, њени су таленти неисцрпни.³⁶

Током следећих месец дана ова оперета је била поновљена осам пута, са Златом без алтернације. У међувремену је уметница

³⁵ Међу својим белешкама имам записано једно наскање, коме је као трећи присуствовао Гавела. Тада је Злата споменула да је у Кончаковни имала и мало *as*, али га је узела за октаву више, јер никад ни иначе овај тон није на сцени отпевала. Наводно, критика је то приметила.

³⁶ Fran Govekar, Slovenski narod, 29. I 1932; Emil Adamič, Jutro, 30. I 1932.

још певала једном у *Фаусту* и на гостовању у Загребу, као Коштана.

Дана 27. II била је премијера Остерчеве *Медеје*, опет са њом. Ова једночинка (рабена по мотиву из Еврипида) давала се заједно са две друге истог композитора: *Маска црвене смрти* и *Данден у чистишћу*. Остерца су у нашем музичком стваралаштву називали „крајњим левичаром“: показао се као неумољив противник романтике, безобзирно атоналан, без колико-толико уобичајених хармонизација, писац опере који не рачуна ни на ефекат, ни на успех код публике. Делимично следбеник Мијоа, донекле сличан Хиндемиту, свео је своје дело на телеграфски стил и направио нашу „минутну оперу“. Певачи немају дугих деоница, али је парт Медеје врло тежак, местимично превисок. Медеја је античка фигура, она инкарнира освету. Критичар Фр. Говекар је забележио да се Злата Бунђенац одлично снашла у овом стилу, пружио је класични „статуарни“ лик.³⁷

Већ сутрадан после ове премијере неуморна и изузетно „преобразива“ Злата певала је своју жовијалну улогу у *Три мускетара*, да би јој се следећих недеља највише и смењивале ове две улоге, поред Луизе, Татјане и Ђо-Ђо-Сан.

Није прошло два месеца, и Злата се појавила на позоришним даскама опет у сасвим новој уметничкој карактеризацији, као робиња Лиу у Пучинијевој *Турандот*. Из љубљанског периода располажемо само једним одговарајућим приказом. „Одлична млада робиња Лиу, оличење поезије и до крајности пожртвоване женске љубави, била је гђа Бунђенац. Певачки бриљантна, глумачки — у покретима и мимици — сјајна. Не постоји улога у којој ова велика уметница не би била велика, фанатично концентрисана, и стога веома упечатљива.“³⁸

На дан 3. V 1932. изведена је Дворжакова *Русалка*, опера која се „држи искључиво на музици“. Критичари који су дубље пронашли у водећи мотив ове музичке приче, за разлику од неких реалистичније настројених, схватили су је као указивање на разлученост реалног света од света бајке; представници и једног и другог света бивају уништени уколико покушавају да живе против властитог предређења.

Из Адамичевог приказа, веома понетог и лиричног када се тицало диригента Штритофа и Злате као Русалке, назире се — можда и ван пишчеве свесне намере — колико се ово двоје савршено уживело у Дворжаково дело; у то време су и сами били понети неким резонантним валовима својих усуда. Е. Адамич каже: „Г. Штритоф [...] је у ту дивну музику [...] уложио сву своју љубав, све своје силно лично осећање, сав свој импулсивни, много пута сасвим спонтани темперамент и занос. Оркестар пева као на концертном подијуму. Штритофљева палица оживљава, по-

³⁷ Slovenski narod, 29. II 1932.

³⁸ Fran Govekar, Slovenski narod, 25. IV 1932.

креће, смирује [...] Уметнички до највише могуће мере, остварила је Русалку гђа Бунџенац-Гавела, и не само као наша најбоља певачица, већ и као извођачица која је истински проосетила Русалку, њу, која љуби до смрти.“³⁹

Још у једној обнови појавила се Злата Бунџенац ове богате и разнолике сезоне. После раније праизведбе априла 1930. г., 15. V 1932. г. изведене су *Сабласти у долини Шентфлоријанској* композитора Матије Бравничара, дословно компоноване на Цанкарев текст. Управо због оваквог преношења уметничких речи у музику било је у вези са *Сабластима* извесних дискусија, па је композитор и сам износио властита убеђења о овом делу. Говорио је да је према књижевној замисли гајио „реални уметнички однос“, да се трудио да ту замисао у музику пренесе искрено, адекватно Цанкаревој садржини; направљена је, по његовим речима, нова врста у опери, сливање певача и драмског глумца. Бравничарева музика следила је овде касну романтику, импресионизам, а није остала ни без наговештаја атоналности; инструментирана је живописно. Цела опера у три чина представља календоскоп, прескоке са једне слике на другу, који означавају смену сећања, датих натуралистички и сензуално. У овој опери Злата је певала Јатинту, и наступила је у њој свега два пута. До приказа нисмо дошли.

Током 1932. године, и у протеклој и у наступајућој сезони, Злата Бунџенац је више пута иступала на концертима: са Љубљанским квинтетом и са филхармонијом, и то не једном у добротворне сврхе.

Следећа сезона је за њу отпочела већ поменути гостовањем у Брну (*Јеврејка*). Идућег месеца, 19. XI 1932. г., у Љубљани је била обнова опере *Манон*, у којој се она пред овдашњом публиком појавила први пут.

Тих дана и недеља писало се како је љубљанска опера запала у кризу посете — што су неки приписивали претераној модернизацији репертоара, слабој програмској оријентацији, продуженом подгревавању старих представа и др. Сада је, како је то било речено, успешно обновљена *Манон* са Златом Бунџенац, и то је пример како треба добро радити, јер ако се опера добро даје, макар била из 1884., она радује публику. Што се тиче Златиног учешћа, „њена *Манон* доноси све оне певачке и глумачке одлике с којима она бриљира и као Маргарета и као Луиза; снажна је не само у игри, коју доживљава са неком сасвим посебном уверљивошћу, већ и у певању, пуном културе, блеска, осећајности и велике уметности. Лакомислену *Манон* изражава потпуно специфично, те трагичну кривицу добре у својој бити, лепе грешнице износи веродостојније неголи све њене претходнице.“ Наведено је још да се овом приликом први пут у Љубљани давала трећа слика — народно весеље у парку, „где се Злата Бунџенац-Гавела истичала сјајном, тешком али чудесно лако изведеном песмом, која

³⁹ Jutro, 11. V 1932.

јој је прибавила посебан аплауз на отвореној сцени“.⁴⁰ Вилко Укмар медитира да је то певачица „одличних квалитета, коју бисмо чешће желели да видимо на позорници [...] Своју улогу младе, грациозне и заносне лепотице, која ипак скрива у себи много идеалног осећања, обухватила је са свом убедљивошћу. Заједно с тим изванредним глумачким способностима сједињује она гласовне особености, које нису свакидашње. У мелодијама ове опере могла их је широко развити, те је освојила слушаоце, поготово у трећем чину.“⁴¹

У београдском часопису се огласио Славко Остерц: „Маснеову Манон диригент Штритоф је израдио до таквих финеса, да је очарао публику која је пунила кућу не само на премијери већ и на даљим репризама. Свака част марљивом оркестру и егзактном збору, велико признање Злати Бунбенац-Гавела која је у насловној улози достигла максимум у игри и певању.“⁴² Додаћемо да је реприза 3. XII била вансеријска, пошто је Бретињија певао као гост М. Југ, па је наша уметница, ради усклађивања, певала на француском језику. Још један успех ове љубљанске поставке представљао је пренос њеног извођења 29. I 1933. г. преко радија, после чега су се директориј Опере телеграфски јавили слушаоци из Беча: „Честитамо вам пренос од 29. I, у првом реду вашу бриљантну Манон.“ Настављајући о истој улози, наводимо приказе који се и даље односе на њу, а који су се појавили у вези с гостовањем Јосипа Ријавца; 12. II 1933. г. Злата и Ријавец су наступили као Манон и де Грије. Приказивач је рекао да се Злата Бунбенац распевала и разиграла поред госта „до идеалних уметничких висина, и превазишла саму себе. Два уметника су после сваке слике доживљавали огромне и бурне аплаузе и бројна изазивања пред завесу, али су у четвртој слици досегли кулминацију успеха те вечери. И можда је Бунбенац-Гавела освојила срца слушалаца у још већој мери него Ријавец“ — „Наша примадона је била гласовно и глумачки сјајно расположена и играла је своју улогу са толиким блеском, да публика и није могла да јој довољно бурно и топло изрази своје највеће задовољство. Овације су се понављале не само после сваког чина, него стално и стално, скоро после сваке арије. Госпођа Злата је синоћ била заиста у сваком погледу златна и бисерна.“⁴³

При крају сезоне, 19. VI, Злата се као Манон појавила и у Загребу. „Видјели смо око двадесетак разних Манона међу којима је било и свјетских имена: можда је која од њих у појединостима надмашила гђу Бунбенац, али као цјелина њена је креација

⁴⁰ Fran Govekar, Slovenski narod, 28. XI 1932.

⁴¹ Slovenec, 24. XI 1932.

⁴² Zvuk год. I бр. 3, јануар 1933, 103.

⁴³ Emil Adamič, Jutro, 14. II 1933; Fran Govekar, Slovenski narod, 13. II 1933. „Бисер“ у вези с њом споменут је као својеврсна игра речи (напореда са „златом“), пошто у основи њеног презимена стоји, вероватно, мађарска реч „gyöngy“ која значи бисерну перлу.

најбоља и ненадмашиво инкарнира све суптилне, деликатне, протусловне црте тог женског лика [...] Спонтан, буран пљесак обасипао је гђу Бунџенац и на отвореној сцени, и у бескрајном уздицању пред застор.“ — „Међу гостовањима, која се далеко уздижу над свакидашњост и постају готово умјетничким догађајем, било је у првом реду оно Злате Бунџенац-Гавеле у насловној партији Манон. То је била Манон као баш писана за ову умјетницу. Манон која дубоко импресионирајућом глумом и савршено lijепим пјевањем опаја слушаоца и захвати га свега, суспрежући му дах од почетка до конца. У тој Манон подрхтавала је свака жилица, сваки титрај њене душе преносио се на слушаоца, из ње је струјила изгарајућа страственост, опојни жар и све под собом обарајући темперамент, а уз то је било у ње и оног шарма и деликатесе, којег тражи ова рола. Овакове се креације уистину не заборављају тако лако и брзо.“ — „Злата Бунџенац је била дirlљивошћу и сентиментом прожета Манон, и у њој је, кроз култивирани сопран, одзвањало сребрно звонце Маснеове мелодике. Заносна је била кратка прича, истинито и уверљиво буђење њене љубави према де Гријеу, као и чежња за сјајним животом. У сцени опраштања са сточићем подрхтава суза, бол услед изгубљене љубави делује истинито, ослобођено театралности, као што и уопште цело извођење изгледа као да проишља из најприснијег бића саме уметнице. Гласовно на највећој висини техничког знања, сваки тон је представљао одзвук душе, свака је фраза била логично изграђена и врхунски фино изнијансирана. Било је то до краја велико достигнуће глумице која пева.“⁴⁴

Враћамо се наставку љубљанске сезоне. Дана 30. XI била је постављена опера *Адел и Мара* Јосипа Хаџеа. Главну улогу Маре свих шест пута колико их је укупно било (све током ове сезоне) отпевала је Злата Бунџенац. О том њеном доприносу популарном домаћем стваралаштву нисмо нашли много трага. Либрето овог не превише вредног оперског дела састављен је према старом сижету Луке Ботића, који је у драму прерадио Нико Бартуловић. Реч је о љубави Турчина Адела и наше хришћанке Маре, тек мало старије од четрнаест година; заплет је лиричан, наиван, сладуњав. За музику су стручњаци рекли да је еклектична, али се у њеној мелодици ипак успешно спојио италијански веризам са далматинским и босанским фолклорним напевима; гласови представљају главно експресивно средство, оркестрација је споредна. Композитор је добро савладао онај италијански стил са прелома столећа који је иначе већ давно — чак за оно љубљанско време — био превазиђен, али је био искрен, и његова глатка ариозност, испевана из срца, могла је да освоји незахтевна срца.

Сл. Остерц је кратко јавио београдском часопису да су се у овој опери „опет истакли“ Злата Бунџенац, Бетето, Гостић, Јан-

⁴⁴ Неидентификовано; Stanislav Stražnicki, *Novosti*, 24. VI 1933; *Morgenblatt*, око 24. VI 1933 (?).

ко и други. „Ова ствар за музичара интелектуалца није занимљива, за младог музичара није васпитна, за наш репертоар са уметничког гледишта непотребна, једино за благајну, као и оперете, добродошла.“⁴⁵

У Загребу је ова опера такође била постављена, са Гитом Буранец у главној женској улози, док је Злата гостовала у њој приликом једне репризе марта 1933. г.

На овом месту ћемо уметнути Златино „инкогнито“ учешће у оперетској ревији *Код белог коњића* Ралфа Бенацког. Наиме, тај доста простодушни аустријски комад, у коме по композиторовој замисли певају ненајављене учеснице у роли названој „оперска певачица“ (може сваки пут друга на разним представама) — Нико Штритоф је „пословенио“, локализујући га у „будуће, боље дане на Бохињу“ и додао му је словеначке напеве. „Оперска певачица“ са својом соло тачком имала је увек да буде изненађење за публику, која ће је тек препознати на сцени. У Златиним приватним белешкама се ту и тамо наилази на помен о учешћу у *Белом коњићу*. Ствар се у Љубљани почела давати 25. XII 1932. г., ишла је неколико сезона, у програмима се име извођачице није откривало, па се ближи подаци не могу пратити.

Злата Бунђенац је не само учествовала, него и без потребних припрема опет ускакала у представе, и то чак у оне које су ишле у другим градовима. Тако је 18. I 1933. г. певала у једној опери која се није ни давала у Љубљани. Развој догађаја је био сличан онима који су се већ понављали у нашем тексту.

Реч је о Барановићевој „народној опери“ *Стрижено-кошено* са либретом Густава Крклеца, изведеној први пут у Загребу. Ево одломка из Златиног писма, описаног на моју молбу да се присети тог свог наступа. „Једног дана јавља ми Барановић из Загреба у Љубљану да је оболела његова вила [у ствари, принцеза: певала ју је Вилма Ножинић], нека ја сутра ујутру дођем у Загреб, да ће он сам да ме научи ту улогу и увече ћу певати. Тако је и било, ја сам научила чак и напамет, и показали су ми где ћу као вила стајати и отпевати све у једном цуту и отићи са сцене. То је улога од једно 100 тактова. И не знам зашто је потребна та вила, јер је садржај комада: жена се свађа с мужем да је жито стрижено, а он каже кошено. Ето, више о томе ни ја не знам, јер сам исто вече отпутовала у Љубљану и више се нисам срела с том опером.“ — Не треба сумњати у начин како је та улога била „настудирана“. Међутим, Злату је очигледно преварило памћење у погледу садржаја. Могло би се још додати да је ово, вероватно, представљало ипак неку врсту сливања, интегрисања неких врло сличних усломена.

Ако би се судило по новинским приказима, не би се могло ни наслутити да се ова припрема реализовала овако како је описано, или налик на то. „[...] Савладала је гласовно са завидном лако-

⁴⁵ Zvuk год. I бр. 3, јануар 1933, 103—104.

ћом напорне и експониране висине. Штета је што ову изврсну, многострано употребљиву и публици драгу силу не можемо бројити међу сталне чланове хрватске опере.“ — „За ову напорну и необично високо писану партију (Царевна) хоће се глас готово херојског карактера с лако и бљештавом висином, а на издржљивост пјевача ставља највећих захтјева. Не треба напосе истицати да је Злата Бунџенац била тој интонацијски тешкој роли потпуно дорасла. Њена музикалност [...], приробени осјећај за национални мелос и фразирање, у којем је прави мајстор, те интелигентно владање гласом, којег има сваког момента посве у власти, помагали су јој код оних многих опасних мјеста, која напорним и замарајућим непрестаним пјевањем у високим положајима пријете гласу да ће га издати, преломити. У лирским мјестима било је њој својствене њежности и жара, а из цијеле појаве, глуме и пјевања уопће струјио је онај вал искрене топлине, који се тако непосредно стапа с осјећањем слушаоцевим.“ — „Широка распеваност ове високо и напорно постављене улоге, као и њен лирски садржај, леже овој истински доброј певачици изврсно. Злата Бунџенац је дала једно уметничко остварење које заслужује највише признање.“⁴⁶

Не много значајна била је поставка још једног домаћег оперског дела, Готовчеве *Моране*. Интересантно је да је њена премијера била ван наше земље, у Брну 29. XI 1930. г. Југословенска премијера је уследила тек 3. X 1931. г. у Загребу, са Вилмом Ножинић, док је Љубљана дала *Морану* премијерно 5. II 1933. г. За Злату овде није било њено прво наступање у главној улози, јер је она у њој учествовала 17. XII претходне године на једној од загребачких реприза. Загребачки критичар је тада изјавио :„И ово је гостовање, као увијек када наступи гђа Бунџенац, оставило јаким и дубоким утисака. Осјећање њено за национални мелос и фразу испољило се у најљепшем свијетлу [...] Ту није било ништа умјетно, извјештачено, само онако набачено, већ је све било у танчине израђено, скроз и наскроз проживљено. Гђа Бунџенац умије уистину да «пјева», а то је баш код *Моране* један од најважнијих постулата.“⁴⁷

После љубљанске премијере стални извештач Остерц саопштио је у Београд: „Нефат је водио представу *Моране* задовољавајуће, иако ми се чини да би оркестар могао да буде израђенији динамички, а зборови ритмички. Главне улоге су биле у искусним рукама Злате Бунџенац-Гавела“, затим Голобове, Тијери-Каучникове, Гостића, Јанка и М. Руса.⁴⁸ С обзиром на садржај (према доста слабом либрету Ахмеда Мурадбеговића) — а реч је о апотеози љубави двоје младих, при крају сасвим у паганском жару — треба веровати да је и ова фигура добро лежала Злати Бунџенац. Ме-

⁴⁶ Lujo Šafranek-Kavić, *Obzor*, 19. I 1933; Stanislav Stražnicki, *Novosti*, 21. I 1933; Milan Majer, *Morgenblatt*, 20. I 1933.

⁴⁷ Stanislav Stražnicki, *Novosti*, 20. XII 1932.

⁴⁸ *Zvuk* год. I бр. 5, март 1933, 188—190.

лодијска инвенција је у *Морани* широка, ритмови понегде чак „оргијастички убрзани“ према једној од стручних оцена, „хармонски се скоро ништа не догађа“, има пучинијевштине али и „часног утицаја руских мајстора“. Љубљанска публика се није загрејала за ово дело, те је оно током наступајућег пролећа неосетно сишло с репертоара.

Текуће представе су понекад постајале предмет приказа, поглавито ако се у некој од већих улога појављивало ново лице. Тако се Јосип Ријавец појавио пред љубљанском публиком после дуже паузе као Родолфо у *Боемима*, па му је публика приредила френетичне овације. О Златиној Мими је Говекар рекао: „Певачица је велика уметница, управо импозантне стваралачке моћи, огромног репертоара, сјајних квалитета, бисер који је светлео изнад свих. Поносимо се њоме, дуго нисмо имали таквог славуја.“⁴⁹

Славко Остерц је био овако инспирисан после једне *Мадам Бетерфлај*: „У Мадам Бетерфлај је Злата Бунђенац-Гавела имала опет прилику да покаже незаборавну креацију те младалачки трагичне гејше. Мајстор у певању, савршена у глуми, потпуно је при крају представе расплакала присутну публику. Кад бисмо још неколико таквих глумица имали, могли бисмо слободно да идемо некуд на гостовање.“⁵⁰

А ево Злате Бунђенац на гостовању у мариборском позоришту, у *Фаусту*, у којем су Маргарету у то време Мариборчани називали (тако бар стоји у приказу) Марјетицом. „Са својом симпатичном појавом, са дубоко убедљивом и заиста фином игром, а већ посебно са својим јаким, пуним, обимним, ишколованим и меканим гласом, гошћа је постигла потпун успех и подигла вихор одушевљења и за време игре и у свим паузама [...] Гошћа је својим квалитетима повукла такође и домаће певаче, тако да је ова представа Фауста била врло добра.“⁵¹

Мала Флорами Иве Тијардовића била је први пут изведена 14. I 1926. г. у Сплиту, са Златком Радицом у насловној улози, први пут у Загребу 27. VI 1929. г. са Марицом Лубејевом. У Љубљани се давала већ петнаестак пута пре него што се 8. IV 1933. г. појавила у њој Злата Бунђенац. Ту своју оперетску улогу је она отпевала и у Сплиту на Тијардовићевом јубилеју, певала ју је у Загребу, у Дубровнику, а сем тога, у младим годинама, жела је на концертима своје највеће фуруре управо са аријом „Далеко м'е бисер мора...“. Живот се тада „широко смејао естетским теоретичарима“, написао је неко у Љубљани приликом Златиних наступа. Љубљанчани скоро да и нису разумевали далматински дијалекат, али је представа *Мале Флорами* са Златом била сензација, па је један од суграђана много година после другог светског рата забележио поводом Златине Флорами и тадашње атмосфере: „То

⁴⁹ Slovenski narod, 3. II 1933.

⁵⁰ Zvuk год. I бр. 4, фебруар 1933, 145.

⁵¹ Radivoj Rehar, Mariborski večernik, 8. IV 1933.

су биле такве године, да ми долазе сузе на очи када се сетим тих вечери, тих аплауза у згради и шпалира пред зградом. Човек не може да заборави ту срећу.“

Златина популарност је тада била достигла врхунац. Она је у *Малој Флорами* била дочекивана на сцени урнебесним аплаузом још пре свог првог такта. Научивши од ње певљиве мелодије ове оперете, шетачи су их звиждукали по улицама. Та њена креација понела је и најригорозније критичаре, радосно су је прихватили они који су иначе с омаловажавањем гледали на оперету, и опште је мишљење било да су Златина игра, Златина песма и овде представљали праву уметност. „У суботу је Мала Флорами у Љубљани доживела нову премијеру. Насловну улогу је певала Злата Бунџенац, и гледалиште је било набијено до краја. Све ложе препуне, партер распродат, додате су помоћне столице, балкон испуњен [...] Све је то учинила привлачност изузетно омиљене и од свих поштоване певачице, уметнице која никад не разочарава и која даје управо свакој улози свој посебни чар шармантности, присне осећајности и ефектног темперамента. Тако је Бунџенац доказала да уме и у оперетској улози, као певачица и глумица, да оствари креацију која ће одушевити и најмрачнијег озбиљног критичара. Све она постиже што зажели [...] Наша трагеткиња, наша Јеврејка, Луиза, наша Бетерфлај, наша Маргарета, Сњегурочка, Коштана, Морана и наша дивна Манон. — била је одлична и као Флорами. То је тајновитост, то је уметност каквом је ретко ко овладао. Како је Злата Бунџенац савладала оперетски дијалог, како је плесала и глумила, како је пружала тим лаким сплитским песмама блесак својег органа, обојила их дубоким осећањем и призивом чежње — та то је била озбиљна уметност у служби оперете!“⁵²

Мала Флорами је две године пунила щубљанско позориште, али се у њој све чешће појављивала И. Рибич, пошто су Злату чекали увек нови задаци.

Љубљанска Глазбена матица извела је Бетовенову *Мису солемнис* са диригентом Мирком Поличем 10. IV 1933. г. (два дана после *Мале Флораме* — Злата на оба места). За Злату ово није био деби у Миси. „Квартет солиста (Злата Бунџенац-Гавела, Фрања Бернот-Голобова, Јоже Гостић и Јулије Бетето) пружио је једну ретко складну и лепу целину. Посета овога концерта била је тако обилна да су га морали поновити (опет пред пуном двораном).“⁵³

Последња премијера у сезони 1932/1933 био је *Андре Шеније* Умберта Бордана, 17. V. Ова опера се сматра најуспелијим делом свога аутора. Југословенска премијера је била 1927. г. у Загребу, са Зденком Зиковом у улози Мадлене. За драмски сопран и за тенора партије су захвалне, премда су прилично тешке. Сиже је везан за дане француске револуције; непромењене француске рево-

⁵² Fran Govekar, Slovenski narod, 10. IV 1933.

⁵³ Slavko Osterc, Zvuk год. I бр. 7, мај 1933, 270.

луционарне песме подижу утисак код слушаоца. Извођење захтева од певача изразе устрептале страсти, и, нарочито при крају опере, када главни јунак и јунакиња одлазе у смрт, настаје заносна градација. Славко Остерц, у редовном приказу, написао је да је поставка *Андре Шенијеа* вредна помена због репродуктивног аспекта: режија О. Шеста је натуралистичка, превод из Штригофљевог пера — идеалан. „Изнад свих је опет стајала и у глумачком и у певачком погледу Злата Бунђенац-Гавела.“⁵⁴

После гостовања једног наредног Пинкертонa, П. Бурје, 20. V, Говекар је дао маха своје дивљењу присутној уз госта малој Но-Но-Сан, те је написао један од најкарактеристичнијих и — можемо рећи — најпохвалнијих приказа посвећених нашој уметници.

„Догађа се увек исто. Нека дају Злати Бунђенац било којег, најзнаменитијег, макар европски чувеног партнера, она га потисне ка зиду, да га тек једва и опажамо. Јер је то велика певачица, јединствено лепог гласа и чудесно проосећане, силно сугестивне глуме у свакој новој улози [...] Критичар мора ову певачицу увек само да хвали, увек да тражи нове речи одушевљења и признања, увек да пише да је била надасве одлична и у сваком погледу мајстор. Мора! И нема тог критичара — нити међу колегама, помислите! — који би могао нешто да јој приговори, у смислу гласовног материјала, вокалне уметности, дубоко доживљене игре, све до најситније појединости у дотеривању спољашње стране (маска, костим и др.), или који би могао да каже да наша Злата Бунђенац не достиже ефекат какав се уопште и може достићи. Толико је она снажна и убедљива у свакој улози, највише захваљујући томе што зна да у сваку улогу чаробно зарони, да у потпуности нестане Бунђенац, а ми слушамо и гледамо дотичну жену [...] Никад бледо, млако, увек пунокрвно, страствено, фанатично, до последњег дрхтаја нерава, савршено утопљено у осећање и доживљавање. Ништа нема у њеним остварењима прављенога, ни за трен се она не опушта, све живи у њој од прве појаве до краја, у највишем напону који чини да гледалац ужива, пати, чак плаче с њом. те да оде задовољан, срећан [...] Озбиљније, дубље израђено, живље, реалистичније, а опет поетичније давање не можемо да замислимо“. И још ово каже Говекар, не могући да се заустави: „У свим репризама је та певачица једнака, не попушта никада“, „било је опет у гледалишту толико усхићења и суза као на премијери; да, плакали су чак и старци и старице.“⁵⁵

Улази се у сезону 1933/1934. Југословенском праизведбом Моњушкове *Халке* могла би се сматрати љубљанска премијера још крајем 1897. г., али је због велике временске раздајне извођење октобра 1933. г. имало обележје апсолутне премијере.

Љубљанско позориште је поново изабрало дело са прогресивним примислима. Своједобно је ова опера била замишљена

⁵⁴ Zvuk год. I бр. 10—11, август—септембар 1933, 369.

⁵⁵ Slovenski narod, 27. V 1933.

као позитивно уметничко реаговање на пољски сељачки устанак у Галицији, те је народни бунт и требало да буде уграђен у радњу. Под притиском руске царске цензуре садржај је сведен на приказ бездушности младог племића који је завео и затим напустио беспомоћну Халку, девојку из народа. Моњушко је у овој опери доста цитирао пољску народну песму и игру, дао им лепу фактуру — премда још увек у стилу италијанских опера са њиховим каватинама, ансамблима и балетским нумерама који ту делују као донекле неприродни умети.

Сама улога Халке, која луди због невере вољеног младића, пева дирљиву песму о своме умрлом детету и на крају завршава у таласима реке, опет је ванредно одговарала емотивној сценској жици Злате Бунџенац: сећамо се да је она сличне драматичне моменте с великим успехом остваривала у *Фаусту*, у *Русалки*, у *Царској невести*.

О представи *Халке* 8. X 1933. г. Говекар је саставио овакву рецензију (са насловом „Нова премијера Халке“): „Нова поставка Моњушкове опере донела нам је по други пут сензацију. У недељу смо имали премијеру Халке са пољском певачицом Пининском, која се појавила неочекивано, као утвара, и ишчезла. А синоћ је први пут наступила у насловној улози Злата Бунџенац, и доживели смо — као што сам насловио — позоришни догађај првог реда. Могу да упишем: синоћ је имала Халка своју другу, али стварну, управо сензационалну премијеру, која се с првом ни издалека не може поредити. Креација Злате Бунџенац је велика и победничка у певачком и глумачком погледу: њеном је заслугом достигла пољска национална опера на нашој сцени сасвим изузетно снажан утисак, те уопште не сумњам да ће наша публика само због њеног остварења ићи да слуша и гледа Халку још и још.“ Насловна улога је врло захвална, каже даље приказивач, у сваком чину има много психолошког елемента, а Злата је од ње „створила читаву студију“. Овде има на почетку чистосрдачне љупкости и нежности, затим долази слом, отупелост, најзад излив самоубилачке екстазе, а то је све „нашло у игри, у мимици и очима госпође Злате учинак који је потресао и измамио многе сузе“. У Адамичевој рецензији је стајало: „Незаборавна ће остати креација Халке Злате Бунџенац. Љубавно усхићење када на позорници угледа свог вољеног Јануша, неизмерно очајање када Јануш и његова полупијана племениташка дружина отера њу и њеног оданог Јонтека као псе у њихове горе, лудило у последњем чину, тако природно дато и потресно дубоко [...] као и бекство из живота — све је то било толико темељно исклесано а тако непосредно и жарко осећајно приказано, колико нам из представе у представи, откад је познато и поштујемо, може пружити само Злата Бунџенац.“⁸⁸

Необична опера *Ол-Ол* (жовијални руски надимак за Олгу, Ољењу) Александра Черепњина била је премијерно изведена у

⁸⁸ Slovenski narod, 12. X 1933; Jutro, 13. X 1933.

Љубљани 19. X 1933. г. у присуству самог композитора, коме су приређене овације. Давана је заједно са балетом „Зачарана птица“ Александровог оца Николаја Черепњина. Три чина *Ол-Ол* (написани 1928. г., у емиграцији) изводили су се већ раније на европским позорницама, али су две „међуигре“, компоноване накнадно, зазвучале први пут управо у Љубљани. Дело дочарава сентиментални, помало боемски а помало тужан у недомашивању циљева студентски живот у некадашњој Москви. Опера не говори о избеглиштву, али одише носталгијом за напуштеном Русијом. Један словеначки познавалац музике је рекао да је то „силни и тамни руски натурализам“, савремено, инвентивно дело са „дрзвитом и од дотераних законитости удаљеном хармонском подлогом“, уз нешто архаичних призвуча; осећа се „Азија“ као духовна прапостојбина. Стални дописник београдског „Звука“ уочио је у *Ол-Ол* блискост Прокофјева; постоје „црквене тоналности“, ритмички је дело „фрапантно просто“, инструментано са укусом. „Наш оперски ансамбл показао је натчовечанску енергију, љубав за ствар, способност и елан [...] Солисти су од првог до последњег сви са највећом љубављу прионули на посао. Олгу (Ол-Ол) је са својим сочним гласом опет одлично креирала Злата Бунџенац-Гавела.“⁵⁷

Ол-Ол се давала у Љубљани укупно пет пута. Као што се види, Злата је била у потпуности освојила и ту улогу, али је у даље четири представе насловну ролу певала И. Рибич. Није нам познато зашто је наша уметница одустала од ове опере, али није искључено да је она у то време, учестало понављајући *Халку* и *Луизу*, а при томе спремајући *Травијату* која јој је ускоро донела тријумфалан успех, остала мање задовољна приказима везаним за Черепњиново дело (до којих, уколико их је било, нисмо дошли изузев једног наведеног) — или самим делом — те је ствар препустила својој колегиници.

Травијата је у јесен 1933. године заблистала и остала до краја каријере Злате Бунџенац њена крунска улога, коју је она одиграла највећи број пута у свом животу. Све њене гласовне и сценске моћи изгледа да су се оптимално слиле у личности заносне и несрећне Виолете Валери — премда желим одмах да додам како баш та опера није безрезервно одушевљавала саму извођачицу. Говорила је, нпр., да јој винска песма у првом чину звучи банално и по њеном мишљењу се и не уклапа у општи ток. Међутим, Златина публика, као и њени критичари и оперске управе широм земље, непрекидно су тражили њену *Травијату*.

Посебно ћемо се задржати на овом остварењу, због извесних околности које су пратиле Златину уметничку одлуку да се посвети тој опери. Наиме, Злата Бунџенац није била колоратурни сопран. А партија Виолете поставља велике захтеве, и не само у аспекту колоратуре; она скоро исцрпљује могућности сопранског опсега, при чему још изискује и упечатљив парландо.

⁵⁷ Slavko Osterc, Zvuk год. II бр. 1, новембар 1933, 24.

У Љубљани је ова опера први пут давана 10. XII 1898. г. Тада је Виолету певала млада почетница Мања Штастна. Покушај није био успео, осећали су се још одзвучи пуританског схватања како је *Дама с камелијама* неморално дело. У Љубљани је касније Виолету оживела Маја Строци. Али је заувек ту улогу поставила на нашу позорницу Злата Бунбенац — каже Фран Говекар поводом једне касније представе; њена Виолета за нас није неморална, него баш херојски пожртвована.⁵⁸

Нико Штритоф је са нарочитим ентузијазмом спремао ово оперско дело. Од његовог сина, Петра Штритофа, приватно сам са знала да се Злата испрва толико противила да прихвати улогу, да је долазило и до плача. Вредни диригент се побринуо за нов превод либрета. Опера се, у режији Братка Крефта, давала са модерним декором и костимима. Непоновљив је испао један рекорд, који су касније забележили словеначки театролози — ова опера се са Златом Бунбенац поновила узастопце педесет два пута.

Брзо се прочуло да је Штритоф Вердијеву ствар мало „принструментирао“, да је „скресао“ поједина колоратурна места, уз хор додао певање неких лица, па је завладало уверење да је он из својих посебних симпатија за примадону олакшао њену деоницу, да је посегао у оригинал највише ради тога да Златину улогу учини рељефнијом, да јој понуди да се и на овакав начин поигра својим изузетним даром. На то је из Штритофљевих кругова уследило објашњење. Травијата је, наиме, сада испала за 145 тактова дужа него што се обично изводила у Љубљани, а баш тиме је он њу и вратио на оригиналну верзију! Речено је, даље, да су брисане неке колоратурне каденце којих код Вердија нема, а којима се понеки колоратурни сопрани продуцирају на бинама. Прецизирано је још и то да сопрани у закључку прве половине арије у првом чину често олакшавају свој задатак тако што завршавају фразу у високој лаги, а по Вердију ту треба отпевати ниже. Затим се још указало на неке друге управо отежане а не олакшане пасаже, као и на то да Штритоф тражи од Виолете један брзи, готово „прошишани“ прелаз од *es*¹ до *des*³, што друге певачице обично не изводе.

Прва представа била је 11. XI 1933. г. „Са Травијатом нам се догодило исто што смо доживели и са Манон. Снажна осебујност наше велике певачице, уметнице Злате Бунбенац-Гавела опет је створила креацију која делује као откривање нове уметности [...] Наша публика верује у уметницу, а та уметница веру и поверење никад не обмањује. Тако је и настао онај идеални однос, који се огледа у изузетно испуњеној позоришној кући [...] Публика је срећна, и несумњиво је срећна такође и наша госпођа Злата: пријатан стимулативни флуид допире до ње онамо горе, на сцену, те његов утицај у таквој атмосфери представља велику награду за труд [...] Травијата је код наше популарне и у свим

⁵⁸ Slovenski narod, 16. I 1940. О одговарајућој представи биће још речи.

круговима високо поштоване певачице испала одлична, електризирајућа, а пријем управо грозничаво одушевљен. — „[...] Хладну колоратурну технику је надоместила осећајношћу која је данашњем слушаоцу свакако разумљивија. А њена непевачка компонента, продуховљена, широко прожета љубављу, при томе још јача у својој мученичкој љубави према мушкарцу, она која коначно приноси смртну жртву — била је тако живо и до дна ангажована, да су гледаоцима навирале сузе на очи. Злата Бунђенац је стварно велики мајстор. Доживела је аплаузе какви су ретки у нашој опери.“ — „Тежиште представе носила је гђа Злата Бунђенац у главној улози Виолете Валери. Певачки сектор, који није лак, који сеже у колоратуру, она је упркос свом неколоратурном гласу остварила са изненађујућом ефикасношћу, колико тачним, толико и сочним звуком. Придружујући томе топло доживљену игру, дала је лепу и убедљиву целину.“ — „У одличном модерном стилу режирао је Б. Крефт. У насловној улози гђа Злата Бунђенац-Гавела опет одлична, као и г. Гостић као Алфред [...] Зборови перфектни, публика је већ неколико пута напунила оперу.“⁶⁹

Пошто је (шести пут) Злата отпевала *Травијату* у Љубљани 7. XII, и то са Бугарином Петром Рајчевом као гостом, два дана касније с истим партнером појавила се као Виолета у Загребу. И тамо је било коментара да је овај њен потхват у ствари експеримент, те да она ипак нема лакоћу правих колоратура, али их зато и не истиче у први план. Публика ју је том приликом небројено пута изазивала пред завесу.

„Њезина Виолета била је дубоко мисаоно, драматски и пјевачки велико дјело, произашло уистину из најунутарњијег центра осјећаја и умјетничког стварања. Дирљива, љубажљива срдачност, темперамент који уноси на моменте неку црту екстазе у њено пјевање и глуму, повуче неодољивом снагом слушаоца за собом.“⁶⁹ Донекле се разликовало од овог мишљење другог критичара. „Новост је била у том, што је овај пут [Злата Бунђенац] одабрала колоратурну партију Виолете, непосредно иза велике умјетнице гђе Бандровске, која је управо у тој улози постигла код нас највећи успјех. Гђа Бунђенац је [...] веома добра пјевачица. Глас је њезин обилан и звучан, па си може дозволити много тога у пјевачком смислу. Ипак, колоратурно пјевање њој не одговара. За то јој, осим добре одлуке, недостају сви остали увјети. Њезин глас није доста покретан, да се игра с њиме и ствара суптилне пасаже, лакке триле, мекане стакате и остале украсне мелодијске покрете. Да то оствари, пријечи драматски карактер и велика сонорност њезина гласа. У првом, специфично колоратурном дијелу своје улоге (I чин) није њезина креација могла дочарати љепоту Вердијеве концепције. Касније у драматским и лирским сценама

⁶⁹ Fran Govekar, Slovenski narod, 13. XI 1933; Emil Adamič, Jutro, 14. XI 1933; Vilko Ukmar, Slovenec, 14. XI 1933; Slavko Osterc, Zvuk год. II бр. 2, децембар 1933, 74.

⁶⁹ Stanislav Stražnički, Novosti, 12. XII 1933.

доказала је гђа Бунбенац да је зрела умјетница музичке сцене, која топло доживљава удес Виолете, те само својим гласовним квалитетима изражава све драматске окретаје и сукобе на сцени.⁶¹ Приказ нешто каснијег загребачког гостовања у истој улози садржао је, у дужем комбинованом наслову, формулацију „Сензационалан успјех Злате Бунбенац-Гавела“. Иако се понавља мисао о недостатку еластичности у колоратурним пасајима, наглашено је да је она поново „фрапирала“ својим продорним и здравим тоновима.⁶² Овом приликом (априла 1934. г.) био јој је понуђен поновни ангажман у Загребу, који она није прихватила.

Златина *Травијата* се понављала и пунила кућу у Љубљани до пред сам крај њене каријере. Изнећемо неке одјеке на њена предатна гостовања у тој улози, кад више није била чланица те куће; Љубљанчани су је у њој сваки пут бурно поздрављали.

Средином јануара 1940. г. Злата је у Љубљани певала у неколико махова, па тако и у *Травијати* са Антоном Дермотом као Алфредом. „Јесте да смо чули осим ње такође и друге певачице, које су са собом доносиле свој највећи углед са великих светских позорница, али се с њеним успехом не може мерити ничији. Јер се код ње у тој улози заиста сједињују главни предуслови за комплетан успех [...] Велико је то мајсторство у певачкој и глумачкој уметности. А то двојно мајсторство испољава Злата Бунбенац још и кроз своју срећну природу, која јој је подарила сву шармантну женственост, уз толико елегантне допадљивости, уз сугестивно дочаравање трагизма.“ Критичар додаје да је Злату, као и увек, већ на почетку поздравно громки аплауз, да је гошћа била сасвим посебно диспонирана те да јој је глас у висинама блистао победоносно, док је тонове у средњим и ниским положајима низала мирно и топло. Улогу је певала на словеначком, упркос многим наступима у Београду, где се већ навикла на српски текст.⁶³

Педесети пут је као *Травијата* изашла пред публику такође у Љубљани. Било је то 24. II 1940. г., и представа је имала карактер прославе. „Није се још догодило у историји наше опере да иста певачица или исти певач током неколико сезона пева исту оперску партију са толиким уметничким и — што је такође веома значајно — са толиким непрекидним финансијским успехом, како то успева Злата Бунбенац са својом Виолетом Валери. Ваљда се код нас још није десило да се нађе нека улога која би се певачки и глумачки, интимно и спољашње, тако снажно стопила са својом интерпреткињом, као што је овај случај са *Травијатом*. Публика је за јубиларну представу напунила оперску зграду до последњег кутка, заузела помоћна седишта. Пошто се завеса подигла, уметница је била поздрављена дуготрајним аплаузом, који је госпођу Злату Бунбенац приметно гануо. По завршеном првом чину ова-

⁶¹ Zlatko Grgošević, *Obzor*, 11. XII 1933.

⁶² Ziga Hiršler, *Večer*, 16. IV 1934.

⁶³ Fran Govekar, *Slovenski narod*, 16. I 1940.

ције су се обновили с пуном искреношћу. Певачици и певачу [Јосипу Гостићу — Алфреду] девојчица је најпре уручила по један букет, а после тога су износили госпођи Злати у дугом низу по два и два букета, док је у сали грмело одушевљено плескање и акламирање.“ Додаје се да је последњи букет изнео сам Нико Штритоф, који је заједно с уметницом заслужан што је *Травијата* овде достигла јединствен рекорд; све указује на то да ће ова опера још дуго привлачити слушатеље.⁶⁴

Сасвим кратко време пред избијање рата, 25. и 30. III 1941. г., Злата је поново певала *Травијату* у Љубљани, и један од ова два наступа био је већ њен седамдесет пети у тој улози. Коментатор је написао да је Златина Виолета била много пута слушана, „али смо поново покушали да погодимо у чему је та изванредна моћ певачице која нас сваки пут потреса, дира, одушевљава, те нас нагони да изражавамо своје задовољство онако како се то догађа само у случајевима сасвим ретких, изузетних уметница. У чему се крије тајна њених великих успеха и њеног ванредног деловања на публику, на женску исто онако као и на мушку? [...] Рекао бих, можда, да је њена снага најпре у томе што је она сва жена, уопште не глумица, комедијанткиња; да сва збивања на сцени доживљује као истинску судбину, без ичег театралног, да оживљава сваку личност коју нам износи, и то са толиком ступњивом убедљивошћу, да смо принуђени да мислимо: ово је стварна Виолета, Бетерфлај, Манон [...] Госпођа Злата се баш чудесно мења, сва и у свим појединостима се претвара у сваку своју јунакињу, ни за тренутак не дозвољава да се у њој примети глумица или певачица [...] Упркос устаљености својих креација, она је чак у детаљима увек изменљива, нова, спонтана, подређена тренутку [...] Она уистину живи, пати, заводи, одбија, бори се сваким својим нервом, одистински пребледи, одистински је облије румен. Способна је за највећу аутоугестију, а стога и за највишу уверљивост код публике [...] Загонетан флуид прелива се из њеног гласа на слушаоце, нека самосвојна милина, топлина; слушалац често заборавља да чује певање, већ има утисак говора који извире из душе [...] Таква је била такође и њена последња креација Виолете, гласовно сјајна, свежа, бујна, присна, у глуми као искра, врела, сва своја.“ У другом приказу се могло прочитати како се завеса тек дигла па је „избио громовит аплауз који није могао да се заустави. Диригент Штритоф је морао да одложи палицу и да чека, а валови аплауза надовезивали су се један на други.“⁶⁵

Сећања на љубљанску *Травијату* завршимо овде податком да је почетком маја 1941. г., тј. пошто је Југославија већ била окупирана и распарчана, Злата Бунбенац ипак поново ишла у своју Љубљану (касније је то било далеко теже, мада и тада ипак могуће). Певала је *Травијату* 4. и 7. V, уз *Бетерфлај* 6. V. Из ње-

⁶⁴ Fran Govekar, Slovenski narod, 26. II 1940.

⁶⁵ Оба извора неидентификована.

