

## ЗИНКА КУНЦ У БЕОГРАДУ

Прослављена примадона Загребачке, а потом и Метрополитен опере у Њујорку, Зинка Кунц, навршила је 17. маја 1981. 75 година живота. Али, кад је реч о њој и Београду, током ове године навршила се још једна јубиларна годишњица — она која означава и бележи почетак уметничког познанства славне Загрепчанке са Београдом. Наиме, 23. маја 1931, дакле тачно пре пола века, глас Зинке Кунц први пут се огласио у Београду. Те суботње вечери, она је изненада ускочила у „Кавалерију рустикану“, уместо тадашње београдске примадоне, Чехиње, Марије Жалудове, и уз Живојина Томића као Туриду, Милана Пихлера као Алфија, и Меланије Бугариновић као Лоле, а под палицом самог директора Опере, Стевана Христића, отпевала своју прву улогу на сцени Београдске опере. Ваљда зато што је била субота, и што је до тог гостовања дошло посве изненадно, а и на позоришним плакатима стајало је иза њеног имена само „чланица Загребачке опере“, то се критичари нису одазвали... Ипак, био је један, спасивши тако њихову част: композитор (најгледаније српске опере „Зулумћар“) и критичар *Правде*, Петар Ј. Крстић, који је писао: „Имали смо прилике да у Загребу чујемо Вилфан-Кунц (тако се онда презивала — С. Т.) у партији „Аиде“, и били смо одушевљени лепим органом, одличном певачком школом и музикалношћу, као и извршном глумом. Синоћ је та првакиња Загребачке опере гостовала на нашој сцени у

опери „Кавалерији рустикани“, у партији Сантуце, и наше одушевљење за уметност Вилфан-Кунц, не само што ничим није замућено, него је оно дефинитивно утврђено. Њезина Сантуца је прворазредна креација“. Биће да је то довољно; међутим, он, ипак, наставља: „Њен орган изванредно лепе боје, здрав и једар (не кажем да нема и звучнијих органа)... у првим фразама чини утисак нечег обичног, али који силним тактом све више осваја ухо слушаоачево, откривајући своје скривене лепоте и врлине. Начин певања, узимање појединих тонова, доношење појединих фраза, ритмички и динамички израђених са много укуса и смисла и изврсна певачка техника чине, да смо стално у оквиру певачке уметности, у којој нас сваки покрет занима и интересује. Уза све то је Вилфан-Кунц глумачки дала Сантуцу пуну израза. Сантуцу живу и темпераментну, чији се бол и страдање огледало и у њеном оку, и у изразу лица, и у певачком тону. Вилфан-Кунц је у „Кавалерију“ унела много осећања живота и дала представу правог стила"... Да додамо још и оно што из свега тога следује: „Њену уметност публика је разумела и осетила, и наградила одобравањем на отвореној сцени и у међучину“.<sup>1</sup>

Читајући овај први критички осврт на уметност З. Кунц, на њеном првом сусрету са Београдом и његовом публиком, треба имати у виду да је он обављен у часу кад су она и њена уметност већ грабили ка

врхунцу, кад је све оно што је било њено певање постало колико самосвесно, толико већ и једна готова чињеница. Другим речима, београдски критичари су принудно и природно бивали и били под утиском и утицајем већ створеног, потврђеног и — величајно сјајног!... тако да су, у већини случајева, имали (само) да пронађу одговарајући мисаони адекват свем том великом и одушевљавајућем. Уосталом, зар је могло другачије? Ипак, у Крстићевој тврдњи, пошто је први и једини забележио овај њен београдски деби, и као такав је могао имати одрешеније и неоптерећеније перо, изненађује оно место да је „у њеним првим фразама било нечег обичног“ и да се слушаочево ухо, мало по мало, навикавало да би открило у том гласу „скривене лепоте и врлине“