них прича по повратку, као и из донетих новинских исечака, могло се сазнати да су се у том граду биле прошириле гласине како је она погинула у београдским бомбардовањима, она — Злата, „изузетно вољена београдска, али пре свега још увек наша, љубљанска оперска уметница“. Када ју је њена одана публика видела пред собом, „здраву и весело насмејану“, кроз гледалиште је „загрмело олујно, бесконачно пљескање“ (извор неидентификован). То је очигледно дирнуло популарну примадону, па јој је и остало у сећању као један од најкраснијих доживљаја за цело време службовања у властитом позиву. Љубљанска штампа је писала да би баш сада, „када је национална уметност у опасности“, требало покушати да се Злата Бунџенац поново доведе у Љубљану. Злата је тада ипак остала да живи у Београду.

Враћамо се на сезону 1933/1934. Вердијев *Реквијем* је изведен у Љубљани 4. XII 1933. г., па је поводом њега стручни критичар рекао да су солисти створили квартет „какав већ дуго нисмо чули“, а да је уметница „са префињеним слухом“ [tankoslušna] Злата Бунџенац „бриљирала својом узорно чистом интонацијом у положајима који су за певачицу несумњиво напорни“.⁶⁶ После дужег времена, 7. IV 1936. г., исто дело слушали су у Марибору. „Злата Бунџенац-Гавела је сопранисткиња блиставог гласовног квалитета. Глас јој се без напора, и са снагом која се не смањује, уздиже у позиције високог *ce*, чему смо се дивили особито у седмом ставу (*Libera me, Domine*). У дуетима, терцетима и квартетима она се са другим гласовима прекрасно сливала.“⁶⁷

Дана 13. I 1934. г. приказивана је обновљена Јаначекова *Јенуфа*. И у овом избору надлежна љубљанска управа доказала је свој афинитет према социјалним мотивима: у *Јенуфи* се такође обрађује бол малог човека, док газда, неправедник, стоји у позадини догађања. Емил Адамич је у овој прилици имао занимљиве асоцијације. Рекао је да трагика *Јенуфе* изненађује завршетком (слично као и у Черепњиновој *Ол-Ол*), јер се кривац ту не кажњава, долази до изражаја „словенско праштање“. А тиме сама трагика постаје дубља. Према Адамичевим речима, М. Полич је врло добро извео ово дело. „И не само он као диригент, него и сви солисти и ансамбли, нарочито оркестар, дали су од себе све што се у нашим малим размерама могло. Глумачки и вокално одликовали су се међу солистима нарочито Тијери-Каучникова, Бунџенац-Гавела, Бернот-Голобова, Когејева, Гостић [...].“⁶⁸ Као и увек, Говекар не штеди похвале: „Јенуфа гђе Бунџенац-Гавела је поново у сваком погледу одлична креација, глумачки угодно природна и у вокализацији свим колегама узор. Њени дуети са Штефом и Лацом, а нарочито закључни двопев, били су нови бисери њене певачке уметности.“⁶⁹

⁶⁶ Lucijan Marija Škerjanc, *Jutro*, 6. XII 1933.

⁶⁷ Franc Avsenak, *Mariborski večernik*, 9. IV 1936.

⁶⁸ *Jutro*, 16. I 1934.

⁶⁹ *Slovenski narod*, 20. I 1934.

Две недеље касније, 27. I, уз велику рекламу, постављена је још једна оперета у којој је Злата на препад освојила новим достигнућем старо и ново слушање. Био је то Абрахамов *Плес у Савоји*, изведен први пут у Берлину нешто више од године дана пре љубљанске поставке, али већ извођен у Загребу. Ова оперета



Н. Пирнат: Примадона Злата Бунџенац

је изашла испод пера тадашњег оперетског новатора, који је уводио у своје комаде и цез, и ритмове танга и енглиш-валцера, и звучане саксофона и ревије герла, али и памтљиве напеве са ре-минисценцијама на Штраусове валцере, који су убрзо постајали ресторански шлагери. Има ту једна привлачна Мадлена, неверна супруга, има мало сличности са *Слепим мишем*, мало љубоморе, мало рафинмана уз приземне доскочице, и на крају хепиенд.

Оно што бисмо данас оценили као профитерско уновчавање великог талента и велике омиљености првакиње љубљанске Оперe,

овом је приликом опет било тумачено и правдано. Публика „бежи“ од модерне опере, па је пријатна оперета за коју се ангажује оперски уметник најбоља шанса да он управо ту и доживи свој велики успех. У модерним операма певач се намучи, а „ни враг“ му то не призна по заслузи. Учешће у оперети не понижава певача, пошто се самим његовим присуством неуметничко подиже у ранг уметничког. Међутим, појавио се и друкчији коментар — да је све ово кабаре (наиме, Злата је на представама силазила у публику и певала из средине партера), да је то позоришна мизерија, те да је штета што се озбиљни чланови позоришта троше на тако нешто.

Пред премијеру објављена је у словеначким новинама Златина фотографија, са насловом изнад чланка: Злата Бунџенац одлази у Ницу (без наводница, без знака питања) — довољно да се привуче узнемирена пажња. У чланку је следило објашњење да ће овај догађај значити радост за Љубљану, јер ће се радња нове оперете одвијати у Ници, у дансинг-палати „Савој“. Критика је извештавала: „Ове вечери, зна се, краљевала је Злата Бунџенац као лепа Мадлена. Певала је и играла тако, да публика уопште није знала како да јој се довољно захвали [...] Наступ Злате Бунџенац-Гавеле је сензационално изненадио слушаоце. Певачица је у тој улози одлична, и у погледу снаге и лепоте грла тешко би се нашла њој равна. Њени високи тонови витко се успињу у највише гласовне регије, не губећи при томе своју племенитост, облину и пуноћу [...] Ретко би се могла наћи певачица која би се могла похвалити тако блиставим тоновима.“⁷⁰ Говекар је дао симпатичан приказ, истина, зачињен тананом иронијом на рачун Абрахамове неозбиљне музике и „циркузанерског“ завршетка комада. „Испред свих је, разумљиво, стајала Злата Бунџенац, тај наш певачки и глумачки универзалац. Одлична и надмоћна, она је шармантна као глумица снажних карактеризација, а увек потпуна уметница и у певању. У свакој ситуацији она очитује изванредан укус и никад не прелази границу. Већ и само због ње Плес у Савоји остаће на репертоару, пошто је њено остварење маркизице Мадлене доказ изврских, чаробно широких способности.“⁷¹

Смењујући се повремено са *Јенуфом* и *Травијатом*, *Плес у Савоји* је фебруара месеца ишао готово сваки други дан, марта сваки трећи или четврти. Израчунали смо да је Злата од 27. I до 27. III 1934. г. певала у љубљанском позоришту двадесет три пута, успевши још да гостује у Загребу и да за 28. III припреми учешће у *Миси Солемнис*.

Загрепчани су тада такође видели *Плес* са истом извођачицом. „Овој одличној умјетници ванредно и увјерљиво је успјела стрампутица из опере у оперету. Са свом потребном женском дра-

⁷⁰ Emil Adamič, *Jutro*, 29. I 1934.

⁷¹ *Slovenski narod*, 30. I 1934.

жи, рафинираном пикантеријом и суверено израђеним изражајем, она је глумачки, плесачки, али ипак доминантно пјевачки дала фасцинантну креацију главне улоге и получила је големи успјех. Њезин топли, богати и технички дотјерани сопран бриљирао је пред и над читавим ансамблом.“ Други одушевљени критичар је рекао да је ова њена рола била „уистину велико дјело“, „гошћа се управо расипавала сјајем и љепотом свог необично издржљивог органа и својих високих тонова. Глумачки је могао опет да се иживи сав њезин пребујни темперамент.“⁷²

Представе *Плеса у Савоји* проредили су се у следећој сезони. Једну такву представу Говекар је веома искритиковао, али је и упркос томе нашао за Злату речи највеће похвале: „Гђа Бунђенац опет одлична, непобедива у певању и огњевита у игри.“⁷³ Комад се 28. XI 1935. г. освежио новим костимима и поново ишао доста пута пред распродатим гледалиштем. Говекар се уз благи подсмех жалио што се у оперети не догађају значајније новости; „али нам је нешто ново донела та реприза: краљица вечери, госпођа Злата, појавила се у чудесној тоалети најмодернијег шика, показала нам како се употребљава најновија «доза» с огледалцетом и пудером“, док је плесни дует испао тако ватрен, да су га морали поновити. „Упркос свему човек заборавља сву мизерију и ужива у сјајном извођењу госпође Злате Бунђенац, тријумфалне певачице и дражесне глумице“; на плакатама је било најављено гостовање Балканске, „али ње није било, и ми смо се враћали кући много задовољнији, јер смо чули нашу Злату“.⁷⁴

Злата Бунђенац је ишла са *Плесом у Савоји* и у Марибор, 2. IV 1936. г., па 20. II 1937. г. („[...] Темпераментно дата Мадлена била је у средишту представе и целом приказивању пружи-ла печат своје сценске индивидуалности. У чаровитости њеног кипућег сопрана топло су одјекивали поједини шлагерски мотиви [...] у магнетном пољу њене привлачне игре узгибавале су се сценске способности осталих учесника ...“⁷⁵), ишла је и у Сплит са својим модерним реквизитима маја 1936. г., о чему је сплитска штампа такође известила са великим симпатијама.

Иако је Злата још и даље певала (или „била употребљавана да пева“) у композицијама лакшег жанра, изгледа да је, ближећи се четрдесетој години живота, лагано напуштала свој разиграни, враголасти младалачки стил за којим је лудовао велики број Љубљанчана. У сваком раздобљу живота погађала је своју меру.

28. III 1934. г. учествовала је, по позиву, у загребачком извођењу Бетовенове *Мисе Солеmnис*, са партнерима Л. Ожеговић, Б. Вичаром, Ј. Крижајем, са хором „Лисински“, оркестром и оргуљама, а под музичком управом Франа Лотке (*Муса* је била још једном поновљена). „Квартет солиста сачињавали су искушани и

⁷² Jutarnji list, 13. II 1934; Stanislav Stražnicki, Novosti, 13. II 1934.

⁷³ Slovenski narod, 3. IX 1934.

⁷⁴ Slovenski narod, 4. I 1936.

⁷⁵ Mariborski večernik, 23. II 1937.

музикално поуздани оперни пјевачи.“ — „Задатак солиста је овде нарочито тежак. Од Злате Бунџенац-Гавеле смо чули лепо, логично обликовано фразирање и изузетно лако отпеване високе лаге.“ — „Овдје је гђа Бунџенац имала обилно прилике да истакне свој звонки и звучни сопран“, а квартет је био „складан, успјеван и гласовно добро уравнотежен.“⁷⁶ Нешто је уздржанији био Марко Тајчевић, рекавши да извођење није било баш перфектно, да се оркестар, хор и солисти нису „амалгамисали“⁷⁷ — вероватно, због недовољног броја проба.

Последња премијера у сезони 1933/1934 била је Јаначекова *Катја Кабанова*, приказана 26. V. Сижетика је поново, као и неколико пута раније у љубљанским поставкама тог периода, додиривала „царство таме“ и неморал у одређеним друштвеним слојевима, овог пута — према „Бури“ Александра Островског — у средњачким руским круговима деветнаестог века. Улога несрећне Катје (Катерине у оригиналу драме) пуна је штимунга, лиризма, сва је чежњива, депресивна, збуњена; јунакиња се на крају баца у реку Волгу, чији шум као лајтмотив може да се прати кроз целу оперу. У овом делу, речено је, има нечег од вечне руске загонетности. Фр. Говекар је у тој модерној чешкој творевини истакао изврсну оркестрацију, ефектно сливање песме са логиком људске речи. „Као Јенуфа, тако је и Катја нашла у Злати Бунџенац интерпретаторку са најјачим учинком, са најверодостојнијим изношењем осећања [...] Опера ће привлачити поглавито захваљујући новој сјајној креацији Злате Бунџенац, која је у отеловљавању патничких, мање или више болних женских ликова заиста велика уметница. Њена је игра опет мајсторска, а у певању она проналази тонове и изразе који растржу душу.“ — „Гђа Бунџенац је опет приказала све своје велико уметничко знање, те је остварила духовно веома продубљену Катју. У њеним рукама свака се улога претвори у злато.“⁷⁸ Павел Шивиц је за београдске читаоце описао музику у *Катји Кабановој* као још оригиналнију него у *Јенуфи*. Услед апартне инструментације и одсуства хорова опера има карактер камерног музицирања; музички део, са диригентом и преводиоцем либрета Штритофом, био је одлично спремљен, на шта се у љубљанској опери и иначе полаже велика пажња, а и Цирил Дебевец је са својом натуралистичком режијом такође постигао успех. „Катју Кабанову је креирала Злата Бунџенац-Гавела тако комплетно, да је за њу свака реч похвале недовољна.“ Захвални смо оперској управи што нам је представила ово откровење Јаначекове генијалности у тако добром облику.⁷⁹

Оперско дело неуједначене музичке вредности, али доста необично по својој метафоричкој садржини, Офенбахове *Хофманове*

⁷⁶ Lujó Šafranek-Kavič, *Jutarnji list*, 30. III 1934; Milan Majer, *Morgenblatt*, 30. III 1934; Boris Papandopulo, *Novosti*, 30. III 1934.

⁷⁷ *Zvuk* год. II бр. 6, април 1934, 236.

⁷⁸ *Slovenski narod*, 28. V 1934; Emil Adamič, *Jutro*, 29. V 1934.

⁷⁹ *Zvuk* год. III бр. 1, јануар 1935, 29.

приче, почело је да се приказује у Љубљани 27. X 1934. г. Постоји, као што знамо, верзија овог дела када разне улоге певају разни извођачи, и друга где у разним улогама излазе иста лица. Ово последње има своју логику, пошто се кроз те ликове — тј. кроз четири женска и одређена четири мушка — провлачи, у суштини, иста идеја и иста визија: пропуштене љубави у преспаваном животу, и исто човеково „проклетство“, истоветна мистична преграда у иначе сасвим несличним животним ситуацијама. Штритоф се приклонио верзији са једном певачицом у четири личности, и то, разуме се, опет са Златом Бунђенац. Она је овде, барем у почетним представама, певала током исте вечери уметницу Стелу (ова улога се често испушта), лутку Олимпију, куртизану Булијету и туберкулозну певачицу Антонију. С њом је тада наступао бас-баритон Марјан Рус, исто тако у четири улоге.⁸⁰

За ову премијерно обојену обнову, која је у Љубљани постала привремена сензација, сценографију је дао сликар Божидар Јакац. Штритоф је водио припреме као режисер (правио је неке мале измене у концепцији), давао Јакцу сугестије, поједине глумце учио како да мачују, а Злату послао у музеј да специјално разгледа један портрет, на којем жена има онакву хаљину какву треба да има њена Стела.

Пошто је Олимпија колоратурна партија, опет су се, као и пред *Травијату*, јављале неке невернице у вези са Златиним сопраном. Обратио јој се уочи првог наступа и један новинар, са сличним подтекстом у питању. „Кога интересују све колоратурне ескападе, нека понесе партитуру па нека проверава шта ја тамо певам“, одогорила је Злата.⁸¹

У Говекаровом приказу било је речено: „Сензација вечери била је креација гђе Злате Бунђенац-Гавела: певала је први пут четири главне женске улоге сама, па их је, колико се год то могло, лепо индивидуализовала. Одлична у вокалном погледу, она је Олимпију и при певању обликовала као аутомат; ни у смислу изгледа није хтела да пружи ништа друго сем грубо нашминкану и гротескно костимирану лутку [...] Као Булијета, она је кокетна венецијанска куртизана, женски полип, а као Антонија лирично девојче, скромна певачица са наслеђеном сушницом; као «Муза» наступа у облику «кринолинке», сва као цветна ружица. Уметница је у игри и у песми цело вече блистала, скупљала посебне аплаузе.“ Слично, али уз благу примедбу у вези с колоратурним наступом, изразио се и В. Укмар. Остерц је известио о томе како је ова опера, захваљујући Штритофу, била разрађена до детаља, и како је Злата Бунђенац „очарала публику“.⁸²

⁸⁰ Код нас је у четворострукој улози наступао такође и вишегодишњи београдски баритон Милан Пихлер.

⁸¹ Извор непотпуно идентификован, новинар се потписао као „Neve-sekdo“ („не зна се ко“).

⁸² *Slovenski narod*, 29. X 1934; *Slovenec*, 30. X 1934; *Zvuk* год. III бр. 1, јануар 1935, 30.

Када је маја месеца 1935. г. Злата у два маха певала исте улоге у Марибору, уредништво „Мариборског вечерника“ је најављивало „одличну гошћу красног гласа“ (додајући и друге похвале), наговештавало да ће ово бити за Марибор изванредан доживљај, а уочи репризе, опет у најави, напоменуло да је претходног пута уметница постигла пред препуном двораном тријумфалан успех, с упозорењем публици да понављања више неће бити.⁸³

За разлику од Марибора, где се појављивала и Стела, приликом загребачких гостовања почетком 1935. г. у Хофмановим причама фигурирала су само три женска лика. „Угледна наша пјевачица Злата Бунџенац-Гавела дошла је из Љубљане (гдје дјелује стално), да нам у трима тешким улогама различитог карактера покаже своју умјетност. Колоратура није домена њеног пуног и јаког гласа, па стога ни њена Олимпија није могла загријати у пуној мјери. Много снажније дјеловала је њена Булијета, а нарочито Антонија. Обје потоње улоге изнијела је умјетница јаким драматским акцентима, увјерљиво, талентирано и музикално.“ — „Као увек, освојила је и овог пута слушаоце својом ванредном музикалношћу и лепо обојеним гласом. Али пошто је њен глас за колоратуру мало претежак, остварила је Олимпију не тако упечатљиво као две друге улоге. У сваком случају ни о њеној Олимпији се не може рећи ништа лоше.“ — „[...] Потхват свакако за њу привлачан и интересантан. Ипак, уза све поштивање за умјетност гђе Бунџенац-Гавеле, не може се рећи да је и у свему успио. Њезин сам по себи лијепо и изражајни орган сувише је драматског карактера [...] да би могао изнијети оном природеном лакоћом и лежерношћу ону врсту и онај начин колоратуре коју тражи парт Олимпије. И да би нам могао увјерљиво дочарати пјевање тек једне умјетно исконструисане лутке [...] И док је у другом чину као Булијета могла већ да забиљежи пораст својих креација, у трећем је тек опет била на оној висини на којој смо је вични слушати. Та је Антонија била прожета мекоћом, топлином осјећаја, који проистичу из оних најскривенијих дубина унутарњег живота, њу је обавијао дах поезије, ту се показала и сва зрелост пјевачке интерпретације гошћине.“⁸⁴

Певајући у првој половини сезоне 1934/1935 скоро без предаха — у *Травијати*, *Проданој невести*, *Хофмановим причама*, *Јенуфи*, *Манон*, разуме се и у *Плесу у Савоји*, као и у обновљеној *Мињон* (коментар: „заиста је вражје девојче наша госпођа Злата! стварно је заслужила златни венац, аплауз у другом чину није имао краја“) — она се преморила. Управа је желела да је покаже публици још и у *Слепом мишу*, али је она крајем јануара одбила да учествује у овој оперети, иако ју је спремала. (На њу се није више ни враћала.) Средином фебруара отказује пробе и представе

⁸³ Бројеви од 24. V и 27. V 1935.

⁸⁴ (a), *Večer*, 7. I 1935; Milan Majer, *Morgenblatt*, 8. I 1935; Stanislav Stražnicki, *Novosti*, 9. I 1935.

због замора гласних жица, крајем фебруара због грипа. Новине доносе неку врсту коминикеа о њеном здравственом стању, наводе који је лекар лечи.

Ипак ће до краја сезоне бити још четири новитета са Златом Бунђенац.

Дана 14. III премијерно је приказана *Франческа да Римини* Рикарда Зандонаија. Ова лирска опера, са прозачном, каткада импресионистичком оркестрацијом, има као сике грешну љубав девера и снахе — бесмртни Дантеови Паоло и Франческа. Страствена љубавна ноћ се завршава уласком мужа и убиством обоје љубавника. И ова опера, тешка за извођаче, била је узорно припремљена; дириговао је М. Полич. „Тријумфатор је била, наравно, носитељка главне улоге госпођа Злата Бунђенац-Гавела. Публика није била у стању да у правој мери изрази своје задовољство што је поново види и чује на бини, те ју је обасула цвећем и наградила аплаузом који је имао посебан карактер признања и љубави. А наша првакиња је к својој успеху колегијално придружила такође врлог свог партнера Гостића, који је био изванредан Паоло.“⁸⁵

Даље је, у тој разноврсној сезони, наишла обнова Лехарове *Земље смешка*. Дело се може назвати напола опером, напола оперетом: у њему има донекле резигнације, не постоји типичан оперетски хепиенд. Сама ствар је била написана првенствено за тадашњег веома популарног певача Рихарда Таубера, који је и овековечио једну од њених мелодичних аријета („Само је за тебе моје срце ...“). Написана 1929. г., она се 1931. г. давала и у Загребу и у Љубљани (са И. Полич као Лизом). Сада се, 13. IV 1935. г., као Лиза појавила Злата Бунђенац. „Певала је и играла тако своју улогу, како смо код ње већ навикнути.“⁸⁶ Ова представа је била приређена у корист Удружења позоришних глумаца, а Злата је тада отпевала Лизу први и последњи пут.

Недељу дана после двадесет петог наступа у *Травијати* 21. IV, који је био свечано обележен, она излази пред Љубљанчане као млади Бокачо у истоименој Супеовој оперети. Овај наступ је имао своју специфичну предисторију. Наиме, још крајем претходног лета, тачније 30. VIII и 5. IX 1934. г., Тито Строци је спремно да прикаже *Бокачија* загребачкој публици, са Е. Друзовић у насловној роли. Злата се тада налазила у Загребу код своје породице на одмору. Друзовићка је оболела, па је Злата, поново скоро без икаквих припрема, ускочила да спасе ове представе, и поново у позоришној кући којој није ни припадала. Новине су забележиле како су слушаоци најсрдачније поздравили „омиљену и уважену суграбанку“, која се тако брзо снашла у неочекиваној улози, да се импровизација једва осетила.

⁸⁵ Fran Govekar, Slovenski narod, 15. III 1935.

⁸⁶ Fran Govekar, Slovenski narod, 16. IV 1935.

„Наш нови Бокачио у особи Злате Бунџенац-Гавеле имаде веома симпатичне одлике, те је приказан елеганцијом, укусом и интелигенцијом. Но унатоц тих вриједних карактеристика мањкао је нашем новом Бокачију онај врагољаст израз у тону и гести, који је тој улози итекако потребан. Можда ће талентирана и симпатична умјетница током даљих представа — док се још боље уживи у своју улогу — наћи и тај тон. Иначе је пјевачки била на висини, па је убрала заслужени плесак на отвореној сцени.“ — „[...] За један волуминозни, изразито драматски глас свакако не безопасан експеримент [...] Без сумње — једна тако музикална, интелигентна и пјевачки свестрана натура, као гђа Бунџенац-Гавела, знаће задовољити чисто музичкој страни и овакве роле, као што је насловна улога Бокачија. И ту ће једва која жеља остати неиспуњена. Она ће и глумачки обликовати такову ролу интелигентно и укусно, унијети у њу срдачности, темперамента, па и полета, изненадити смислом за карактеристичну комику, као у одлично успјелој, јединствено изнесеној сцени другог чина, кад Бокачио наступа преодјевен у «звркастог» дјечака. Па уза све то не може се слушалац отети дојму да је тај лијепо и велики орган за ту ролу претежак, ма колико иначе настојала умјетница да га дискретно подреди карактеру музике.“⁸⁷

У Љубљани су и даље уживали у Златиним и Штритофљевим „враголијама“. Нико Штритоф је прилично прекројио Супеа, при чему је била јавна тајна да он све то ради за носиоца насловне улоге, кога стално има пред очима. „Нећемо морализирати: ако је до морализирања, нашао би се морализатор и за Парсифала“ ... „Капу доле пред таквим мајсторством“ ... Штритоф је у дело унео још неке Супеове композиције, а понешто је избацио; тежиште игре је пренео са ансамбла на „наслов“. („Добили смо словеначког Бокачија.“) Том приликом се у Љубљани први пут завртела ротациона бина ... „Од насловне улоге направљена је парадна партија, која мора цело вече да осваја [...] Злата Бунџенац, која код нас у опери пева све могуће, само још алтовске партије не, створила је и у оперети изврсну нову креацију [...] Не само да пева и игра како то једино она зна, него и спољашношћу својом осваја, а и костимима, који су сви одреда јако елегантни.“ — „Злата Бунџенац је душа и срце, певачица и глумица, која је за нас једина.“⁸⁸

Тада су се, изгледа, мало гласније зачули приговори: није ли све то уновчавање, злоупотреба уметности и уметнице? Штритофљева ера у Љубљани се још није ближила крају, али се у Златиној каријери лагано зачињало преоријентисање.

На дан 9. V 1935. г. био је остварен музички догађај од међународног значаја — светска праизведба *Земруде* Пољака Раула

⁸⁷ Ziga Hiršler, Večer, 31. VIII 1934; Stanislav Stražnicki, Novosti, 4. IX 1934.

⁸⁸ Fran Govekar, Slovenski narod, 30. IV 1935; Emil Adamič, Jutro, 4. V 1935.

Кочалског. Композитор је присуствовао, и том приликом рекао да тако конгенијалног интерпретатора свога дела као што је диригента Данило Швара он није могао да замисли. Садржај ове опере је оријентални, из „Хиљаду једне ноћи“, те у њој има и доста одговарајућег колорита, дочарава се источњачка атмосфера, приказује се нешто од обичаја, али све то без карикатуралног пренаглашавања и без шаблона, у великој мери лирично и нежно. Зем-руда, чија се узајамна љубав са лепим принцом завршава срећно после свакојаких перипетија, има ту и своју плесну тачку. „Зем-руду је опет толико заводљиво и мајсторски остварила Злата Бунџенац“; уложено је много поштеног труда.⁸⁹

У даљој сезони, 1935/1936, после наступа у неколико текућих опера и у *Бокачију*, наша уметница се појављује 17. X у обновљеној *Мадам Бетерфлај*. Неуморни Нико Штритоф, изјавивши за новине да је ово најснажнија Златина креација, набавио је из иностранства књиге о устројству јапанског становања, опет дао нови превод либрета, обезбедио саветодавну и техничку помоћ Јапанке Цунеко Коидо (удате у Словенији), и тако даље. Власуља и накит били су овом приликом из приватне Златине својине.

Публика се тискала, сви су желели да чују „универзално популарну и, што је зачуђујуће, са сваком сезоном све популарнију уметницу“. А она је „изоставила све нејапанске гесте и скакутања и пружила мајсторско остварење“, па је већ после првог чина била засута букетима и награђена бесконачним овацијама.⁹⁰ „За мене је било природно и потпуно очекивано да ће наша с правом омиљена и обожавана гђа Злата Бунџенац-Гавела у насловној улози засијати као певачица и глумица. Била је дивно диспонирана, и савладала је висине са невероватном лакоћом.“ — „Сопран Злата Бунџенац би, поред Манон, вероватно тешко могла да са својим унутарњим карактеристикама нађе погоднију могућност израза, него што јој то пружа мала Бетерфлај.“ (Следи опис дечије душевне вере, разочарања и патње.) „У овој улози могла је да изживи сву своју елементарну, из младости још увек задржану жудњу младе жене, и стога ју је богатство те њене снаге понело, појачавајући се до експлозије и тужног завршетка. Уједно је у изразиту лепоту изливала своје певачке способности, којима је пут у примерном Пучинијевом уобличењу широко отворен.“⁹¹ Говекар је, такође, забележио да га је после представе, иза поноћи, звао телефоном женски глас, рекавши да неће моћи да спава од узбуђења. Овај новинар је открио само толико да је то била такође певачица, која је слушала *Мадам Бетерфлај* у многим операма света.

Приликом једног гостовања у Марибору, годину дана касније, са истом улогом, Злата је доживела не мањи успех. „Насловну

⁸⁹ Неидентификовано.

⁹⁰ Fran Govekar, Slovenski narod, 18. X 1935.

⁹¹ Zorko Prelovec, Glas naroda, 22. X 1935; Vilko Ukmar, Slovenec, 22. X 1935.

улогу је певала и играла Злата Бунџенац заносно лепо. Њен сопран је победнички освајао све висине, а дивна глазура њеног гласа, који је у задивљујућем богатству материјала открио толику ишколованост, довео је слушаоце до усхићења, које се у финалу опере довинило до најпотпунијег дивљења пред овом благословеном певачицом.⁸²

Са својом *Бетерфлај* Злата је неколико пута ишла у Осиек, где су је назвали једном од најбољих интерпреткиња ове улоге и по интернационалном критеријуму, а што се тиче једне од реприза (дириговао је Лав Мирски), дан и час представе били су подешени тако да се омогући долазак што већег броја публике из Вуковара, Винковаца, Бакова и других места, да могу да виде „најомиљенију Бетерфлај“.

Дана 21. XII 1935. г. дошла је на ред премијера *Саломе* Рихарда Штрауса, опет са Златом Бунџенац и диригентом (такође и редитељем) Штритофом. Сувишно је говорити о овом контроверзном делу, које се, како је тада писано „упутило у незане крајеве“. За многе је саблажњив садржај *Саломе*, у којој се — како се обично схвата — врећа лик Јована Крститеља, а тиме и свега онога што се даље под њим и његовим пророштвом подразумева. „Кричави изричај и мукло грцање грозовите осветне Саломине страсти [...] томилање и таласање звуковља пригушава музику...“⁸³ „Р. Штраус је велики таленат за лажну музику и за нелепо у музици“ (Едвард Ханслик) ... „Накупљени звучни суперлативи“ ... „властити симфонички систем“ ... „ексцентрично, екстремно“ ... — Фигура Саломе је, као што знамо, носећа током целе ове опере, која иде без пауза.

Саломе је у тадашњој Златиној интерпретацији имала неке специфичне одлике, а и пратеће моменте који су интересовали публику и штампу. Љубљанчани су знали да је она већ и раније, али посебно кад је спремала ову улогу, ишла на часове балета, и то читавих годину дана имајући у виду специјално *Салому*, поред тога што је пливањем и веслањем низ година одржавала беспрекорну фигуру. Код познате у оно време учитељице балета Катје Делакове (балерине, гостовала је и у Београду) наступирала је чувени оргијастички плес са седам велова, који је изводила ништа горе од професионалне играчице. Битно је било и то да је имала своју индивидуалну визију ове контрадикторне јунакиње. С једне стране, неки оцењивачи су писали да је у Саломе она успела да до врхунца испотенцира своју главну изражајну моћ — а та њена моћ има своје средиште у сфери еротике. Било је и призива прекура што се, можда, превише оголила играјући са веловима.⁸⁴ Међутим, сама извођачица је изјављивала, и тада, и касније у Београду, да даје Салому као младу перверзну девојку, чак девојчицу, „како ју

⁸² -b Mariborer Zeitung, 15. X 1936.

⁸³ Из приказа Божидара Широле поводом загребачке обнове тринаест година раније, *Jugoslavenska njiva* год. VI бр. 8, децембар 1922, 366—367.

⁸⁴ Тако, нпр., Vilko Ukmar, *Slovenec*, 15. I 1936.

је замислио Штраус“, а никако као сладострасну зrelu жену. Делимично друкчије се изразио Бранко Гавела о тој њеној роли: „Занимљива је трансформација њеног девојаштва [подразумева се специјална жица Златиног уметничког бића присутна у другим улогама], када у Саломи та виргинална нота кали собом све перверзне девијације тог проблематичног лика.“⁹⁶

Већина љубљанских критичара је била одушевљена. „Праву, истинску, пунокрвну Салому пружио нам је Злата Бунђенац са хиљадама нијанси пуних промена и чари: створила је нову, сензационалну креацију [...] Саломе је певачки и глумачки једна од највећих и најтежих оперских улога; расположења и ситуације се мењају непрекидно, а све је прожето немиром, пламтећом страшћу са суперлативом чувства и нервних титраја, са рафинманима које је могао да пренесе у поезију само Оскар Вајлд. Целу ту огромну скалу осећања покварене жене, којој је досадно, која се после згража над очуховом похотом, затим се каприцира за новим доживљајима са аскетским пустињаком, и коначно изгори у бесној увребености и досади — све је то играла Злата Бунђенац заиста доживљено и стога веома потресно. Први пут смо видели да се изводи плес са седам велова као пантомима са стварном игром, што је иначе за једну певачицу силно тежак проблем.“ (Поменуто „виргинална“ нота, очигледно није била перцепирана.) — „Злата је од почетне мудре резервисаности управо мајсторски прелазила ка све већој ефикасности и са гласовном градацијом досезала све снажнији ефекат. Савладала је ову страшно напорну партију у сваком погледу до савршенства. Креација Саломе је у дугом низу њених улога, неодољиво популарних и бескрајно привлачних, досад сигурно бар у глумачком и балетском аспекту врхунац који је достигла уметница у својој беспримерно свестраној продуктивности.“⁹⁶

Између својих тријумфа у *Мадам Бетерфлај* и *Саломе* — рецимо и то! — Злата је дала један концерт за омладину, на коме је отпевала заредом 24 композиције, а коментар је био да су младима „очи гореле“, и да би се сваки од композитора обрадовао таквом извођењу; пошто аплаузи нису престајали, уметница је додала 25-ту тачку.⁹⁷

На дан 25. III 1936. г. био је у љубљанској опери још један нови Рихард Штраус, опет са Златом Бунђенац, а са диригентом Д. Шваром. О *Кавалеру с ружом* било је нешто речи на ранијим страницама овог текста, пошто је Злата у Загребу учествовала у њему са улогом Софије. Сада је наступила као „кавалер“ Октавијан (мецосопран), жена у мушкој улози, како следује по композиторовој замисли. Штраус се и у овој опери приказао као ексцентрик, али у друкчијем светлу. Закључено је да, слично као Вагнер

⁹⁶ *Zlata Gungjenac (Portret) ...* 123—124.

⁹⁶ Fran Govekar, *Slovenski narod*, 24. XII 1935; Emil Adamič, *Jutro*, 29. XII 1935.

⁹⁷ Fran Govekar, *Slovenski narod*, 19. XI 1935.

који је после критика на своју мутну музичку митологију доказао друкчија умећа написавши *Мајсторе певаче* — Штраус је после *Саломе*, такође се доказујући на другом пољу, дао ову ведру оперу, са преовлађивањем кантилене, дуета, терцета. Ту се, пародијски и стилизовано, појављују разне реминисценције, првенствено на царски бечки штимунг са његовим валцерима, који иду „у плусковима“. Све се претвара у дистанцу и бурлеску највише управо тиме што Октавијана игра женска особа.

„Насловну улогу Октавијана, кавалера који доноси ружу, изводи Злата Бунџенац у живахној игри, у недољивој топлини, у дражесној елеганцији и сањарству седамнаестогодишњег младића, те тако стоји емоционално на челу целе представе. Она влада посебним стилем игре и певања у тој опери, уз профињеност и мирноћу које импонују.“ Из приказа поводом мајског гостовања у Сплиту целе Љубљанске опере: „Бунџенац је надмашила саму себе у улози младог Октавијана, дочаравши нам сјајно враголастог ватреног младића и неописиво дражесну субрету.“ (У комаду се, наиме, Октавијан ради подвале преобласти у собарицу, па тако извођачица игра мушкарца који једно време игра жену.)⁸⁸

Месец дана после *Кавалера с ружом* у Љубљани је обновљен *Отело*, необично Вердијево дело, компоновано на основу Бонтове прераде Шекспировог текста, дело неуловљивих егзотичних призвучка, чежњиво-недопеваних музичких фраза. Злата је почела да пева улогу Дездемоне 28. IV 1936. г. „Гђа Бунџенац је у роли Дездемоне отеловила изузетно снажан лик. Проосетила је чисту доброту женског срца, које је из такве своје суштине рођено да буде верно вољеноме мужу; у изграђивању овог карактера, способног за све жртве, утолико је моћније и уздигла трагику насилне смрти без најмање кривице. Високо се усправила нарочито у последњем чину, када је остварила атмосферу дубоке уроњености у тајне живота. И њено исто тако лепо певачко обликовање управо ту, у арији о врби и у молитви, расло је у градацији, сједињено с интимним осећањем, до уметничких врхова.“ После сплитског гостовања у мају: „Гђа Злата Бунџенац је бриљирала не само красним племенитим сопраном, изједначеним и блиставе висине, већ и глумачком креацијом, која је читаву скалу Дездемониних црта, од ватрене љубавнице до резигниране мученице, узорно исказала. «Аве Марија» отпевала је с таквим укусом и чувством, да је буран плесак био потпуно оправдан.“⁸⁹

Злату Бунџенац је до краја сезоне чекала још једна оперетска улога. С правом се може поновити да су љубимицу публике немилосрдно експлоатисали тих година, за добро музичког уздицања слушањем, али и за сасвим опипљиво добро позоришне

⁸⁸ Fran Govekar, Slovenski narod, 31. III 1936. Сплитски приказ Војмила Рабадана био је у листу „Јадрански дневник“; пренето у: Gledališki list 14 — Opera, 1935/1936, Љубљана, 107.

⁸⁹ Vilko Ukmar, Slovenec, 3. V 1936. Сплитски приказ пренет у Љубљани (в. бел. 98), 104—105.

куће. Изишла је пред своје симпазitere 6. VI 1936. г. као Лехарова *Весела удовица*. Објашњење различитости женског имена у насловној улози лежи у томе што су разна позоришта представљала богаташицу „из Меланезије“ као особу различитих народности. Била је и Грузинка и Маџарица и „словенског порекла“, отуда се звала и Хана Главари и Хана Вишњевска и Тамара Церетели (на почетку љубљанског приказивања Злата је носила то треће име). Ова оперета, око које се композитор свесрдно постарао да је ослободи баналности, представљала је Лехаров највећи успех. Стари мајстор за оперете Н. Штритоф направио је малу сензацију поделом улога: позвао је поред певача и драмске глумце, с чиме је у вези било опаски да је музички део испао сабијен на рачун говорног.

„Насловна улога грузинске мултимилionерке Тамаре тежак је задатак у певачком, глумачком и плесном погледу чак и за најрутинизиранију и способну оперску певачицу. Госпођа Бунџенац јој је пружила све што јој је још остало после пренапорне оперске сезоне, црпући најдубљу гласовну резерву, најтврђе живце и мишиће. Крајње елегантна и привлачна у различним тоалетама и костимима, певала је, глумила и плесала тако да је опет пожњела савршен тријумф и примила безброј цвећа и честитака.“¹⁰⁰

Календар њених следећих наступа, после 6. VI, изгледао је овако: реприза *Веселе удовице* 7. и 10. VI, 13. VI *Отело*, 14. VI *Мадам Бетерфлај* у Загребу, 16. VI *Кавалер с ружом*, 17. и 20. VI *Весела удовица*, 22. VI *Кавалер с ружом*, 23. и 25. VI *Весела удовица*, 26. VI *Отело*.

Последња љубљанска сезона Злате Бунџенац није више обилвала премијерама и сензацијама. Понављао се већи број њених текућих представа, остварено је успело гостовање у Чехословачкој јануара, а у Београду фебруара 1937. г.; том приликом био јој је понуђен, почев од следеће јесени, сталан београдски ангажман, који је она тада и прихватила. Јануара 1937. г. започела је преписка између Злате и Међународног оперског студија са седиштем у Бечу. Студио ју је позивао да се придружи њиховом вишемесечном гостовању по Америци, где ће се, према њиховој концепцији, давати „интересантне и уметнички високо вредне опере“, са низом „најбољих младих певача Европе“. Предлагано јој је да се прихвати улоге „Госпође“ у *Сиротом морнару* Даријуса Мијоа, Фиордилиби у Моцартовој *Тако чине све* (веома тешка сопранска партија), такође и Октавије у Монтевердијевом *Крунисању Понеје*, прерађеном од стране Ернста Кшенека. У другом писму из Беча било је наглашено да би, у случају успешног договора, њена новчана награда спадала у ред највиших. Није ми познато како је тачно гласио последњи Златин одговор, у коме се она захвалила на понуди.

¹⁰⁰ Fran Govekar, Slovenski narod, 8. VI 1936.

WIEN, 27.1.37.
SEKRETARIAT: VL. LINKE WENZEL 14
TELEPHON A. 37-67

Frau
Zlata Gjungjenac Cavella
Nationaltheater
Ljubljana

Sehr geehrte gnädige Frau,

Herzlichen Dank für Ihr freundliches Schreiben und die Uebersendung Ihrer Fotos. Ich beelle mich, Ihre Fragen zu beantworten, da wir sehr hoffen, dass sich doch eine Zusammenarbeit ergeben wird.

Insgesamt werden nun 3 Opernabende und ein Konzertprogramm, welches noch nicht feststeht, gemacht. Die 3 Opernabende sind folgende:

Mozart: Così fan tutte (ital.)
Milhaud: Le Pauvre matelot, zusammen mit
Ibert: Angélique, (beide Franz.)
Monteverdi: L'Incoronazione di Poppaea, neu bearbeitet von
Ernst Krenek (ital.)

Ich bin der Ansicht, dass die Partie der Frau im Pauvre Matelot sowie die der Oktavia in Poppaea für Sie die geeignetsten Rollen darstellen. Die Angélique ist eine mit schweren Koloraturen reich bedachte Koloratur-Soubretten-Rolle. Die Koloraturen gehen überdies bis zum D.

Haben Sie das Gefühl, dass Sie evt. eine Partie in Così singen könnten? Wir haben Sie doch ein bisschen zu wenig gehört und hauptsächlich in lyrischen sogenannten italienischen Partien, um beurteilen zu können, ob Ihnen eine dieser Mozart-Rollen besonders liegen würde. Die Fiordiligi ist eine ganz ungeheuer schwierige Partie, geht vom tiefen A bis zum hohen C und erfordert auch eine Menge von allerdings Mozartischen Koloraturen. Die Partie der Dorabella besetzen wir mit einem Mezzosopran. Ich habe das Gefühl, dass Ihnen die von uns zugeordneten Rollen jedenfalls weitaus am besten liegen würden.

Da wir jede Partie sicherheitshalber doppelt besetzen, würden wir ausser diesen zwei angeführten Partien Sie bitten, die Rolle der Poppaea, welche eine dramatische hohe Mezzosopranrolle darstellt, mizustudieren. Da die Figuren weder im Ensemble noch in den Szenen zueinander kommen, dürfte dies auch keine grossen Schwierigkeiten bereiten.

Из преписке поводом евентуалног учешћа у америчкој турнеји

Пошто су 28. XI 1936. г. били обновљени *Боеми*, Злата Бунџенац је пред Љубљанчанима наступила као Мими. „Уз трагичне слатке грешнице, које она уме да доноси на позорницу с најснажнијом сугестивношћу потпуно неизвештачене глуме, изразите мимике и осећајног певања, тј. уз Луизу, Манон, Виолету, Го-Го-Сан, Маргарету, сад се придружила и Мими. Њена прелепа креација ће се сигурно приликом реприза још усавршавати. Већ на суботњој премијери пожњела је после познате арије у првом чину топао аплауз, моћан утисак је оставила у трећем чину, а у самртној сцени четвртог чина потресла је свакога. Дакако, била је изазивања после свих чинова и примила је миомирисна признања.“¹⁰¹

Последњу послатицу из свог младалачког, веселастог жанра подарила је Злата Бунџенац Словенцима 25. XII у љупкој оперети — идили *Три девојчице*. Комад представља колаж Шубертових мелодија у обради мађарског композитора Хајнриха Бертеа, замишљен и као део Шубертове биографије. То је нека врста потпурија познатих песама и напева, њихова уједначена инструментација. У музичком свету овај експеримент није наишао на једнодушно одобравање, пошто се учинило да је то вулгаризовање великог Шуберта. У оперети учествује приличан број лица, између осталих отац Кристијан Чел, његова супруга Марија и њихове три кћери — Хајдерл (И. Цанкар на премијери у Љубљани), Хедерл (Н. Шпан) и Ханерл (З. Бунџенац). Верујемо да је и овде Злата исказала своју разиграност, али је већ било време да се растаје од таквих улога.

Значајнији догађај био је 21. IV 1937. г., када је под Штритофљевом управом премијерно изведен Респигијев *Пламен* (такође и југословенска премијера). У овој опери, постверистичкој, силно инвентивној, у оркестрацији која је једнаковредна са гласовним деоницама, уз интересантне црквене скале које дочаравају византијску мелодику средњег века — има нечег што подсећа на Рихарда Штрауса. Назив те опере асоцира љубавни жар који се распламсао у души Силване, друге жене византијског намесника у Равени, према властитом пасторку: нешто под утиском који је остављао на њу тај привлачни млади ратник, нешто и услед судбоносне чаролије којом ју је опчинио њена покојна мати. Радња се одиграва у доба када се још могло оптуживати за вештичија злодела, па је тако завршила и трагично оптужена Силвана.

Љубљанска критика је забележила да је задатак ове поставке био врло тежак за све, од режисера и диригента до гардеробера, да је Силванина улога веома напета, те да ју је Злата Бунџенац цело време, нарочито у кулминацији друге слике, остваривала у правом „пламену“.¹⁰² За велику арију у првом чину, која је тек једна од неколико тешких и веома лепих, добила је изузетан аплауз. Сама Злата је имала необичну успомену, везану за једну од

¹⁰¹ Fran Govekar, Slovenski narod, 3. XII 1936.

¹⁰² Vilko Ukmar, Slovenec, 30. IV 1937.

реприза. У моменту трагичне расправе с мужем којег не воли, она се саплела о свој дуги шлеп и пала на степенице, али је наставила да пева арију као да се ништа није догодило, клечећи и извијајући се. Партнер је покушао да је дигне, но пошто према току радње њих двоје имају на том месту драматичне тренутке, покрети пажње нису се смели превише исказивати. Шагнуо јој је: „Па дигни се!“, а Злата је прошапутала: „Не могу, ушлеле су ми се ноге“.

Почетком 1937. године Злата је певала у Прагу, искључиво у *Веселој удовици*, пошто је претходно научила своју улогу на чешком језику. Представе су ишле са партнером који је био наш земљак Слободан Живојиновић, иначе члан будимпештанске оперете. Злата се појавила пред публиком једанаест пута, и то овако: 9, 10, 12, 14, 15, 16, 17. јануара (тог дана два пута, тј. на дневној и на вечерњој представи), 18, 20. и 21. јануара. Словеначке новине су преносиле вести о њеном тријумфу, при чему је највећа радост настала онда када се она вратила у Љубљану и већ прво вече (23. I) певала опет у својој Опери. Треба имати у виду да се у то време Бранко Гавела налазио у Чехословачкој, и да је Злати у Прагу био понуђен врло примамљив ангажман.¹⁰³

„То је певачица која има све више и више обожавалаца, и била би страшна штета када бисмо је изгубили“, писано је у Словенији.¹⁰⁴ Али се тако није догодило. Злата је у Љубљани, а и касније, опуштено причала како је певала *Веселу удовицу* у Загребу, па ју је тамо видео директор прашке „Велике оперете“. Од щубљанске управе добила је дозволу да отпутује на осам дана, после су јој одсуство продужили још на осам. Сала „Варијете“ у Прагу прима 2200 гледалаца, и свих једанаест пута била је распродата, „ваљда због сјајне најаве“ (Златине речи), а после и због приказа. На позорници могу да наступе одједном седамдесет две балерине, поставка *Веселе удовице* била је одлична, а за Злату је дирекција специјално наручила раскошне костиме. Један од прашких критичара је написао да је она заблистала већ на првој представи, тако да овацијама није било краја, па су све главне сцене морале бити поновљене, такође и њен дует са партнером. „Изненадила сам их што сам певала на чешком, напамет, па су рекли да је то био посебан успех. Има тамо и прозних уметака, ја сам све то млувила чешки. Неки су мислили да говорим њихов језик, па су ми се тако и обраћали. А ја, и поред свег тог млувљења, уопште не знам чешки, те сам се са редитељем споразумевала на немачком.“

Дана 9. VI била је на гостовању у Трсту, где је певала *Продану невесту* са диригентом Поличем и партнерима Гостићем и Крижајем, у то време прваком Загребачке опере. У италијанским новинама било је казано да је Злата Бунбенац певачица са гла-

¹⁰³ Прашки лист „А — Zet“ од 20. I 1937. донео је, поред приказа, и њену фотографију на првој страни.

¹⁰⁴ Slovenski narod, 8. II 1937.

сом који се распростире нежно, али уз интензивирање у фразама где има лирског подрхтавања, у неким сценама добила је аплаузе равне манифестацијама.¹⁰⁵ *Продана невеста* је 11. VI поновљена на Ријеци.¹⁰⁶

Завршавао се Златин сјајни љубљански период. Видели смо шта је она значила за Љубљанску оперу. Колико смо могли да проверимо она је, поред свега осталог, уопште без алтернатија певала у *Катји Кабановој*, у *Медеји*, у *Три мускетара*, у *Травијати*, у *Пламену*, као и у неколико оперета. За ових шест и по година певала је у девет разних наврата у Марибору, два пута је излазила као Бетерфлај у Осијеку, где је давала и концерт; у Рогашкој Слатини, у врло скученој инсценацији, наступала је као Травијата; давала је многобројне бесплатне концерте, између осталог „за гладну децу“ у Трбовљу 29. IX 1933. г., што је само један од многих сличних примера. Врло често је у том периоду гостовала у Загребу, а при крају се већ појавила поново и у Београду... А певала је тада и у Винковцима и у Сарајеву, у Храснику и у Цељу...

Безброј пута је на концертима изводила композиције словеначких стваралаца, тако, нпр., 26. XII 1931. г. био је концерт посвећен делима Павела Шивица, 3. II 1932. г. композицијама Славка Остерца, 14. V 1932. г. изводила је Премерлове „Псалме“, 16. XI 1935. г. био је концерт посвећен Ннку Штритофу, 12. IV 1937. г. Данилу Швари, и тако редом, да не говоримо о концертима са мешовитим и иностраним програмима.

Маја 1934. г. оженио се познати сликар Божидар Јакац својом Татјаном, рођеном Гундрум. Славље је било увеличано тиме што је на оргуљама свирао Нико Штритоф, а уз њега је певала Злата Бунбенац. Јакац је касније израдио пет њених портрета у разним техникама.

У пролеће 1937. г. већ се знало да Злата напушта Љубљанску оперу. Управа је морала да се брине о томе да неко крене да је замењује у сталном репертоару. У Златиним улогама почела је тада с успехом да наступа Валерија Хејбалова. Међутим — једног дана је била стављена на програм *Мадам Бетерфлај* (с једном другом певачицом), али је представа морала бити отказана, јер су биле продате само две карте. У новинама су писали да се опера више не може замислити без Злате, јер је она, поред осталог, вукла своје представе уопште, „режирала“ их је, доводила до диспонираности индиспониране партнере. Подсећали су своју Злату да је једном, у току ових година, била изјавила да ће се можда решити да прихвати ангажман у другом граду, па када се ово прочуло, посетиоци који су се абонирали на целу сезону листом су „устали“ против тога и запретили да ће тражити да се њихови абонмани пониште.

¹⁰⁵ Il popolo di Trieste, 10. VI 1937.

¹⁰⁶ Коментаре је пренео Gledališki list 2 — Opera, 1937/1938.

15. X 1937. г. Злата је дала свој понешто необични опроштајни концерт. Певала је песме Маснеа, Пучинија, Мусоргског, Чајковског, уз неизоставне словеначке композиције Лајовица, Шкерјанца, Остерца, Штритофа и других, сем тога и милозвучне француске бержерете, а све то са пратњом Љубљанске филхармоније, у новој великој дворани. „[...] То је управо та дивна, тако женствена фигура, какву је знала да дочара Злата Бунбенац снагом своје индивидуалности. Карактеристично је да се она опростила од нас на концертном подијуму, па се и ту у пуној мери потврдила та њена чудесна способност уметнице која пева и гестом и мимиком, и која глуми гласом; код ње се спаја глумачки и певачки израз у неописиву целину [...] У свим тим богатим и различитим средствима коначно се манифестује само њена личност.“ Публика је, каже овај аутор, слушала концерт, а пред очи јој је излазила незаборавна Бетерфлај, Манон ... Критичар је још додао да такав аплауз какав је добила после овог концерта, она — упркос свему! — ипак још никад није доживела.¹⁰⁷

Па опет, није све било идилично. Нити би читалац ових редова требало да помисли како је овде вршена нека селекција чињеница. Да ли се Злата Бунбенац у неким представама свог разнородног репертоара истрошила, да ли се неке све мање допадао њен привилеговани статус код диригента Штритофа и већине критичара, да ли су у питању били обрачуни у којима је она испала посредна монета — тек видимо да су постојали разлози и за њену повређеност при крају овог раздобља. Чита се чланак срочен на појединим местима онако како не бисмо очекивали. Неки пишу — каже се у чланку — да публика и даље захтева гостовања Злате Бунбенац, али се нама чини да је све то писано истим ручкописом. Ми немамо ништа против ове љубимице извесних ватрених критичара и публике, али, како изгледа, публике на стајању, са најнезрелијим критеријима. Оно што се догодило на крају последњег чина Бетерфлај јесте бешњење какво у озбиљним позориштима није дозвољено. Измене које су у неким операма биле вршене, нпр., у *Травијати*, узнемиравале су мртве композиторе. Морамо одгајати младе снаге, и не видимо превелику потребу за новим гостовањима гђе Бунбенац.¹⁰⁸

Занос оперске управе, одређене критике и велике већине посетилаца засметао је појединцима, али је сада и њој самој запретио кидањем пренапрегнутих нити. Приликом свога боравка са поменутиим концертном октобра 1937. г., када је већ била редовна чланица Београдске опере, Злата је у интервјуу изнела да јој на писма поводом могућних даљих оперских гостовања Љубљанска опера није одговорила, а да су је на *Травијату* и *Манон* позвали управо онда када је у Београду већ био утврђен распоред представа, те није могла да допутује. Стога наглашава да је овај њен

¹⁰⁷ Неидентификовано.

¹⁰⁸ *Naš val* бр. 48, 1937.

концерт заиста опроштајни. Новинар је закључио да би управа ипак морала да објасни зашто се тако поступа, али и не само са Златом Бунђенац, већ и са неким другим потенцијалним гостима, јер у питању, вероватно, нису само хонорари.¹⁰⁹

И опет — носталгија. У истим новинама, после месец и по дана, излази чланак под насловом „Шта ради, како живи и шта припрема љубимица љубљанске оперне публике“. Ту се каже да Златин повратак после шест сезона представља победу Београдске опере, где она сада постиже један за другим блиставе успехе. Описује се њена животна премијера Лоте у *Вертеру*, преводе се критике, пошто Љубљанчани ову оперу са њоме нису видели. Даље се примећује како јој у Београду лепо распоређују посао да се не би замарала, те да она наступа на елитним концертима, да је првакиња с највећом платом међу сопранима. А на *Фаусту* је био „председник министарског савета“, па је замолио да јој се између чиновна изручи његова честитка...¹¹⁰

До самог почетка другог светског рата Злата Бунђенац је, и после свега, фреквентно гостовала у Љубљани. Већ новембра 1937. г. она овде пева у *Травијати* и у *Мадам Бетерфлај*, децембра у *Манон* и *Веселој удовици*, јануара 1938. г. у *Три девојчице* итд., касније у *Боемима*, и све то уз више пута поновљене наступе. Приликом једног од гостовања у *Травијати* биле су јој опет приређене „незапамћене овације“, те јој уопште нису давали да се повуче у гардеробу; приликом гостовања у *Манон*, на месту где је требало да се појави, већ је почео аплауз, а пошто је она изишла, проломио се такав урнебес, да представа неко време није могла да се настави, па је најзад диригент морао да продужи без обзира на галаму. Посетиоци су запазили у ложи једног београдског диригента, и било је приметних израза задовољства што он све то види.

Под музичким руководством Антона Нефата и са Јосипом Гостићем у главној мушкој улози давао се 21. III 1939. г. обновљени Маснеов *Вертер* (прва реприза); бас Драго Зупан је наступио у улози Лотиног оца и уједно као режисер. О Злати, која је тада први пут отпевала Лоту у Љубљани, написао је В. Укмар да је у „распињању између две емоционалне компоненте“ показала сву своју ширину; „до у нијансе разиграни осећајни чинилац њеног бића, који се својим природним треперењем сасвим непосредно доима гледаоца, у стању је да са нарочитом моћи изазива наклоњеност и одушевљење“. — „Бунђенац је подала Лоти сву поезију и шарм, била је у глуми на врхунцу [...] На крају представе ју је нарочито омладина акламирала без престанка.“¹¹¹

Није прошло без још неких њених првих излазака у сценским делима која су се, додуше, већ давала у Љубљани. Тако је она

¹⁰⁹ Slovenski narod, 15. X 1937.

¹¹⁰ Slovenski narod, 2. XII 1937.

¹¹¹ Slovenec, 29. III 1939; Fran Govekar, Slovenski narod, 22. III 1939.

30. XII 1939. г., и више пута током следећег јануара и касније, певала у Лехаровој *Фраскити*. За њу је то била премијера, а штампа је забележила да је атмосфера при њеном првом наступу такође била премијерна. Поново јој је била додељена оперетска улога заводљиве играчице, Циганке, која плеше и пева истовремено; и поново се писало да је била сасвим изврсна у драматским и лирским призорима, са својом очаравајуће живахном, или нежном игром. Костими су били укусни и елегантни, маска је дочаравала расну Циганку, а словеначки изговор у говорним деоницама био је беспрекоран.¹¹²

Није ли било таквих ствари превише за њу? Злата је тада имала преко четрдесет година. Међутим, мотиви словеначких позоришних посленика нису лежали само у области рекламе и добити. Говорило се да је Злата Бунџенац, премда Хрватица, својим првокласним креацијама заметнула у Словенији богату музичку (и не само оперску) традицију, да је то било од непроцењиве важности за младе нараштаје, те да јој је Љубљанска опера просто захвална, па изражава своју захвалност тиме што ни у једном од жанрова не жели да се растане од ње.

Искористили су њену појаву још у једној улози, коју је морала да научи специјално за Љубљану, са подужим говорним уметцима. После овдашње југословенске праизведбе 16. III 1940. г. (са сопранисткињом Видалијевом), Злата је 31. III отпевала *Адријану Лекуверер* Франческа Чилеа. Настудирала је ту мелодиозну, нежну и болну улогу салонске даме само зато да би наступила у њој једном у животу. Најме, опет су је замолили да због неких компликација у опери дође и да „замени“. Пошто је савладала улогу у рекордном времену, били су запажени ситни недостаци, но ипак је била изражена жеља да је поново вибају у Адријани као драгу гошћу. То се више није остварило.

Давала је у Љубљани и даље целовечерње концерте. Почетком 1941. г. учествовала је у Вердијевом *Реквијему*, у истом временском одсеку када се он давао, такође с њоме, и у Београду. Али је за Љубљанчане највећи догађај — на жалост, у само предвечерје наступајућих ратних ужаса — била прослава двадесетпетогодишњице рада Ника Штритофа, 29. III 1941. г. Оперско збивање је било увеличано тиме што је у опери *Кармен*, која је, иначе, овде већ била на репертоару, гошћа Злата Бунџенац певала насловну ролу. Обнављали су се комплименти упућени њој и подсећало се на то да се ова сада најистакнутија београдска примадона развила управо под музичким руководством данашњег слављеника. Штритофљев јубилеј украсила је и трићанска певачица Алда Нони, као Микаела.

Експеримент са мецосопранском *Кармен* кроз у оригиналној верзији изазвао је, опет, разумљиву радозналост. У разговору с новинарима пре представе Штритоф је, између осталог, изјавио да је

¹¹² Fran Govekar, Slovenski narod, 3. I 1940.

Злата Бунђенац по његовом мишљењу најбоља оперска уметница у Југославији, те да је убеђен у њен нови предстојећи успех. Он је тим поводом евоцирао изјаву бечког диригента Јозефа Крипса, једно време ангажованог у Београду, која је била изашла у „Политици“ 28. I 1939. г.:

„И поред тога што сам у Бечкој државној опери много пута дириговао Кармен, морам рећи да скоро и нисам срео идеалну Кармен. Не могу се сетити да ме је било која посебно одушевила. Ја схватам Кармен као дете природе, које све што чини, чини из подсвести, без своје воље, по нагону крви. Оно добро и лоше што ради, не ради намерно, чак се све и догађа против њене воље. Њена природа и њена крв толико су необуздане; она за то није крива. Не замишљам Кармен као превејану, покварену жену која дела смишљено, и стога су, чини ми се, промашиле све велике оперске певачице које су хтеле да играју Кармен. Лик Кармен је увек проблематичан када га интерпретаторка сматра за проблем. У Бечкој опери дириговао сам Кармен са Јерицом, Андајевом, Вером Шварц, Розом Паули, Дузолином Банини. Ова последња је била у мојим очима једина Кармен. Она је интерпретирала не оперску певачицу Кармен, него праву личност Кармен. Ову улогу не сме играти оперска певачица која је то само гласовно, већ она мора бити личност сама по себи и по своје карактеру створена за ту тешку ролу. Сматрам да је у Београдској опери једино Злата Бунђенац дорасла да креира Кармен, те ми се чини да ће то бити моја најбоља, најидеалнија Кармен.“¹¹³

Наиме, Злата је ову необичну за њу улогу студирала током свог другог београдског периода, али је никад није извела пред београдском публиком. У Београду су, иначе, ту мецосопранску партију певале још сопрани Либертс-Ребане као и Попова о којој ће бити речи даље.

У уметничком ткиву многих Златиних улога одиста је било тога о чему је проговорио Крипс, а он је, изгледа, правилно процењивао аутентичну Кармен. Не треба кроз њу давати превише уличног, распусног; Кармен није вулгарна љубавница, она зна да воли, чак верно да воли, она има и трагичнога у себи. Утисак од Златине љубљанске Кармен изложио је један од критичара овако: „Бунђенац је дала самосвојни лик Кармен, примерен властитом схватању, који је, несумњиво, био веома доживљен и спољашње упечатљив. Разумљиво, интерпретација ове улоге је код различитих глумица различита, па је питање која се креација највише приближава тачности. Певачки је била Бунђенац углавном врло добра и отпевала је своју улогу технички израђено, субјективно силно наглашено, повезано са сопственом индивидуалном игром. Међутим, поједина места, нарочито у другом и трећем чину, нису одговарала њеном гласу, па зато ни у вокалном смислу она није

¹¹³ Преведено са словеначког, зато текст није истоветан са текстом објављеним у „Политици“.

могла да пружи типичну фигуру Кармен. Али је њено извођење било занимљив доказ њене свестране певачке и глумачке употребљивости.“¹¹⁴

* * *

Неколико речи за закључак овог поглавља.

Не верујемо да је пренапрегнути љубљански период Злате Бунбенац утицао на било какво слабљење њеног гласа у даљим годинама, које су још увелико стајале пред њом. После блиставих сезона у Љубљани наступиле су зреле године у Београду. Ту се њена уметност оцењивала исто тако високо, само што јој нису више биле додељиване лаке, лепршаве (да не кажемо чак и јефтине) улоге, а учесталост наступања се проредила, што је могло бити само корисно за њу. Глас се, разумљиво, постепено мењао, постајао је „згуснутији“, нешто затворенији. Каткада примећивано замагљивање дикције није могло бити уписано на терет гласовне истрошености.

¹¹⁴ Dragotin Cvetko, Jutro, 1. IV 1941.

ДРУГИ БЕОГРАДСКИ ПЕРИОД

Бити првакиња Београдске опере у другој половини тридесетих година, до другог светског рата — скоро је могло да значи исто што и бити добра европска певачица. Исто је, наравно, применљиво и као оцена осталих тадашњих првакиња и првака у Опери нашег главног града.

Неке од тих београдских сезона биле су називане „замахом опере“, писало се о „бритким представама“ и сл. Сетићемо се како се тада, после шестогодишње паузе, овамо вратио да диригује и да директорује Ловро Матачић, по чијим је сугестијама — да овде споменемо само технику — оркестарски простор у згради Народног позоришта био повећан и обложен дрвеном оплатом ради боље резонанце, а увећан је с тим у вези и сам оркестарски састав. Ту је био и диригент Јозеф Крипс, избеглица из Хитлерове Немачке, који је уистину дизао Београдску оперу на европски ниво, радећи индивидуално с певачима, постављајући оперске представе, борећи се против разних застарелих навика као што су певање с рампе или издржавање што дужих фермата. У Београду је гостовала Опера из Франкфурта на Мајни, која је изводила Вагнера, гостовали су и неки певачи миланске Скале, као и многи други странци са великим репутацијама; била је ту такође првакиња Метрополитена Зинка Кунц. Године 1938. је у Београду ораторијумски даван *Парсифал*, уз учешће београдских и загребачких солиста, Академског певачког друштва „Обилић“ и Београдске филхармоније, а године 1939. је цела Опера изводила на гостовању у Франкфурту Готовчевог *Еру с оног свијета*.

Разумљиво — увек може и боље и више, па је било и разних приговора и прижељкивања. Навешћемо медитације једног од наших врских музичких рецензенаата Павла Стефановића. Он је писао да Опера у Београду не прати новине као што су Кшенек, Хиндемит, Вајл, нема чак ни Дебисијевог *Пелеаса и Мелисанде*. С друге стране, каже он, Монтеверди, Лили, Хендл су „изгубљени за Балкан“, Моцарта смо само „штрпнули“. Стефановић је пожелео даље успехе нашој оперској кући, с тим да се у њој појаве нове и усклађене представе, где не би блистали појединци по цену за-

мазивања епизода.¹ Ова размишљања, изречена 1938. године, имала су пред собом још две године и нешто више, када су се у понечем успешно отеловљавала.

Злата Бунџенац је у овом периоду претопила у огромно искуство све оно што је дотле била изградила својим талентом и трудом. Иако не више сасвим млада, она је могла да наступа и болесна, и у душевној индиспозицији, и у дубокој жалости. Приближавање ратних догађаја је такође дотицало њен крајње сензибилан нервни систем, тако да је у сезони 1940/1941 већ била растрзана предосећањима и страховима, поред тога што се жалила на неке неправилности у Опери, нарочито на поједине незаслужене привилегије.

Поћи ћемо редом, почињући од оних тренутака који су наговештавали Златин повратак у Београд, после више изузетно успешних љубљанских сезона.

Априла и маја 1936. г. она борави у главном граду. У априлу два пута пева на радију, док је у мају већ и на позоришним даскама: 22-ог у *Боемима*, 24-ог у *Мадам Бетерфлај*, с тим што 25-ог даје и један солистички концерт на радију.

Као Мими у *Боемима*, са партнером Владетом Поповићем у улози Родолфа и с Надом Стајић као Мизетом, добила је следеће приказе. „Уметница сигурног инстинкта, гђа Бунџенац данас још интензивније, и са још више искуства, остварује улогу коју на сцени заступа. Тајна успеха Злате Бунџенац открива се анализом састојака њене уметности. Певачица, глумица и жена, то је тројство њеног уметничког бића. Али у том тројству жена доминира. И благодаревћи тој својој чистој женствености, тако природној и тако искрено живој на сцени, нетраженој, ненамештеној, гђа Бунџенац оживљује атмосферу око себе и задобија публику. Та женственост је води и при глумачком остваривању улоге. У сваки психолошки акценат улоге, глумачки изношене, продире природни излив њене женствености. Она утиче и на певачке развоје улоге, као магија.“ Даље — рецензент описује саму Мими и њен усуд: „Једно од оних малих бића које живот брзо, врло брзо побеђује, које од живота мало тражи: можда само нежни осмејак и миловање (ретко искрено, авај!); а живот све то обрати у тешко разочарање, у муке које сатиру и најзад сатру. То је Мими, и тако је Злата Бунџенац ту улогу оживила.“ — „У гђи Злати Бунџенац ми не гледамо само једну пролазну гошћу на нашој оперској сцени, већ знатну домаћу вредност на коју морамо бити поносни у највећој мери. Као Мими у «Боемима» гђа Бунџенац је дала једну вибрантну креацију натопљену поезијом до zasiћености. Нежни лик њене Мими лебдео је на сцени у свој живој трагичности. Полетне млазове Пучинијеве мелодије пуштала је гђа Бунџенац

¹ *Провокације за нашу оперску установу*, Музички гласник год. VIII бр. 7, 1938, 145—146.

кроз своје дивно грло са певачком културом која има и пречишћеног стила и солидне технике [...] А смрт Мими у последњем чину, како нам је извела гђа Бунџенац, представља мало ремек дело наше домаће сценске уметности. Зрела уметност гђе Бунџенац има толико високих квалитета, да би нас могла достојно презентовати и преко наших граница.“²

О *Мадам Бетерфлај* пише Милоје Милојевић: „Иако није тешко осетити смисао улоге Мадам Бетерфлај, тешко је наћи прави акценат за остваривање тога смисла на сцени. Тешко је бити искрен у свим преливима акцената ове улоге, а не бити театралан, патетичан. Чистота и висок ранг креације гђе Бунџенац је у томе што је она са певачком техником којом располаже остварила један живот без позе, без спољњег геста, без гримасе на сцени, искрено, из дубине свога уметничког инстинкта, човечански. Један сценски уметник постиже врхунац извођачке уметности у својој извођачкој врсти, позоришној, када учини да они који су у гледалишту забораве да се налазе под кровом позоришне зграде, већ проживљују живот гледајући и слушајући. Тако су у недељу по подне проживели живот они који су гледали и слушали креацију улоге Мадам Бетерфлај, како ју је остварила гђа Бунџенац.“³ У дневном листу „Правда“, поред сличних, великих похвала, говори се отворено о томе да „уместо почетница које знаду неколико партија и певају без успеха свега неколико пута преко сезоне, уместо уметница које се налазе у пуној гласовној декаденцији, требало би ангажовати Злату Бунџенац. За наш оперски ансамбл она би значила огромну добит.“⁴

После тога не видимо Злату Бунџенац у Београду све до фебруара 1937. г., када се појављује у *Саломи*, са најавом у „Политици“ од 25. II, где се наглашава да је она „афирмисана и код нас и на страним позорницама као еминентна уметница првога реда“. Наступила је у насловној улози ове опере 26. и 28. II, оба пута са Иродијадом Пинтеровићком, Иродом Бартоњем, Јохананом Холотковом и Наработом Вл. Поповићем. Напомињемо да је у Београду у овом раздобљу као Салома блистала Бахрија Нури-Хаџић, те су многи слушаоци преко ње били упознавани и навикавани на ову ексцентричну оперу.

„[...] Глумачки треба се уживети у опојну и тајанствену атмосферу источњачке ноћи у којој се одиграва узбудљива трагедија [...] Када се томе дода игра са седам велова која стоји у средишту драме, онда се певачко-музички, глумачки и балетски елементи сједињују у један огроман извођачки проблем који се у својој сложености поставља пред интерпретаторком Саломе. Иако се партија Саломе вокално налази на граници гласовних могућности гђе Бунџенац, певачко-музички проблем у њеној интерпре-

² Милоје Милојевић, *Политика*, 24. V 1936; Миленко Живковић, *Време*, 24. V 1936.

³ *Политика*, 26. V 1936.

⁴ 25. V 1936 (највероватније Бранко Драгутиновић).

тацији Саломе био је решен са сувереношћу једне оперске уметнице која располаже савршеном певачком техником. Гђа Бунџенац је осетила сву драматику мелодијских речитатива који у извесним моментима додирују «шпрыхезанг» и дала сав распевани мах и ширину мелодијских линија којима је Штраус подвлачио осећајне партије [...] У певачком остваривању Саломе гђа Бунџенац је свесном економијом гласа постигла један моћни крешчендо, чувајући снагу за извесна експонирана места, нарочито за завршну велику сцену са Јоханановом главом. Нама се чини да је глумачки проблем Саломе решаван са мање успеха него певачки. Узбуркана крв и успламтела страст, перверзија [...] све је то гђа Бунџенац пропустила кроз призму западњачког рационализма, тако да су све те карактеристике Саломе губиле од непосредности и вибрантности источњачког оригинала [...] Узевши у целини, ми бисмо рекли да је чисто глумачки гђа Бунџенац дала једну рационализовану Салому. Игру пред Иродом гђа Бунџенац је остварила у меким линијама једне изразите пластике. По својој основној концепцији то није била «игра са седам велова», већ еротични источњачки плес који се на своме врхунцу завршавао скидањем седам велова. Салома гђе Бунџенац је креација у којој се сви елементи сједињују у једну идеално складну целину. У њеној креацији Саломе доминира певачко-музички момент.⁵

Миленко Живковић је подсетио да, према неким схватањима, Салома ипак није баш перверзна, него „необично чулна“, те да има неких симпатичних, човечанских црта. „Сви поступци Саломе диктовани су једном потмулом и пренагомиланом еротиком. И то је био главни мотор који је покретао сву сценску активност гђе Злате Бунџенац [...] Још од прве сцене, иако се на почетку гласовно нешто штедела, њена Салома улетела је са захуктаним темпом својих успаљених страсти. Њене три главне сцене, завођење Јоханана, игра и монолог са одрубљеном главом Јоханана, уигране су у свима својим појединостима и уздижу се заобљене као три куполе ове музичке драме. Са непогрешним смислом за психолошко понирање гђа Бунџенац је развијала ову изузетно компликовану улогу. Њен више лирски него младодрамски сопран, иако по нашем мишљењу потпуно не одговара свим потребама ове улоге, развијао се и загревао постепено у току представе, тако да је на крају засијао својом пуном снагом. Ако бисмо гђи Бунџенац, с обзиром на одлично изведену глумачку игру, опростили нејасну дикцију, остаје нам да јој признамо заиста музикално решење свих вокалних проблема улоге Саломе. И та музикалност има један особити ниво, који се једном речи може назвати стилем.“⁶

Од почетка сезоне 1937/1938 Злата Бунџенац је опет стална чланица Београдске опере и неуморан учесник концерата, радио-

⁵ Бранко Драгутиновић, Правда, 28. II 1937.

⁶ Време, 28. II 1937. — Ово треба упоредити са Гавелиним опаскама о девојачком, људском у Златиној Саломе, наведеним у претходном поглављу.

-преноса и осталих музичких догађаја, сем тога путник и гост по другим градовима у земљи и иностранству.

Тако је она одмах у септембру наступила као Манон, као Булијета у *Хофмановим причама*, као Маргарета, у октобру је била Манон, Маргарета, Бетерфлај. 20. X је извођен концерт камерне музике у великом студију Радио-Београда, када се, по тадашњем обичају, вршио и пренос уживо на радио-таласима, а допуштао се и слободан улаз у просторију. Изводиле су се соло-песме и клавирске композиције Ј. Маринковића, П. Коњовића, Ст. Христића и других домаћих аутора. Ту је Злата певала, а на клавиру су свирали Предраг Милошевић и Станојло Рајичић. „Гђа Злата Бунђенац певала је српски «лид» са префињеним смислом за чист камерни стил.“⁷

Први пут је Злата певала своју Реху (*Јеврејка*) у Београду 7. XI 1937. г. Елеазар је уз њу био Марио Шименц као гост. „Гђа Злата Бунђенац је оперска уметница која савршено влада сценом и која непосредношћу интерпретације успева да задобије публику за себе и онда када улога коју остварује, по своме типу, не одговара потпуно карактеру њеног уметничког бића. Јер гђа Бунђенац проживљује улогу. А то проживљавање је толико искрено да оно замени динамизам њенога гласа, ако тај динамизам (по звуку своме) није довољан за потпуно звучно остварење улоге. Улога Јеврејке није писана за тип гласа гђе Бунђенац. У недељу по подне гђа Бунђенац је ту улогу први пут певала у Београду и не постигавши звучни сјај који драмски сопрани постижу певајући ту улогу, она је искреном интерпретацијом и префињеним техничким нијансама своје певачке уметности успела да нам учини присном болну личност Јеврејке.“ Било је још напоменуто да је режијски ова представа потпуно застарела.⁸

Пошто се вратила са једног од многобројних гостовања у Љубљани, Злата Бунђенац је пред београдском публиком отпевала 24. XI 1937. г. први пут уопште у каријери мецосопранску улогу Лоте у Маснеовом *Вертеру*, један од најчеднијих и најчеститијих женских ликова у оперској литератури. Спомињала је, тада и касније, да је и ову ролу савладала без режијских и ансамбалских проба, само с једном оркестарском. Дириговао је на тој првој представи Предраг Милошевић; касније су се мењали и диригенти и партнери.

„Гђа Бунђенац-Гавела је [...] прексиноћ додала и своју креацију улоге Лоте. Жена која пати између дужности према мужу — који је воли и кога она осећа — и према човеку који се до самопрегора одриче живота, јер не може да се одрекне своје љубави за ту жену, на коју социјално нема право, али на коју има право по свим законима срца, та жена је била жива пред нама, креирана од гђе Бунђенац-Гавеле са ретким смислом за њен осећајни живот; и ми смо заиста проживели у позоришту трагедну

⁷ Бранко Драгутиновић, *Правда*, 23. X 1937.

⁸ Милоје Милојевић, *Политика*, 10. XI 1937.

Лоте, тако верно и тако човечански остварене од једне оперске уметнице која је и као глумица и као певачица умела да нађе одговарајући гест и акценат за сваку глумачку и певачку нијансу те благодарне улоге.“ — „Низ својих изванредних креација [...] гђа Злата Бунџенац је синоћ обогатила сјајном креацијом Лоте [...] Са глумачким инстинктом који продире директно у срж драмског збивања и улази у психолошку подлогу доживљаване личности, гђа Бунџенац је умела да нађе адекватан израз за неодољиву драж сцене са децом, за дискретну еманацију једне раскошне женствености и узвишене душевне лепоте која очарава Вертера, за тихо одрицање од љубави и среће пред величином датог обећања и задате речи, за поступно разбуктавање једне велике страсти, силом скривене под оклопом једне конвенционалне брачне везе. Трећи чин са његовим узбудљивим акцентима представља неоспорно врхунац у креацији гђе Бунџенац. Ту је гђа Бунџенац дала сву бескрајну чежњу заљубљене жене, потресно се уживљавала у слатку тугу и страшни бол Вертерових писама и остварила сву зачараност сусрета са Вертером и сву трагичку задњу крику над свршетком једне велике и неостварене љубави. Својим тамно обојеним сопраном, мирнијег и стабилнијег средњег регистра и сјајних висина, својом изврсном певачком техником и префињеном музикалношћу, гђа Бунџенац је дочарала сву ширину и распевани мах Маснеове мелодике. Чисто певачко остварење арије у трећем чину значи највећи домет оперске репродуктивне уметности. Остварена у дивном складу глумачког и певачког израза, Лота гђе Бунџенац јесте креација која се памти.“⁹

Представа *Евгенија Оњегина* 8. XII такође је нашла одјека у штампи, пошто Злата у Београду дотле није била виђена као Татјана.

„Глумачки интересантна и певачки захвална партија Татјане [...] добила је у интерпретацији гђе Бунџенац готово идеално остварење. Низ дивних женских фигура из оперског репертоара, које је гђа Бунџенац поставила на нашој сцени, обогаћен је још једном успелом креацијом. Певана опробаним методама гђе Бунџенац: музикално у фразирању, топло и распевано, динамички нијансирано, економично у одмеравању интензитета певаног тона, сугестивно у остваривању градација, увек у складу са драмским изразом, њена Татјана се у глумачком погледу знатно разликовала од традиције коју су на нашој оперској сцени твориле руске интерпретаторке. Ослобођена високопарног патоса, који нарочито подвлаче руске интерпретаторке, дата са присним уживљавањем у дубока душевна збивања и судбинске преокрете једне романтичарски настројене женске природе, Татјана гђе Бунџенац је ближа истини, ближа нама, па ипак толико руска. Својом уметничком истином гђа Бунџенац нас је задобила за своју креацију Татјане.

⁹ Милоје Милојевић, *Политика*, 26. XI 1937; Бранко Драгутиновић, *Правда*, 26. XI 1937.

Пред том истином ми смо остали задивљени.“ — „Њена Татјана је дубоко проживљена и изразито приказана сценска фигура која својом снажном емоцијом оставља трајан утисак. То је пре свега млада девојка потпуно пасивног карактера, која се сва подаје своје јако развијеном емотивном животу и нејасним сањаријама. У сцени кад Оњегину пише писмо, гђа Бунџенац је својој Татјани дала појачано узбуђење, готово до сомнамбулских визија. У врту са Оњегином преживљавала је у потпуној скрханости сву трагедију свога неоствареног заноса. А у последњој сцени признање љубави и бекство од вољеног човека [...] били су кулминација психолошке игре гђе Бунџенац. За своју Татјану, саздану сву од осећајне динамике, гђа Бунџенац је нашла потпуно адекватан музички израз, у коме су се истицале топлина и гипкост њеног лирског сопрана, рељефно фразирање и једна узорно чиста дикција нашег језика.“¹⁰

Док се у Београду још објављују прикази, она већ 9. XII даје концерт „за болесне студенте“, и одмах путује у Загреб, где са Кристи Соларијем пева 11. XII у *Манон*. Затим наставља пут за Љубљану, где наступа у *Манон* и *Веселој удовици* (19. и 21. XII), да би се већ 25. XII у матичној кући појавила као Октавијан у *Кавалеру с ружом*, опет премијерно за београдску публику. Улога је захтевала — што је разумљиво — велику виртуозност с обзиром на њених скоро пуних четрдесет година. Представу је искусно водио диригент И. Брезовшек.

„Октавијан, «женска партија у панталонама», имао је у Злати Бунџенац интеллигентног тумача. Гђа Бунџенац је са сигурним осећањем стила дала живо и лако сцене које се одвијају у течном мелодијском речитативу и музикално и топло стилизовала распеване мелодијске изливе у дуетима и ансамблима [...] У глумачкој постави Октавијана гђа Бунџенац се окретно прилагодила мушком ставу и пози, нашла рафинирани монденски гест за галантне љубавне сцене са Маршалком и Софијом, док је гротеску трећег чина одала са прецизним осећањем мере, и својом фином комиком надокнадила локални колорит који се губи превођењем «винериш» дијалекта.“ — „Гђа Бунџенац [...] била је на висини задатка. Није лако једној жени остваривати улоге мушкараца на сцени; преокренути својом природом; нарочито онда када је жена у пуном смислу изразито осећајна, типично префињена. Гђа Бунџенац, која мајсторски и са великом искреношћу креира дивне улоге као што су Мими, Маргарета и Лота, на пример, требало је да оживи плаховиту крв и заљубљеност једног младића. Гђа Бунџенац је исто толико уметница од инстинкта, колико и од искуства, и улози Октавијана је пришла исто толико духом својим колико и душом. То је креација која резултира из савесне студије и развија се пред нама са разумевањем улоге, и са осећањем основних психолошких одлика њених, које гђа Бунџенац врло непосредно

¹⁰ Бранко Драгутиновић, *Правда*, 9. XII 1937; Миленко Живковић, *Време*, 10. XII 1937.

остварује, и гестом и финим певачким акцентима.“ — „Гђа Бунџенац вејала је око себе дах пун еротичног треперења, али и чар необуздане младости. Октавијан гђе Бунџенац и стасом и гласом био је оличење младеначке свежине и спонтане чулности.“¹¹

Дана 28. XII Злата је на Коларчевом универзитету учествовала у Музичком часу, посвећеном Рихарду Штраусу, када је Предраг Милошевић одржао о том композитору предавање и затим наступио као клавирски пратилац певачице. Сутрадан су се давали у згради на Врачару (а не у Народном позоришту, где је те вечери приказиван Нушићев „Покојник“) *Боеми*, са Златом Бунџенац и Јосипом Ријавецом.¹²

Опет су ишли *Вертер*, *Манон*, *Фауст*, па гостовање у Љубљани са *Три девојчице* и *Евгенијем Оњегоном*, па у Београду *Салома* — све то у јануару; у фебруару — *Вертер*, и одмах гостовање у Љубљани са *Мадам Бетерфлај* и *Манон*, па београдски разнолики концерти, *Хофманове приче*, *Бетерфлај* ... та заиста незаборавна Златина *Бетерфлај*. Беспрекорно су се ту сливале чулно-љубавна Пучинијева музика и стилизована уздржаност Златине игре; продори искрених осећања Го-Го-Сан, али без губљења дечије безазлености до самог тужног краја, и мелоднјске линије и оне особите, фаталне „Бетерфлај-хармоније“, и причање Пучинијево о далеким сунчаним обалама, о измаглици над морем; унисоно су се претапали Златини егзотични покрети и сам Пучини — али је опет у Златиној игри и песми остајало нешто „изнад Пучинија“, „изнад музике“ ...

У размаку од неколико дана пре и после *Бетерфлај* 8. III 1938. г. — једне од многих, остварена су гостовања у Вршцу и Осијеку.

У Вршцу се 5. III одржава „Свечана забава месног одбора Аеро-клуба Наша крила“. На програму су песме Милоја Милојевића и арија из *Мадам Бетерфлај*, које пева Злата Бунџенац. Владета Поповић пева композиције Готовца, Тијардовића и Барановића, па оида њих двоје изводе дует из *Боема*. Све је то — типичан концерт у служби пропагирања музичке уметности. Лист „Војводина“, год. XX бр. 10, 5. III 1938, испрва најављује овај догађај, а у свом следећем броју, 12. III, доноси приказ о „свечаној забави“. „Публика је имала прилике ово вече да види и да чује наше познате оперске певаче гђу Злату Бунџенац, примадону београдске опере, и госп. Владету Поповића, првака опере ...“ Затим се описују декорације у сали. „Наша публика је имала прилике да ужива у програму који су извели ови наши еминентни гости, који су нам познати са радија, а сада се обрадовала тим више,

¹¹ Бранко Драгутиновић, *Правда*, 26. XII 1937; Милоје Милојевић, *Политика*, 27. XII 1937; Миленко Живковић, *Време*, 27. XII 1937.

¹² Представа није била обележена ничим посебним. Али за аутора ових редова била је. Тада сам Злату слушала први пут — и за ово вече ми се заувек везала позната мисао: све на свету може да се понови, само се оно „први пут“ не понавља.

јер је била у могућности уједно и да види ове познате и утледне прваке опере — о којима се критика увек тако похвално изражава [...] Гђа Злата Бунђенац и Владета Поповић певали су неколико песама и арије из опере, соло и у дуету. Они су врло лепо певали, тако да су својим пријатним гласом толико одушевили и раздрагали публику, да је френетично тапшала и захтевала да још певају. Поновили су по једну песму али и поред многог аплауза нису хтели да додају још по једну тачку. На публику оставили су врло леп утисак, и заволела их је, и још више, да су отпевали још коју песму [...] Не знамо чијом кривицом није позорница била осветљена онако како је било потребно. Извођачи се нису добро ни видели, а г. Брезовшек је муку имао да види своје ноте, јер је позорница била скоро мрачна.“

Симпатична детињарија — да ли само то? Не: однекуд баш у таквим приказима, из тих времена, лагано одјекује и лака туга због бетерфлајске наивности незнатних репортера, и нешто као жаљење за том незлобивом атмосфером, и нека скоро прекорна гангутост над великом уметницом, која је била спремна да заједно са вршачком „војномузичком класом“ — о њој такође има речи у „рецензији“ — изводи бесмртну песму усхићене чежње.

У Осијеку је 9. III Злата певала Марженку у *Проданој невести*.

На дан 14. III 1938. г. одигравао се један од главних оперских догађаја сезоне. Лиза Попова, дугогодишња предана чланица Београдске опере, прослављала је двадесетпетогодишњицу уметничког рада. Те вечери, следећи своју давнашњу жељу, отпевала је улогу Кармен у истоименој опери, и то у „сопранској верзији“, тј. са транспозицијама на појединим местима. На почетку представе, која је имала врло свечан карактер, извели су слављеницу на позорницу Злата Бунђенац и Добрица Милутиновић — најеминентније личности тадашње Опере и Дrame. Лизи је био предат орден Св. Саве четвртог степена, поздрављали су је делегати разних удружења, глумци и поштоваоци.

Много тога је те вечери било уистину „транспоновано“, неоčekивано, празнично и ... промашено.

То што је Злата Бунђенац певала улогу чедне и миле Микаеле, коју је иначе већ давно била напустила ради већих и значајнијих рола, представљало је одавање колегијалне почести. На њену Микаелу осврнуо се Павле Стефановић, рекавши да ју је она отпевала „веома интелигентно“.¹³ Као диригент изненада је наступио Алфред Пордес, уместо Брезовшека, који је отказао учешће. На четири дана пре представе отказао је да пева Дон Хозеа Ријавец, па је из Букурешта био хитно позван тенор Дину Бадеску. На два дана пре 14. III стигао је и отказ Станоја Јанковића, па се као Ескамињо појавио Борис Попов (на програму је остало да стоји Јанковићево име). Примећена је расклиматана режија и

¹³ Правда, 16. III 1938.

критиковано је певање на три језика — поред београдских певача Дон Хозе је певао румунски, а неприпремљени тореадор француски.

Н А Р О Д Н О П О З О Р И Ш Т Е

У Б Е О Г Р А Д У

ВЕЧЕРЊА ПРЕСТАВА

КОД СПОМЕНИАК

У понедељак, 14 марта 1938 године

(120 пут)

Кармен

Опера у четири чина. — Музику написао Жорж Бизе
Текст по приповетци Проспера Мерима. Написали Х. Мелак
и Л. Халеви. Превео М. Димовић
Диригент г. Пордес

Л И Ц А

Кармен	—	—	—	—	гђа Лиза Попова
Дон Хозе, поднаредник	—	—	—	—	г. Бадеску, к. г.
Ескамило, тореадор	—	—	—	—	г. Јанковић
Зунига, поручник	—	—	—	—	г. Трифуновић
Моралес, поднаредник	—	—	—	—	г. Митровић
Микаела, девојка са села	—	—	—	—	гђа Бунђенац
Данкаиро)	—	—	—	—	г. Боглић
Ремендадо) кријумчари	—	—	—	—	г. Петровић
Фраскита)	—	—	—	—	гђа Маринковић
Мерседес) девојке циганке	—	—	—	—	гђа Манојловић

Лиза је, пре и после јубилеја, давала изјаве из дубине своје „словенске душе“. Биле су то ганутљиве исповести, дефиниције властите уметности и друго. Жељу да отпева *Кармен* тумачила је као тежњу за заборавом, за спасом, за преображајем („никако сада не бих певала *Бетерфлај*“). Туговала је за недавно умрлим мужем, а недвосмислено је још увек жалила што је напустила своју отаџбину, па је, по сопственим речима, стремила ка томе да „себи створи нови свет“.

Критика је била врло деликатна. Милоје Милојевић је Лизи написао прави хвалоспев, стилски и значалки на висини, евоцирао је њена прекрасна остварења Го-Го-Сан, Татјане, Марте, Неде, Маргарете и др. „Верујте да смо са пуно симпатија пратили вашу креацију улоге Кармен, осећајући вашу радост што вам је давнашња жеља да ту знамениту улогу певате најзад остварена.“ Миленко Живковић: „Није моменат да овде указујемо на све оне многобројне недостатке...“, „ми се овом приликом радије сећамо...“ Павле Стефановић: „Порекло овог њеног експеримента је субјектив-

ног и интимно-психолошког карактера, а не објективног и техничко-уметничког; она је ту искрено дала своју визију улоге.¹⁴

Злата Бунђенац је даље и певала и путовала. 30. III је у Сплиту учествовала својом песмом на свечаном поринућу торпилерке „Загреб“, 2. IV је наступила као *Весела удовица* у Осигеку,

НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ У БЕОГРАДУ

ВЕЧЕРЊА ПРЕСТАВА

КОД СПОМЕНИКА

У четвртак, 7 априла 1938 године

(5 пут)

Дон Жуан

Комична опера у два чина (девет слика). Либрето написао

Лоренцо да Понте. Превео Ст. Бинички

Музику написао В. А. Моцарт

Диригент г. Милошевић

Редитељ г. Строци, к. г

Сценограф г. Жедрински

Л И Ц А

Дон Жуан	—	—	—	—	г. Ертл
Комтур	—	—	—	—	г. Трифуновић
Дона Ана, његова кћи	—	—	—	—	гђа Бунђенац
Дон Октавио, њезин вереник	—	—	—	—	г. Ријавец
Дона Елвира, племкиња из Бургоса	—	—	—	—	гђа Нинковић
Легорело, слуга дон Жуана	—	—	—	—	г. Јовановић
Масето, млади сељак	—	—	—	—	г. Обрадовић
Церлина, његова вереница	—	—	—	—	гђа Илић

Слуге, сељаци, сељанке, музиканти, играчи и играчице

Догађа се у Севиљи, средином XVII века

Балет спремио г. Жуковски

Костими по нацрту гђе Бабић

Технички радови г. Јовановића, инж.

а 7. IV је већ дебитовала у Београду као Дона Ана у *Дон Жуану*, симфонично написаној Моцартовој опери, у суштини драматичној, иако се она зове комична опера. „На синоћној тек петој а већ полупразној представи *Дон Жуана*, певала је [...] вокално-технички тешку, претешку улогу Дона Ане гђа Злата Бунђенац [...] Гђа Бунђенац помагала се својом лепом певачком интелигенцијом да кроз обиље Моцартове мелодике окарактерише ову даму из средине века барока, тај добродушни и племенити Моцартов тип мо-

¹⁴ Политика, 16. III 1938; Време, 16. III 1938; Правда, 16. III 1938.

ралне чистоте и узвишености. Солидарна више по глумачком инстинкту но по одлуци концепције са сарадничким ролама, гђа Бунџенац је местимично ипак пренебрегавала најтежи додуше, али основи стилиски захтев за успешно остварење сваке Моцартове личности: максималну карактеризирајућу експресивност вокалне линије. Певану причу о догађају који је окончан убиством њеног оца, тај дивни драматични рецитатив, гђа Бунџенац је својски, најбрижљивије цизелирала.¹⁵

Већ сутрадан наша уметница учествује у концерту „за инвалиде“, па отпевавши Лоту у *Вертеру* 13. IV, иде у Нови Сад, где пева у Дворжаковој *Stabat mater* 14. IV (поновљено 10. V). Следећих дана је Мими у Љубљани, па је на београдским даскама у својим редовним улогама, а средином маја излази пред сарајевску публику као Салома, Манон и Мадам Бетерфлај, у оквиру гостовања Београдске опере. О том наступу чита се критика:

„За диригентским пултом у «Саломе» стајао је г. Брезовшек [...] Партију Саломе тумачила је, пјевачки и глумачки, као и плесом, примадона опере гђа Злата Бунџенац. Сви њени гласовни квалитети, засновани на чистунству, затим на поузданој школи и широкој пјевачкој рутини, дошли су до израза нарочито у арији са одсјеченом главом Јоханана. Глумачки, гђа Бунџенац је такође умјела да патолошки еротичној Саломе даде занимљиве акценте [...] Данашња поподневна представа била је опера «Манон» од Маснеа. Под палицом диригента г. Милошевића оркестар је звучао еланом и поузданошћу. Гђа Бунџенац на особен начин је протумачила романтичну љубав лијепе Манон, дајући аријама, поред гласовних сигурних савладавања, још и дах љупке искрености и драмских узбуђења.“¹⁶

Ово гостовање Београдске опере изазвало је толико интересовања, да је у недељу 15. V на згради Позоришта био инсталиран мегафон.

До краја сезоне, осим одласка у Љубљану и београдских наступа, било је два музичка догађаја који су се самој Злати уредили у сећање као вансеријски у њеној каријери.

Увече 10. VI изведен је „Југословенски европски концерт“, који су, сем југословенских, преносиле радио-станице Бугарске, Мађарске, Пољске, Румуније, Чехословачке, на појединим каналима и Белгије, Италије, Литваније, Летоније, Немачке и др., као и „највећа радио-компанија у Америци“, како је било објављено. Овакви концерти су се давали по реду утврђеном у „Унији за радиофонију“, која је тада постојала у Женеви. Европске концерте су били дужни да преносе сви чланови Уније, са бар једном својом станицом, да би се тим обавезним преносима сви европски слу-

¹⁵ Павле Стефановић, Правда, 9. IV 1938.

¹⁶ Jovan Palavestra, Jugoslavenski list, Сарајево, 15. V 1938.

шаоци упознавали са музичким делима других народа. Вучењем коцке био је 10. јун одређен за југословенски концерт, а спремила га је београдска радио-станица, у споразуму са загребачком и љубљанском. Водило се рачуна да буду заступљене све композиционе врсте, вокалне и инструменталне — бар оне које су најуспешније оживотворене у југословенским границама. Да би се то постигло, концерт је био подељен на делове. У првом делу извођена је хорска музика Мокрањца, Лајовица и Славенског. Следећа је била соло-песма, чији су интерпретатори били Злата Бунђенац, Јосип Ријавец и Милан Пихлер. Словеначку уметничку соло-песму репрезентовали су композитори Павчич и Равник (певање уз пратњу клавира); хрватску песму заступао је Барановић с песмом „Меџаш“ (за баритон и велики оркестар), а српске су биле две Милојевиће-ве песме за сопран и оркестар, „Заносни час“ и „Песма ветра с мора“, у извођењу Злате Бунђенац. Даље су следили фолклор и савремена симфонијска музика (Готовац и Коњовић).

Неколико дана после тога Злата Бунђенац је, сама, кренула за Лондон да репрезентује Југославију на фестивалу модерне музике. Тамо је певала уз пратњу ансамбла „Чешког нонета“. Имамо један приказ, из загребачких новина, на жалост без ближе идентификације; у њему се налазе неки детаљи посебно интересантни за нас. „[...] Фестивал је трајао седам дана. На њему су судјеловали извођачи и композитори из 27 држава. Југославија је заступана по композиторима Славку Остерцу и Војиславу Вучковићу те пјевачици гђи Злати Бунђенац. Уз остале државе, наша музика добро се репрезентирала на овоме фестивалу у Лондону [...] Другог дана фестивала изведене су двије композиције Војислава Вучковића. Он је компомирао пјесме уз пратњу оркестра на текстове кинеског пјесника XVIII вијека Пеј-Ло-Тсина и нашег пјесника Радована Зоговића. Ове пјесме интерпретирала је на фестивалу чланица београдске опере гђа Злата Бунђенац. Према писању енглеске штампе те пјесме су биле најуспјелије тачке вечери. Композиције су необично тешке, а гђа Бунђенац отпјевала их је с великим успјехом, тако да је била срдечно акламирана од публике.“ Златин наступ био је 21. или 22. јуна 1938. г.

Пошто се уђе у следећу сезону, 1938/1939, наилази се, после *Евгенија Оњегина*, *Фауста* и *Мадам Бетерфлај*, на Златино учешће у великом концерту „у славу Бузепе Вердија“, тј. на прославу 125-годишњице његовог рођења, која је одржана 11. X. Ту је Злата уз пратњу оркестра певала арије из *Бала под маскама* и *Моћи судбине*. Учествовали су такође Рудолф Ертл и Никола Цвејић.

Друга од споменутих двију опера сада је управо и била припремана; тих дана, тачније 7. X, она је приказана први пут, у режији Ериха Хецла, у декору Младена Јосића, а под диригентском управом Ивана Брезовшека. Златина улога Леоноре оваплоћивала је судбинску борбу између љубави према мушкарцу и часне оданости породици. Поставка је имала доста одјека. Милоје Милојевић је исписао стручно осмишљене редове о самој опери, о реализацији, при чему је веома похвалио Јосића, а затим прешао

на певаче. Успех извођења приписао је на првом месту Злати Бунџенац. „То је велика креација, њена Леонора. Жива и искрена. Беспрекорно технички остварена и у певачком и у глумачком смислу. То је креација исто толико од културе, колико и од инстинкта.“¹⁷ Миленко Живковић се такође сасвим професионално унео у суштину овог дела — према њему типичног за Вердија с обзиром на омиљену тематику, а и по извесној стереотипији и театралности, па је исто тако проговорио о поставци и о извођачима, о којима је изнео изнијансирана мишљења. „[...] Међутим, највеће признање заслужује гђа Бунџенац. Улогом Леоноре гђа Бунџенац је постигла креацију великог формата. А за ово има да захвали својој оштрој интелигенцији, стабилној и дубокој музикалности, финој вокалној култури, племенитом и гипком гласу и великом глумачком таленту. Њена Леонора била је сва изломљена од тешког бремена које јој је натоварила слепа коб, али нигде при томе нисмо осетили празну патетику.“¹⁸

Павле Стефановић је на два места изнео своје утиске. У листу „Правда“ он је комбиновао препричавање садржаја, режије, певачких домаћаја и других чинилаца. Ево примера тог његовог поступка, кад говори о призору у којем Леонора тражи мир својој души у шпанском манастиру. „Да није музички прекрасна, за шта је, наравно једини Верди заслужан, била би предуга та сцена, чији је врхунац лепоте у вокалном дијалогу Леоноре гђе Бунџенац и Гвардијана г. Цвејића [...] Ту је у ствари и почетак краја, који ће се одиграти пред вратима манастира, у коме Леонора ни за седам година није успела да угуши своја чула, своју овоземност, своју женственост. Велика арија коју ће она отпевати после погибије братовљеве иза сцене, умирући и сама, славно је дело не само Вердија, већ и гђе Бунџенац. Скроз у стилу, кондензованог глумачког геста, изванредно музикална, она је на концу «Моћи судбине» потврдила“, размишља Стефановић даље, уверење свих оних који сматрају да је ова опера антиципација скоре *Аиде*, а не реминисценција на ранијег *Трубадура*. На другом месту исти приказивач је рекао: „Соло-певачи «Моћи судбине» растегли су се квалитативно дужином једне доста простране скале: од изврсног (Бунџенац) до сасвим слабог (Сарван) дејствовања [...] Људи који певају и глуме имају најразноврсније задатке, па би пре свега ове требало класифицирати. Прихвати ли се ипак једно релативно мерило, произашло из односа улоге и креатора, биће адекватност једног и другог фактора идеални случај постигнућа. Гђа Бунџенац (Леонора) приближила му се, неоспорно, највише.“¹⁹

Сасвим убрзо, и то 19. XI, дата је још једна премијера, *Четири грубијана* Ермана Волф-Ферарија, на тему Голдонијеве комедије из XVIII века. Овог пута диригент је био Матачић, исти који

¹⁷ Политика, 10. X 1938.

¹⁸ Време, 9. X 1938.

¹⁹ Правда, 14. X 1938; Музички гласник год. VIII бр. 8, 1938, 185.

је дирговао том опером на југословенској праизведби децембра 1934. г. у Загребу. Тамо је улогу Феличе — Златина улога у Београду — певала Анчица Митровић.

И о овој опери, готово више о њеном композитору и њеним општим карактеристикама него о београдској реализацији, писали су много, нарочито Милојевић и Стефановић. Дело представља „калеидоскоп малопаланачких портрета“, „оперу без старова, без великих арија, исцепкану на задихане парландо речитативе, ситне, љупке мелодијнице“, „фриволитет“, „перјасте вице“ (П. Стефановић).²⁰ Женске улоге — четири венецијанске грађанке — биле су подељене између три сопрана — Злате Бунћенац, Аните Мезетове и Катице Јовановић, и мецосопрана Евгеније Пинтеровић, док су четири мушкарца, тачније, мужа, певала четворица басова. Услед таквог одсуства водећих фигура одсуствовали су и посебни осврти на извођаче. Нешто мало индивидуализације налазимо у рецензији Милоја Милојевића. „Пошто је ово опера ансамбла у листа, који се врло мало из целине издвајају ради каквог кратког самосталног певачког развоја, нема потребе говорити о појединцима, мада бисмо радо указали на врло успеле епизоде те врсте г. Јовановића, гђе Бунћенац и гце Мезе.“ Да је дикција била боља код неких учесника, за разлику од неколико сасвим добрих, рекао је исти приказивач, „да је гђа Бунћенац на то мислила, њен дуел речима у последњем чину са три грубијана, који су већ били готови да заврну шију својим женама, вештим створовима који су их тако духовито исмејавали — био би још сугестивнији, а био је духовит и врло непосредан.“²¹

На једној репризи, у четвртном чину, срушио се део кулиса баш када је Феличе флертовала са својим удварачем грофом Рикардом (тенор Ж. Томић). Било је врло видљиво како је Злата, уз ведар смех, грациозно одскочила у страну, затим је један од певача изван либрета направио гласну доскочицу, па је представа глатко текла даље без једног зида и срећно се завршила. Новине нису пропустиле да то забележе, у хумористичном тону.

Скоро је немогуће пописати све одласке Злате Бунћенац у Љубљану, са *Травијатом*, *Манон* и другим представама, нити пратити њене изласке на концертни подијум и пред небројене слушаоце радио-таласа. Један од концерата, 27. XI 1938. г., био је намењен преносу у Америку: на њему је Злата певала Милојевићеву „Песму ветра с мора“. На дан уједињења (1. XII, на двадесетогодишњицу тог чина) био је велики концерт Београдске филхармоније у сали Коларчеве задужбине, па ни он није могао проћи без солистичког наступа Злате Бунћенац, која је уз пратњу оркестра певала песме Милојевића и Вукдраговића (све остале тачке биле су оркестарске). Дана 7. XII уследио је „пренос за Енглеску“, опет са Златином интерпретацијом М. Милојевића. „Успутно“ су тај пре-

²⁰ Музички гласник год. VIII бр. 10, 1938, 209—212.

²¹ Политика, 22. XI 1938.

нос чули у Будимпешти, после чега је извођачица добила позив да у том граду приреди концерт. Злата ово није прихватила, као ни годину дана касније позиве у Минхен и Варшаву — тада већ опрезна због ратног вихора у Европи.

Пучинијеви *Боеми* су били делимично обновљени 19. I 1939. г. Матачић је по своме (речено је: логично, бравурозно) увежбао оркестар, Хецл је пружио освежену режију, нова је била Бахрија

Вечерња претстава

Код Споменика

У четвртак, 19 јануара 1939 године (87 пут)

Боеми (чергари)

Сцене из А. Миржеовог „*Vie de bohèmes**“ у четири слике
Написали: Ђ. Ђакоза и Л. Илика. Превео Др. М. Милојевић
Музика од Бакома Пучинија

Диригент г. Матачић

Л И Ц А

Родолф, песник	.	.	.	г. Поповић.
Шонар, музичар	.	.	.	г. Колацио
Марсел, сликар	.	.	.	г. Јанковић
Колин, филозоф	.	.	.	г. Цвејић
Белoa, газда од куће	.	.	.	г. Туцаковић
Мими	.	.	.	гђа Бунџенац
Мизета	.	.	.	гца Нури-Хацић
Парпињол	.	.	.	г. Николић
Сен Фар	.	.	.	г. Трифуновић
Цариник	.	.	.	г. Барањиков
Наредник царинске страже	.	.	.	г. Семененко
Студенти. Шваље. Модискиње. Грађани. Продавци. Торбари Војници, Момци у кафани. Дечаца, девојчице и т. д.				

Нури-Хацић као Мизета. Ипак се приказивачи осврћу и на солисте који су овде у својим улогама већ били традиционални. М. Милојевић, говорећи о партији Мими, назива Злату „недостижном креаторком“, „нашом изванредно префињеном, културном и отменом гђом Бунџенац“. Он медитира о томе да кад би прваци могли да певају и епизодне улоге, па да се међусобно измењују, био би рај у оперском позоришту. „[...] А изнад свега плинула је (sic) тако пречишћена и срдачна, велика уметност гђе Бунџенац. Њена Мими је прави човек, искрена од првог тренутка до последњег даха, када је умрла, на мансарди. Угасила се тихо, као свећа која је догорела.“²² „Иако у својим старим улогама, гђа Бунџенац као Мими и г. Цвејић као филозоф Колин налажу ми својим артистич-

²² Политика, 23. I 1939.

ким квалитетима да и овом приликом кажем како су изврсни трудбеници наше опере.“²³

Из Златиног календара: 20. I *Четири грубијана* у Новом Саду, 22. I *Манон* у Лјубљани, 23. I *Четири грубијана* у Београду, 27. I концерт у Сарајеву. Дана 4. II она је певала у Земуну на некој мањој приредби у сали „Привредника“, и затим увече у *Моћи судбине*.

Додајмо поводом сарајевског наступа у културном и просветном друштву „Просвјета“, да је тамо најпре било одржано предавање Владимира Горовића о значају нашег средњег века, а после су „... умјетнички углед концертног дијела часно одбранили примадона београдске опере гђа Злата Бунћенац-Гавела и хор српског пјевачког друштва «Слога». Бриљантне пјевачке способности поноса београдске опере, гђе Бунћенац, дошле су до свог пуног музичког и проосјећаног интерпретаторског израза у концертним композицијама Коњовића, Папандопула и Готовца, те у арији из Крстићевог Зулумћара.“²⁴

Значајан је био Златин београдски деби, 18. II 1939. г., у *Травијати*, толико пута већ отпеваној другде. Очигледно, она се посебно припремила да изађе пред београдску критику и публику.

„[...] Певачка моћ, коју у ове певачице подједијено сачињавају и техничка логичност, и стилизаторска одмереност, и ефикасност у исти мах и непогрешна логичност вокалног фразирања, и увек тачан избор мере динамичкоггибања у спровођењу певачког парта, уравнотежила се стабилно и постојано. А суштина њене глумачке снаге почива исто толико на интуитивној и луцидној њеној спретности да одреди оквире [...] слободном размахивању геста, колико и у артистичкој вештини да размах ове глумачке делатности у току своје креације увек одржава у равнотежи и пуном складу са индивидуалним особеностима свог темперамента, сасвим уочљиво личено.“ Спомиње се „оно нешто, што ову певачицу издваја“, затим следи сам приказ нове улоге. „Виолета гђе Бунћенац (улога коју је она толико пута остварила ван наше сцене а тек јуче први пут на њој), драгоцен је добит за наше оперско позориште. Као еклатантан пример дајем само један: баш прозни текст певачице у последњем чину, њено читање писма. Уз мајсторски развијене и развијане мелодијске линије широм главног свог парта, у овим тренуцима гђа Бунћенац, уместо да спусти, по правилу праксе, ниво драмског напона на степен мелодраматске епизоде, згушњава трагику оперске сцене до судбоносних акцената једног певања које је, кулминирајући, прешло у своју противност, у живу, прозну драматску реч. Максимална изразитост тих неколико прозних речи искаче овде у план максималне потенције песме, која, ето, на свом врхунцу престаје бити оно што је, и постаје своја сопствена супротност: јасна, гола, суштаствена реч.“²⁵ „Сво-

²³ Павле Стефановић, Правда, 21. I 1939.

²⁴ без потп., Jugoslavenski list, Сарајево, 29. I 1939.

²⁵ Павле Стефановић, Правда, 20. II 1939.

Н А Р О Д Н О  П О З О Р И Ш Т Е
У Б Е О Г Р А Д У

Вечерња претстава

Код Споменика

У суботу, 18 фебруара 1939 године (133 пут)

Травиата

Опера у четири чина. — Музику написао Ђузепе Верди
Либрето написао Франческо М. Пјаве. Превоо М. Димовић
Редитељ г. Ертл Диригент г. Крипс, к. г.

Л И Ц А

Виолета Валери	гђа Бунџенац
Флора Берова	гца Горски
Анина	гца Радић
Алфред Жермон	г. Половић
Жорж Жермон, његов отац	г. Јанковић
Барон Дуфол	г. Пихлер
Гастон, виконт од Леторијева	г. Петровић
Маркиз д'Обињи	г. Митровић
Доктор Гренвил	г. Цвејић
Слуга код Флоре	г. Барањиков

Пријатељи и пријатељице Виолетине и Флорине, слуге
Виолетине и Флорине, маске итд.

Место: Париз, његова околина. Време око 1835 године.

јим последњим креацијама, којима је успела да да изванредан уметнички замах, гђа Злата Бунџенац је постала скоро незаменљивом за улоге свога типа у репертоару наше Опере. Последња њена улога, Виолета, може се слободно сматрати као један од најуспелијих подвига у целокупној њеној уметничкој каријери [...]. Треба да почнемо са последњим чином Травијате, у коме је она постигла врхунац изражајне енергије. У овом трагичном чину Виолета се грчевито превијала између две страховите патње: своје љубави и своје болести. Измучена и изнурена, она се најзад скрхала као трошна зграда. Гђа Бунџенац је са дубоким човечанским изразом и ретком топлином изградила личност несрећне Виолете [...]. За последњи чин гђа Бунџенац је нашла један уздржан али необично експресиван начин певања, чиме је дала снажан реалистички ефекат постепеног умирања. Али гђа Бунџенац је умела кроз целу представу да унесе грације, примамљиве дражи и страсти, дајући ретко племениту лепоту музикалном садржају ове партије. Виолета гђе Бунџенац може се сврстати у ранг европских креација.²⁸

²⁸ Миленко Живковић, Време, 20. II 1939.

Почетком марта била је у Београду обновљена Моцартова *Чаробна фрула*, па је два дана касније П. Стефановић, похваливши диригента Крипса што је из солиста измаио „лакоћу и уздржану

АКАДЕМСКО ПОЗОРИШТЕ НА УНИВЕРЗИТЕТУ БЕОГРАД

приређује у уторак 23
ов. мј. у физичкој сали
— правног факултета

ВЕЧЕ МУСОРСКОГ

СА ОВИМ ПРОГРАМОМ:

1) Др. В. Вучковић:

„Музички реализам“

2) Чланови београдске опере:

г-ђа Бранка Бојовић

г-ђа Злата Ђунђенац

г. Владета Поповић

г. Жарко Цвејић

певају песме и арије из опере:

„Борис Годунов“ и „Сорочински Сидом“

3) г. Милац Ристић — свира на клавиру:

„Слике са једне изложбе“

Почетак у 8^ч

Улазнице: 10, 5 и 3 дин.

АКАДЕМСКО ПОЗОРИШТЕ

Штампана „Зора“, Београд

снагу, више потенцијалну но гласну“, рекао још и ово: „Гђа Ђунђенац (Памина) имала је мањег напора [него Ст. Јанковић, који није био у зони свог гласовног опсега], јер има једну природну, физиолошку предност за Моцартове гласовне мекоте: таман и обоа глас. Употребила га је у правој количини и са оном њој својственом јединственошћу геста и вокалног рада.“²⁷

²⁷ Правда, 4. III 1939.

Минијатурна опера *Апотекар*, коју је написао неоперски (у знатној мери) композитор Јозеф Хајдн, била је камерно изведена 30. III на радију, са учешћем Злате Бунџенац, Аните Мезетове, Владете Поповића и Жарка Цвејића. Дириговао је Војислав Вучковић, а цела емисија је била снимљена на грамофонске плоче.

Н А Р О Д Н О  П О З О Р И Ш Т Е
у В Е О Г Р А Д У

Дневна претстава

Код Споменика

У недељу, 30 априла, 1939 године (123 пут)

Фауст

Опера у пет чинова (седам слика)

Музику написао Шарл Гуно. Текст, по Гетеу, написали Мишсел Каре и Жил Барбие. Превео П. К. Диригент г. Крипс, к. г.

Л И Ц А

Доктор Фауст	.	.	.	г. Ивић
Мефисто	.	.	.	г. Цвејић
Валентин	.	.	.	г. Јанковић
Вагнер	.	.	.	г. Митровић
Маргарета	.	.	.	гђа Бунџенац
Сибел	.	.	.	гца Радић
Марта	.	.	.	гца Горска

Збор: ђаци, војници, грађани, вештице, итд.

Средњи век. — Немачка

ВАЛПУРГИЈСКА НОЋ

(Балет)

Аспазија	.	.	.	гђа Бошковић
Млади Грк	.	.	.	г. Жуковски
Баханткиња	.	.	.	гца Прелић
Сатири	.	.	.	г. Лакећић

г.г. Крстић, Лебедев, Ержен, Тарновски, Росијски; Мирни

Грчке девојке: гђе Живановић, Марковић, Бологовска Јовановић, Корбе, Максимова, Језершек, Колесникова, Полонска, Стефановић, Јанош, Шуминск Торбица, Воробјева, Акинџијева, Верешчагина и др.

Био је и један *Фауст*, сто двадесет трећи по реду у београдском Народном позоришту, 30. IV 1939. г., даван као матине. Представа као и друге тадашње, стајаћа; Гуноова мелодиозна, приступачна музика, у раскорак са Гетеовом филозофском дубином, ствар помало разводњена, ублажена. Али се прави уметник не изједначава са разводњеностима — он у њима налази скривену дубину, он њих управо уздиже наново, макар према неким друк-

чијим висинама. Поводом таквих Златиних наступа, а било је равно осамдесет Маргаретиних живота у њеном животу, написао је Бранко Гавела: „Врхунци Златине вокалне уметности се показују у тренуцима када њене личности стоје на прагу свог трагичног краја, када се у предворју смрти још једном отварају погледи према прошлости, када као у некој видовитости још једанпут искрсавају успомене на неповратну минулу срећу, кад се у некаквој визионарској транспозицији затвара трагични круг збивања — сетите се у том смислу Маргаретине смрти! Ту Злата ваја импресивну сломљеност гласа, у којем ипак трепери сва дубока лирика првих љубавних корака.“²⁸ Тако смо и ми доживљавали Маргаретину смрт, достојанствено певану апотеозу добра изнад сваког зла, а и оне беспримерно ликујуће завршне ноте, које су прекривале оркестар; после смо посматрали њене изласке пред завесу на непрекидно и френетично дозивање из публике, па смо их на том матинеу избројали четрнаест. — То исто вече, преображена у концертну певачицу, Злата је певала у Земуну на прослави Зрињског и Франкопана.

Почетком маја давао се после дуже паузе *Вертер* („лармојантна опера“, „без пучинијевске продуктовљености“, „мелодична, тачније, мелодиозна“), обновљена највише ради омиљеног госта Јосипа Гостића у насловној улози. „Г. Гостић изванредно интензивно осећа [...] атмосферу своје улоге — као и његова прексинаоћна изврсна сарадница гђа Бунђенац што осећа, и остварује, све оно што трепери у души Лоте.“ — „Лоту је певала са фином уздржанашћу гђа Бунђенац.“²⁹

Пошто се вратила у ову улогу, иначе мало пута дотада отпевану, Злата је с њоме отишла у Загреб, јуна исте године. У Загребу је *Вертер* био тада наново настудиран, па је изазвао и већи број приказа, од којих смо одабрали само неколико.

„У улози Лоте наступила је као гост гђа Злата Бунђенац-Гавела и као увијек досада дала и у пјевачком и у глумачком погледу импресивну креацију. Својим гласом кадра је да изрази богату скалу осјећаја, коју носи у себи ова улога, па је и овај пут показала своје потпуно проживљавање, било у пјевачким фразама, у којима је било много суза а никад прекинута пјевачка линија, било у криковима бола, кад су јој висине пуне и широке.“ — „Гђу Злату Бунђенац-Гавела упознали смо у јединој новој улози из њеног богатог репертоара. Она уноси нешто лично у сваку своју улогу, била то колоратурна Травијата или мецосопранска Лота. Као недавно у Бетерфлај, тако и у овој улози с мало средстава, односно суздржљивошћу, постизава снажне утиске. Сјајног партнера имала је у г. Гостићу.“ — „У улози Лоте [...] у првом и дру-

²⁸ *Zlata Gjungenac (Portret) ... 124.*

²⁹ Милоје Милојевић, Политика, 8. V 1939; Павле Стефановић, Правда, 8. V 1939.

НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ У БЕОГРАДУ

Вечерња претстава

Код Споменика

Г. Гостић, тенор, као гост

У суботу, 6 маја 1939 године (43 пут)

Вертер

Лирска драма у четири чина. Музику написао Жил Масне
По Гетеу написали Бло, Миле и Хартман
Превео Милан Димовић
Диригент г. Матачић

Л И Ц А

Вертер	.	г. Гостић, к. г.
Алберт	.	г. Митровић
Кмет	.	г. Цвејић
Шмит) његови	.	г. Петровић
Јован) пријатељи	.	г. Обрадовић
Лота, његова кћи	.	гђа Бунџенац
Софија, њена сестра	.	гђа Илић
Кети	.	гца Освалдова
Брилман	.	г. Барањиков
Деца кметова гђе Габај, Т. Величковић, Семенова, Васиљева, Прудникова. Гости. Народ		
Догађа се у околини Франкфурта, од јула до децембра 1878		
Први чин: Кметов дом; други чин: Липе; трећи чин: Лота и Вертер; четврти чин: Вертерова смрт		

гом чину давала је донекле дојам повучености и тек је у трећем и четвртном чину дала дојмљиву драматску креацију.“ — „Главну женску улогу пјевала је гђа Злата Бунџенац-Гавела као гост. Ова интелигентна и свестрана пјевачица знатне културе дала је и као Лота креацију, не само пјевачки, него и глумачки израћену и промишљену у свим детаљима. Колико човјечански топлих и идеалистичких црта у првом чину, када се, окружена браћом и сестрицама, брига мајчином љубављу за њихово добро; колико поезије у оном повратку кући са Вертером за првог мрака, с колико увјерљивости је била изражена она хладноћа којом — сада већ жена Албертова — одбија Вертера пред црквом у другом чину (сцена, чији карактер и значење је уосталом од већег дијела публике био криво схваћен!). А која тек интензивност и снага изражаја у сцени провале љубавног осјећаја у трећем чину и боли над смрћу Вертеровом у задњој слици!“³⁹

³⁹ Vladimir Ciprin, Večer, 17. VI 1939; Hubert Petan, Obzor, 17. VI 1939; Branimir Ivakić, Jutarnji list, 18. VI 1939; Stanslav Stražnicki, Novosti, 20. VI 1939.

Један од крупнијих догађаја у току уметничког службовања Злате Бунђенац било је њено гостовање у бечкој Државној опери 14. V 1939. г., са *Мадам Бетерфлај*. Према сазнању из каснијих љубљанских одјека (Љубљана је непрекидно пратила њено кретање!), за ово гостовање се побринуо генерални директор Вајмарске опере, диригент Стикс, који је приликом боравка у Београду дириговао у *Боемима* и чуо Злату као Мими. Тада је, наводно, изјавио да је Злата, ступивши на позорницу, „преузела цело вођење представе“ и у оркестру се све догађало под утицајем те необично музикалне и осећајне уметнице, „тако да сам ја осетио тог тренутка како сам заправо непотребан.“

Гост је у Бечу тада био и Л. Матачић (дириговао је *Бетерфлај*), који је за тамошње новине изјавио: доводим вам данас још једног југоисточног госта, гђу Злату Бунђенац, понос наше Опере у Београду.

„Чули смо једну Бетерфлај, која је успела да на велику трагику придода, тамо где је то било могућно, лаку кокетерију, те је на тај начин у глумачком погледу одржала доста добру равнотежу. Тиме је њен глас, који ни у ком случају није велик, добио на интимном чару, меке и умилне средње позиције развиле су у пиано-положајима сву своју драж.“ — „Шеф краљевске опере у Београду Ловро Матачић и дива те институције Злата Бунђенац“ били су гости у *Мадам Бетерфлај*, „извођачица дирљиве личности младе Мадам Бетерфлај удовољила је захтевима ове улоге, у музичком и глумачком погледу, на начин веран самоме животу. Њено певачко остварење, припомогнуто природом њеног гласа који улози одговара, било је посебно изражајно и освојило је лепотом.“²¹

Трећу рецензију пренела је у деловима београдска „Политика“: „Ми смо свакако размажени бечким креацијама у овој улози. Ако је, дакле, уметница нашу публику могла да подстакне на искрено и снажно допадање, то је онда доказ за квалитет њеног остварења. Доиста, ова жена поседује не само fino култивисан глас пријатног звука, она уме и да глуми. Њена истински позоришна крв претопила је дирљиву појаву обмануте девојке из Нипона у заиста дубок утисак.“ Даље се каже да Злата Бунђенац испуњава све услове за ову тешку улогу: „лак изговор, одличан белканто, сигурно вођење гласа — звонког и ненадмашиве висине, топлину преживљавања“; публика је гледала нетремице и слушала главне тачке с највећом пажњом. Њене речи и погледи нису били упућени публици, него увек супевачима; сценски врхунци одисали су аутентичном поезијом. Овој Бетерфлај се верује; „видели смо праву Бетерфлај, а то је много, то је све“.²²

Било је преговора о даљим гостовањима, у Бечу, Вајмару и другде, али се Злата брзо вратила у Југославију, где је већ 17. V

²¹ Volkszeitung, 16 V 1939; Kronenzeitung, 19. V 1939.

²² Према Neues Wiener Tagblatt, 19. V 1939 (рецензент Fritz Skorцени) и Политици, 20. V 1939.

имала уговорену у Загребу опет једну *Бетерфлај*. Загребачке новине такође преносе похвале изнете из бечке штампе, а затим дају властите приказе.

„Умјетничка озбиљност и савјесност, којом Злата Бунџенац-Гавела приступа израђивању својих улога, већ је отприје добро позната. Баш се и пригодно синоћње представе могло најбоље установити како се Злата Бунџенац-Гавела не задовољава с донекле повољним резултатима интерпретације једне улоге. Она је улогу Бетерфлај све више израђивала, постигнувши тако велик умјетнички успјех. У улози Бетерфлај створила је Злата Бунџенац-Гавела и с пјевачког и с глумачког становишта увјерљив лик, који је од јакога дојма. Њезина жеља да постигне што већи умјетнички ефекат ишла је тако далеко, да су умјетничке кретње и уопће читаво држање својом стилизираношћу подсећали на женске ликове с јапанских дрвореза.“ — „Злата Бунџенац [...] певала је јуче партију Бетерфлај. Изузетно музикална, врло лепо фразирајући и невероватно убедљива у предавању улози, певала је својим лепим, свезим лирским сопраном ову ролу, коју је местимице умела да одигра потресно. Тиме је саздала уметничку творевину великог формата.“ — „О висини њезине умјетности и у пјевачком и у глумачком погледу освједочили смо се поново на овој представи. Ова партија броји се међу њезине најбоље и најдотјераније креације [...] Њезин лирски сопран, загасито обојен, једнако је чист у свим положајима и у свим динамичким нијансама, и пун топлине. У њему она посједује инструмент, којим савршено влада (истаћи треба свагда чисту интонацију), а упјеваност — услијед многих наступа — даје јој довољно могућности да може обраћати већу бригу и на глумачку страну улоге. Зато је лик несретне По-По-Сан био толико стилски дотјеран и увјерљив, да је њезин наступ изазвао спонтано одобравање.“³³

Ни сарајевске новине нису пропустиле да спомену бечко гостовање, па су, у очекивању новог наступа Београдске опере у Сарајеву, са Златином *Травијатом* 27. V између осталих представа, јавиле и то да је, судећи по целокупној бечкој штампи, Злата Бунџенац „прославила нашу оперу“.³⁴

Усред свих споменутих путовања, 19. V је Злата певала у Београду у *Јенуфи*, обновљеној после дужег времена. Заиста је била необична њена професионална неуморност, предусретљивост и свежина у тим годинама!

Јенуфа је у Београду пре тога била давана 1928. г., са Маријом Жалудовом у главној улози, без много успеха. Овог пута су позвани стручњаци, разумљиво, опет тумачили оперски новитет: према Милоју Милојевићу — има мало опера које се могу мерити са Јаначековом *Јенуфом*, која лежи на линији Даргомишски —

³³ Branimir Ivakić, *Jutarnji list*, 19. V 1939; Milan Majer, *Morgenblatt*, 19. V 1939; Zlatko Špoljar, *Hrvatski dnevnik*, 24. V 1939.

³⁴ *Jugoslavenski list*, 26. V 1939.

Мусоргски — Модерна. Други су извлачили разлику у поређењу са „чистом експресивношћу“ Мусоргског, истицали стилизације мелодијских линија усклађене с акцентима речи. Правац овог твораства употребљен је чак и са Крстићевим *Зулумћаром*.

„Сви певачи заслужују пуну похвалу“, у првом реду Зденка Зикова као Бурја. „И гђа Бунћенац оживела је Јенуфу са пуно топлине, преданости и човечанске доброте, уносећи у тумачење ове улоге своје велико уметничко искуство.“ — „Гђа Бунћенац [остварила је] једну јасно и убедљиво окарактерисану Јенуфу. Зар говорити још о њиховим гласовним квалитетима?!“ [тј. Зденке Зикове и Злате Бунћенац]. — „Ако изузмемо недостатке дикције, признајемо, са задовољством, да је гђа Бунћенац, заједно са гђом Зика (Јенуфа и удовица Бурја) дала сугестивну и проживљену креацију [...] Изражајна снага гђе Бунћенац је била умногоме оперски художествена.“³⁶

На крају описа ове занимљиве и пуне сезоне споменуће се још радио-концерт 23. VI, на коме је Злата Бунћенац извела шест јужносрбијанских песама у обради Јована Бандура. С тим у вези треба подсетити да је она веома волела нашу јужњачку народну песму, те је била у стању да после неке потресне Виолетине смрти пређе право у кафану, да слуша народне певаче; „не ради разноде“, како је говорила, и не да учи напеве, него да чује „жанр певања“ и оно посебно, „што се не може наћи у нотама већ се мора чути изворно“. Чувени севдах се не да ставити у ноте, говорила је, нити ту песму могу сасвим аутентично певати особе које нису рођене у одговарајућим крајевима. Али је велико задовољство изводити их барем у уметничким обрадама, „што ја засада и намеравам да радим“.

Почетак сезоне 1939/1940 био је у знаку гостовања чланице Метрополитена Зинке Кунц. У улози Турандот наступила је 23. IX 1939, а појављивала се и других вечери. За истоимену оперу декор је припремио Младен Јосић, о коме је тада било писано да је боравећи у Кини упознао потребни колорит. Диригент Матачић је уједно био редитељ („целој представи дао је паклени замах, позорница је врела и кипела од силних покрета хорских маса, док је оркестар сипао вулканске слапове звука“ — М. Живковић). Партију Лиу је на првој представи отпевала Злата Бунћенац, док је за репризе ту улогу преузела Анита Мезетова.

Зинка Кунц је добила безрезервне похвале. Разуме се, у сенци главне јунакиње и међународне звезде, рођињи Лиу су овом приликом били посвећени краћи коментари (сећамо се великог Златиног успеха у тој улози из времена првог београдског ангажмана). Сада је писано следеће: „Гђа Бунћенац изванредна креаторка улоге Лиу.“ — „Гђа Бунћенац је топло и пожртвовано играла Лиу са пуно искреног осећања за музичко тумачење ове партије.“

³⁶ Миленко Живковић, *Време*, 21. V 1939; Павле Стефановић, *Правда*, 21. V 1939; Милоје Милојевић, *Политика*, 22. V 1939.

— „Партија робињице Лиу захвална је и вокално и драматуршки. Аплауз који је у њој гђа Бунџенац пожњела на отвореној сцени пада једним делом и на естетско-етички закон уметничке неодољивости коју носи у себи свака варијација теме жртве и самоодрицања. Гђа Бунџенац отпевала је, уосталом, беспрекорно своју чувену арију уочи смрти.“²⁶

Представу *Моћи судбине* 13. X споменућемо по томе што се на њој догодио неубичајени оперски скандал: једна солисткиња није почела да пева где треба (није видела Брезовшков знак), па је и хор ућугао, и завеса је морала да се спусти. П. Стефановић, прокоментарисавши ово, није пропустио да се осврне на нашу уметницу. „Гђа Бунџенац Елеонору (sic) може убројати међу најбоље своје креације, међу најбоље творевине наших оперских подухвата уопште.“²⁷

Обновљен је Моцартов *Дон Жуан*, са диригентом и редитељем Мирком Поличем: стилски уравнотежено и одмерено. Дону Ану је 4. XI певала Злата (са повређеном ногом и јако прехлађена). „Поуздано је спојила крајње изражајне полове — лирску топлину са трагичним акцентима“; „у речитативу треће слике достигла је висок степен драматичности“.²⁸ Четири дана касније у улози Доне Ане наступила је Зинка Кунц.

Други концерт Удружења пријатеља словенске музике, изведен 18. XI 1939. г. на Коларчевом универзитету, имао је одјека у штампи због интересовања које су изазвале домаће композиције, нарочито песме Станојла Рајичића „Јесења киша“, „Вече“ и циклус „Живот“ (три песме). Њих је, уз клавирску пратњу композитора, отпевала врло успешно Злата Бунџенац, похваљена после тога због „јединствене“ вокалне технике у тешким конструкцијама, у „мелодијски раздробљеним речитативима“.²⁹

Травијату са Златом Бунџенац, давану 13. XII, чули су и слушаоци радија у земљи и иностранству. Из Италије је дирекција Београдске опере стигао телеграм: „Честитамо на вашој дивној емисији Травијате, маестро Матачићу. Љубимо руке вашој изванредној Виолети. Она је велика уметница са анђеоским гласом. Радио-слушаоци Рим — Милано — Ријека.“

Дана 15. XII Злата лансира на радију песме младог Борба Милојевића. За младе композиторе она се увек залагала свесрдно и несебично.

Прескачући многе непоменуте оперске представе и концерте, рећи ћемо само да је Злата до краја 1939. г., то јест за четири прва месеца сезоне, пет пута одлазила на гостовања у Љубљану

²⁶ Милоје Милојевић, Политика, 25. IX 1939; Миленко Живковић, Време, 25. IX 1939; Павле Стефановић, Правда, 25. IX 1939.

²⁷ Правда, 15. X 1939.

²⁸ Миленко Живковић, Време, 6. XI 1939; Павле Стефановић, Правда, 6. XI 1939.

²⁹ Павле Стефановић, Правда, 20. XI 1939.

(*Травијата, Мадам Бетерфлај, Манон, Фраскита*). У следећим месецима до краја сезоне набројали смо девет њених одлазака тамо, понекад у размацима од по свега две недеље. Између одлазака видимо је стално и у београдском репертоару.

На шестом концерту Београдске филхармоније 12. III 1940. г. била је праизведба *Симфонијске медитације* Михаила Вукдраговића, затим Брамсов *Концерт за виолину, виолончело и оркестар*, а у другом делу свирана је Малерова *Четврта симфонија*: од тога друга и трећа ствар као прво извођење у Београду. У Малеровом делу, у последњем ставу, постоји соло на речи Ајхендорфовог „Дечаковог чаробног рога“, у веселом и наивном народном духу. „Својим изврским певањем гђа Бунђенац је погодила ведру, свежу и хумористичку лирику ове симфонијски обрађене песме.“ — „Гђа Злата Бунђенац певала је са гретхенском безазленошћу, без материјализоване пластике тона, са бојом сна, овај јад Малеров оденут у анђеоски лик детињске милоште. То је прави стил. То је тако и у самој партитури јасно прописано.“ — „Своје соло у последњем ставу симфоније гђа Бунђенац је веома музикално интерпретирала.“⁴⁰ Дириговао је М. Вукдраговић.

Видели смо већ да је Злата певала *Коштану* још почетком тридесетих година у Љубљани и Загребу. Београђани су је видели у тој улози први пут тек 29. V 1940. г. Опера је, иначе, давана у Београду још 1933. г., са Катицом Јовановић у насловној улози. До ове београдске обнове је та опера, „звездани тренутак Коњовићев“, „српска валпургијска ноћ“, била претрпела мање или веће музичке ретуше. Сада је била нова четврта слика, која је боље осветлила Коштанино сагледавање властитог трагичног удеса. Ево, уосталом, шта је сам композитор изјавио о „поновној и потпуној ревизији“ своје Коштане: „Код Станковића недостаје централни стуб на коме ће и око кога ће да се држи и развија судбина главног лица. Нашао сам решење у директној и рељефној експозицији судбине главног лица“; Коштана постаје свесна да је залудно све њено расипање божијих дарова.⁴¹

Пред извођење обнове дао је изјаву и диригент Матачић (Полич је овом приликом био само редитељ). Он је упоредио фигуру Миткета, најчовечанскију, са Хансом Саксом у Вагнеровим *Мајсторима певачима*: ту имамо дерт, темперамент, националну ноту — а не „богове“! „Верујем да ће гђа Злата Бунђенац као Коштана овом ролом употпунити свој Бердан успешних интерпретација једним новим драгим каменом.“⁴²

Рецензије које су уследиле опширно су се задржале на самом делу, које је то у сваком случају и заслужило; сразмерно мање на учесницима представе. Издајамо оно што је битно за наше изла-

⁴⁰ Миленко Живковић, *Време*, 15. III 1940; Павле Стефановић, *Правда*, 14. III 1940; Драгутин Чолић, *Славенска музика год. I бр. 5*, март 1940.

⁴¹ *Политика*, 27. V 1940.

⁴² *Време*, 28. V 1940.

гање. „Коштана је добила и тиме што је главну улогу остварила гђа Бунџенац. Сав неодољив мах стваралачке глумачке снаге на сцени, та изванредна одлика духа и темперамента гђе Бунџенац, треперио је, носио је развој радње. Давао му: прво смисао страсти која кипти, уздржана; а потом смисао резигнације у трагичном револту, и најзад: подавање судбини.“ — „Гђа Бунџенац је оваплотиле Коштану са дубоким инстинктом, емоцијом и интелигенцијом.“⁴³ Посебно су још били хваљени Милан Пихлер као Митке и Милорад Јовановић као Хаџи-Тома.

Већ 1. VI *Коштана* са Златом се понавља; 4. VI Злата пева *Бетерфлај* у Загребу, 5. VI *Коштану* опет у Београду; 9. и 11. VI је она у Љубљани *Фраскита* и *Бетерфлај*, а 15. VI опет *Коштана* у Београду — и тако даље.

Везујући се за једну представу Боема, 5. VII 1940. г., са гостом Душаном Борџевићем (у оно време љубимцем женског дела публике) у улози Родолфа — евоцирајмо Гавелине утиске о Златиној Мими. „[...] И њена Мими, којој љубав, и то никако не платонска, није нимало туђа; девојка, која је као љубавница прелазила из једних руку у друге, а при свему томе девојка с неоскрнављеним извором девојачког чара, неупрљаног при заокрети-ма животног пута. Професионална кокота, а ипак исто тако професионална добра мала женица, која остаје у Златиној интерпретацији, заправо, осуђена на вечно девојаштво.“⁴⁴ Овим речима је Гавела, не једини пут, подсетио на присутну црту душевне чедности у многим Златиним улогама, у оним које се, иначе, не могу назвати чедним. Не варах се када кажем да је он баш то исто видео и у самој Злати као личности — а видео је тачно.

Последња предратна сезона, тј. 1940 — почетак априла 1941, такође је обиловала Златиним наступима, у Београду и Љубљани, на позоришним и на концертним бинама, али ћемо се задржати само на два значајна догађаја, на премијери Коњовићеве *Женидбе Милошеве* 11. II 1941. г., и на недељу дана касније изведеном Вердијевом *Реквијему*. Остало су биле оперске репризе, без много освежења. Уосталом, почетком 1941. г. ствари више нису ишле добро, Злата је назвала прилике у Опери дубоким сном. Почев од новембра, певачи су примали само половину плате. Говорило се, додуше, да се припремају *Рајнско злато*, *Снегурочка*, *Таис*, али до свега тога, као што се зна, није дошло.⁴⁵ У приватним разговорима било је жалби на директора Опере Матачића.

Женидба Милошева, компонована према „Чаробној игри у три чина“ Драгутина Ј. Илића, у претходној верзији *Вилин вео*, имала је своју праизведбу 1917. г. у Загребу (вилу Равијојлу је

⁴³ Милоје Милојевић, *Политика*, 31. V 1940; Миленко Живковић, *Време*, 31. V 1940.

⁴⁴ *Zlata Gjungenac (Portret)* ... 124.

⁴⁵ Подаци из интервјуа Злате Бунџенац са новинаром Миланом Николићем, *Правда*, 26. I 1941.

певала Вика Енгел). Давала се и у Београду раних двадесетих година. Под новим називом и прерађена, појавила се у Загребу 1925. г., пошто је аутор после београдске поставке добио неке добро-намерне примедбе, па је приступио изменама, нарочито у оркестрацији. Још у оним годинама за ово дело било је речено да је поникло из великог националног одушевљења композиторовог, да је то прва наша опера модерног стила, писана на основама научавања Мусоргског и Јаначека, а да је Коњовић „певач женске душе“. Године 1941. београдски критичари су подробно осмотрили ову оперу и такође су јој дали високу оцену. Истакли су њену „етничку“ идеју, њен модернизовани романтизам; приметили су да је Коњовић „научио доста од Вагнера“. Вагнеријанска је била, према П. Стефановићу, и Хецлова режија. Хваљен је декор по нацртима Сташе Беложанског. Дириговао је Мирко Полич.

М. Милојевић је истакао да су главне улоге велике и напорне, нарочито улога Равијојле. „Гђа Бунђенац је заиста жива вила Равијојла, а када девојком постане [тј. пошто јој је Марко спалио вео, па је постала Милошева љуба], изливи њени су пуни сугестивности, мајсторски.“ — „Од носилаца женских улога на првом месту ваља истаћи гђу Злату Бунђенац и гђу Пинтеровић [врачара]. Са пуно истинске емоције и изузетне наклоности према улози гђа Бунђенац је тумачила Вилу Равијојлу и на тај начин створила једну од најпоетичнијих фигура наше националне опере.“ — „Одлични прваци наше опере — гђа Бунђенац (Равијојла) у првом реду — изврсно су савладала тешке и непрегледне партове, ђаволски тешке за меморирање.“⁴⁶

А на све ово треба додати да је Злата тих дана била крајње нерасположена и растројена. Њен отац је тада био на смрти. Умро је 16. II, а то вече је она — не знам да ли већ истог дана обавештена о свему — отпевала своју Равијојлу на репризи (the show must go on), и сутрадан отпутовала у Загреб, на сахрану. Дана 23. II, изишавши на Коларчевом универзитету пред публику у црној вечерњој хаљини без икаквог украса, она је учествовала у Вердијевом *Реквијему*, и отпевала с највећом експресијом, маестозно, свој сопрански парт. Тиме је она на свој, уметнички, начин одала пошту преминулом оцу.

Реквијем се у Београду изводио у оквиру гостовања Љубљанске филхармоније, поводом четрдесетогодишњице композиторове смрти. Диригент је био Мирко Полич, певао је хор щубљанске Глазбене Матице, а гост је био и тенор Јосип Гостић; остало троје солиста били су београдски певачи. „Солистички квартет (гђа Злата Бунђенац — сопран, гђа Меланија Бугариновић — алт, г. Јосип Гостић — тенор и г. Жарко Цвејић — бас) знатно је допринео експресивној целовитости и хармоничности монументалног Вердијевог *Реквијема*. Извесна мера оперског карактера њихова фрази-

⁴⁶ Политика, 14. II 1941; Миленко Живковић, Време, 13. II 1941; Павле Стефановић, Правда, 13. II 1941.

рања условљена и самом природом дела, нигде није прелазила степен укусног и стилски исправног тумачења.“ — „Засебна похвала припада квартету солиста, који су и поред строге дисциплине концертног стила унели своје драгоцене индивидуалне вредности у извођење. Гђа Бунџенац показала је ретко познавање стила и са економичном употребом свог дивног гласа дала пун изражајни смисао своје партије.“⁴⁷

И ова музичка сезона, и цео предратни музички живот, полако су тонули у мрак. Злата Бунџенац је још гостовала у Осијеку и у Загребу, поред љубљанских наступа о којима је већ било говора. У Београду је још певала на два концерта, и у Опери: 31. III у *Женидби Милошевој* и 4. IV у *Мадам Бетерфлај*. Дана 5. IV била сам код ње на свом последњем часу певања — али уместо певања, ми смо сат и по разговарале, потпуно искиданих нерава, о ономе што нас сигурно очекује. Увече је имала радио-концерт; он је одржан, али са прекидом због ваздушне узбуне и нестанка електричне струје.

За 6. април 1941. г. били су у београдској опери предвиђени *Боеми*, са Катицом Јовановић као Мими. Ти и такви *Боеми* нису више никад били изведени.

⁴⁷ Павле Стефановић, *Правда*, 25. II 1941; Миленко Живковић, *Време*, 26. II 1941.

НЕМИРИ И СМИРИВАЊЕ

Окупација Југославије 1941. г. означила је и у животу Злате Бунбенац крај њене непомућене каријере, као и мање-више нормалног, ако не увек угодног, личног живота. Остала је у Београду, иако одсечена од своје загребачке родбине. Међутим, ту су прекинули да дају већину оперских дела са њеним истакнутим улогама, почело се живети по императиву времена и на диригованом репертоару. Осим тога, веома су се проредили прикази оперских догађаја, а и опао је квалитет, опала је понесеност таквих текстова. Пошто је проређеност рецензија, из сасвим других разлога, била карактеристична и за ране послератне године, поготову када би била реч о старијим певачима — то се овим поглављем нагло смањује документарна грађа о нашој уметници.

Разумљиво, Злата Бунбенац је за време рата морала и даље да пева, јер је то представљало њен хлеб. Певала је махом безвољно, често врло нерасположена. У њеном стану је једне ратне зиме било тако хладно, да је штрикала себи неке посебне рукавице без врхова прстију, а од изношених и исецканих чарапа плела је простираче под ноге.

На дан 6. VII 1941. г., по наређењу власти, изведена је са Златом *Травијата* на подијуму Коларчевог универзитета, за избеглице, како је стајало у најави. После тога све до октобра, када је отворена нова сезона (у згради Мањежа), она је певала само на радио-концертима. Одлазила је у Љубљану, о чему је напред било речи, док се у Загребу није појављивала.

Дана 4. и 11. X певала је Лоту у *Вертеру*. 18. X је даван *Бајацо*, у којем је улога Неде била тада додељена Злати први пут. *Бајацо* је после тога био извођен доста пута, некад са *Кавалеријом рустиканом*, некад са тзв. *Балетским дивертисманом* у кореографији Тоље Жуковског. У опери *Бајацо* је испрва дириговао Мирко Полич, а на више даљих реприза немачки диригент Освалд Бухолц.

Јануара 1942. г. обновљена је *Тоска*, опера која само уз изузетно добре певаче и, нарочито, глумце, може да представља захвално Пучинијево дело, иначе мање популарно од *Боема* и *Бетерфлај*. Злата Бунбенац се појавила као Флорија Тоска први пут у животу, и отпевала је ову улогу свега два пута, 21. и 23. III

1942. г. Имао се утисак да се она уклонила од ње, или просто ту није имала успеха. Може се претпоставити да није био у питању толико неки гласовни недостатак, колико неодговарајући за дате животне прилике „емоционални тонус“ улоге — а сама она није више била онако преображајно еластична као у незаборавним и непоновљивим љубљанским годинама. Злата је ово своје остварење на неки начин избрисала из уметничког биланса.¹

Понављали су се наступи у *Вертеру* и *Бајацу*, а од 18. IV 1942. г. и у *Боемима*, уз доста честа наступања на радију, где је извођена махом немачка и италијанска песма, почесто духовне садржине, понекад и француска. У лето 1942. г. Злата је успела да опет отпутује у Љубљану. Из програма, штампаних пола на словеначком пола на италијанском језику, сазнаје се да је тамо певала *Травијату*, *Бетерфлај* и *Боеме*. Забележићемо да се у Београду *Мадам Бетерфлај* није давала, наводно због тога што се у њеној музици легитимично чују тактови из америчке химне. Италијански окупатор у Љубљани није од тога направио питање.

У Београдској сезони 1942/1943, поред концерата, Злату су чекале две нове улоге: 15. XII *Агата у Чаробном стрелцу* (чија је премијера била 2. XII са Зденком Зиковом у тој роли), и 15. II *Грофица (Розина) у Фигаровој женидби*. Из данашње перспективе покушавамо да замислимо како је ова весела, љупка, треперава, наивна и истовремено суптилна, оплемењена буфо-опера одскакала од суре свакидашњице оних гледалаца и слушалаца којима су на улазу у позоришну зграду били опипавани џепови и тапше и који су свако мало погледавали у сатове, због полицијског часа. Дана 18. IV 1943. г. гостовала је у Београду нека (непотпуна) берлинска оперска труппа, која је извела *Чаробног стрелца*, па је том приликом Злати било наређено да ускочи као Агата и да отпева улогу на немачком. Научила ју је на новом језику за два и по дана.

Додаћемо да је 27. III 1943. г. Злата Бунџенац изишла пред љубљанску публику као Таис, коју је, као и Тоску, отпевала свега два пута. Треба веровати да би ова улога прекрасне куртизане-покајнице, иначе баш веома „примадонска“, постала једна од ефектних Златиних рола, да јој је пала у део у млађим годинама и у срећнијим временима. Уз ово гостовање отпевала је и своју неизбежну *Травијату*, као и Татјану у *Евгенију Оњегину*, који се, иако из пера руског композитора, под „либералнијом“ италијанском окупацијом такође давао у Словенији, за разлику од београдских ограничења.

Од јесени 1943. г. до лета 1947. г. Злата Бунџенац је преживљавала период највећег лутања, емоционалног колико и професионалног, и ту је одиста тешко издвојити и пратити њено кретање кроз предвечерје каријере.

¹ Историчарима опере је познат покушај светске уметнице Марије Кузњецове да пева Тоску (1929. г.); тај је покушај пропао управо у време када је она блистала као *Травијата* и *Манон*.

Првенствено из сасвим интимних разлога, при томе несмирена и дубоко незадовољна такође и својом службом у београдској позоришној кући (једном ми је тих дана рекла да ће живот вероватно завршити у сиротињском дому) — она је 23. IX 1943. г. неочекивано за све, чак и за своју одану кућну помоћницу, напустила Београд, са минимумом најпотребнијих ствари. Ноћ је провела у ресторану у Винковцима и сутрадан стигла у Загреб, својој породици. Да би се схватило душевно стање ове изузетно осећајне жене, те да се не би у том њеном кораку истраживали било који други узроци сем личних, за њену природу непремостивих и несавладљивих, дозвољавам себи индискрецију. Навешћу делове из њеног првог писма, мени упућеног, писаног неколико недеља после одласка и пристиглог преко Земуна, са обележјима цензуре. „Драга мала Ирена! Отишла сам да се не вратим више. Немам ништа сигурно у руци — све обећања па неизвесност, али имам бар једно олакшање у души, да више нисам на сметњи никоме. А дуго, предуго сам мучила моју околину својим присуством и ширила нелагодност. Најзад се све завршило, ја више нисам ништа [...] Извините ме код ваше госпође маме да се нисам опростила особно, али опроштајне посете у ниједној форми не подносим, као ни погребе. То је жалба која се најинтимније исплаче и не износи на тањуру пред свет. Збогом, Ирена! Ваша Злата.“

Ова сасвим необична жена и уметница, са својим заиста нескватљивим комплексом несигурности у себе, није слутила какав је бол нанела овим бекством управо тамо где је мислила да је „на сметњи“ и да је некога „мучила својим присуством“.

Током неколико година после овог прелома у животу, Злата Бунђенац се делила између нередовног ангажмана у Загребу, многих гостовања у Љубљани, Осијеку и другде. Покушаћемо да у скраћеном виду изнесемо календар њених наступа — календар њеног живота мање као певачице, а више као луталице и учеснице у тадашњим турбулентним годинама. Све до следећег сталног љубљанског ангажмана располажемо веома малим бројем приказа.

За годину 1944. сазнајемо да је средином фебруара певала у Загребу *Травијату*, о чему су кратко известиле загребачке новине. Суделовала је на прослави двадесетпетогодишњице рада Милана Пихлера, када се приказивала *Фигарова женидба* (певала је Сузану). Затим је ту опет *Травијата*; дана 1. VI 1944. г. она пева, после деветнаест година, поново Јелену у *Николи Шубићу Зринском*. Убацују се мартовска гостовања у Осијеку (*Травијата*, *Бајачо* и два пута *Кармен* — улога саме Кармен): једна од тих представа била је прекинута после другог чина због ваздушне узбуне; затим — априлска у Љубљани (*Травијата*, *Мадам Бетерфлај*, *Боеми*). С јесени се и у Загребу давала *Кармен* са Златом у насловној улози. „[...] Циганку Кармен играла је с пуно темперамента и циганске несуздржљивости.“²

² (id.), *Nova Hrvatska*, 15. IX 1944.

Ничег новог нема даље, у истрошеном репертоару и затим у дугим прекидима, све до 11. VI 1945. г., када је Злата Бунџенац добила званични акт о томе да је „преузета у службу“ код нових југословенских власти.

Даљи списак њених излазака пред слушаоце за 1945. годину занимљив је по местима певања, по садржини и намени, те га дајемо максимално потпуно.

27. и 28. VI учешће у концерту „за руске жене“; 4, 7. и 11. VIII концерти у Опатији (сва три пута на бис понавља арију из *Бетерфлај*); 10. IX концерт у Загребу, песме М. Сакса и Н. Штригофа (Штригоф је 1944. г. умро у Љубљани); 17, 22. и 27 IX *Продана невеста* (пева са Ј. Ријавецом, почетак оперске сезоне; Загрепчани су се присетили да је и после светског рата Загребачка опера отпочела рад са истим делом); 28. IX концерт словеначких партизанских песама у Новој галерији, у Загребу; 30. IX *Продана невеста*; 7. X радио-концерт, словачке песме; 27. X концерт у Загребу у кафани „Дубровник“, у част Иље Еренбурга, песме Сакса, Милојевића, Коњовића; 30. X *Продана невеста* „за синдикат“.

4. XI *Вертер*; 8. XI *Мадам Бетерфлај*; 9. XI радио-концерт, италијанске песме; 15. XI *Продана невеста* „за Црвени крст“; 20. XI *Вертер*; 22. XI *Продана невеста*; 26. XI концерт „за сиромашну децу“; 29. XI свечана представа *Продане невесте*, Дан Републике; 8. XII прво послератно гостовање у Љубљани — *Русалка*;³ 9. и 11. XII *Продана невеста*, 23. XII *Травијата*, 25. XII *Русалка*, 26. XII *Травијата*, 28. XII *Русалка*, 30. XII *Травијата* — све ово у Љубљани.

У пролеће године 1946. Злата Бунџенац учествује на већем броју концерата, на радију и у дворанама, посебно у Љубљани фебруара, марта и јуна („дечије песме“, „српске песме“, „партизанске песме“). У Загребу наступа у *Проданој невести*, *Јенуфи*, *Вертеру*, у *Мадам Бетерфлај*, затим — 4. IV — у наивној патриотској *Љубави и злоби* Ватрослава Лисинског (обрада Иве Лотке-Калинског): ту пева улогу Љубице и бележи у дневнику да је била присутна „цела влада, са Титом“ (представа је означила стогодишњицу првог извођења овог дела). Истовремено, Злата непрекидно гостује у операма изван Загреба. У Љубљани је она *Русалка*, *Травијата*, *Продана невеста*, *Ћо-Ћо-Сан*. Средином априла излази пред ријечку публику као Љубица у *Љубави и злоби*, као Марженка, Кармен, *Бетерфлај* (несигуран је податак о једном наступу у Тоски, пошто га Злата није унела у број својих учествовања у тој опери⁴). Са љубљанском Опером је ишла у Нови Сад, где је 11. VII певала своју обавезну *Травијату*.

³ Прве поратне представе у Љубљани биле су у другој половини октобра 1945: *Кнез Игор* и *Продана невеста*. У новембру: *Снегурочка* (после једне „пробне“ још 2. X) и *Русалка*.

⁴ Имала сам прилику да видим, и то у разним периодима наших позоришта, плакате и новинске најаве за одређене дане, које се нису слагале са Златиним белешкама у дневнику, одн. са фактички одиграним представама којима сам и сама присуствовала и које сам тада исто тако бележила.

Такав немиран живот наставио се и у следећој сезони, 1946/1947. Поред тога што је целе јесени певала у Загребу (највише у *Проданој невести*) а гостовала у Љубљани, наизменично као Травијата и Ђо-Ђо-Сан — она се појавила 8. IX на концерту у Рогашкој Слатини, 7. X у Новом Месту. Дана 15. XI је певала у Загребу на концерту пољске песме, поводом стогодишњице Сјенкјевичевог рођења, када је извела песме Шимановског у оригиналу. Поводом једне од тадашњих представа *Мадам Бетерфлај*, Злата се сећала како су се на трагичним местима из публике чули гласови: „Дај, дај мало веселије!“ — „Није ми то ништа сметало“, коментарисала је касније.

Почетак 1947. г. био је обележен и првим њеним послератним доласком у Београд, 27. I требало је да пева у *Травијати*, са диригентом Предрагом Милошевићем, али је те вечери наступила Нада Штерле. Дана 29. I певала је у *Проданој невести* са Оскаром Даноном. 2. II је увече учествовала на „Популарном концерту Симфонијског оркестра“, а сутрадан је отпевала *Травијату*. Овде имамо и први приказ о њој објављен у ослобођеном Београду. Пошто се похвално изразио о Нади Штерле, Бранко Драгутиновић је наставио: „На репризи Травијате имали смо пријатно изненађење и велики уметнички доживљај. Место оболеле Наде Штерле, насловну партију певала је Злата Бунђенац, чланица Загребачке опере. Уметница великог формата, Злата Бунђенац обновила је одраније познату изванредну креацију Виолете, музикално префињено и гласовно свеже певану и глумљену са дубоким уживљавањем у психолошку и драмску суштину Виолете. На своме другом гостовању [због замене у првој Травијати Б. Д. је помешао прави редослед] певала је Марженку у Сметаниној *Проданој невести* са свима атрибутима једне велике репродуктивне оперске уметности.“⁶

Учесталост наступања, путовања и гостовања у првој половини 1947. г. била је необично велика за уметницу која је улазила у педесету годину живота. Могло би се рећи да је било чак и нечег сетног у томе што чувена певачица није у то време имала ни устаљеног ангажмана, ни правог дома са породичним гнездом. Поред несређених прилика после тек завршеног рата, томе су доприносили и њени лични немири, емоционална дезоријентисаност, ловљење сунчевих зрака на њиховом заласку ...

Пре наступа у Београду Злата је гостовала у Љубљани, као Бетерфлај и Мими, по повратку из Београда певала је у Загребу на два представљања (једна од њих била је обнова *Фиделија*), па у фебруару, марту и мају пева у Љубљани *Травијату*, која се тамо у оно време није ни давала без ње. Њен дневник марта и априла те године одсликава праву цик-цак линију у погледу кретања између Загреба и Љубљане. Тако је она 4. 6. и 8. III у Љубљани (*Травијата* и *Бетерфлај*), 9. III у Загребу (*Бетерфлај*), 14. III је *Травијата* у Љубљани, 16. III *Грофица* — *Фигарова женидба* у За-

⁶ Политика, 14. II 1947.

гребу (тог истог дана се пресељавала у други стан), па онда 17. III у Љубљани пева на концерту у хотелу „Унион“; 19. и 22. III је Травијата и Бетерфлај у Љубљани; па 25. III Кармен у Загребу, а 27. III Травијата у Љубљани; 29. III Травијата у Љубљани, а 31. III Грофица у Загребу! Веома је сличан њен итинерер и за април. Успут бележи да је у *Бетерфлај* 22. IV (Загреб) сцену опрштаја од детета певала без детета, али да је 7. VI *Травијата* (Љубљана) са диригентом Богом Лесковицом била „врло лепа представа“. 25. VI се у Љубљани давала њена *Русалка* „пред катедралом, на отвореној позорници“ (можда само сцене или одломци).

На дан 28. VI 1947. г. она је поднела отказ у Загребачкој опери, после чега је отишла на пругу Шамац—Сарајево и тамо током јула учествовала на неколико концерата „на разним секторима“ (један од тих концерата, наравно под ведрим небом, био је прекинут због пљуска).

Од почетка сезоне 1947/1948 па до краја 1952. г. Злата Бунџенац је била ангажована у Љубљани — јасно, опет са много ванљубљанских гостовања. Тај завршни период њене континуиране оперске каријере могао би се назвати њеном ренесансом и уједно лабудовом песмом. Ренесанса је блеснула стога што је тада у Љубљани живело још много Златиних поштовалаца из сјајног предратног десетлећа. Љубљанска оперска дирекција је и сад искоришћавала њену велику популарност, додељујући јој чак и сасвим нове улоге у новим поставкама, премда су понеки познаваоци — касније — примећивали да то већ ипак „није било оно“; додуше, судећи по приказима, тако се још увек не би могло рећи. Сећали су се њене изузетне омиљености у оперетским улогама раних тридесетих година. Разумљиво, она није била више за оперету, а сем тога, у новим приликама оперета је једно време и иначе била одбачена, пошто се сматрало да убија смисао за озбиљну уметност.

Прикази Златиних наступа, поготову у матичној, тј. у щубљанској позоришној кући, постали су много рећи, јер је пажња била усмеравана на нове снаге, као што се и на њу саму усмеравала некада, у њеним младим годинама. У критици су и иначе преовлађивале нове теме, нова гледишта и идејна разматрања. Уз то, сама Злата је већ била изгубила скоро сваки интерес да скупља документацију о себи.

У првој поратној щубљанској сезони, после учешћа у *Мадам Бетерфлај* и *Боемима*, Злата Бунџенац се појавила 4. X у обновљеној Масневој *Манон*. Публицист Смиљан Семец, најављујући представу, донекле је (у духу времена) оправдавао Маснеов избор малограђанског и сентименталног садржаја, наглашавајући знамените новине у оркестарским бојама, несвакидашњу мелодијску инвенцију и друге Маснеове врлине. Подсетио је да ће у насловној улози наступити Злата Бунџенац, која је, поред Бетерфлај и Травијате, управо и у овој улози остала у најлепшем сећању из својих давнашњих наступа. Диригент је имао да буде Радо Симонити, редитељ Пирил Дебеvec, шевалије де Грије Ј. Липушек, гроф де Грије Ј. Бетето, уз алтернатије; „како видимо, подела улога у Ма-

нон представља ревију већине наших старијих, искуснијих певача, којима се све успешније придружују наши млади солисти који много обећавају“.⁶

До краја године *Манон* се понављала доста пута, при чему су у насловној улози наступале још и М. Полајнер и К. Видали. Злата је и даље Бетерфлај (с том улогом гостује и у Загребу), а такође и Марженка.

Дана 6. XII, у Гавелиној режији и са диригентом М. Поличем, обнавља се Јаначекова *Јенуфа*. Злата Бунђенац пева на премијери и мноштво пута касније, током ове и следећих сезона; на првој репризи је у главној улози изашла Валерија Хејбалова. Опера је и овог пута била хваљена, као и у давним предатним данима, истицан је њен „реализам без натурализма“, обиље моравског фолклора, неконвенционалност, па чак и револуционарност, како сажетског, тако и музичког чиниоца: „идејно снажна и значајна музичка творевина“ (Драготин Цветко). Речено је да су главне улоге биле глумачки и певачки врло добро уобличене, између осталих добра је била и Бунђенчева као Јенуфа.⁷

Илустративно је да се наведе и Златина концертна активност ове јесени. 28. X је певала на концертру „за слепу децу“, 3. XI у Загребу песме Василија Нечајева, у вези с прославом Октобарске револуције; 10. XI у Љубљани „у првом рејону“, 17. XI опет на неком недефинисаном концерту. Каснијих година су се такве намене и фреквенције уопште проредиле, мада је Златиних учешћа на концертима и даље било много још читав низ година.

Еквиноциј Марјана Козине, опера у четири чина према Војновићевој драми, био је први пут изведен у Љубљани 4. V 1946. г. О овоме делу стручњаци су својевремено рекли да пружа естетски успео а осећајно веома разнолик доживљај, да су ритмови у њему у духовитом складу са садржином, док су мелодије и хармоније умерено модерне. На дан 7. I 1948. г. *Еквиноциј* је обновљен, са извесним изменама које је унео композитор. Режија је била Гавелина, инсценација Божидара Јакца. У главним улогама певали су исти солисти који су учествовали на праизведби, осим Злате Бунђенац — нове Анице (кћери капетана Фране). Дириговао је Само Хубад. Златин удео, заједно са још неколико солистичких рола, рецензент је означио као глумачки и певачки истакнут.⁸

Ускоро пошто је отпочела дути низ излазака у улози Анице, Злата Бунђенац је гостовала у Осиеку (*Продана невеста* и *Мадам Бетерфлај*) и у Загребу (*Мадам Бетерфлај*), да би и даље учествовала у својим старим, најустаљенијим љубљанским улогама. Поменућемо извођење Вукдраговићеве *Везиње слободе* са оркестром Словеначке филхармоније, хором Глазбене матице, диригентом Са-

⁶ Slovenski poročevalec, 4. X 1947.

⁷ Dragotin Cvetko, Slovenski poročevalec, 14. XII 1947; слично, без појединачних осврта на извођаче: Ciril Cvetko, Ljudska pravica, 21. XII 1947.

⁸ Dragotin Cvetko, Slovenski poročevalec, 11. I 1948.

мом Хубадом и Златом као солисткињом, 27. IV 1948. г., на прослави годишњице оснивања Освободилне фронте. 12. V је она концертирала у Новом Месту, 2. VI певала *Травијату* у Новом Саду. 19. VI постављен је у обновљеном руху *Евгеније Оњегин*, под музичким руководством Богомира Лесковица. Хејбаловој је припала улога Татјане на премијери, а 23. VI Злати на репризи, са Београђанином Станојем Јанковићем као гостом у лику Евгенија. Колико нам је било могуће да разгледамо словеначку штампу, приказивачи су већи нагласак ставили на тумачење Пушкина и Чајковског, док су извођаче само споменули, поново потцртавајући пријатну чињеницу да у љубљанској опери сазревају младе снаге, које успешно алтернирају уз старије.

JUBILEJNA PREDSTAVA 13. FEBRUARJA 1949

Giacomo Puccini:

Madame Butterfly

Opera v treh dejanjih — Besedilo po J. L. Longu in D. Belascu spisala
L. Illica in G. Giacosa — Prevedel Niko Štritof

Dirigent: D. Žebre	Režiser: C. Debevec
Madame Butterfly (Čo-čo-san)	ZLATA GJUNJENAC
Suzuki, njena postrežnica	M. Kogejeva
Kate Pinkerton	M. Rebolj-Trostova
F. P. Pinkerton, poročnik mornarice USA	J. Lipušček
Sharpless, konzul USA v Nagasakiju	V. Janko
Goro	S. Banovec
Princ Jamudori	S. Štrukelj
Bonec	F. Lupša
Komisar	F. Langus
Uradnik registrature	R. Garibaldi
Čo-čo-sanina mati	E. Urbaničeva

Sorodniki, Čo-čo-sanine prijateljice, služinčad

Godi se v Nagasakiju

Vodja zboraj J. Hanc

У идућој сезони, 1948/1949, све до фебруара, понављали су се *Евгеније Оњегин*, *Манон*, *Боеми*, *Мадам Бетерфлај* са Златом Бунџенац, која је уз то гостовала опет као Бетерфлај у Загребу и као Татјана и Русалка у Марибору. У јесен су почели да се дају *Крањски комедијанти* Братка Крефта (први пут 21. X), где је Злата била ангажована да учествује у музичким уметцима. Једно време се ова трочинка, написана према Линхартовом комаду „Жупанова Мицка“, давала готово сваки други или четврти дан.⁹

⁹ Програм је био направљен у стилу старог језика и правописа, па је Златино презиме штампано овако: Dshundshenzhevka.

Крупан догађај био је двадесетпетогодишњи јубилеј уметничког рада Злате Бунбенац који је она рачунала од свог првог редовног ангажмана после бечких студија, а не од раних студентских и почетничких наступа. У недељу, 13. II 1949. г., она је отпевала своју јубиларну *Мадам Бетерфлај*, која је била изведена под диригентском палицом Деметрија Жебреа, у режији Цирила Дебецеца, и наравно опет у прелепом Штритофљевом преводу. Сузучки је била М. Когејева, Пинкертон Ј. Липушчек, Шарплес В. Јанко, Горо С. Бановец. Овом приликом издат је специјалан број „Гледалишког листа“, који је у нашем тексту и био више пута спомињан. Управник Словенског народног гледалишча Јуш Козак (непотписан) на првој страни часописа изнео је уводну честитку, у којој је рекао да је Злата Бунбенац „она једина уметница, која је заиста југословенска у правом смислу речи“. Из кратког текста избија понос што је дуге године била управо „њихова“, као да је рођена Словенка.¹⁰ Следе прилози Славка Батушића о Златиним раним загребачким годинама и о томе како сва оперска средишта у Југославији могу данас да је назову својом; затим — симпатично Коњовићево „писмо“, насловљено са „Драга Злата“, а потписано „Ваш Петар Коњовић (Београд)“; Шивицов прилог „Карактер и значај оперских улога Злате Бунбенац“, па даље опширан „Портрет“ слављенице из пера Бранка Гавеле; на крају списак њених важнијих улога са бројем (приближним) дотадашњих наступа у њима, словеначки препев арије Го-Го-Сан из другог чина („Једног лепог дана ...“) и садржај ове опере. На страницама листа налази се већи број Златиних фотографија у различитим ролама.

Никакве ловорике нису измениле животни и радни стил Злате Бунбенац, ове, у суштини, необично скромне личности. Две и по недеље после славља, 2. III, она је наступила у *Јенуфи*, која се после поновила са њоме до краја сезоне шест пута. Ту су били још *Боеми*, *Мадам Бетерфлај*, „концерт АФЖ“, концерт у Љутомеру, у Мурској Сobotи, у Рогашкој Слатини, *Крањски комедијанти* у Загребу.

Почетком априла Злата се опет нашла у Београду и у његовој блиској околини. Дана 2. IV учествовала је на концерту у Дому армије, 9. IV у Дому ваздухопловства у Земуну. Одјека у штампци су имали њен солистички концерт у дворани Коларчевог универзитета 4. IV (искључиво домаћи композитори) и њена *Мадам Бетерфлај* 6. IV.

„Гостовање Злате Бунбенац на концертном подијуму и оперској сцени имало је значај београдске прославе 25-годишњице њеног уметничког рада [...] Дијапазон репродуктивне уметности Злате Бунбенац иде од оперете, преко комичног, карактерног, лирског, колоратурног, младодраматског до високодрамског фаха. Ако се томе дода активност на концертном подијуму, као и велике со-

¹⁰ У *Gledališkom listu* 1 — *Opera*, 1952/1953, на стр. 203., може се прочитати да су у Загребу, у време њеног тамошњег другог ангажмана, већином сматрали да она и јесте Словенка.

листочке партије у ораторијумима и кантатама, онда се пред нама јавља у пуном значају уметнички лик Злате Бунџенац. Гласовним материјалом лепих звучних квалитета и прецизне вокалне технике, музикалношћу и музичком културом, нежном осећајношћу, сигурним глумачким инстинктом, темпераментом и бинским шармом, Злата Бунџенац остварила је низ великих креација, које носе печате њене уметничке индивидуалности и представљају значајна уметничка достигнућа наше репродуктивне вокалне уметности. Овога пута на сцени Београдске опере, у насловној партији Пучинијеве «Мадам Бетерфлај», Злата Бунџенац доживела је још једном потресну трагедну мале јапанске гејше. Остајући верна улози протагонисте вокалних дела југословенских композитора, она је на концертном подијуму интерпретирала свим квалитетима своје зреле певачке уметности један програм југословенске соло песме, који је поред реномираних дела Лајовица, Коњовића и Барановића, имао низ песама словеначких композитора (Бравничар, Шивиц, Симонити, Циглич, Лесковиц), које носе извесне трагове западноевропског музичког формализма.¹¹

У Новом Саду се појавила најавом Златиног гостовања 8. IV у *Травијати*, такође са поменом о њеном јубилеју. Било је речено да она долази после прославе двадесетпегодишњице рада, заједно са Оскаром Даноном, директором Београдске опере: „за четврт века она је певала у већим улогама на 1013 представа“.¹²

У љубљанској сезони 1949/1950, 10. XI, приказана је обновљена *Травијата*, опет са Златом Бунџенац, после претходних наступа других певачица у улози Виолете. Забележено је да је *Травијата* била после *Продане невесте* највише извођена опера у Љубљани, бар до тог времена, у чему је на првом месту заслужна Златина популарност. Ту је и даље била њена *Јенуфа*, поред многобројних концертних наступа (поводом „недеље мајке“, у Марибору, Цељу, радио-концерт итд. — што више нема смисла ни да се набраја). Целе ове сезоне Злата је, ипак, имала само две оперске улоге: *Јенуфу* и *Травијату*.

Вредан је помена концерт који су она и тенор Рудолф Францл, са клавирским пратиоцем Гојмиром Демшаром, дали 23. VI 1950. г. у Трсту, у „дворани Главне поште“, више него скромној (Трст је тада још увек представљао окупациону зону под војном управом). Гости су отпевали песме Лајовица, Козине, Милојевића, Шкерјанца, затим понешто из Сметане, Пучинија, Маснеа, Дворжака, Вердија. Осетивши жељу слушаца, Злата је поред осталих бисева додала Штригофљеву „Мицка би рада Јурка добила“. Поседујемо део из једног (неидентификованог) италијанског приказа: „Сопран Злата Бунџенац је најбоље приказала своју средњу гласовну лагу, као и првокласну осећајност, модулирајући на нај-

¹¹ Бранко Драгутиновић, *Политика*, 23. IV 1949.

¹² Слободна Војводина, 5. IV 1949.

Slovenska filharmonija, Koncertna poslovalnica, Ljubljana

Leto 1949

Glasbena Matica v Ljubljani

HEKTOR BERLIOZ:
**FAUSTOVO
POGUBLJENJE**

DRAMATSKA LEGENDA ZA SOLI, ZBOR IN VELIKI ORKESTER

Dirigent:

MIRKO POLIČ

Izvajajo:

Margareta	Zlata Gjungjenac
Faust	Josip Gostič
Mefistofeles	Tomislav Neralić
Brander	Lado Korošec

Pevski zbor Glasbene Matice v Ljubljani
Orkester Slovenske filharmonije

Ljubljana, torek 19. aprila 1949
Unionska dvorana v Ljubljani

Začetek ob 20

лепши начин властити глас, који она такође дугује и изврсној школи“ (превод са италијанског наш). Злата је забележила да су их у Трсту називали два словеначка оперска певача, да је добила много цвећа, и допунила још (у приватном писму): „Тамо нисам певала, него сам просто разговарала са ужагреним очима које су у мене биле упрте, чинило ми се да имамо једни другима неизмерно много да кажемо.“ — Тршћанско гостовање повезало се затим са иступањима у Толмину, Бовецу и на Бледу.

Од почетка октобра 1950. г. много пута се понављала Златина *Травијата*, а 19. XI обновљен је *Бајацо* (заједно са *Кавалеријом рустиканом*), где је на премијери певала Злата Бунџенац, са партнерима Рудолфом Францлом и Векославом Јанком. Овај *Бајацо* је после ишао мноштво пута, али су се у улози Неде појављивале и друге учеснице. У зимским месецима те нове сезоне Злата није избегла да се одазове позивима у Гозд Мартуљек и Цеље.

26. V 1951. г. је под управом Сама Хубада била у Љубљани премијерно изведена Шарпантијеова *Луиза* у модернизованој поставци. На првим представама насловну улогу је певала Вилма Буковец. Дана 9. VI тај је задатак припао Злати (која је до краја сезоне наступала још у *Травијати* и у *Бајацу*). Поводом извођења *Луизе* било је казано да Злата Бунџенац и даље спада у врхове оперског певања, чак и у европским размерама.¹³ На другом месту, други приказивач спомиње како је Злата остала старијим посетиоцима опере незаборавна, а затим наставља: „Њен глумачки инстинкт је здружен са великим искуством и знањем, њена певачка линија пуна је смисла за бојење тонова и за избрушену динамику. Стога су карактеристике Луизе у њеној интерпретацији баш нарочито оживеле.“¹⁴ (Подразумевало се сећање на Златин велики успех у *Луизи* почетком тридесетих година.)

Ова *Луиза* је представљала леп успех љубљанске позоришне куће, тако да се с њоме после ишло на гостовања у Београд и Скопље.

Септембра 1951. г. љубљанска Опера је гостовала у Пули. На четири оперске представе било се искупило око десет хиљада посетилаца, играло се на отвореној позорници, у Арени. Чланове опере, који су ионако имали тешкоћа са доношењем сопствених реквизита из Љубљане и са другим отежавајућим моментима, желели су да за себе изведу „акустичну пробу“, због сасвим изузетних услова, али је публика нагрнула и на ту пробу, тако да је њихов покушај био онемогућен. Даван је *Трубадур* (В. Хејбалова као Леонора), затим *Луиза* (В. Буковец), *Вероника Десенишка* Данила Шваре, док се на *Травијату* са Златом Бунџенац и Миром Брајником као Алфредом слегло највише публике, око пет хиљада људи. Злата је „на отвореној сцени“, тј. за време чинова, пожњела глас-

¹³ Lado Smrekar (ближи подаци нису идентификовани).

¹⁴ Pavel Šivic, Slovenski poročevalec, 18. VI 1951.

на признања. Њена улога је била изведена „на интеллигентан начин“.¹⁸

У малом месту Требњу скромни „Долењски лист“ најављује 25. IX долазак чувене уметнице. „Међу првима ће се појавити примadona Љубљанског оперског позоришта, уметница Злата Бунџенац, која ће приредити вече оперских арија, као и самостални концерт најпопуларнијих соло-песама. Њено име, које блиста не само у домовини, већ тако исто и другде у Европи, гарантује нам да ће те две вечери бити заиста квалитетне — и не само то — за Требње ће бити прави доживљај, каквих нема много.“

На дан 1. и 2. X био је извођен Вердијев *Реквијем*, овог пута као обележје педесетогодишњице Вердијеве смрти. Већ у прошлогодишњем остварењу истог дела сопрански парт је био поверен Ванди Герловић, иначе Златиној ученици, па је и сада требало да буде исто. Ванда се разболела, и Злата је, као толико пута раније, спасла извођење (са партнерима Елзом Карловац, Рудолфом Францлом и Латком Корощецом; дириговао је Радо Симонити).

Као први предзнак да Злата жели да опет живи у Београду, и да ће прећи да живи у њему још дужи низ година (остаће до краја живота пензионер републике Србије) — може се сматрати њено гостовање у београдској Опери у јесен 1951. г. Певала је 22. и 24. IX своју *Травијату*, о чему је са много похвалних речи известно Бранко Драгутиновић. „Опет нам је дошла Злата Бунџенац, увек драги, добродошли и радо слушани гост на нашој оперској сцени. Свако њено гостовање представља уметнички доживљај од велике вредности и изазива и оживљава у нашем сећању — глумачка и певачка уметност остаје и даље да живи само у сећању савременика — низ њених великих креација из лирског, младодрамског и драмског сопранског фаха, које је она остварила на нашим водећим оперским сценама и на тај начин дубоко се утврдила у темеље југословенске оперске културе. Она је београдска, као што је и љубљанска и загребачка; она је, у пуном смислу речи, југословенска уметничка вредност. [...] У њеној] уметности певачки израз не доминира над штуром, шаблонском, беживотном «оперском» глумом, нити проживљена глума засењује сасвим просечну вокалну уметност. Певана мелодијска линија и драмски речитатив, засновани на солидним темељима вокалне технике и ношени изванредном музикалношћу, и дубоко проживљена и фино психолошки нијансирана глума спајају се, сажимају и прожимају у уметности Злате Бунџенац у потпуно јединство. Драматуршка линија развоја личности и лика Виолете [...] дата је са необичном уметничком интелигенцијом, са безброј финих психолошких нијанса и изванредних глумачких реакција, у дивном складу проживљене реалности глуме и музикално донесеног певачког израза. Само на тим врхунцима оперске репродуктивне уметности, на којима се налази Злата Бунџенац, може се оживотворити основни

¹⁸ La voce del popolo, 13. IX 1951.

принцип Вердијеве реалистичне музичко-драмске естетике: мелодија као одраз драмског покрета; само тада може се схватити најдубљи смисао опере: представљање човека у музици и кроз музику. Креација Виолете Злате Бунџенац учинила је да то уочимо и схватимо.¹⁶

Ускоро је Злата опет у Београду, овог пута у оквиру гостовања целе љубљанске Опере, која се налази у главном граду од 20. до 29. X 1951 г., с тим што ће после тога кренути за Скопље. Давани су *Десети брат* Мирка Полича (који је умро петних месец дана пре тога), и успешна *Луиза*. Ансамбл је био претежно састављен од младих снага, па је ипак Злата Бунџенац као Луиза и уз њих доживела неподељена признања.

„Најсјајнији пример уравнотежености и јединства већег броја солиста била је читава трећа слика «Луизе», на којој ћу се, као и на уметничку личност Злате Бунџенац, осврнути касније“, каже Никола Херцигоња. Он затим говори о инвентивним костимима и маскама, о разбијеним шаблонима у љубљанским остварењима Поличеве и Шарпантијеове опере; а о *Луизи* износи утисак да је то „огромно платно, достојно Реноара“, те да њена драматска снага „не делује мање од трагедије Риголета, Манон, Виолете и Кармен“. „Злата Бунџенац је сјајно остварила и као музичар и као глумац личност Луизе, њен унутрашњи развој од заљубљене девојке из сиромашне патријархалне породице до срећне љубавнице и жене која не може више да се затвара у уски круг својих родитеља [...]. Дует Луизе и Жилијена на почетку четврте слике био је врхунац интерпретације Злате Бунџенац у овој опери и најуспешнији резултат уметничке сарадње ње и њеног партнера М. Брајника.“ — „Злата Бунџенац је остварила партију Луизе са великим спољашњим шармом и узбудљивим унутрашњим треперењем, са певачким, глумачким и сценским мајсторством, са поступном грапапијом, која је имала врхунац у великој арији и љубавном плетву“, написао је Б. Драгутиновић. — „У представи љубљанске «Луизе», упркос томе да у њој суделује уметница таквог реномеа и таквог искуства какво има Злата Бунџенац, ликови појединих учесника драме извајани су с једнаком пажњом и одушевљењем, с једнаком тежњом да представа делује као целина“, рекла је Стана Бурјић-Клајн, похваливши ансамбл, у ствари, на тај начин што је његове учеснике изравнала са Златином реализацијом као еталоном.¹⁷

Љубљанска Опера је затим гостовала у Скопљу, са већим бројем оперских представа него у Београду. Извештавајући о томе у Словенији, Смиљан Семец је споменуо да је у *Луизи* испрва певала Вилма Буковец, а приликом репризе Злата Бунџенац са Францлом, коме је то био тада први наступ у овој нимало лакој тенор-

¹⁶ Политика, 28. IX 1951.

¹⁷ Борба, 4. XI 1951; Политика, 8. XI 1951; Књижевне новине, овде пренето и преведено из *Gledališkog lista 2 — Opera, 1951/1952, 48.*



SLOVENSKI

V ponedeljek, 3. aprila 1950

PRODUKCIJA

Dirigent: C. Cvetko

A. FOERSTER:

GOR

Minka, gorenjska
Franjo, njen z

I. ZAJC:

NIKOLA

Nikola Zrinski
Eva, njegova žena
Jelena, njuna hči
Juranič, Jelenin

R. SAVIN:

MATIJA

Matija Gubec, vodja kmečkih uporov
Mara, kmetica
Jurkovič, slepec, njen mož
Gjuro, njun sin
Jana, njegova zaročenka

M. KOZINA:

ELI

Jela
Ivo, njen sin, d...
Niko, trgovec, l...

Inscenacija: arh. V. Molka

Blagajna ob 19³⁰

Parter: Sedeži I. vrste	din 60.-	Lože v parterju
.. II.-IV. vrste	55.-	Lože I. reda 1-
.. V.-VI. vrste	50.-	Lože I. reda 6-
.. VII.-IX. vrste	50.-	Dodatni ložni st
.. X.-XI. vrste	40.-	
.. XII. vrste	35.-	

Vstopnice so v predprodaji pri dnevn

принцип Вердијеве реалистичне музичко-драмске естетике: мелодија као одраз драмског покрета; само тада може се схватити најдубљи смисао опере: представљање човека у музици и кроз музику. Креација Виолете Злате Бунџенац учинила је да то уочимо и схватимо.¹⁶

Ускоро је Злата опет у Београду, овог пута у оквиру гостовања целе љубљанске Опере, која се налази у главном граду од 20. до 29. X 1951 г., с тим што ће после тога кренути за Скопље. Давани су *Десети брат* Мирка Полича (који је умро непуних месец дана пре тога), и успешна *Луиза*. Ансамбл је био претежно састављен од младих снага, па је ипак Злата Бунџенац као Луиза и уз њих доживела неподељена признања.

„Најсјајнији пример уравнотежености и јединства већег броја солиста била је читава трећа слика «Луизе», на којој ћу се, као и на уметничку личност Злате Бунџенац, освртати касније“, каже Никола Херцигоња. Он затим говори о инвентивним костимима и маскама, о разбијеним шаблонима у љубљанским остварењима Поличеве и Шарпантијеове опере; а о *Луизи* износи утисак да је то „огромно платно, достојно Реноара“, те да њена драматска снага „не делује мање од трагедије Риголета, Манон, Виолете и Кармен“. „Злата Бунџенац је сјајно остварила и као музичар и као глумац личност Луизе, њен унутрашњи развој од заљубљене девојке из сиромашне патријархалне породице до срећне љубавнице и жене која не може више да се затвара у уски круг својих родитеља [...] Дует Луизе и Жилијена на почетку четврте слике био је врхунац интерпретације Злате Бунџенац у овој опери и најуспешнији резултат уметничке сарадње ње и њеног партнера М. Брајника.“ — „Злата Бунџенац је остварила партију Луизе са великим спољашњим шармом и узбудљивим унутрашњим треперењем, са певачким, глумачким и сценским мајсторством, са поступном грапањом, која је имала врхунац у великој арији и љубавном «вету», написао је Б. Драгутиновић. — „У представи љубљанске «Луизе», упркос томе да у њој суделује уметница таквог феномена и таквог искуства какво има Злата Бунџенац, ликови појединих учесника драме извајани су с једнаком пажњом и одшпевањењем, с једнаком тежњом да представа делује као целина“, рекла је Стана Бурић-Клајн, похваливши ансамбл, у ствари, на тај начин што је његове учеснике изравнала са Златином реализацијом као еталоном.¹⁷

Љубљанска Опера је затим гостовала у Скопљу, са већим бројем оперских представа него у Београду. Извештавајући о томе у Словенији. Смљан Самец је споменуо да је у *Луизи* испрва певала Вилма Буковец, а приликом репризе Злата Бунџенац са Францлом, коме је то био тада први наступ у овој нимало лакој тенор-

¹⁶ Политика, 28. IX 1951.

¹⁷ Борба, 4. XI 1951; Политика, 8. XI 1951; Књижевне новине, овде пренето и преведено из *Gledališkog lista 2 — Opera, 1951/1952, 48.*



SLOVENSKI

V ponedeljek, 3. aprila 1950

PRODUKCIJA

Dirigent: C. Cvetko

A. FOERSTER: **GOR**

Miuka, gorenski
Franjo, njen z

I. ZAJC: **NIKOLA**

Nikola Zrinjski
Eva, njegova ž
Jelena, njuna l
Juranić, Jelenir

R. SAVIN: **MA**

Marija Gubec, vodja kmečkih uporov
Mara, kmetica
Jurkovič, slepec, njen mož
Gjuro, njen sin
Jana, njegova zaročenka

M. KOZINA: **E**

Jela
Ivo, njen sin, d
Niko, trgovec, l

Insencija: arh. V. Molka

Blagajna ob 19.30

Parter: Sedeži I. vrste	din 60.-	Lože v parterju
.. II.—IV. vrste 55.-	Lože I. reda 1—
.. V.—VI. vrste 50.-	Lože I. reda 6—
.. VII.—IX. vrste 50.-	Dodatni ložni m
.. X.—XI. vrste 40.-	
.. XII. vrste 35.-	

Vstopnice so v predprodaji pri dnevni

ској улози. „Бунџенац и Францл су дали представи посебан печат осећајне топлине, те пружили самосвојне, снажне креације.“¹⁸

Враћамо се још закратко у Љубљану. Уз поновљену Луизу, Травијату и Неду — и то у малим временским размацима, сасвим као у младим годинама — Злата Бунџенац обнавља и своју Мими у *Боемима*. Дана 9. XII 1951. г., после дугог одсуствовања ове опере са љубљанске сцене, главну женску улогу у њој отпевала је Вилма Буковец, а на првој репризи 11. XII Злата. Тада се писало да су старији певачи постали у новој Југославији „златна резерва“. Ови *Боеми* су били занимљиви по томе што их је режирао као гост, и то врло инвентивно, Хрват В. Хабунек, док је сценариста био В. Поповић-Цицо из Скопља. Писано је да је био видан „бој против патетике“, љубавни дуети нису дати „расплакано“, већ су садржали ноту судбинскости. Вилма Буковец је освајала младошћу, свежим и гипким гласом. „Мими Злате Бунџенац, добро позната из ранијих година, израста истовремено из музичког и сценског расположења. У њој уметница толико убедљиво влада својим глумачким и певачким могућностима, да јој је тешко наћи равну.“¹⁹

Јануара 1952. г. Злата је опет на путу. Боравећи у Београду, отпевала је 4. I *Мадам Бетерфлај*, са Меланијом Бугариновић у улози Сузуки, Бисерком Цвејић као Кет Пинкертон и диригентом Предрагом Милошевићем. После тога је, 10. и 11. I, певала *Травијату* у Скопљу. Поседујемо само најаву тог њеног гостовања и репортажу скопског новинара о разговору с њом уочи наступа. Саговорник, између осталог, каже: „Многи тврде да је она најбоља интерпретаторка у нашој земљи улоге Виолете у Травијати, у сваком погледу“. Он саопштава да је управа Скопске опере намеравала да је ангажује на извесно време као педагога, али она не може то да прихвати, јер је још увек презаузета у Љубљани; међутим, обећала је да ће доћи да овде одржи дужи курс за певаче, кад буде слободнија. Злата се у овом разговору ласкаво изразила о брзини успона скопског оперског оркестра, о певачицама Зини Митревској и Данки Фирфовој. За глумачке способности скопских солиста је рекла да би им позавидели многи у другим градовима наше земље.²⁰ — У резултату поменутих преговора Злата Бунџенац је целог месеца јула 1952. г. држала курс певања, само не у Скопљу, већ у Охриду.

Пошто је још увек била професор певања у љубљанској Музичкој академији — иако се већ увелико сређивао њен прелазак на исту такву дужност у Београд — било је приређено 9. V 1952. г. у Љубљани оперско вече Златиних ученика. Та приредба је била направљена и у њеној режији, и то не први пут — што је штампа уредно истицала.

¹⁸ Ljudska pravica, 17. XI 1951.

¹⁹ Pavel šivic, Slovenski poročevalec, 19. XII 1951.

²⁰ Нова Македонија, 9. I 1952.

Тако се завршио други љубљански период у каријери Злате Бунџенац. Већину њених улога је тада преузела Вилма Буковец, док је у *Травијату* ушла Нада Видмар. Ванда Герлович је касније често певала *Мадам Бетерфлај*. На љубљанском видику су се поново почеле јављати оперете.

Злату Бунџенац памте многи њени словеначки поштоваоци још и данас, док се, крајем осамдесетих година, исписују ови редови.

У „Политици“ од 3. XII 1952. г. изишла је најавна три наступа Злате Бунџенац. „У четвртак, 4. овог месеца, у Београдској опери Злата Бунџенац, првакиња Љубљанске опере, пева насловну партију у *Травијати* од Вердија. Ово ће бити 150-ти пут како Злата Бунџенац тумачи ролу Вердијеве јунакиње у истоименој опери, која спада у њена најуспелија остварења. Као Мими у *Боемима* Злата Бунџенац појавиће се у Београдској опери у суботу, 6. овог месеца, док ће у понедељак, 8. децембра, на Коларчевом универзитету, имати концерт соло песама наших и страних композитора. На клавиру пратиће је Предраг Милошевић.“

(Познато нам је да је још једна *Травијата* била заказана и за 11. XII 1953. г. — сто педесет прва, и можда би уследила још која, али се Злата осетила индиспонарина, и није више никад ступила на оперску позорницу, ни као Виолета, ни иначе.)

Прикази наших тадашњих музичких критичара који су после ових гостовања уследили били су уједно последњи који су о њој били написани пригодном њених још увек актуелних излазака на сцену; касније су се појављивале само заокружене опште оцене и реминисценције. Управо из тог разлога три приказа којима располажемо дају се интегрално.

„У нашој вокалној репродукцији име Злате Бунџенац значи појам који у себи сједињује све високе вокалотехничке, стилске и глумачке квалитете једне изванредно сугестивне оперске уметнице и необично префињене концертне певачице. Са таквим извођачким квалитетима Злата Бунџенац скоро три деценије негује са великим уметничким резултатима обе гране вокалне репродукције: оперску и концертну. Као члан наших главних оперских позоришта и гост на свима нашим оперским сценама, Злата Бунџенац, у правом смислу југословенска уметничка вредност, креирала је непрегледни број улога из лирског, младодрамског и драмског сопранског фаха, које остају незаборавно у сећању југословенске музичке публике. Као уметница на концертном подијуму Злата Бунџенац је са пуно љубави, топле осећајности, широке стилске културе и са великом амплитудом доживљавања и преживљавања садржајне синтезе поезије и музике неговала светски лид и пионирски пропегирала југословенску класичну и нарочито модерну соло песму, тако да многи југословенски композитори њој дугују своју афирмацију у овој области музичког стваралаштва. Најзад, у последње време, као вокални педагог и шеф Оперског студија на Академији за гласбу у Љубљани, Злата Бунџенац постигла је нарочито запажене педагошко-уметничке резултате.“

НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ У БЕОГРАДУ

БОЕМИ

Опера у четири чина

По роману „Живот боема“ од *А. Миржеа*,
текст написали: *Бакова* и *Илика*

Музика *Ђакома Пучинија*

Превео *М. Милошевић*

Диригент *Крешимир Барановић*

Редитељ *Јосип Кулунџић*

Сценограф *Мјомир Денић*

Сликари *Ћостима Милуца Бабић-Јовановић*

Л И Ц А

Родолф, песник	.	.	Александар Маринковић
Шюнар, музичар	.	.	Живојин Милосављевић
Марсел, сликар	.	.	Драгомир Нинковић
Колен, философ	.	.	Жарко Цвејић
Беноа, газда куће	.	.	Миливоје Ивановић
Мими	.	.	Влата Ђуваћенац, к. г.
Мивста	.	.	Софија Јанковић
Пармиџол	.	.	Живојин Јовановић
Алсидор	.	.	Александар Трифуновић
Царник	.	.	Драги Миловановић
Наредник царинске страже	.	.	Николај Семененко

Студенти, шваље, модискиње, грађани, продавци, торбари
војници, дечаки и девојчице.

Догађа се у Паризу око 1830 године.

Хорове спремно *Милан Бајшански*.

Концертмајстор *Јесип Немечек*.

Сценариста *Марко Рашић*

Субота, 6 децембра 1952 год

ПОЧЕТАК У 20 ЧАСОВА

СВРШЕТАК ОКО 23 ЧАСА

На своме вокалном концерту у Београду Злата Бунџенац је опробаном методом префињене концертне стилизације, уз одличну клавирску сарадњу Предрага Милошевића, певала врло укусно стилизован програм немачке, француске, италијанске и српске соло песме и пружила малобројним слушаоцима заиста велико уметничко уживање. На сцени Београдске опере Злата Бунџенац обележила је сасвим скромно и скоро незапажено један јубилеј: своју сто педесету представу насловне партије Вердијеве «Травијате». Тај јубилеј потврђује да је Злата Бунџенац остварила тип нашег схватања Травијате и њене вокалне и глумачко-сценске интерпретације и постала наша најбоља и најрадије гледана и слушана Травијата. Сто педест пута оживети и доживети, дубоко и сугестивно, потресну трагедију Виолете Валери, трагедију љубави и жртве, представља за једну младу оперску културу, без великих и далеких традиција, необично значајан уметнички резултат који заслужује да буде забележен и истакнут. Поред тога Злата Бунџенац обновила је своју одраније познату, заиста већ класичну интерпретацију Мими у Мирже-Пучинијевим «Боемима».

Име Злате Бунџенац и њена уметничка истина блистају у нашој оперској и концертној вокалној репродукцији.²¹

„Соло песме, тај најинтимнији вид музичке лирике, имао је у личности Злате Бунџенац узорног тумача. Висока певачка и стилска култура ове уметнице, богата репродуктивна фантазија којом оживљује певане текстове, дају њеној интерпретацији печат снажне убедљивости. Остварена најпречишћенијим средствима камерног вокалног израза, интерпретација Злате Бунџенац иде у високе и највише домете на том пољу код нас. И заиста је велика штета што је посета овога концерта била врло слаба и што бар музичари, поготово певачи, нису овом концерту поклонили пажњу.

Злата Бунџенац је уз све споменуте квалитете много допринела аутентичном тумачењу програма и тиме што је све песме певала у оригиналним језицима, француском, талијанском, немачком и српском. Певане увек са добром дикцијом, све су песме тиме огромно добиле на изворности израза.

Укусан и стилски уравнотежен програм пружио нам је кратак пресек кроз област ове композиционе врсте у музичким културама појединих народа. Уз популарне али увек допадљиве непосредношћу свога израза «бержерете», чули смо Григовог Лабуда, две песме од Рихарда Штрауса (У срцу носим љубав и Сутра), групу италијанских композитора Респиџија, Сантоликвида и Броџија (Магле, Туга у сумраку и Успаванка), као и циклус «Заборављене аријете» од Клода Дебисија. Српску уметничку соло песму представљали су њени изразити представници Петар Коњовић, Милоје Милојевић и Станојло Рајичић.

Злата Бунџенац умела је да свакој од ових песама да жив и непосредан израз, да у њима увек са мером и укусом подвуче

²¹ Бранко Драгутиновић, Политика, 10. XII 1952.

КОНЦЕРТНА ПОСЛОВНИЦА СРБИЈЕ

НОПАРЧЕВ
НАРОДНИ УНИВЕРЗИТЕТ

ПОНЕДЕЉАК, 8 ДЕЦЕМБАР 1952
ПОЧЕТАК У 20 ЧАСОВА

ВОКАЛНИ КОНЦЕРТ
ЗЛАТЕ БУЊБЕНАЦ

СОПРАН — ЛЈУБЉАНА

ЗА КЛАВИРОМ
ПРЕДРАГ МИЛОШЕВИЋ

ПРОГРАМ:

1. Француске бержерете из 18 века.

- a) Весела пастирица
- b) Млада девојка
- c) Мама, кажи :

- 2. Е. Григ: Лабуд
- Р. Штраус: У срцу носим љубав
- Р. Штраус: Сушра

- 3. О. Респиги: Магле
- Сантоликвидо: Туга у сумраку
- Р. Броџи: Успаванка

О Д М О Р

- 4. Кл. Дебиси: a) Екстаза
- b) Киша
- c) Green
- 5. Ст. Рајчић: Укор
- М. Милојевић: Молишва усред поља
- П. Коњовић: Сан заспаха

оно битно и карактеристично, како у моделисању широких линија, тако и у оживљавању декламационог стила, уопште у постизању оног типичног штимунга који свака песма доноси на свој особени начин. Тешко је, при томе, издвојити оно што би нарочито превазилазило општи високи ниво уметничких реализација. Али, ипак бих указао на изванредно тумачење Штраусове лирике, трагичне акценте остварене у Респигијевим «Маглама», уједначеност финих линија код Дебисија, живахну мелодику Рајичићевог «Укора», драматске акценте у Милојевићевој «Молитви усред поља» и народни дух Коњовићеве песме на народне, босанске стихове «Сан заспала».

Музикална и стилски продубљена сарадња Предрага Милошевића за клавиром много је допринела високом степену овога вечера које је заиста било вече прочишћене камерне стилизације, која се, на овом пољу, код нас ретку чује.²²

„Вокални концерт Злате Бунџенац, одржан 8. децембра, имао је — захваљујући високим извођачким квалитетима ове наше велике уметнице — значај уметничког догађаја. Догађаја који је доживео врло мали број наших грађана. Кажем «дживео», јер су те вечери бержерете биле заиста — бержерете са свим лепотама стила свог времена и средине у којој су постале. Дебисијеве песме откривале су нам свет, по тонској суптилности и рафинману сасвим различит од интелектуализоване музике Рихарда Штрауса («У срцу носим љубав» и «Сутра»), а Респигијева песма «Магле» у о в а к в о ј интерпретацији морала је да изазове утисак који врло дуго остаје у нама.

Злата Бунџенац је истинска уметница, велика једнако на сцени као и на концертном подијуму. Она нам је те вечери причала кроз тонове, причала интимно и сугестивно оним језиком (песничким и музичким), из ког је дело постало.²³

Тако је Злата испричала своју уметничку душу. Карактеристично: публика — она која тражи ако не баш само хлеб и игре, али већином ипак новину, блесак, узбуђење, страст или смех — она није више дошла да слуша бившу велику уметницу. Истовремено, најбољи познаваоци су јој признали врхунску способност, и то у оживотворењу најозбиљнијег, најсуптилнијег домена музичког стваралаштва; при томе, они је ниуколико нису уврстили међу бивше уметнице. Али репродуктивци делују, на жалост, првенствено дотле, док им узвраћа њихова заинтересована, присутна публика — макар имали и могли још много да причају ...

Злата Бунџенац је почетком 1953. г. већ добила премештај за Музичку академију у Београду, али је почела да одржава редовне часове и испите тек од школске 1953—1954. године.

²² Михаило Вукдраговић, Борба, 10. XII 1952.

²³ Марко Тајчевић, Ревизија књижевности, позоришта, музике, филма, ликовних уметности 2, 1. I 1953, 6.

Она није престала да пева, јер још и није била изгубила глас. Али је осећала да се у очима гледалаца и слушалаца више не слажу садржаји, љупке речи, младалачки поступци, љубави и страдања која треба да исказују њене оперске хеорине — и на другој страни чињеница њених поодмаклих година, добро познатих свима.

Низали су се још многобројни концерти, не више солистички него заједнички, у Београду и ван њега. Наређаћемо градове који су имали прилике да је слушају педесетих година: Нови Сад, Крагујевац, Параћин, Рума, Врбас, Бечеј, Кикинда, Ваљево, Књажевац, Зајечар, Неготин, Алексинац, Суботица, Лозница, Краљево, Титово Ужице ... до децембра 1957. г. Наступала је у разним приликама са Властимиром Шкарком, Петром Тошковом, Милицом Миладиновић, Станојем Јанковићем, Олгом Попов, Николом Цвејићем и другима. Тако је, нпр., 16. IV 1955. г. у Сали народних хероја на Природно-математичком факултету у Београду био даван концерт Удружења универзитетских наставника и вануниверзитетских научних радника у Београду у заједници са секцијом Удружења Музичке академије. Ту су изводили Бруно Брун и Андреја Прегер један сонатни став из Хиндемита, Мелита Лорковић је свирала Шопена, Маргарита Андрић са Прегером — Моцарта и Е. Блоха. Злата је отпевала арију Сузанае из *Фигарове женидбе*, Ваудино „Колико је рожица сред поља“ и „Твоје очи“, „У врту“ Сантоликвида, Григоровог „Лабуда“ и Садерову „Истарску успаванку“. Пратио ју је А. Прегер. Био је то један од последњих концерата када се на посебно штампаном програму појавило њено име.

Из неких углавном само њој познатих разлога, бескрајно рањива, на неког неспретног саговорника увређена, одселила се 1965. г. заувек у Загреб, иако није тако замишљала своје старе дане. Никад више није хтела ни у кратку посету да наврати код својих Београђана, премда је била позивана. У Загребу је, у свом стану, и даље са несмањеном љубављу помагала у усавршавању и одржавању многих оперских гласова.

УМЕТНИЧКА ЛИЧНОСТ

У покушају да синтетизирамо оно што спада у опис Злате Бунбенац као уметничке личности, поћи ћемо од „Портрета“ који је поводом двадесетпетогодишњице њеног рада написао њен сугруг Бранко Гавела. Не би, наравно, била лишена основе претпоставка да га је он саставио уз меру пристрасности. Такву помисао одбацујемо, имајући у виду Гавелино истакнуто место у тадашњој југословенској култури и углед компетентног позоришног зналаца, а тај је углед он свакако морао чувати од сумњичења било које врсте. У „Портрету“ има субјективности утолико, што има успутних аутобиографских детаља, има говора у првом лицу.

Истина, постојао је лични доживљај приликом писања тог есеја, али ван садржинске фактуре онога што је написано: само у подстицају, у инспирацији, која је била вођена осећањем посебне захвалности. Поред прекуцаног рукописа предатог у штампу,¹ Гавела је послао Злати оригинални рукопис и приватно писмо као честитку истим поводом (пошто у то време нису живели заједно). Честитка је носила датум 13. II 1949. г.:

„Драга Злата! Не умијем ти другачије честитати — дајем Ти на успомену свој рукопис у ком сам кушао подати резиме Твојега умјетничкога пута и Твоје животне стазе. Знам да у њему није све речено и није онако речено како би требало. Но надам се да ћеш из њега прочитати и разумјети бар моју дубоку захвалност за двије ствари, и то да има људскости на свијету, а као умјетница својим радом на позорници си укријепила моју уздрману вјеру у могућност умјетничког стварања на даскама. Твој искрени и дубоко захвални Бранко.“

Почињући приказ свога виђења Златине уметности, Гавела је напоменуо да не би желео направити „фотографију“, јер се особа која се фотографише умирује пред објективом, а он би покушао

¹ Располагала сам српскохрватским оригиналом, али овде дајем своју транспозицију појединих делова из словеначког штампаног текста. Податак о издању „Портрета“ в. у Предговору, а он је спомињан и даље на више места. Гавелино писмо о коме је даље реч такође сам имала у рукама.

ZLATA GJUNGJENAC

(Portret)

Usoda me je globoko povezala z Zlato umetnico in z Zlato človekom, tako globoko, da mi je naloga, izluščiti iz te življenjske povezanosti objektivno sliko, še toliko težja, kakor je že običajno, kadar smo na tem, izraziti z besedo vso kalejdoskopnost življenjske poti in umetniškega stvarjanja. Res mi je žal, da nisem slikar in da mirno sedem iz oči v oči svoji žrtvi pred napeto platno ter s pripravljeno paletno v roki. Poglobljal bi se črto za črto v svoj objekt in prenašal bi ga na potrpežljivo platno z vsemi možnostmi kontrole in popravkov. Nemara da bi ta slikana slika bila jasnejših obrisov, bolj polna objektivne plastičnosti, toda vprašanje je, ali bi ta slika bila zmožna dati vso notranjo polnost in vso tisto notranjo življenjsko dinamiko, ki si je v težkih življenjskih in umetniških borbah nadela tisto vidljivo lusko, s katero je obdano Zlatino življenje in njena umetnost. Ali ni tej moji besedni paleti laže izmakniti se možnosti napake, ki lahko zateče najgenialnejšega slikarja, da v težnji po podobnosti svojega portreta, njegovega ustrežanja navidezni objektivnosti, ki je objektivna samo za posamezne življenjske momente, napravi samo fotografijo zunanje maske in obraza, ki se je umiril pred fotografivim objektivom? Toda jaz nikakor ne bi hotel tej obilici fotografij, ki o Zlati obstajajo, dodajati še nove, ki bi prav tako kot vse druge bila le slučajni odsev slučajnega življenjskega momenta. Hotel bi, nasprotno, najti tisto življenjsko živo, ki je in ki se skriva pod vsemi slučajnimi zamahi posameznosti, kar jih vse povezuje v celoto, kakršno ne bom razbrali niti iz najgenialnejših portretov, če sami ne vnesemo ves material svoje fantazije in svoje doživljenosti, ki ne more najti izraza v drugem kakor v besedi. Zato zametujem svojo zavist do slikarja, zaupam v moč iskrenosti in hotenja svoje besede, ki se poraja iz podobnih doživljajnih globin, kakršne valovijo izpod vidljivega lika pred menoj, ki bi mu hotel najti in nato jecljaje izraziti tisto rdečo nit, s katero je povezan razvoj tega življenja. No, poskušal se bom vžveti vsaj v temeljno slikarsko držo, poskušal si bom izposoditi od slikarja njegov glavni cilj, t. j. doseči čvrsto zaokroženost slike in dočarati tako rekoč vidno prisotnost svojega objekta.

Potrebno je torej, da po preizkušeni slikarski metodi skušamo našemu portretu dati tisto, kar se slikarsko imenuje aranžma, da dobimo ozadje, pred katerim bo reliefno izstopil sam portretirani lik. Potrebno je, da ta aranžma prikaže življenjsko sredino, iz

да у портрету, који слика речима, пружи повезане у целину Златине различите моменте и дубину њеног бића. Ради тога треба набацити, каже он, и позадину њеног живота. Тако, Гавела најпре описује Златино детињство и младе дане, додајући да му је она сама о томе приповедала у изузетно реалистичним потезима. Из свих тадашњих околности, као и из описа њеног карактера — самосталног, усмереног, помало тврдоглавог — аутор полако извлачи тумачење њене уобличене уметности, при чему нагласак ставља на многе њене младалачке патње. По његовим речима, Злата уметница изронила је из Злате посматрачице, непогрешиве посматрачице обдарене живим смислом за откривање околине и лица у њој; а то њено посматрање се даље „живљавало“, како каже Гавела, у унутрашњим реакцијама на спољна збивања. И то је био почетак њене песме. Нарочито онда када јој је млади живот доносио велике тегобе, потреба за унутарњим ослобађањем је постајала јака. Злата је у себи тражила отпор злу, тежила да унутра обликује реакције на искушења — што не треба упрошћено разумети да је ово била тек жеља за одушком. И није се она тада борила да постане бинска звезда, него јој је уметност била снажна потреба животног израза, без икакве егзибиције, без афектираног самозадовољства.

Даље Гавела говори о томе како је Злата у своме позиву избегавала свако рутинерство (нпр., одласке на пробе), а да је он сам тек касније разумео основ такве њене особености. Ова Златина црта, која може изгледати и као нека резервисаност према сваком спољном утицају, није ништа друго него њена „стална будност према стању сопствене напетости у дрхтајима рођеним из различитих утицаја“. Ту видимо привидну мирноћу раститраног апарата, који се управо захваљујући таквој мирноћи може без зазора бацати у вртлог изворног уметничког стваралаштва. Таква способност — код онога ко је има — доноси стално осећање дужности према себи, стално незадовољство и чежњу ка новим достигнућима. „Мирноћа у акту стварања — то је оно што садржи и хладноћу према властитим привидним, половичним успесима, вечно подсећање на неостваривост врхунца.“ Увек будно доживљавање себе — то је тај ретки, при томе данајски дар. Остајући непремостиво уздржана према своме дару, личност као што је Злата тражи „још финији, недосежнији инструмент глумачког исказивања, а то је музика“.

„Флуид који регулише спољашње деловање у глуми, пре него што се дотакне видљивог доживљавања, згушњава се код Злате у специфичном музичком сочиву; интимни доживљај, дакле, не прелази непосредно у спољни, већ тражи пут преко музикалне сфере“, а то захтева нову дисциплину, ново каљење својих афеката. Она је рођена певачица, „у њој живи незатомљива жудња да унутрашња збивања претвара у тај амплифицирани гласовни материјал — из говорне линије према певаној линији [...] Златин глас нема ничег патвореног, то није вештачки направљен инструмент; он и не скрива, никад и нигде, своје урођено органско несавршенство,

он је израз Златине унутарње искрености, без подешавања за слушаоца.“

Затим каже: много сам се трудио да откријем једну психолошку хемију — специфику тзв. лепог гласовног органа у позоришних уметника. И мислим да сам је нашао: код глумца је то црта једне нарочите „податљивости пред свим нијансама унутрашњег догађања“. „Свака инструментална лепота остаје, заправо, апстрактно незанимљива, кад није прожета оним индивидуалним елементом дубинске тежње за конкретним изражајем“, кад није испуњена „интензитетом своје осебујности, која се усталасавала под вањским утицајима“.

Тешко је описати, наставља Гавела, нешто што је немогуће описати. Оно што сам на почетку нагласио у вези са Златиним преживљавањима у младости и са спецификом њеног темперамента, одговорило би донекле на постављени задатак. Злата је, заправо, целог живота остала она певачица-дете, која је пред гостима старог Бунбенца певала свој импровизовани репертоар. У том њеном гласу има још и данас нечега чаробно дечијег, што је током развоја добијало ноту типично девојачког. Њен се глас згуснуо и усталио у том девојаштву, он никад није прешао у драматичну пастозност зреле женскости, остао је заувек нежно и сањалачки дрхтав. Злата је остала цвет који се у потпуности не расцветава, рекло би се из страха пред неумитношћу прецветавања.

Пошто је прешао на поједине њене креације, Бранко Гавела је приметио да их има неколико које сама судбина као да је чаролијски припремила за њену певачку каријеру. Распрострањено је мишљење, вели он, како глумац најтеже игра оно што је већ формирано у њему самом. Али то вреди за оне који се не усуђују да загледају у сопствене вртоглаве поноре; то не вреди за Злату, тако искрену према себи унутар себе.

„На свету има врло много добрих и изванредних Бетерфлај, али ја не познајем ниједну из које би тако трагично ступала пред нас срећно и несрећно расплакана «жена-дете» [...] Она трагична женска зрелост у детињем телу, кретње које су у својој разиграности и лакоћи дечије, а у својој сексуалној грацији зреле на женски начин, и више од тога — фатално дозреле, са погледом који у себи крије сву непријатну чежњу детета за неком ефемерном срећом [...] максимална разгибаност унутарњих догађања — усклађена са минимумом покрета...“

Додајемо дигресију: у приватном разговору Гавела је спомињао како је сваки пут био дубоко ганут њеном Бетерфлај: „Ја, стари театарски вул, ја бедак, ја сам поново заборављао да је на сцени само Злата!“

Сви њени ликови су пластични, „никад само линеарни, јер у њиховом вајању Злата зна инстинктивно да нађе и да потцрта оне моменте који су, тако рећи, конструктивни носиоци одговарајућих типова [...] Привидно, то су често сасвим споредне цртице, али се у Златином извођењу и у таквим тобоже неважним тре-

нуцима отварају дубоки погледи на судбоносни ток сценског збивања. Узмите у Травијати сам почетак, оне тренутке када Виолета још није ни почела да пева, онај моменат када је усред веселог друштва први пут угледала Алфреда, и то њено слушање и интимно праћење почашнице: ту она, ни најмање се не издвајајући из ансамбла, једино игром очију, неком унутрашњом нервозом слушања, још увек сасвим нечујно, припрема сву своју потоњу драму.“

На крају стоји записано: завршавајући овај портрет, хоћу да додам израз највеће захвалности „за све незаборавне тренутке уживања — пошто се овај најнередовнији и најнехатнији посетилац позоришта склањао у разне интендантске ложе од Београда до Љубљане и Прага, не посматрајући ни властите представе, али не би никад пропустио ниједну Златину Бетерфлај“.

Боље од Бранка Гавеле други описивачи нису могли да познају Злату Бунџенац. Наш је овде задатак да додамо још неколико сачуваних виђења.

Језгровит, садржајан и у понечем налик на Гавелина запажања, налазимо опис Златиног уметничког бића који је дао композитор и утицајни теоретичар музике Славко Остерц. После летиличног погледа на ранији ток њене каријере, и пошто је исцрпно набројао Златине улоге, аутор говори:

„О позоришту и о музици [Злата] радо разговара, уколико је при томе изузета она сама. О својим колегиницама и колегама зна да каже све најлепше, тако да би усред данашње диктаторске дружине критичара била скоро сигурно бела врана.

Као уметница је и у певачком и у глумачком аспекту потпуна. Њен је глас (младодрамски сопран) већ од природе тако племенит и кристално чист, да би, извесно, чак и без строгог школовања био довољан за оперску каријеру. Ипак, и школа јој је помогла, и то већ на почецима наступања у главним улогама, па је уметница на тај начин избегла тако звано форсирање приликом учења рола [...] Бунџенац је изузетно музикална, те је у могућности да сваку улогу настудира без корепетитора, штавише и без клавира, који иначе добро познаје. Интонацијске тешкоће за њу уопште не постоје, стога није необично што се она с лакоћом уноси у стил, у суштину, у динамику и давање сваке фразе, свакога такта.

На позорници је исто онако скромна као и у приватном животу. Код оних који представљају главне личности врло често налазимо ту ману да значај своје улоге вокално и глумачки прецењују, те се натурају гласом и глумачком динамичношћу превише у предњи план, и то не само науштрб својих сапевача и саглумаца, већ и на штету извођеног дела. Иако сами нису «звезде», они ипак у неку руку теже ка том систему, а овај систем већ у целом свету узмиче пред колективистичким начином представљања на бини [...] У складу с тиме, разумљиво, све су друге улоге, па и најмање, постале битан део целине, и био би грех «убијати» их безобзирним притиском оних који су у главним улогама. Можда под-

свесно, можда намерно, Бунџенац нам је донела нов, колективистички начин деловања [...]

О Злати Бунџенац као оперској уметници тешко је говорити фрагментарно — њено певање на позорници је увек као продубљена игра, а игра је као наглашени смисао певане речи. Узмемо ли три њене веома различите улоге — Бетерфлај, Марженку и Коштану — тек тада ћемо моћи правилно да проценимо богатство њених акустичких и мимичких изражајних средстава. Бетерфлај: обезнађена, па ипак верна несрећна Јапанка; код сваког њеног тона и сваког геста обузима нас неизрецива чежња, неизречени бол. Ко би поверовао да је то та иста уметница, када је Кеџал у «Проданој невести» изнаводацише, па на крају сам остане насамарен! Са истом уметничком продубљеношћу с каквом износи трагику напуштене гејше, она уме да дочара пред гледаоцем и слушаоцем непосредност здравог сеоског девојчета Марженке. А са Коштаном је дала на сцену јужњакињу, Циганку која кључа у својој уробојој страсти, која свакога омамљује својом појавом и својим певањем.

Злата Бунџенац не разликује тако зване «захвалне», «мање захвалне» и «незахвалне» улоге; од сваке она направи захвалну, пошто у њу уложи сву своју љубав према уметности. Желели бисмо да нашој опери и Љубљани остане верна још дуго време.²

Даље ћемо овде навести, карактеристично због саме ауторке редова који следе, а хронолошки на одговарајућем месту, део „Писма г-ђе Зинке Кунц-Миланов из Њујорка“, послатог као врста интервјуа (Радету Прегарцу):

„Биће ми нарочито задовољство да наступам, кад год ми се за то пружи прилика, с мојим колегама у домовини. Могу без околишања да кажем да је умјетност многих наших оперних умјетника равна умјетности свјетских умјетника [...] Југославија је позната као земља дивних гласова. Нарочите љепоте гласова наше Марте Поспишил, Злате Бунџенац, Драге Хржића, Марија Шименца могле су освојити свијет. На свакој великој свјетској опери може имати одличне успјехе бисерно грло наше Наде Тончић, па изванредна љепота и снага гласа Меланије Бугариновић, или нпр. одлична умјетност нашег Крижаја [...]“³

Овим опаскама придружимо размишљања Бранка Гавеле о тој специфичности југословенских гласова, изнета у нешто каснијим годинама:

„Цијели низ наших пјевача и осталих оперних стваралаца могао је некако већ прије, а поготову сада, бити оцјењиван најстрожијим мјерилима свјетског нивоа.“ Аутор спомиње Тина Патијеру, Милку Трнину, Мају Строци, који су се у светској конкуренцији „увијек истицали неком нарочитом «својом», боље рећи

² *Zlata Gjungenac-Gavellova*, *Zenski svet* бр. 2, Љубљана, 1932, 45—46.

³ *Ми и ви (ревија за сценску културу)*, I, бр. 5, Београд, 1938, 9—12.

«нашом» нотом [...] Та њихова нарочитост лежи у некој чудној и занимљиво непосредној људскости тих гласова и тога пјевања. То пјевање није никад пролазило кроз филтар неке инструменталне удешености, оно није одисало «начињеном љепотом» гласа, било је у њему штовише увијек неке дозе опорости [...] Као што је Тино [...] својом мушкошћу знао себи наћи мјесто у најтежој свјетској конкуренцији, тако су наше пјевачице као Трнина, Маја Строци и Злата Бунџенац нарочитим нијансама своје, и опет «нашинске» женскости знале блеснути и поред конкуренције бриљантнијих и већих и виртуознијих гласовних квалитета.»⁴

Приликом љубљанског двадесетпетогодишњег јубилеја, композитор и пијанист Павел Шивиц је о слављеници проговорио следећим речима.

Споменувши већи број дотадашњих улога, наставио је: „Покупшао сам у сећању да евоцирам уметнички лик, као и ужитак који су оне [улоге] у извођењу Злате Бунџенац исказивале и пружале. Постало ми је јасније него икад да се такав ступањ уметности не достиже само вољом или љубављу према позоришту, ни натпросечним гласом, ни привлачном спољашношћу. Нити истрајно изучавање глуме, ни увежбавање гласа до високих домета не могу да доведу уметника до таквог врхунца, какав је јубиларка досегла. Једино способност схватања разумом, са којом уметник постепено, уз интензивну студију, продире у уметничко дело, једино раскриљена лепеза осећања, којом интерпретатор покрива своју улогу — то су ти дарови који му растварају пут према врху. Али и више! Не заборавимо ону инстинктивну прилагодљивост најтананијим присенцима на сцени, који нису ни у једној представи потпуно једнаки, а који улогу уздижу до неслућених висина, до такве непоновљивости какву виђамо само код највећих уметника. А каква је то тајна сила стваралачког капацитета тек онда, кад нам она ову јединственост понавља не у облику случаја него доследно? Нећемо је ни одгонетати; само можемо да јој се дивимо [...]

Слављеницу одликује то да су све њене улоге у љубљанском позоришту, па и оперетске, којима се она више пута с потпуним успехом стављала у службу — биле одличне, никада просечне. Оне се нису ослањале само на посебно учинковите ефекте, нити су се истурале у средиште, да засене наступ колега. Оне су се уздизале већ и самом симпатичношћу коју су при изласку слављенице сваки пут доносили њена појава и њен глас. Улоге су биле уверљиве својом непатетичношћу, животношћу. Неусиљено су се уграђивале у радњу и у музички ток, поред осталог и услед изврсне музикалности, која уметници омогућује савршено опуштање; јер је она ритмички независна од диригентских покрета, док интонацијски непогрешиво следује за звуцима оркестра. А шта би се тек могло рећи о стилском савршенству њених улога! [...]

⁴ *Tino Patijera, Narodni list, Загреб, 20. X 1955.*

Слављеница није штедела своје моћи када се радило о «крштењу» домаћих и иностраних оперских новости. Њене заслуге у нашој позоришној уметности повећава чињеница да је својим главним улогама подстакла поставку многих опера, које су биле даване уопште први пут, или први пут у Југославији, било у Београду, Загребу или Љубљани. Вероватно јој понеки композитор дугује захвалност што је његово дело своједобно било уопште изведено, што је освојило. О том њеном културноисторијском доприносу хроника не би требало да ћути.

[...] Споменућу два незаборавна догађаја. Били смо позвани у једну веома посећену школску установу с молбом да, у оквиру популарног концерта, пружимо неколико примера оперске литературе. Госпођа Злата се одлучила за много експлоатисану сцену када Мадам Бетерфлај заједно с дететом чека свог Пинкертона: сцена која је за професионалног музичара крајње незанимљива, нарочито ако је истргнута из бинског догађања. Да ли да прећутим да су ми код последњих нота очи биле сузне, и да би ми отказао глас ако би тада пред неким морао да нешто изустим? А ко се није ужаснуо, присуствујући Респигијевом «Пламену», када Силвана, свесна своје наследно дароване моћи чаробнице, довикује у таму пригушено, тајанствено, страшно и у исти мах преклињући, име својега Донела? Истина је да је за уживљавање слушалаца у уметничке вредности потребна одређена предиспозиција. Ипак, мислим да је наша јубиларка умела да шири сценско дејство на тако велики круг публике, да је у том погледу већ давно постала народна уметница.⁵

Словеначки новинар Ладо Смрекар, под утисцима истог јубилеја, написао је да би сваком од Златиних слушалаца — а подразумевало се: и њему — могле наврети сузе на очи ако би се само у духу сетно њене Бетерфлај, тог „незаборавног гласа“, и њене песме: „Једног лепог дана, кад видиш насред мора...“, односно, у његовом сећању: „Daleč kraj obzorja, kjer sonce zlato vzha-ja...“⁶

Као још један прилог написан поводом прославе, појавио се текст Петра Коњовића:

„[...] Пред мојим очима се одвија филм Вашег деловања. Не бих могао као композитор и оперски стваралац проћи све остало, а не зауставити се на ономе што посебно носим у срцу и у успоменама. То су Ваша уметничка остварења у мојим делима, у којима сте се Ви, са својим креацијама главних улога, трудили и борили за њихово разумевање. Ваша «Коштана» је пример способности у прилагођавању нарочитом стилу, и то управо код последње редакције, у којој је све постављено на драмско тежиште. Проникли сте са непогрешивим инстинктом у сва необична својства

⁵ У навођеном јубиларном броју часописа „Гледалишки лист“, у коме се налази и Гавелин „Портрет“, 109—112.

⁶ *Zlata Gjungjenac, Slovenski poročevalec*, 26. VII 1949.

балканске мелодике и њених чудних ритмова, као да сте родом однекуд тамо, из Врањске Бање. У «Кнезу од Зете» (у првој верзији тога дела) Ви сте страсну Венецијанку Ангелику оживљавали раскошним особинама своје уметничке културе, док сте вили Равијојли (у «Милошевој женидби (sic) — Вилином велу»), тој романтичној фигури, подарили онолико еластичности и гипкости у звуцима свога грла, колико сте еластичности унели и у игру тог Вашег самосвојно датог лика.

Својом топлом, темпераментном интерпретацијом мојих уметничких обрада југословенског фолклора «Моја земља» успели сте исто онолико као и у концертним извођењима моје ране уметничке лирике, тј. мојих уметничких песама — када сте увек блистали сјајном техником, стилском прецизношћу и интелигенцијом тумачења. Као што видите, драга Злата, користим се као аутор приликом да Вам признам своје дуговање [...]

Ви знате, драга Злато, како Вас високо цене стручњаци: композитори, музичари, а пре свега диригенти, којима је вазда задовољство да суделују са Вама. Зато је Ваше учешће у репертоару толико богато и разноврсно. Од бриљантних оперских остварења до тешке драматске проблематике, од најсуптилније концертне стилизације све до лаких оперетских безначајности (премда у позоришту и нема ничег безначајног) — све је то подручје на којем се суверено развија уметничка моћ такве обдарене певачице каква сте Ви.⁷

Даље наилазе већ само сећања оних који су били саучесници снажних доживљаја на представама и на концертима Злате Бунџенац.

Синиша Пауновић је, после завршетка њене сценске каријере, такође дао један њен „Портрет“:

„Све што уобличава уметнички лик Злате Бунџенац, дугогодишње првакиње наших највећих оперских сцена у време између 1919. и 1947. године [...] израсло је и деловало углавном под нашим небом; а готово увек звучало и нама и другима светски, европски. И у пионирској генерацији наше централне оперске сцене коју су сачињавали певачи несумњивог дара и највишег уметничког ранга [...] Злата Бунџенац је заузимала место увек у првим редовима. Благодаревши својем вишеструком дару она је уметница чије се креације памте и годинама помињу. Тешко је наћи старијег љубитеља оперске уметности, ма у коме од три наша највећа града, који не памти бар једно од њених већих остварења, и да не зажели да је бар још једном поново чује у истој улози.

[...] Њена појава на концертном подијуму, где је изводила самосталне певачке рецитале, њено учествовање у ораторијским извођењима [...] посебно је поглавље у њеном разноврсном и за-

⁷ У навођеном броју часописа „Гледалишки лист“, 106—109.

служеном уметничком раду. Она је уз то створила наш лид. За њу су нарочито писане многобројне песме које је она годинама интерпретирала са необичним даром и разумевањем широм наше земље и на страни. Као уметница Злата Бунђенац је прва стекла југословенски карактер и тако деловала током читаве своје каријере.“⁸



МУЗЕЈ ПОЗОРИШНЕ УМЕТНОСТИ СРС

Господар Јевремова 19

*Поводом 50. годишњице Београдске опере
у четвртак 26. марта 1970. у 18 часова
вече посвећено*

ЗЛАТИ БУЊЕНАЦ

*Ирважињи опере у Београду, Зајребу и Љубљани, професору музичких
академија у Београду и Љубљани*

*Илустрације са илоча: арије из опере НИКОЛА ШУБИЋ ЗРИЊСКИ,
ЗУЛУМЂАР, ПАЈАЦИ, ФАУСТ, БОЕМИ и МАДАМ БЕТЕРФЛАЈ*

Коментар СИНИШЕ ЈАНИЋА, организатора вечери

*У музејским просторијама изложба
„Четири деценије Меланије Бујариновић на сцени“*

Новосадски аутор је оживео, после доста година, успомене на нека гостовања у својој оперској кући:

„Злату Бунђенац и Марија Шименца [...] новосадска оперска публика видела је и чула на жалост тек при самом крају њихове богате певачке каријере. Чувена примадона љубљанске, загребачке и београдске опере, а у послератном времену професор Музичке академије у Београду, Злата Бунђенац је на новосадској оперској сцени гостовала 1948, 1949. и 1951, у улогама Виолете и Мими.

Све оно добро и лепо што се још може видети и чути при позним наступима изванредних певача, Злата Бунђенац је приказала приликом ових гостовања у Новом Саду: велико сценско искуство, изузетну музикалност, интелигентно схватање улоге, лепоту гласовног тембра и још живи и вибрантни сценски темперамент — но понешто од тога већ сүтонски осенчено годинама које су прохујале. Зналци, а исто тако и искусни и одани љубитељи опер-

⁸ Политика, 22. III 1959.

ске уметности, могу и у таквим позним наступима изузетнијих оперских уметника да нађу особеног музичког задовољства, али им се ипак отме и покоји уздах: штета што такви уметници уопште старе!

А ја сам Злату Бунџенац први пут чуо када је била на врхунцу својих уметничких моћи. Певала је на сцени Београдске опере улогу Марфе у Царској невести Римског-Корсакова. Убрзо потом слушао сам је, по више пута, као Мими у Боемима и Го-Го-Сан у Мадам Бетерфлај. Била је тада млада жена, лепо грађена и витка, са особеним лицем, не сасвим правилних црта а ипак веома занимљивим и привлачним. Деловала је веома женствено, али на неки начин сублимирано, без ичега наметљивог. Сценска уметница изузетног дара умела је и то своје од природе јој дато зрачење да уметнички транспонује и оплемени. Таквој слици жене одговарао је и њен глас, топао и вибрантан, особеног тембра, као да је био саткан од тананих влакана сребра, злата и свиле, па онда лако превучен племенитом и уједињавајућом патином. Био је то гибак, страстан глас, у основи лирски, али довољног обима и продорности и за излете у младодрамски фах, нарочито када му се придода богата глумачка, драмска изражајност ове уметнице.

Злата Бунџенац је одиста била изванредна оперска глумица, интелигентна, широког изражајног дијапазона, са много сценског нерва и темперамента, али и са не мање мере и склада.

Била је велики освајач публике, једна од најбољих и најзанимљивијих оперских уметница које смо имали између два рата.⁹

Узевши као повод осамдесети рођендан Злате Бунџенац, Љубљанчанин Смиљан Самец је, између осталог, записао:

„Скоро свако театарско доба и скоро свака уметничка генерација имају своје велике личности позорнице, које захваљујући њиховим непоновљивим успесима постају љубимци позоришне публике; а то се дешава нарочито у опери, чија је уметност — ако је одиста права — узимајући је у целини, посебно осећајна и свобухватна. Живог и истинског уметника оперска публика сасвим сигурно вазда прихвата спонтано као свога, уз њега испуњава позоришне дворане и награђује га најгласнијим аплаузима и признањима, којима понекад скоро да и нема краја. И на нашој љубљанској оперској сцени имали смо, током њене историје, такве велике уметнике, који су били краљеви односно краљице наше позорнице, и које је гледалиште обожавало, начинивши од њих своје неотуђиве сценске идоле. Управо је таква краљница наше оперске бице била у своје време — и још је то и данас у нашем сећању — велика уметница и сопранисткиња најширих распона, Злата Бунџенац.“ Даље се препричава цела њена каријера, а при крају чланка аутор каже још и ово: „Међутим, Злата Бунџенац је била једна

⁹ Гости Новосадске опере, Српско народно позориште у Новом Саду, год. XL, бр. 7, 16. III 1973. Касније је пренето у: Влада Поповић, *Записи из позоришта*, Нови Сад, 1982, 257—258.

од ретких наших позоришних уметница која је, када је осетила да јој је дошло време, знала да се сама и добровољно опрости од сцене, те да своје место препусти млађима.¹⁰

Добро су извучене карактеристике ове певачице и у синтетичком делу Боривоја Стојковића, са ослонцем на постојећу документацију:

„Бунџенац је имала великог уметничког успеха на гостовањима у операма у Бечу, Прагу, Брну и Трсту. Она је сједињавала најлепше квалитете: деловала је врло летом, складном појавом, јаким темпераментом, љупком женственошћу, а у њеном по свему необичном лирско-драмском сопрану, технички врло усклађеном и усавршеном, изражајно гипком и великог обима, скривала се неискрпна снага гласовних могућности. Тај чаролијски глас је био сигуран и леп у свим свежим и сочним регистарским звучанима, један од најпријатнијих који се могао чути на београдској сцени. Она је доиста живела на сцени интензивно, искрено, осећајно и као певачица и као добра глумица. «Благодарећи тој својој чистој женствености» — писао је др М. Милојевић — «тако природној и тако искрено живој на сцени, нетраженој, ненамештеној, гђа Бунџенац оживљује атмосферу око себе и задобија публику». Било је у њеном интерпретационом стилу нешто уметнички високо надахнуто, спонтано и неодољиво, певачки и емоционално [...] Бунџенац је била, несумњиво, једна од најлепших уметничких вредности на београдској оперској сцени.¹¹

О свим тим разноликим моментима о којима су говорили напред наведени стручњаци и поштоваоци, о чиниоцима Златиног талента и њиховим одјецима код посвећених и непосвећених слушалаца — дозволићу себи мале медитације и ја, опет уз местимично позивање на ауторитативније изворе.

Оно што бих изнела на првом месту, као своје дубоко убеђење, јесте да је Злата Бунџенац изградила себе као чувену оперску уметницу у великој мери — поред талента, памети и рада — на компензацији и самопотврђивању. Патећи у детињству од несразмерно ситног стаса, већ се зарицала да ће једног дана освајати публику и изгледом, не само певањем, те читавих неколико деценија није одустајала од гимнастике, од пливања, па ни од балета. Обдарена касније изванредном фигуром, она се није одликовала срећно скројеним појединостима лица, па је (колико ми је познато) два пута подвргавала себе пластичним операцијама, које су у њено време биле и мучније и ризичније него данас. Ако би осећала диспозицију за неку оперу, а улога била дочекана мање повољном критиком, она би управо њу доводила до мајсторства. чему су доказ посебно њена Бетерфлај и њена Маргарета. Пошто се помишљало да Бранко Гавела потпомаже развој њеног дара и

¹⁰ Gledališki list Slovenskega narodnega gledališča v Ljubljani 1 — Opera, 1978/1979, 19—23.

¹¹ Историја српског позоришта од средњег века до модерног доба (драма и опера), Београд, 1979, 671—672.

подупиरे њену каријеру, она се осамосталила дотле, да се и одвојила од њега.

Вредело би још једном истаћи оне домете Злате Бунџенац који се називају глумачким. Ретко се рабају оперске певачице са таквом сценском обдареношћу.

Поводом драмских глумаца често се говори о два њихова типа. Што се тиче опере, о две врсте бинских певача писао је, између осталих, и Милоје Милојевић. Једни се крећу по сцени, рекао је, али не живе и не чине њен саставни део. Други су они „који својом појавом одају тајне скривене иза рампе [...] стварају и карактере и ситуације, држећи у својим рукама конце догађаја, остварујући на тај начин и радњу, живу и сугестивну“. Кад први певају, Французи кажу: онај теноризира, ова сопранизира. А други сенче своје улоге до најфинијих нијанса. Само су други уметници. Певање мора бити у служби глуме, што значи — драме. Први могу и да импресионирају, али они не убеђују.¹² С овим имају сличности запажања Шаљапина: „Није чудно да сам белканто већином ствара у мени досаду. Ето, познајем певаче са прекрасним гласовима, и они тим својим гласовима управљају сјајно, дакле, они могу сваког тренутка да направе и гласно и тихо, пиано и форте, али скоро сви они певају само ноте, прилажући уз те ноте слогове или речи [...] Тако је много у опери добрих певача, и тако мало добрих глумаца.“¹³

Проговорићемо, дакле, прво о глумачкој компоненти. Гавела је више пута поучавао (у вези с глумом уопште) да глумац мора у себи да потенцира унутрашња стања, те да микродогађаји треба да у кратком сценском времену добију појачану димензију. Да би се то постигло, потребно је, најпре, бити свестан, наћи се у служби императивности оног карактера који се дочарава. Да ли је при томе потребно и емоционално доживљавати, одн. да ли поменуту свест већ по себи прати емоција, уграђена и иначе у дату улогу, или је довољно само бити свестан? Да ли је приликом убедљивог извођења у питању ендогени доживљај или савршена имитација, симулација? Кроз различита места у литератури о позоришној уметности провлачи се мисао да је овај други случај пожељнији.

Радозналост ме је гонила да од саме наше уметнице добијем одговор на основно питање: да ли је она „душом“ зблиља осећала то што је представљала, или је глумила. Одговори су бивали понешто противречни, мада се ипак могла пратити извесна водећа нит.

С једне стране, било је речи о томе како се она на дан представе повлачила у себе, или како је још и после завршетка опере који сат била узнемирена, „боловала је“ (да ли због оних часова професионалног делања као таквог, због факта своје изложености јавном суду — или због проосећаних јада Мими, Ђо-Ђо-Сан?). Ви-

¹² Српски књижевни гласник н. с. XVII, бр. 4, 292—296.

¹³ Повести о жизни, II део: Маска и душа, изд. Перм, 1965, 268.

дели смо напред да је словеначки критичар говорио о сасвим приметним знацима њеног искреног доживљавања улоге. С друге стране — слушала сам приче, нпр., како она понекад до пола представе није знала с којим партнером игра (крајња уживљеност у сопственој игри или нехај према представи?), па затим о томе како су се они, док је опера текла, дошаптавали, добацивали једно другом; једном јој је њен партнер обећао да ће је засмејати у њеном најтрагичнијем тренутку, и пробао је да то изведе, али није успео („тог момента сам била у улози, нисам ништа приметила“). Покушавала сам да деликатно скренем пажњу на противречности, и добијала одговор да је она увек и до краја била ангажована када су трајале њене сцене, њене деонице, али да се често морала релаксирати између њих. Могла је да мало брбља с неким до пред излазак на бину — али, када је требало, знала је да се трансформише.¹⁴ Тада јој заиста није било важно ко пева поред ње, али је пажљиво слушала шта пева.

Налазећи се „у улози“, према њеним речима, тражила је сопствену визију судбине коју је представљала, извршавала оно што би иначе морала извршавати да се у животу нашла у таквој ситуацији; радила оно „ради чега је и била написана одговарајућа литература“ (поново њене речи). „Треба тачно замислити како би се у стварности реаговало на речи и на поступке партнера“, тумачила је на изглед врло једноставну ствар. Међутим — шта је, ипак, са податком да је „боловала“ извесно време после представе? Ја сам и сама била једном сведок, после „смрти Мими“ у завршном чину *Боема*, када сам из одређеног разлога морала да се врло брзо нађем код ње у гардероби — она је била истински бледа и после скидања „болесне“ шминке, и одавала је неку замишљену тугу. Да: требало је реаговати на поступке и речи партнера, требало је поступати како би се иначе поступало у животу — али је Злата једанпут казала и овако: „Реаговала сам увек прво у себи, а онда према споља; и у случају да представа није текла складно, и партнер није успевао да игра добро, свеједно, морала сам да реагујем.“ Она се на позорници није препуштала емоционалној стихији, али је упркос томе позајмљивала део себе оној Бетерфлај, оној Манон, која се кретала позорницом; она је „само“ глумила, али се у ту глуму, тј. у тај свој изабрани животни задатак свесрдно уносила, она је свој посао професионално преживљавала. Управо стога њени наступи никад нису деловали тако, као да се одлично, „за петицу“ тек извршава стручна обавеза.

Злата Бунџенац није волела, и чак, заправо, није тачно ни умела да говори о свом сопственом делању у оперској уметности. „Када бих морала да на матури одговорам на сва ова питања која ми постављате, ја бих сигурно пала ... Никад нисам о себи говорила

¹⁴ Забележено је да је Шалапин говорио како је пред излазак на сцену корисно напалити се, поиграти се. Једном му се чак десило да је скоро закаснио да изађе, али је ипак стигао и одмах се укључио у улогу. В.: Л. Никулин, *Федор Шалапин*, Москва, 1954, 146.

као што неки говоре: «ми уметници». Шта ту има да се теоретиче о уметности, каква дефиниција доживљаја ... Та оно је био наш прави живот.“ — „Када сте певали Бетерфлај, да ли сте у себи, можда, мислили на неку своју праву љубав? Можда сте се сећали тако нечег сличног?“ — „Не. Никад нисам мислила на себе, нисам се враћала ни на какве своје љубави. Просто ... просто сам замисљала како Бетерфлај воли Пинкертона.“ Други пут је рекла: „Приказивала сам осећања одговарајућих жена, а своја осећања сам задржавала за себе.“ Још у некој трећој прилици: „У животу ме је срам да испољавам оно што осећам. Зато се на позорници не стидим оних осећања која приказујем.“

Један од вредних чинилаца њене глуме била је такође и не-намењена гледаоцима „сунгра“, о којој је, као што смо напред видели, говорио Бранко Гавела поводом Травијате.

Понекад, за време главне арије неког њеног драгана-тенора, у тренуцима када је партнер изливао пред публику свој лепи глас, и све је било притајено у очекивању маестозног и, наравно, свима познатог горњег *бе* или *це*, тада је вредело посматрати управо Злату. Са изражајном маском, као затегнута струна, она га је слушала, хватала сваку његову реч — јер је те речи за њу упућивао њен вољени, те су јој речи биле судбоносне! Очи су јој се жариле, лактови стајали мало забачени, као да се спрема да се баца напред, у срећу или у смрт, дисала је узбуђено. Тих тренутака, пресудних за даљу љубав, њен живот у улози био је најтрепавији. И пошто јој на том месту није била додељена ни песма ни глума, она је проводила те минуте сва у потенцијалу, сва наелектрисана, нестрпљива. Ето, саслушала је оно што је за њу било тако грчевито важно, попустила је напетост. За цело време тенорове арије она ни најмање није скренула на себе пажњу, она се готово није ни померила. („Када у музици није стајало да треба нешто да радим, нисам ни радила“).

Ово — да „у музици стоји радња“, или не стоји, симптоматично је, и о томе ће нешто даље бити још речи.

Ликови Злате Бунџенац на сцени сведочили су о добром дару имагинације, били су приближени замислима књижевника, либретиста — па ипак је визуелна страна њене појаве и њене глуме била веома препознатљива, увек своја, без много аналогича с изгледом других оперских певачица. У својој игри она није личила апсолутно ни на једну другу глумицу. Поред већ описаних елемената, навешћемо још неке, који су баш и сачињавали ту њену непоновљиву специфичност.

То је, на првом месту, било лако и суверено импровизовање сваке појединачне представе: као да је сваки пут излазила први пут у датој улози, сваки пут се догађало нешто животно, неприпремљено — и то ју је још више приближавало срцима публике у гледалишту. Једном, усред разговора-дуета са неким својим партнером, она се одједаред сагнула, подигла нешто са баштенске стазице, и то подигнуто за тренутак погледала. И та мала спонтаност, тај покрет који се у кокетној конверзацији неке стварне Лоте или

Манон могао заиста догодити — управо то је испало очаравајуће. Играјући Неду у *Бајацу*, док није имала шта да ради, она је седела на пању и гризла праву јабуку. Када ју је са свих страна појела до средине, загледала се у шумарак (да ли је тамо видела италијанског сељака, свог пријатеља, да ли техничара који руководи расветом, или није видела никог?), па је бачила огризак иза кулиса, очигледно циљајући да неког погоди. Ускоро после тога опет је певала Неду, али тада није села на пањ, и није гризла воћку.

Али на другој страни — и о томе је било говора — много је тога у њеној игри било на неки начин, једва уловљиво, одмакнуто од „случаја“, све под неприметном копреном (чак не ни под стилизацијом, него баш под копреном), никад фебрилно. Напред се могло видети како су неки критичари називали њену игру „страственом“, „екстатичном“, да је играла „сваким нервом“ и сл. Питање је шта се тада догађало с њеним нервима; али тврдимо да неуротично никад није било. У тренуцима драмског развоја радње није се запажала „приблесавана истинитост“, против које се у својим режијама борио Гавела. Приказивало се оно што може да се деси души уопште, не гола душа, не неко разгртање психичког на личја. То је било темперирано владање ситуацијом, прорачун да гледаоцу не постане неугодна, отужна нека велика сентиментална догодовштина. Разуме се — било је то, у суштини, савршено сценско умеће. Тако се Злата супротстављала и иначе жигосаном оперском реализму. А на тај начин је гледалац и слушалац баш и бивао подстицан на некакво доигравање, доосећавање с певачицом, имао је жељу да даље одгонета „случај“, па онда и њу саму у томе, да је дозива у духу, да је схвата ... Такав је барем био утисак неких од нас који смо је понето посматрали и измењивали коментаре.

Споминјано је како је Злата Бунбенац поседовала необичну способност да наговештава оно „нешто друго“. Добро су јој лежале травеститске улоге, не само због фигуре подобне да представља младиће. Критичари су бележили слојевитост у њеној песми и игри. У оперети *Три мускетара* она је успешно изводила пародију на оне исте опере које је креирала у свом репертоару. Могла је да пева Русалку по свим ознакама у партитури — а у њеном певању присутни су од почетка чули боју хладноће и оностраности; певала је Манон, али тако (говорили су критичари), да је већ одмах, док у улози и у музици нема ничег трагичног, антиципирала ту предстојећу трагику, неким необјашњивим призвучима свог на махове загонетног гласа.

„Музика сама показује шта треба радити“, биле су Златине речи. „Музика је зато и написана да изрази ово или оно осећање, треба је пратити својим гестама.“ Наравно, у својим кретњама на позорници, у мимици и општем понашању, Злата никад није била, ни у најмањој мери, окована условима које је музика наметала.¹⁵

¹⁵ Гавела је говорио: „Лажмотив оперског редитеља мора бити овај:

Није јој се могло догодити да пред почетак фразе или арије, макар неприметно, „заузме положај“, да ишчека „ајнзац“. Глума и певање сједињавали су се код ње без шавова. Томе би се морали додати и завршеци њених истакнутих, за оперску радњу значајних арија — што је и иначе понешто издвојени задатак интерпретирања: завршеци, у којима је било нечег сасвим посебно пасионантног, „понорног и поноћиог“, како је неко казао поводом ње.¹⁶

Злату Бунџенац је одликовао глас који се по боји издвајао приметно од осталих оперских сопрана, као што је током нашег излагања већ било истицано. У младости је то био глас сребрнаст, скоро дечији, са нотом неке умилности, недужности, молбе. После се пунио, мада никад није изгубио те „обертоне“ дирљиве молибености. Када је достигла горњу тачку каријере, овај је глас добио још нешто од своје специфике, боју која је била — кажимо то сликарским језиком — некако сунчана, и у исто време помало тамније тембрирана. Ако је логика фразе захтевала, глас је на махове био (и то смо већ спомињали) понешто „растући“, „извирући“. То је било нешто као избијање из самих источника емоције: глас је прелазео преко успутних, узрујаних нота, а затим је, као уз тренутни претходни присенак, као уз дашак сфумата, тријумфално освајао коначне, покривене висине, чисте и сјајне.

Појединци су примећивали извештан воал над њеним певањем, неку свилену патину (видели смо да се слично изразио Вл. Поповић). Мислим да је та карактеристика, уз емотивну и виргиналну ноту у њеном гласу, била управо оно по чему би је слушалац могао затворених очију препознати међу стотинама сопрана. Ова црта се није губила ни на оним највишим тоновима, оним „тријумфалним“, и никад Златина песма није звучала као инструмент, већ увек као људски, изражајни, сензибилно-сензуални глас. Чини ми се да је та врлина њеног вокалног дара била, у исто време, и сметња за право колоратурно певање. За стаката, за трилере, за имитацију флауте, њен је глас био исувише аутентично људски. Она је колоратурне орнаменте у *Травијати* све тачно постављала, све их је правила, али то није било оно што постижу друге Виолете, па би се овај исечак из њене најчувеније сценске улоге могао назвати и несавладаним, несавладљивим. Међутим, овог часа се сећам речи нашег доброг музиколога — да је *Травијата* првенстве-

да му из опере никад не настане балет, да му се опера ни у једном тренутку не претвори у балет. То јест да игром глумаца никад не дуплицира музикални ритам: не ићи по музици [...] У опери, код ходања на сцени, тражим ходање у синкопи према музици: то јест, стварање једног противривта музичком ритму.“ В.: *Надохват разговори са г. др Гавелом*, Comœdia — београдско издање, годиште 1925/1926, 6—7.

¹⁶ „У кулминационим тренуцима оперског певања, оно делује само по себи, глума постаје секундарна, на врхунцу певања она има скоро негативну функцију. У песму се тада уноси сва она драматика која тог часа доминира ситуацијом“, говорио је Гавела. Преведено из: *Глума*, Данас I, бр. 2, Београд, 1934; прештампано у зборнику Vranko Gavella, *Igralec in gledališče*, Љубљана, 1968, 30.

но драма једног живота, те да бравуре у првом чину нису написане ради егзибиција сопрана, већ као смех, као самоодбрана несрећне Виолете, коју је судбоносно осећање већ полако почело да обузима. Према томе, Златино људско а не „флаутско“ певање поседовало је овде своју дубоко оправдану функцију — ако се прихвати наведено размишљање — без обзира што она и није могла да пева друкчије. Сто педесет одиграних Травијата биле су доказ да је неко слично схватање допирало и до публике и до критичара.

У многим новинским приказима била је спомињана ишколованост њенога гласа. Ипак су и Гавела и она сама понављали често, и то је сигурно било истина, да је она остала у невеликом добитку од свога школовања. У овом случају, мањак „школе“ ниуколико није ишао на штету највишег професионализма.

Златино поступно зрење, гласовно и сценско, може се пратити по променама улога у истим операма. Тако је она од Церлине постала Дона Ана у *Дон Жуану*, од Анице Агата у *Чаробном стрелцу*, од Микаеле Кармен: увек у оквирима својих у датом периоду најучинковитијих могућности. А освојила је и најразличитије певачке стилове, од распеваних романтичних опера до музичких драма са аријама неподупртим класичном хармонизацијом, од Хајдна и Моцарта до Рихарда Штрауса и Курта Вајла, од нежне лирике Лиу у *Турандот* до Саломине страсти, од оперетских буфонада до Маргаретиног узношења.

Поред глумачких и певачких способности, критичари су указивали на још један чинилац, на необичну женску привлачност коју је поседовала Злата Бунђенац, а која је и сама по себи чинила уверљивим њене улоге. Без неке уобичајене лепоте лика, она је била и на позорници и ван ње шармантна на особен начин, залуђујуће женствена према једном од новинских епитета, однеговано женствена према суду других приказивача — тако да се морало „веровати“ у њену пожељност или грешност у ролама, у осећања неког Родолфа или Алфреда Жермона. Злата је, очигледно, знала да интелигентно и укусно потцрта оно женствено што је лежало у њеној телесној грађи и у њеној бити уопште: своју кокетност, заводљивост. Њено вечно женско је често фигурирало као покриће за разноврсне несувислости либрета и садржаја, додавало је естетску допадљивост неким местима без много естетскога. Ова од природе подарена женственост, на потребан начин изартикулисана у представама, имала је за последицу то да је била ванредно омиљена. У Љубљани, у време њеног првог, младалачког ангажмана, девојке и жене су имитирале њене тоалете, подсвесно су је проучавале, училе су се од ње дискретно лелујавом ходу, суздржаној лежерности, елеганцији изнад шика и нападаог дотеривања. А у њену професију је, разуме се, спадало да буде увек посматрана, и на бини и на улици, па је она и свесно култивисала своје споменуте карактеристике. „Почела сам да уображавам да живим само за ту публику која ме тако издашно поздравља“, рекла је једном неком новинару. „Али, опет, волим да ту публику гледам само издалека, само преко рампе.“

Какви су били музички укуси Злате Бунџенац? Ето — није волела винску песму из *Травијате*, нешто јој се није допадало у *Проданој невести*; сећала се да је с великим задовољством слушала у раној младости *Тристана и Изолду*; свиђала јој се прокомпонована соло песма. То је готово све што знам. Она није радо исповедала неки свој уметнички кредо, и чини се да је увек била у служби музике саме, а не својих жеља и укуса у њој.

„Не знам с којим сам партнером највише волела да певам. Знам само да сам с Гостићем највише певала. Не знам с којим сам диригентом најрадије наступала. Многи су још живи, нећу ништа да говорим. А које сам улоге највише волела? Па и на то питање је тешко одговорити. Сваку сам улогу волела ... ја сам се изражавала у музици ...“ — „Добро, па могла је нека музика бити неадекватна као израз за дату личност!“ — „Не знам, можда.“ — „Могла је и понека улога да вам буде мање блиска, нека више.“ — „Продану невесту нисам заволела, јер је нисам проживела. У музичком погледу сам увек волела Рихарда Штрауса, и његове опере и соло песме. Нисам волела статичне улоге, где се више пева него што се игра ...“ — „Јесте ли волели Маргарету?“ — „Да, од те улоге је могло много да се направи, то је захвална ствар. Волела сам Царску невесту, Лоту у Вертеру, Манон. Музички ми није лежала Весела удовица, мада кажу да сам била добра у њој.“

Злата није била проучававац улога на начин како је то уобичајено. Зар би њој неко „форшпиловао“? Пробе су јој биле мрске, њен однос према театарској вреви уопште доста хладан; види смо већ како се спремила без корепетиција, како је ускакала у текуће представе без зишпроба и аранжирпроба; у дане када се нешто заједнички припремало, она је често била на гостовањима негде другде. Њен муж је причао следеће. Имала је обичај да код куће лежи под ћебетом и да типка прстима по њему. Кад ју је питао шта то ради, одговарала је: ја сад имам пробу. Научивши на овакав начин улогу Рехе у *Јеврејци*, дошла је на генералну пробу и замолила: покажите ми на која врата треба да уђем, остало знам. У разговорима је Злата још додавала тумачење да би се поред тако великог репертоара и тако честих иступања њен глас пре времена истрошио уколико би га она и на пробама израбљивала. Али све то, наравно, није значило површност: „Требало је знати како хода дама у салону, а како сељанка; требало је знати и то како говори једна, а како друга, без обзира на то што се ту пева а не говори ... Данас корепетитори само свирају, не стилизују док изводе музику; не уче певаче да се пред певање концентришу.“

Она је била дисциплинован професионалац. На своју дужност је долазила усредсређена, чак са извесном тремом, како је умела да призна („док се дефинитивно не нашминкам“), у неком стању које би се могло назвати расејаношћу према околини, контактирајући само у границама учтивости. У познијим годинама гово-

рила је, можда са носталгијом која је и типична за то животно доба, али без обзира на све са поентом која не губи од тачности: „Данашњи театарски људи нису толико заинтересовани за општи ток и исход, као што смо ми некада били. Види да пише ритардандо, па онда и ритардира ... Док има мали предах за време пробе, трчи да види како су паркирана кола, није ли стигла ли-сица. Ја данас не бих ни могла да певам, окружена овим садашњим животним условима. Хористи стоје и прикривају зевање док чекају своју деоницу ... Она заврши опроштајну сцену, одглуми патњу, и одмах одлази, као да ништа није било ... Данас се не живи за свој позив, него само од позива ...“

Јасно — Злата Бунбенац је знала своју вредност и била у животу достојанствена на један одмерен начин. Међутим, радно поштење је код ње било у толикој мери развијено, да је то онемогућавало сваки призив било каквог примадонског понашања, што је каткада добијало и зачуђујуће размере. Знам случајеве када је с авиона журила право на представу. Јавили јој телефоном у ресторанић, где се налазила на излету, да мора одмах да се врати, да пева у изненада замењеној опери — и она је похитала. Услед неких неспоразума у аранжманима догодило се једном да је наступила три пута у току истог дана. „Била сам кратко време у Љубљани, звали су ме да и ја с њима прославим «Прешернов теден», а и први концерт партизанских композитора је био извођен, па ни на томе нисам смела да не суделујем. Једино што сам имала запаљење плућа, које су сузбијале добре инјекције, и од температуре 39 спало је следећег дана на 37. Трећег дана сам већ певала Продану невесту, и онда још концерти два дана заредом“ (из писма). На једну представу *Евгенија Оњегина* (после рата, у Марибору) њена ученица није стигла на време аутомобилом из Љубљане, па је сама Злата, пошто се нашла у публици, пристала да пева у првом чину уместо ње!

Не би се могли побројати изливи личних симпатија, упућивани у виду аматерских песама, писама, телеграма и друкчије: Злата Бунбенац је била певачица у коју се „заљубљивало“ мушко и женско, старо и младо. Имала сам прилике да видим сијасет таквих анонимних и потписаних обожаваатељских посланица (она их није бацала). Често је падало у очи да су симпатизери наглашавали више своја уживања, своју унетост у одслушано остварење, неголи њене властите квалитете. „Ви, лепа Емино, дајете многим душама храну, а нарочито мени, кад седим у удобној фотељи и чујем ваш милозвучни глас, пун колорита и изражаја.“ Телеграм од 12. II 1949, на француском: „Љубим ваше руке и шаљем најсрдачније поздраве. Злата, ви сте велика и права уметница, и зато «живила, живила»“ (ово последње на српскохрватском). „Дугих дана, мрачних ноћи, кад у души влада тама, у несрећи, у самоћи, моје мисли лете к вама.“ Др М. С. Врачевић је издао књигу „Епиграми — Епиграфи — Епитафи“, коју је послао Злати, са посветом од 7. IX 1969: ... Опростите ми ако сам дирнуо у вашу скромност, али истина се мора рећи, моје мишљење је мишљење музичког Београда који

вас и данас поштује и обожава и који се још сећа доскорашњих ваших дивних креација ...“ А у књизи се налазе овакви стихови: „Ја од ружа морам да оплетем венац за најлепши сопран, за Злату Бунбенац ...“ Неко њој савршено непознат и непотписиван слао је из Америке до самог њеног краја новогодишње честитке: „Најбољој уметници света ...“ — „Примадона Злата! Сећам се ваше одличне Виолете, срећна вам Нова година!“ Идуће зиме, исти: „Слушао сам у Чикашкој опери Травијату, а мисли су ми биле у Љубљани, у опери са вама као ненадмашном Виолетом. У мислима вам шаљем лепе поздраве.“

Приказ уметничке личности Злате Бунбенац треба завршити тиме што ће се споменути и њене ученице, од којих неке, у својим интервјуима, на жалост, нису увек говориле како су један део, или већи део гласовног школовања провеле под њеним окриљем.

Злата је током свог другог боравка у Љубљани почела да интензивно даје часове певања, да би се после, у Београду, у потпуности посветила педагошком раду. Једно време је напоредо предавала у Музичкој академији у Београду и у Сарајеву, успутно одржавајући курсеве певања у Охриду.

Једном је рекла да је у Љубљани показивала и „зорно“, глумица је потребне одломке пред ученицама, док у Београду то није више радила. Ипак би одглумила понешто у приватним тренуцима, ако би била замољена. Показивала је део из улоге Неде у *Бајацу*: ено, Неда види тамо горе птице ... ено их, ено ... дизала је руке у својој малој трпезарији, правила неколико корака напред, упирући поглед у нешто што је горе видела. Мени, која сам присуствовала, одједном се врло сугестивно било наметнуло убеђење да је Злата у неком трену зиста угледала птице, да је халуцинирала.

Њен рад у учионици београдски студенти су називали веома ангажованим. Педагогија је из ње зрачила: ученица би се тек почела упевавати, скалирала је — а професорка је већ бивала некако озарена. Злата је сасвим добро свирала клавир, те је учење текло стално уз њену властиту пратњу, без корепетитора. Она је сама и певала да би указала на оно што је потребно, и при томе одмах интерпретирала улогу гласом, као што је то у ранијим временима чинила на позорници. Ово је био драгоцен квалитет њених поука. Схватало се да вокална техника није главна сврха сценске радње, да истовремено треба мислити на садржину, на доживљај. Али при томе — закључено је тек касније — она није пожуривала своје студенте у сусрет јавности, није их много изводила на конкурсе и аудиције; зато и није ушла у ред оних београдских професора певања који су стекли чврсту и трајну афирмацију.¹⁷

Уколико је имала прилику да присуствује представи неке од својих ученица, Злата је преживљавала узбуђење. „Љиљана пева Аиду, а ја дишем с њом. Њој је било лакше, она је испевала дах,

¹⁷ Податке о педагошком раду Злате Бунбенац у Београду љубазно ми је саопштила њена ученица, касније оперска певачица и такође педагог, Љиљана Стојковић-Павловић.

а ја сам се угушила.“ Била је веома поносна на успехе својих најбољих звезда. Скупљала је новинске исечке где се о њима говорило; пошто је још и у старим данима по навици водила свакодневне белешке, сада су се у дневнику појављивале њихове представе, њихова путовања, скоро као једини занимљиви садржај њеног живота. Немајући код себе у тим годинама ниједну грамофонску плочу са сопственим гласом, и не преснимивши ништа од свога на магнетофонску траку, она је молила да јој се пушта глас Љиљане Молнар са магнетофона. О Љиљани („Љиљи“) приповедала је с великом љубављу, као о најрођенијој.

Не рангирајући по вредности, и не улазећи у то колико је ко времена био Златин Ђак, наводим оне познатије по азбучном реду: Цветка Ахлинова, Мирјана Боханец, Ванда Герлович, Фанка Икономова, Бреда Калеф, Вера Ковач-Виткаи, Љиљана Молнар, Славка Поповић, Марија Скаловска, Љиљана Стојковић-Павловић, Мирјана Чавић-Васиљевић, Даринка Шегота. Злата је помињала и певаче — своје ученике: Бранка Жигара, Оскара Зорника, Конрада Орожима.

ПРИВАТНА ЛИЧНОСТ У ОСНОВИ УМЕТНИЧКЕ

Описујући делатност неког уметника, описивач би волео да, поред сакупљене документације, опише, колико је то могућно, и личност свог изабраника, да некако осветли паралелизам његове психичке грађе и тог несвакидашњег животног опредељења. Напред смо се дотицали ове тематике у вези са Златом Бунџенац поглавито кроз излагање које је дао Бранко Гавела. Покушаћемо да набацимо неке допуне, из друкчијих углова посматрања.

Злата Бунџенац се није могла лако прозрети. У изношењу својих укуса, својих предилекција, своје животне филозофије, била је ванредно уздржљива. Приликом разних интервјуа не само што скоро уопште није износила своја виђења оне уметности којој је служила, него се стицао утисак да није ни имала много смисла за ту врсту контаката са „медијима информисања“ и са јавношћу. Била је сва у музици, и није интелектуализовала ту своју природу. Уз меру пренаглашавања, посматрач би могао устврдити да је специјално ова црта њене социјалне увучености у себе сведочила о сасвим посебној нијанси незрелости за лагодну конверзацију о властитом раду, о месту у културном животу које је заузимала, и то заузимала на истакнутој висини. Ово није нимало било у опрци са чињеницом да је Злата била интелигентна и образована, веома начитана и при том духовита жена.

Па ипак нисам одустајала од жеље да проничем у приватне карактеристике ове занимљиве особе, имајући пред очима њене уметничке карактеристике, а све то у намери да још мало одгонетам на који се начин те прве уопште сублимишу у друге, или обрнуто, на који начин ове друге настају као комплемент, или као протест, својеврсна супротност према првима; како се то живи на два нивоа? Сада више неће бити говора о оним „прапочецима“, о дубинским побудама због којих је Злата одабрала своју каријеру, пошто је о томе већ било речи напред.

Позоришни уметници живе на различите начине. Понеко још за живота савије међународну славу, легенду са трајним коренима. Понеко путује, много и немирно, борави у средиштима крупних театарских збивања, и сусрећући се са мајсторима сродних фахова, чак их подстиче на остварења која значе продужетак влас-

тите славе. Наша земљакиња Маја Строци измамила је својим гласом музику из Игора Стравинског, одушевљене писане редове из Томаса Мана. Али има и оних других, који напоредо са уметничким животом пуним срцем живе свој лични живот, па баш стога и остају у средини која их је одгајала, без снаге да се одвоје од онога што се заволело. У предавању таквим осећањима ови уметници не могу да иду истовремено за оним што би у интересу њихове славе било пробитачније, а и за афирмацију сопствене земље ефектније. Таква је била Злата Бунбенац; и то је, између осталог, била једна од њених црта због којих је сапутник њеног живота сматрао да у њој никад није одрастао један део детета. Злати Бунбенац сте могли да понудите најсјајнији ангажман у неком сјајном иностранству: ако је она тога часа некога као жена волела, она нипошто и никуд не би отпутовала. Уз ово је нишла, свакако, и њена мала, симпатична безбрига, присенак боемштине, кога она можда и није била свесна па се сада не би сложила с овим редовима.

Велики донети Златине уметности, ако су већ морали имати неко врело осим у великом таленту, имали су га не у познанствима и не у поступном доспевању на блиставе позорнице, него скоро искључиво у богатим емоционалним доживљавањима.

Још од мојих школских дана била ми је жеља да провирићу за завесу личног живота те особе, о чије су симпатије и о чије тајне могли да се потуку људи — премда сам се добро сећала познатог савета: не додируј рукама свој кумир, може позлата да остане на длановима. Када сам ипак успела у својој жељи, сагледала сам жену која је била сва у својој женствености скоро исто толико колико и у музикалности, и која је умела да пати као и друге жене, па и више.

Први утисак ван сцене, приликом случајног блиског сусрета на улици, биле су њене очи. То су биле плаво-зелене очи, засенчене, као да им је нешто одузело њихову дубину, њихов сјај. Нисам могла да знам да ли су тог дана биле помало исплакране; или помало уморне од неког ноћног пировања. У тим очима као да се крила и спремност на осмех — али осмех кроз недавни пир или недавни јад: осмех због животног успеха, или, можда, само по навици пред публиком и пред новинарима.¹ Следећи утисак, при првом разговору, био је такође необичан. Тицао се гласа ове сопранисткиње. Глас у говору уопште није имао сопрански тембр,

¹ Милица Јаковљевић, познатија као Мир-Јам, описала је Златине очи друкчије: „Иако нису црне и ватрене, имају неке чудноватости. Кад гледате те њене плаве очи подсетите се египатских играчица. Дугуљасте су и као да има у њима тајни и загонетки.“ *Г-ђа Злата Бунбенац-Гавела и њена плава свилена песма*, Недељне илустрације бр. 5, Београд, 1928, стр. 4—5, пренето и у Нишкој слободној трибуни, 2. II 1928. — Мир-Јам говори овде о Злати онако како се уметница у младости „представљала“ новинарима: весела, несташна, „увек са бонбонама у руци, као дете“.

био је пре ниске боје, и поново, као и раније у вези с очима, учинило ми се да тај глас носи у себи неки необјашњив призив, призив недавног страственог заноса или скорашњег бола.

На једном месту Д. Гостушки каже: велики човек самим тим је необичан човек, и ми не можемо тражити од њега да буде луд на сцени, а паметан код куће.² Уосталом, ма каква та истакнута личност била по својој примарној грађи, она је принуђена да се нервно троши због сталних напора преображавања, због честе преусиљености свог унутрашњег стања, и још при томе непрекидно изложена мноштву очију и ушију критичарских пера. Код Злате је пришла и она музикалност у вези с којом је неко рекао: Злата је трауматично музикална. Па и да се замислимо: није ли то одиста својеврсна траума — носити толико музике у себи? Она је 1924. године научила своју деоницу у Бетовеновој *Миси Солеми*, и тридесет година после тога знала је да отпеваши напамет сва четири солистичка парта ове композиције, кроз. Она је, мање-више, знала све главне улоге у важнијим операма у којима је сама певала, не само своје. Много пута се обрела у својству суфлера за време представе.

Приватни сензибилитет био је ту сједињен са музичким и са сценским, они су хипертрофирани напоре. Чињеница да је Златина изражајна скала била веома широка имала је да захвали њеној крајње осетљивој природи, томе да је она као личност унутар себе била налик на огољени живац, натпросечно пријемчива на све, на похвале и покуде, на захвалност и на равнодушност. На неку критичку примедбу, на нечију ситну нетактичност, била је одмах спремна да се тргне као птица, и исто тако одмах да се повуче у привидну равнодушност, у оклоп поноса. Сликвит је био и овај случај: када је своје певање почела да слуша на једној новој грамофонској плочи, одмах је инстинктивно запушила уши у страху да ће се уверити како јој глас не звучи добро.

Благодарећи смислу за достојанство и стил, она је била далеко од тога да своју осетљивост јавно исказује. Осетљивост и сасвим разумљиво самољубље резултирали су, на првом месту, отменом скромношћу у општењу с познаницима. Уздржљиво говорење о тријумфима на даскама, о покупљеним овацијама, преливало се и у нешто што је имало да служи разбијању ореола: у многобројне шаливе коментаре на рачун сопствене свакидашњице.

„Виски? Хвала, то не, никако. Виски мирише на стенице ... Неки говоре да људи после смрти постају анђели и да песмом славе Бога у висинама. Е, па не дао ми Бог да постанем солистичка у анђелском хору; ужасно ми је досадило да певам, а замислите певање и славење читаву вечност. Али ако будем тек онако стајала са другим хористима, већ ћу се некако потрудити да само

² Уметност у недостатку доказа, Београд, 1977, 166 (поводом пијанисте А. Б. Микеланђелија).

маркирам ... Купила сам метлу, мислила сам да је употребим за гимнастику. Сада служи за нешто друго, угурала сам је у кауч, јер се тамо нешто сломило ...“ (У каснијим годинама): „У магнетофон се ништа не разумем. Донели су ми га на поклон, ставила сам га у кутију, и тако стоји.“

Из првих послератних писама, када је боравила у Загребу, а пошта тек била прорадила између Београда и ње: „Мој штед [тј. мали шпорет] дошао је из Београда у Загреб путем попа који се овамо преселио, али без сулундара који сам оставила у рерни. Писала сам да га потраже и да ми га кројачица донесе, јер она има намеру да допутује ...“ Касније, из Љубљане: „Дакле, кратак реферат. Станујем у дивној сунчаној соби са 4 прозора на ћошку двеју улица, без визавија, са југозападним изгледом, да лепше не можеш зажелети. Соба је само једна, али велика за две друге, има алков који сам оделила застором, тако да изгледа као друга соба. То је три минута од Опере и исто толико од Дrame. Уз то има једна маленкост — да ми је газдарица на гласу као најзлочестија у целом граду, тако да ја од договореног: скупно господарство, тј. кухање, помоћница итд., не уживам ништа, чак је укинула у купатилу топлу воду, о послужи ни говора, чак ми је забранила да ја за себе узимам кућну помоћницу, уз небројене глупе разлоге. Тако да немам нимало комодитета од те моје дивне собе, у којој, тј. у том ограђеном алкову, кувам на електричном шпорету и све сама радим. Сад се спремају две опере без мене, па хвала Богу немам проба, само гудим моје старе представе.“

После рата је испричала о једном предратном догађају у Београду, испричала са нотом хумора, мада је сам догађај био озбиљан. „Заказан је био концерт руске музике. Увече, ја се купам, кад зову мене телефоном за сутра у полицију. Сутрадан свратим прво у Опери да се обавестим шта би то могло бити. Чујем да ме позива баш сам шеф полиције. Боглић ми каже: јао, Злата, јадна моја, па он туче! шта си то згрешила? После сам отишла у полицију. Видим, тамо саслушавају Вучковића и још неке студенте, сви се праве да једни друге не познају, Вучковић се прави да не познаје мене. Питају ме: ви имате концерт руске музике? Да, кажем. Е, нећете певати, или ћемо вас затворити. Обајте да три дана нећете излазити из куће. Концерт је ипак био одржан, колико сам била обавештена, али само са плоча.“ (Узгред ћу овде споменути како се један политички затвореник пре рата лишававо оскудно одмереног хлеба, те је од њега вајао сићушне корпице цвећа, које је успевао да дотура на Златине представе.)

О колегама није никад ништа лоше говорила, само би понекад испричала неку цртицу на рачун оперских невоља и киксева. О Лизи Поповој: „Верујте, таква Татјана за оперу Чајковског није се још родила.“ Разговарало се и о другим њеним конкуренткињама, па је више пута доводила своје саговорнике дотле да су је морали опомињати: „Ви никад нисте видели себе на позорници, иначе бисте знали ко је био још бољи.“ Или овако: „Имала сам част

да певам са диригенткињом Х. Певала сам Бетерфлај; управа јој је дала најмузикалнији безецунг, Гостића и мене. Али она, изгледа, није вична опери, па смо је једва извукли. Сигурно је на концертном подијуму изванредна.“

„... Морала сам за време саме представе да га учим како да одглуми једно место. Забога, шапнула сам му, па замисли како би се ти у животу понео да си се нашао у таквим околностима! сигурно не на овај начин. А он мени шапуће после своје отпеване арије: јес' видела како сам шишао! ... Један руски тенор у Фаусту, мој партнер, очекивао је аплауз после своје велике арије. Аплауза није било па ми је он у оној тишини, пре него што је оркестар наставио своје, прошапутао: свдлочи“ (на руском значи: олош, барабе. Злата је доста добро знала руски, учила је тај језик за своју душу у Београду, код старог генерала емигранта.)

„Имала сам разне ситне незгоде за време представа, ко их није имао. Као што се и другима у Мадам Бетерфлај дешава, било је компликација са дететом. Десило се на оном потресном месту, када конзул пита малог: реци, како се зовеш? Зачуо се громки одговор: Оскар! Једно дете ми је за време моје арије тихо рекло: тето, ја ћу сада да идем. Морала сам, између мојих музичких фраза, да га убеђујем да још мало причека. А дете мени тврди: па морам, тето, ја ћу одмах да се вратим. Нека мала девојчица се потпуно унела у улогу, ваљда су јој нешто објашњавали, па је горко плакала заједно са мном ... Да ли сам некад заборавила нешто за време представе? Да, догађало се и то. У Коњовићевом Вилином велу једне вечери све ми је тако почело да личи, да сам помешала и неких осам тактова прескочила. Веселу удовицу сам у Прагу певала на чешком, па сам у последњем чину заборавила речи које сам у великој брзини била научила. Моји партнери ми све нешто говоре, певају ми, уносе ми се у лице, а ја њима отпевавам: ано, ано. Било је и једно место у Крањским комедијантима, где испочетка мало певам, а после много говорим. Све сам одлично знала, и молила сам суфлера да ми ништа не суфлира. Једног дана, видим, нема суфлера. Баш тад сам се збунила.“

Постојале су у Златиној природи извесне црте које су се граничиле с оним што би посматрач назвао сентименталним до неразумности; емоционална димензија додиривала се каткада са чудњаштвом. Скупљала је напуштене и гладне мачиће. У својој соби запазила је једном како се једно од њих заинтересовало за бубу на плафону, па је замолила свог мужа, уваженог Бранка Гавелу, да се попне на сто и поврх тога на столицу, да мачету дохвати играчку. Имала је, једног за другим, пет папагаја. Један од њих, који се прославио тиме што је у оперети *Плес у Савоји* у једној сцени излетао иза кулиса и спуштао се газдарици на раме — тај је ишао са њоме и на улицу, не силазећи с рамена; био је уз њу за време једног авионског лета, па је слободно летео по авиону, не слутећи о сопственој фантастичној брзини прелета. Волео је да се игра са својом „мамицом“, како је себе називала у односу на

њега (никад није изустила да жали што није постала мајка). Папагај је бацао наруквицу на под, и опет бацао, с тим што је она морала сваки пут да је диже. А једног дана, у *Плесу у Савоји*, папагај се није појавио, сцена је била одиграна без њега. Злата је још за време трајања чина тихо питала шта се догодило. У паузи су морали да јој саопште горку истину: неко га је случајно згазио у гардероби. После те представе она је отишла право кући, одбивши да присуствује вечери која се баш у њену част приређивала. А било је и других посебних релација између ове певачице и малих певача. Куповала је штиглице на пијаци, код куће их је добро хранила и после извесног времена, у некој шумици ван града, пуштала на слободу. Уколико је домаћи васпитаник — то је, зна се, био опет папагај — почињао показивати знаке узнемирености гледајући како се она спрема да изиђе из стана, предомишљала се и није одлазила, оглушујући се чак и о друштвене обавезе. На једној изложби птица, приређеној после другог рата у Београду, уписала је у књигу утисака: „Уживала сам у друштву својих бољих колегиница.“

... Било је нечег несвакидашњег у томе што је ова оперска певачица, која је потресала слушаоце у завршним звуцима Вердијевог Реквијема, или у сценама са лудилом и смрћу, умела да жање невиђене фуре и као Весела удовица, као Мала Флорами, тако да се на њене оперете слегало пола тадашње Дравске бановине, у аутобусима и на кочијама. Тих година су по словеначким гостионицама разгаљени гости певали: „Jaz pa ti pa židana marela, jaz pa ti pa Đundenac-Gavela“. У љубљанским изложима могли су да се виде костими, испод којих је стајало написано: у овом ће Злата Бунђенац наступити у тој и тој улози. Њена омиљеност је ушла у словеначку литературу. Јуш Козак у својим „Маскама“, у новели „Родно место“, са пуно колорита описује љубљанско предграђе, његове црвене кровове, месарнице, звонике. У кафанском друштву затиче „старешину“ Кржана са његовим усхићеним реминисценцијама на оперету *Плес у Савоји*, на лепу певачицу „која би чудесним гласом могла човека и у смрт да замама“, „најлепши анђео кога сам икада видео [...] да знате како се извија“, итд., при чему се стално враћа на исти рефрен: то је у Савоји, и тамо пева Злата, о, Злата! *Toujours l'amour ... Злата, само Злата!*³ — Велика је ствар подједнако освајати и познаваоце и масу, рекла је једном Жорж Санд.

А ту се, не сасвим разумљиво, појављивала нека далека аналогија са трагичношћу, са оним што се зове видљиви смех кроз невидљиве сузе. У годинама о којима је малопре била реч, Злата Бунђенац је имала апсолутно све разлоге да буде радосна. Али у свакој преиздашној срећи, у тријумфу, има вероватно, већ потмулих нота које навешћују да се за све мора плаћати, касније, а

³ *Maske*, Љубљана, изд. 1960 [писано 1940], 46—47.

понекад баш истовремено. Иза свега што смо овде навели, као инспираторка свих тих и различитих других оцена, преданих осећања или чак неумерене идолатрије, стајала је жена од које се очигледно могло учити шта је неодољива привлачност, шта је успех. А она је целокупним бићем живела помало дистанцирана и од својих улога и од својих достигнућа; врло темпераментна, искричава, женствена, еротична, тражена, призната, чак славна у својој средини — она ми је још у раздобљу своје лепе каријере а не на заласку, написала у једном одговору: „... Пола вашег писма састоји се у жељама за моју срећу, што даљу, тим пунију. Срећа је тако релативан појам! Па јесмо ли ми уопште зато на свету да будемо срећни? Далеко од тога. То сигурно није била намера онога ко нас је стварао.“

Да ли је ово значило леонкаваловску тугу глумачког позива? Или још неку тугу, друкчију, специјално Златину?

За време свог првог љубљанског ангажмана, а тада се, као што се могло видети, налазила у зениту уметничких снага, младости и омиљености, била је једном на излету до Триглавских језера. По њеном доцнијем казивању, при повратку се једва задржала да не скочи у понор, у истинском самоубилачком пориву.

Говорила је о себи: „Ја сам вук самотњак.“ Када је сипила суморна киша и кад јој је покисли познаник куцао у посету, кућна помоћница је обавештавала: госпођа није код куће, отишла је у шетњу. —? — Знате, данас пада киша, она то воли. — Како, па ето два њена кишобрана! — Она највише воли да се шета по киши без кишобрана.

Ево одломка из једног од првих писама после рата, поводом завршеног успелог наступа у Опатији. „Чинило ми се да сам дошла у неки страни град — тако ми је изгледао Загреб после дивног сунца, зрака и мириса мора. Ако се отвори Опера на Ријечи, отићи ћу тамо на ангажман. Заљубљена сам у море. А било је и успеха. Концерти су били збиља добри, наши су се певачи натецали ко ће бити изврснији, те смо доживљавали френетичне аплаузе. А сад смо код куће и учимо под нашим дивним маестром Саксом Продану невесту, за отворење 17. септембра [...] Весели ме да сте остали живи и здрави. А живци? Нека их. Можда ћемо их коначно сасвим изгубити, онда ће ваљда бити боље [...] А душа је увек затворена у свом мрачном бивалишту, и гдекада тишти, тишти. Шта да вам причам о себи? Хтела бих имати много гласа и много здравља да удовољим обавезама које ме чекају. Загреб — Љубљана, Загреб — Љубљана, итд. Само више темпа, темпа! Можда ћу на свом лутању стићи и до вас, и онда даље, даље напред, до конца, који толико желим.“ Из једног од следећих писама: „Ко је испунио оно своје највеће у животу? Знајте да скоро нико није нашао право испуњење.“

Пошто се раних педесетих година Злата Бунџенац преселила поново у Београд, она се после многих перипетија настанила у не

превише симпатичном, сумрачном боравишту, делећи прашњиво пред-собље и нуз-просторије са другим кираџијама. Тада није више била оперска певачица, а кираџије нису ни знале ко је и шта је она раније била.

Једном смо нас две отишле заједно у позориште. Давала се једна од оних опера у којима ју је предратна београдска публика слушала толико пута ... Пошто смо сале на наша места у партеру, бацила сам поглед на једну од десних партерских ложа и присетила се: „Ено, у оној ложи сте били једне вечери када се давао Танхојзер, а ја сам са својим оцем седела баш ту где ми сада седимо, и уместо да пратим представу, гледала сам скоро цело време у вас, били сте прилично осветљени са бине.“ — „Ја била на представи Танхојзера? Не, ви се варате, никад у Београду нисам слушала Танхојзера.“ — „Не могу никако да се варам, ја памтим то вече, знам како сте били обучени, знам да нисте излазили за време паузе, ћертали сте са својим пратиоцима, смејали сте се. Знам сигурно, јер сам вас тада први пут посматрала дуже време приватно. Био је двадесет први јануар 1938. године, може да се провери.“ — „Не сећам се.“ — „И отишли сте после другог чина“, покушала сам да је подсетим, али сам приметила да је Злата одсутна. Одслушале смо први чин. Када се светлост упалила, погледала сам је и видела да се њене усне учтиво смешкају — осмех је био намењен мени — а очи плачу. Било је то врло слично ономе што сам виђала некада: конвенционални израз лица за јавност уз запретани бол, само је сада било далеко више бола. „Што сте вечерас тако тужни?“ упитала сам је, саучествујући и истовремено као мало прекоревајући. Она никад није волела таква питања. „Уопште нисам тужна.“ Окренула сам се од ње на другу страну.

Прошло је неко време у ћутању, па ми је онда рекла: „Све је то комедија. Страшна комедија. Певала сам да угодим нечијим ушима, забављала ту некога, а сама ... сама сам кидала живце пред сваку представу, каткада доводила себе дотле да сам после и у животу све преживљавала онако грозничаво као на бини. Други то не раде. Верујте ми, никада се више не бих вратила на те даске, не бих се обукла у кринолине.“ — „Ни они који су могли вас да слушају, скоро се више и не враћају у позориште на исте опере.“ — „Вазда су ми причали о некаквој мојој привлачности, кљукали ме причама о шарму.“ — „А ви не знате колико сте увек били привлачни?“ — „Не знам; тачније, не разумем.“ — „Ипак бих вас замолила: протумачите ми, ако можете, у чему је била та необична тајна вашег шарма. Не сценског шарма, него приватног.“ — „Могу само да вам одговорим да се никад нисам трудила да будем шармантна. Нисам се трудила ни да будем вољена, чак ни онда када сам тога била жељна. Нисам била ни много љубазна. Нанела сам доста бола другима.“ — „То знам, али се то није догађало због нељубазности, него због тога што су патили сви они ... (замуцнула сам) ... они с којима сте престајали да се дружите.“ — „Ви знате о мени много, превише. Имајте на уму, то сам

већ и пре хтела да вам кажем, с обзиром да сте присуствовали неким мојим емоцијама: никад нисам преварила човека кога сам истински волела. И још нешто, када више нисам волела, такође никад нисам лагала. Тада сам престајала да се дружим, као што сте се малочас изразили.“

Преседеле смо на местима целу оперу, не излазећи ни у једној паузи. Није хтела да излази, а то је била њена стара навика из оних времена када су је сви знали, када је морала да се поздравља лево и десно или да дели аутограме на папирићима. У следећој паузи смо причале о њеним ученицама, те је признала да се прилично замара са њима. „Зашто толико претерујете са радом? Зашто идете и у Сарајево да предајете?“ — „А шта ми преостаје друго да радим?“

И даље смо разговарале, и пошто сам на неке њене речи убацила: „Да, ја вас потпуно разумем“, Злата је одговорила, равнодушно али одсечно: „Не, ви ништа, ништа не разумете, драга моја девојчице.“

Тај сам разговор после записала, до танчина, пошто ми се већ тада учинило да га вреди запамтити. Овде га и преносим онако како је остао забележен.

Док је била професор београдске Музичке академије, у једном одсеку тог њеног трећег боравка у нашем главном граду бавио се у Београду и Бранко Гавела. Он је био један од тих којима је она нанела много бола. Судбина их је била раставила, али их је при крају Гавелиног живота опет саставила. Гавела никад није прекидао најпријатељскије односе са њеном загребачком родбином. Ако је проводио време у Загребу, редовно се распитивао да ли имају пошту од ње, да ли је здрава, прекоревао робаке што се нису превише бринули због њеног дужег ћутања. „Забога, можда је погинула, а ви тако мирни!“

Сада смо понекад ишли утроче на вечеру у Клуб новинара, па сам имала прилике да посматрам тог нервозног, громовитог човека. Само што би Злата неприметно тргла раменима, можда од језе, можда случајно — његове су се руке инстинктивно пружале да је загрле, да је заштите од зиме; само што би застала у говору — он је управљао пажљив и брижан поглед према њој, тражећи да види шта јој је, да јој није залогаш неукусан, да се није загрцнула.

Могла сам тада да чујем доста ствари о њиховом некадашњем заједничком животу.

Напоредо с његовом ураганском природом („живео је и радио целерисимо, у шездесетчетвртинкама“, писано је о њему), напоредо с његовом, како се говорило, неисказивом интелигенцијом,

4 *Zlata Gjungjenac (Portret) ... 17.*

живела је свој сопствени живот она, индивидуалиста колико и он, али на свој начин, оличење не његове рационалности и аналитичности, већ нечег другог, за њега самог добрим делом тајновитог, недокучивог. У основама његове везаности за њу лежало је, осим свега осталог, још и то да је она, „увек свесна да неизмерно више даје него што ма од кога може примити“,⁴ у ствари била једина која је и њему више давала него што је од њега примала.

То се огледало и у свакодневним епизодама заједничког живота. Гавела је понекад био спреман да се прихвати неке нове режије, али га је Злата одвраћала, и његови челични разлози би устукнули пред њеним разлозима, чији се скровити смисао понекад и није могао до краја сагледати. Догађало се да и Злата упита свог мужа за неки важан савет у вези с позориштем. Бранко је одговарао: „Злата, ти си паметна цура, ти буш све то сама по својем најбоље направила.“ Пружајући јој белешке, ишаране фамозно нечитким рукописом, он ју је молио: „Дај, Злата, дај, просим, прочитај ми ово! Знам да сам написао некај врло паметнога, а сад не мрем прочитат.“ А кад су јој једном шницле загореле, његов коментар је био симптоматичан: баш тако је добро; како је она испекла шницле, тако је најбоље, јер Злата не може да изневери очекивање. Понудили једног дана Гавели да постане председник једног познатог удружења, али га је супруга молила да не товари себи на плећа још и ту дужност. „Ја бих, ја бих“, вајкао се он пред колегама, „али не мрем: ја сам се на Златину главу заклел да се не бум примил те функције.“

Једне вечери (у ресторану) њих двоје су били посебно расположени да се сећају разних згода. Гавела је зналачки поручивао нека јела и пића која ја дотле нисам познавала. Злата је причала (не бих овде хтела да прецизирам: «развезао јој се језик после вина»): „Он ми је увек указивао поверење, није ни слутио да сам могла да га обрукам.“ — „Ти ме никад ничим ниси обрукала, Злата.“ — „Сећаш се кад сам морала због тебе да са уганутом ногом певам Валтрауту?“ — „Ала сам био тиранин према теби, сад сам тек свестан тога. Да ли те је нога јако болела?“ — „Јако.“ — „Опрости још једном.“ Пољубио јој је руку. Случај са Валтраутом десио се тридесет година раније, чак нешто више, и сад су се, у мом присуству, рачуни коначно изравнали. Затим се Гавела обратио мени: „Разумете, никад се није догодило да Злата није до краја испунила своју дужност, и увек ју је сјајно испуњавала.“ — „Па зар је у томе била нека моја велика заслуга?“ упитала је Злата и као да се мало замислила. Могло је да се схвати овако: сама је била свесна да је већи део њеног дара био стварно „дарован“, а тек мањи потицао од властитог залагања. Гавела је наставио: „У оно време наступи преко радија ишли су, наравно, уживо, а понешто је био и дилетантизам. Злата је певала ... шта је оно било?“ — „Знам шта хоћеш да испричаш, оно кад сам пристала да отпевам део Леоноре из Трубадура.“ — „Спремила је само један део, али је дошло до неспоразума, пратилац на клавиру је направио некакав импровизиован прелаз и наставио да тера да-

ље, према другој арији ...“ — „Док је правио тај прелаз, ја сам пожурила да погледам мало унапред, истина, нисам разгледала све до свршетка, јер је требало већ поново да певам. Никад у животу нисам певала Леонору. Видела сам да црвена лампица гори, није ми ни преостало ништа друго него да певам а *prima vista*.“ — „И још је пазила на све ознаке темпа, динамике, а при свему томе морала да чита речи које није познавала.“ — „Добро, и шта ту има сад. То ме није стајало много. Није то све о чему причамо било баш толико моја заслуга. Шта ме хвалите.“

Бранко Гавела је на крају живео у Загребу, где је и умро. Умирао је доста тешком смрћу, а Злата управо тих дана није могла да буде уз њега, опет због педагошких обавеза, које је схватала исто тако савесно као некада певачке. Поред њега се налазила њена сестра. Сестра је касније причала да је једна од његових последњих реченица, свесно изговорених, била ова: „Злати се често дешава да разбије шољицу од кафе. Молим те, немој је никад грдити због тога.“

Постепено се прегорело све. Злата Бунџенац је била физички врло здрава природа, премда је некада, како су многи говорили, и пушила и пила и лумповала. Ово је стварно било тако — везано за њену ведру нарав у младим годинама, а касније за сасвим разумљиву обавезу да често учествује у друштвеном, вечерњем животу, а и за тако природне повремене пориве према дистракцији, у потрази за оним жељеним интимним и никад до краја пронађеним. Она је још дуго проживела без много трзавица. Завршио се позоришни живот, смирио се и емоционални. На неки начин се завршило и надмудривање туге због пролазности.

У зимским месецима смо се дописивале, а лети смо по неколико недеља проводиле у словеначкој дивљини, обично са њеном сестром и мојим мужем. До високих година Злата се бодро пењала по планинским стазама и богазама, тамо, у најзабитнијим крајевима слабо познатих код нас алпијских лепотана, званих Уршка Гора, Олшева, Радуха, Пеца. Она је задржала у себи нешто младалачко, па и шеретско у многим моментима. Испијала је цвичек у забаченој гостионици, где смо седели заједно са намерницима дрвосечама који су из гудура извлачили кладе на шумски пут. Причала је у свом стилу, забавно и уз лако, добродушно подсмевање ономе што је прохујало:

„На почетку ангажмана у Љубљани нисам знала словеначки: само сам певала на том језику, нисам говорила. Једанпут сам дошла на неку туђу представу, остала сам да стојим иза бине, јер ме је нешто интересовало. Службеник ме је приметио: ох, госпа, па ви стојите, сад ћу да вам донесем стол! То на словеначком значи „столица“. А ја си мислим: зашто хоће да ми донесе сто, па нећу ваљда ту сад да легнем и лежећи на столу да слушам оперу! Кажем му: ма немојте, молим вас. А он мени свеједнако: сад ћу да вам донесем стол ... Једном су ме одвезли на излет у

природу. Хтела сам да се покажем како знам њихове необичне речи, па кад сам у пољу угледала оне специјалне сушнице за сено, почела сам да вичем: какви леви комолци, комолци! Сушнице се словеначки зову козолци, а то што сам ја викала значило је: лактови, лактови!“ ... И још много тога.

Говорила је да живи усамљеним животом, па је тако поштеђена многих непријатности. „Цео овај реални живот видим као кроз вео. У биоскопу гледам само веселе ствари.“

Из једне дописнице 1977. г.: „... Е, моја драга! Меланхолија услед самоће, кажете? То сам одавно пребродила, још онда када сам завршила моју певачку каријеру и остала заборављена од најоданијих пријатеља [...] Уживела сам се у то, и најдраже ми је када сам препуштена сама себи, и када ми нико не зазвони на врата по цео дан. Ја сам проиграла свој дом, никуд не спадам више, и то су ми доказали, иако сам верно служила свим својим театрима. Не жалостим се, али се баш и не веселим. Ипак, нађем смисао и за оно мало преосталог живота у којој лепој књизи, имам и секу која се дирљиво залаже за мене својом пажњом ...“

Када је умрла њена сестра Олга, последњи члан њене породице па и ближе родбине уопште, Злата је нагло изгубила сваку вољу за путовања, за дописивања, за музику, за живот. Те две године „преосталог живота“, како је назвала, била је заиста веома несрећна.

Злата је умрла од последица пада, за неколико дана, поштеђена већих мука.

Историја културе мора да буде тачна и потпуна. Она мора да одреди свачије место и да ода признање свакоме ко је био кадар, у своје време и на свој начин, да се стара о култивисању умова и осећања својих савременика. Што се тиче сценских уметника, са историјом треба журити више него у другим случајевима, нарочито ако је реч о онима који су уметниковали само својом душом и телом, не остављајући забелешке о алхемији свога позива, а од којих, због несавршенства епохе, нису остале ни филмске ни звучне траке, ни популарне грамофонске плоче. Све ће теже бити да се оживе њихова дела по успоменама поштовалаца, по трошним новинским исечцима и позоришним броштурама — њих, за које је с правом казано да су плели уже од песка.

Трудила сам се да овим својим прилогом допринесем барем једном таквом признању, каквих смо још мноштво остали дужни. Управо зато што у питању није била међународно прослављена личност, за чију би се успомену заузео неко други и другде, већ заслужна уметница са наших невеликих подручја, сматрала сам да се дуг мора данас одрадити, макар и невичним рукама.

ДОДАЦИ

СПИСАК УЛОГА ЗЛАТЕ БУНБЕНАЦ ОД ПРВИХ УЧЕНИЧКИХ НАСТУПА У ОПЕРИ према азбучном реду назива представа

Представа	Аутор	Улога	Најприближније утврђени број наступа
Адел и Мара	Ј. Хаце	Мара	7
Адријана Лекуврер	Фр. Чилеа	Адријана	1
Андре Шеније	У. Бордано	Мадлена	6
Апотекар (камерно извођење)	Ј. Хајдн	Грилета	1
Бајачо	Р. Леонкавало	Неда	35
Бал под маскама	Б. Верди	Амелија	8
Боеми	Б. Пучини	Мими	59
Бокачио	Фр. Супе	Бокачио	17
Борис Годунов	М. Мусоргски	Царевин Фјодор	
Босонога плесачица	Ср. Албини	Севира	
Валкира	Р. Вагнер	Росвајса	
Валкира	Р. Вагнер	Валтраута	
Вертер	Ж. Масне	Лота	21
Весела удовица	Фр. Лехар	Хана Главари (Х. Вишњевска, Т. Церетели)	28
Главна ствар	Н. Јеврејинов (музички уметци К. Барановића)	учешће у музичком уметку	
Грабанин племић	Ж. Б. Молијер (музичке илустрације из Ж. Б. Лилија)	учешће у музичким уметцима („први певач“, „италијанска певачица“)	
Дон Жуан	В. А. Моцарт	Дона Ана	5
Дон Жуан	В. А. Моцарт	Церлина	4
Дубровачки диптихон	А. Доброних	Вила	
Евгеније Оњегин	П. Чајковски	Татјана	21
Еквиноциј	М. Козина	Аница	5
Женидба Милошева (Вилин вео)	П. Коњовић	Равијојла	8
Земља смешка	Фр. Лехар	Лиза	1
Земруда	Р. Кочалски	Земруда	5
Зулумћар	П. Крстић	Емина	28
Ивица и Марица	Е. Хумпердинк	Марица	
Јеврејка	Ж. Фр. Халеви	Реха	9
Јенуфа	Л. Јаначек	Јенуфа	35
Јенуфа	Л. Јаначек	Барена	
Кавалер с ружом	Р. Штраус	Октавијан	11
Кавалер с ружом	Р. Штраус	Софија	5

Представа	Аутор	Улога	Најприближније утврђени број наступа
Кармен	Ж. Бизе	Фраскига	
Кармен	Ж. Бизе	Микаела	39
Кармен	Ж. Бизе	Кармен	13
Катја Кабанова	Л. Јаначек	Катја	5
Кнез Бонмарше	Х. Хирш	Марија Имакулата	
Кнез Игор	А. Бородин	Јарославна	7
Кнез Игор	А. Бородин	Кончаковна	1
Кнез од Зете	П. Коњовић	Анбелџа	6
Код белог коњића	Р. Бенацки	„оперска певачица“	
Коштана	П. Коњовић	Коштана	22
Крањски комедијанти	Бр. Крефт (музички умци Д. Жебреа)	Сузана	22
Лакме	Л. Делиб	Елена	
Луиза	Г. Шарпанџије	„побирачица прња“	
Луиза	Г. Шарпанџије	Сузана	
Луиза	Г. Шарпанџије	Кампиља	
Луиза	Г. Шарпанџије	Луиза	24
Луцерна	В. Новак	Ханица	6
Љубав и злоба	В. Лисински	Љубица	2
Мадам Бетерфлај	В. Пучини	Го-Го-Сан	126
Мала Флорами	И. Тијардовић	Флорами	6
Манон	Ж. Масне	Жавота	
Манон	Ж. Масне	Пусета	
Манон	Ж. Масне	Манон	66
Медеја	Сл. Остерц	Медеја	5
Мињон	А. Тома	Мињон	14
Морана	Ј. Готовац	Морана	7
Море	Фр. Лотка	Вуга	
Моћ судбине	В. Верди	Леонора	16
Никола Шубић Зрињски	И. Зајц	Јелена	12
Ол-Ол	А. Чарепњин	Ол-Ол	1
Отело	В. Верди	Дездемона	12
Парсифал	Р. Вагнер	„први паж“	
Парсифал	Р. Вагнер	„једна од Клингсо- рових чаробница“	
Пер Гинт	Х. Ибзен (музички умци из Е. Грига)	Солвејг	
Пикова дама	П. Чајковски	Хлое	
Пламен	О. Респиги	Силвана	6
Плес у Савоји	П. Абрахам	Мадлена	41
Пољубац	Б. Сметана	Вендулка	5
Продана невеста	Б. Сметана	Марженка	36
Русалка	А. Дворжак	Русалка	28

Представа	Аутор	Улога	Најприближније утврђени број наступа
Сабласти у долини Шентфлоријанској	М. Браничгар	Јацита	2
Салома	Р. Штраус	Салома	11
Сњегурочка	Н. Римски-Корсаков	Сњегурочка	12
Стрижено-кошецо	Кр. Барановић	Принцеза	1
Таис	Ж. Масне	Таис	2
Тоска	Б. Пучини	Тоска	2
Травијата	Б. Верди	Виолета	150
Три девојчице	Фр. Шуберт — Х. Берге	Ханерл	5
Три мускетара	Р. Бенацки	Леона	18
Турандот	Б. Пучини	Лиу	16
Фауст	Ш. Гуно	Маргарета	80
Фигарова женидба	В. А. Моцарт	Керубин	15
Фигарова женидба	В. А. Моцарт	Барбарина	
Фигарова женидба	В. А. Моцарт	Грофица	5
Фигарова женидба	В. А. Моцарт	Сузана	15
Фиделио	Л. ван Бетовен	Марселина	13
Франческа да Римини	Р. Зандонаи	Франческа	5
Фраскита	Фр. Лехар	Фраскита	14
Халка	Ст. Моњушко	Халка	8
Хофманове приче	Ж. Офенбах	Олимпија	укупно 24 пред- ставе (највише пута као Були- јета)
Хофманове приче	Ж. Офенбах	Булијета	
Хофманове приче	Ж. Офенбах	Антонија	
Хофманове приче	Ж. Офенбах	Стела	
Цар се фотографира	К. Вајл	Ангела	7
Царска невеста	Н. Римски-Корсаков	Марфа	10
Чаробна фрула	В. А. Моцарт	„први паж“	
Чаробна фрула	В. А. Моцарт	Папагена	7
Чаробна фрула	В. А. Моцарт	Памина	25
Чаробни стрелац	К. М. Вебер	Аница	6
Чаробни стрелац	К. М. Вебер	Агата	10
Четири грубијана	Е. Волф-Ферари	Феличе	13

**СПИСАК ПРЕДСТАВА У КОЈИМА ЈЕ ЗЛАТА БУНБЕНАЦ
НАСТУПАЛА У БЕОГРАДУ**

	први период	други период	гостовања после рата
Бајацо		×	
Бал под маскама	×		
Босми	×	×	×
Вертер		×	
Дон Жуан (Дона Ана)		×	
Евгеније Оњегин		×	
Женидба Милошева		×	
Зулумџар	×		
Јеврејка		×	
Јенуфа (Јенуфа)		×	
Кавалер с ружом (Октавијан)		×	
Кармен (Микаела)	×	×	
Кнез од Зете	×		
Коштана		×	
Луиза (Луиза)			×
Мадам Бетерфлај	×	×	×
Манон	×	×	
Мињон	×	×	
Моћ судбине		×	
Продана невеста	×		×
Русалка	×		
Салома		×	
Тоска		×	
Травијата		×	×
Турандот	×	×	
Фауст	×	×	
Фигарова женидба (Розина)		×	
Фиделио	×		
Хофманове приче (Антонија)	×		
Хофманове приче (Булијета)		×	
Царска невеста	×		
Чаробна фрула (Памина)	×	×	
Чаробни стрелац (Аница)	×		
Чаробни стрелац (Агата)		×	
Четири грубијана		×	

ZLATA GJUNGJENAC

March 12, 1898 — June 26, 1982.

Summary

Zlata Gjungenac was one of the most prominent sopranos of Yugoslavia, one of the leading ladies of the Belgrade, Zagreb and Ljubljana Opera Houses, and considered by many to represent the finest in Yugoslav artistry. In addition, she was among those artists who concentrated her career in her own country; although she toured abroad, to Vienna, London and Czechoslovakia, for several reasons she did not wish to accept lengthy foreign engagements, although such invitations were numerous. She was involved in the policy-making of our theatres between the two World Wars, whereby the best native-born singers, working jointly and influencing each other, led to the forming of new audiences and to the elevating of public tastes.

The career of Zlata Gjungenac may be divided into four main periods. In the beginning, even since her student days (1917—1926), she was a rising star moving over the horizon of her home town, but soon beginning to realise her further possibilities. During her first Belgrade engagement (1926—1930), she showed herself to be a young force of high quality, among a number of Russian and Yugoslav singers who were, with few exceptions, not particularly skilled. While in Ljubljana (1931—1937), she spent years as an omnipresent and particularly popular young artist. Again in Belgrade (1937—1943), she matured into a first-class *prima-donna* in the equally mature opera house there, which had attained European level. After the war (1944—1947, with short stays, in Zagreb, and 1947—1952 in Ljubljana), she continued to enjoy public recognition, but this period was not her zenith, and she was not at the centre of critical attention. In the course of her career many times she moved her principal place of engagement between the three major opera houses, but always found time for frequent guest appearances at the others (even at smaller centres), when she was not engaged with them.

Zlata Gjungenac was born in Čazma (Croatia). In her earliest childhood she already exhibited advanced musicality. While still an elementary school student, the quality of her voice was recognised and in the lower grades of secondary school she sang parts in children's shows. At age thirteen, she displayed her vocal skills before the manager of the Zagreb Theatre, who convinced her parents that

she later ought to study music. At seventeen, she entered the Zagreb Conservatory, from which she graduated five years later instead of the usual six. At eighteen, still a student, she made her first concert appearance, after which her name was noted in the newspapers for the first time.

Her operatic debut was in 1918, when she sang the role of first page in *The Magic Flute*. While still a music student, Zlata Gjungjenac sang small parts in *Louise*, *The Marriage of Figaro*, Humperdinck's „children's opera“ *Hänsel und Gretel* and, not yet a graduate, appeared as Marenka in *The Bartered Bride*. Upon completing her final examination in 1920, she was offered engagements in both the Ljubljana and Zagreb Operas; she restricted herself to the latter. She did not yet consider her vocal training to be complete, and so during the 1922—1923 and 1923—1924 seasons she undertook further study in Vienna with Prof. Irene Schlemmer-Ambros. Even before that, besides a number of lesser roles, she studied and sang on the Zagreb stage the parts of Micaela (*Carmen*), Cherubino (*The Marriage of Figaro*), Zerlina (*Don Giovanni*), even Margareta (*Faust*) and Snjegurochka (*Snjegourochka — Cinderella*). At this time she began to appear in her first operettas, as well as in dramatic works with sung interpolations.

At the end of her studies in Vienna, the conductor Hans Knapertsbusch offered her an engagement in the Munich Opera. One additional reason for remaining in Yugoslavia was her marriage in September, 1924, in Vienna, to the famous stage manager Branko Gavella, then living in Zagreb.

Until the end of his first Zagreb period, Zlata Gjungjenac continued to sing in many opera roles of lesser significance, distinguishing herself by a lifelong discipline and willingness to sing less prominent roles, including those she was not properly prepared for, most often deputising for singers who were suddenly taken ill. Among her great roles of this period we must note her *Bride for the Tsar*, *Jenufa*, *Madame Butterfly*, *Mimi (La Bohème)*, *Tatjana (Eugene Onegin)* and *Rusalka*. Press reviews of her appearance were for the most part very positive. Regrets were expressed when she left the city of her beginning to resettle in Belgrade.

She spent five more years in Belgrade, together with her husband, who was a regular stage manager here for a time. Having already appeared in *Madame Butterfly*, *A Bride for the Tsar* and *Faust*, Zlata Gjungjenac soon brought before the Belgrade public her *Mimi*, *Micaela*, *Amelia (A Masked Ball)* and other parts. During this part of her career, particularly noteworthy was her participation in the Yugoslav opera *Zulumčar* („The Oppressor“) by Petar Krstić, in which she sang the leading female role and, as she relates, suggested to the composer that this central part (Emina) be expanded by a well-received aria. She played in one other Yugoslav opera, *Knez od Zete* („The Duke of Zeta“) by Petar Konjović, in which she created the part of Anđelija. Besides these, she sang in *Manon*, *Mignon*, *The Magic Flute* (Pamina), *Rusalka*, *Der Freischütz* (Ännchen), *Ta-*

les of Hoffmann (Antonia), *Fidelio* (Marcelina), *Turandot* (Liu). Her interpretations of female roles were highly prized, often inspired, and one could discern the impression on the critics and the public of her exceptionally affecting Manon and the ravishing slave girl Liu.

Zlata Gjungenac spent next few seasons as unrivaled *prima-donna* of the Ljubljana Opera, In Slovenia she enjoyed exceptional approval by critics, theatre goers and the general public alike — a rare, if not unique situation among our operatic artists. She led listeners less prepared for real artistic enjoyment, not to mention critics, to heights of ecstasy with her operetta roles — in the operettas *Der Zar läßt sich photographieren* by Kurt Weill, *Drei Musketiere* and *Im weißen Rößl*, both by Ralph Benatzky, in the famous *Das Land des Lächelns* and *Die lustige Witwe*, both by Franz Lehár, and especially in *Mala Florami* („Little Florami“) by Ivo Tijardović. It was considered that operetta, if performed by truly good singers, might attract untutored listeners to more refined music.

In Ljubljana, many operas were performed with Zlata Gjungenac; her roles in these operas had already been seen and recognised in the other two Yugoslav houses. Here she performed Reha (*La Juive*), Madelaine (*André Chénier*), Halka, Louise, Katja Kabanova, Zemruda, Desdemona (*Otello*), and many more. She scored her greatest triumph with *Traviata*, although hers was not a natural coloratura voice. She sang in this opera in Ljubljana more than 50 times in a row, and in her lifetime she performed Violetta Valery exactly 150 times. Her *Salome* caused a sensation, with her irreproachable dance and superb singing of one of the most difficult soprano roles.

During these same years, Zlata Gjungenac was involved in popularising native composers, which she did wholeheartedly in solo and ensemble concerts and on the radio: this work she continued throughout her multi-decade career. Particularly noteworthy is Konjović's *Koštana*, in which, both then and later in Belgrade, she enjoyed great success, and in Osterc's *Medea*, Bravničar's *Sablasi u dolini Sentflorijanskoj* („Ghosts in the Valley of Sentlorian“), Hace's *Adel and Mara*, and *Morana* by Gotovac.

During her second stay in Belgrade, she had a smaller number of completely new roles than in earlier years. However, the amazing frequency of her multifaceted appearances, her willingness to sing wherever invited, often even for beneficiary purposes, did not diminish. The Belgrade critics just at this time bestowed their highest artistic praise for her talents. Alongside her Butterfly, Mimi, Margareta, Manon and other roles, she now for the first time portrayed Lotta (*Werther*), Leonora (*La forza del destino*), and for the first time before the Belgrade public, Tatjana, Reha, Jenufa, Salome, Traviata and others. The Belgrade critics were truly professional in their evaluations of the new operas by Konjović, *Koštana* and *Zenidba Miloševa* („Miloš's Wedding“), in which full recognition was given to the protagonist's roles played by Zlata Gjungenac (*Koštana* and *Ravijojla*).

Toward the end of this period, during a guest appearance in Ljubljana, she performed the role of Carmen, which she was later to sing many times, but never in Belgrade.

The wartime and immediate post-war years caused many changes, resettlements and emotional upheavals for this singer. The last period in the Ljubljana Opera again brought her deserved recognition, especially in *Traviata* and *Louise*. With this house she played in guest appearances in other cities.

After this, Zlata Gjungjenac for many years was professor at the Music Academy in Belgrade, teaching solo singing occasionally also in Sarajevo and Ohrid. Most of her students gained recognition in Yugoslav opera houses and abroad. Along with this intensive teaching she concertised until 1957.

Experts have discerned three components in her stage appearances, evaluating them with practically an equal degree of recognition. Her voice was extraordinary, not „instrumentally coloured“, but completely „human“, with a particularly indescribable patina of plaintiveness and sincerity in the middle range, and passionate and triumphant in the clear, strong high register. The dramatic component of her roles was discreet, veiled style of acting, so that one could sense that this acting was even more expressed by singing than by using complementary stage movements. She was unusually musical, with a tremendous musical memory. The third element, which was particularly valued and praised, and which her accomplishments made especially convincing, was her native femininity, with a significant measure of erotic charm, enhanced by an attractive figure.

She was a singer of wide vocal and interpretative skills, with 102 roles in operas, operettas and dramatic pieces, from coloratura to mezzosoprano. She was popular in recitals as well. She performed in masses, cantatas and oratorios in many Yugoslav cities during her career.

In private life, she was an interesting and attractive person, without the slightest trace of capriciousness or *prima-donna* quality. Even today there are many admirers of hers who recall her fondly. May this book acquaint with her activity those deprived of the great opportunity of seeing and hearing her on stage.



Марфа, Царска невеста



Го-но-Сан, Мадам Бетерфлај



Мими, Боеми



Манон



Виолета Валери, Травијата



Виолета Валери, Травијата



Олимлија, Хофманове приче



Франческа да Римини



Лиза, Земља смешка



Бокачио



Салома



Салома



Дездемона, Отело



Тамара Церетели, Весела удовица



Тамара Церетели, Весела удовица



Коштана



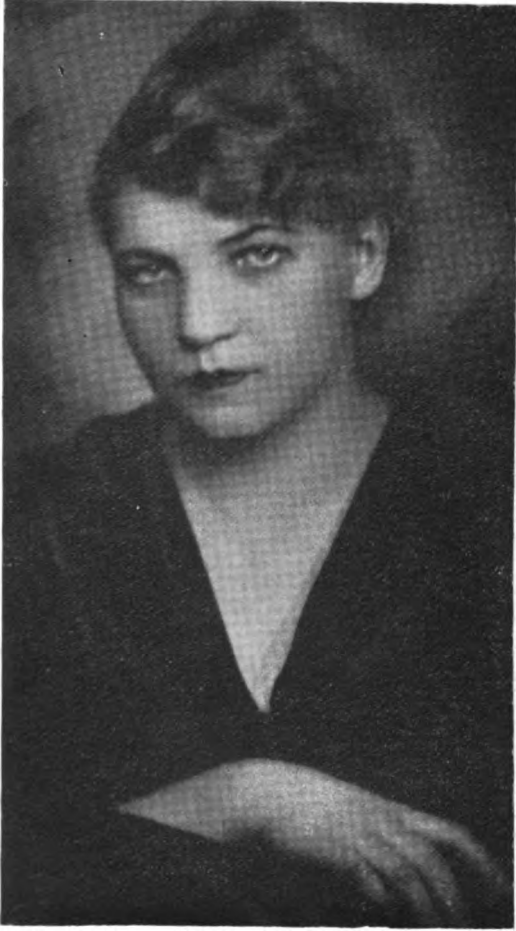
Кармен



Кармен



Женуфа (са Д. Чүденом)













04 60 ST BR1 4159
82/92 53-085-00



ML 400 .D914 1980

C.2

Zeta unenac :

Stanford University Libraries



3 6105 041 135 463

DATE DUE			

STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES
STANFORD, CALIFORNIA 94305-6004

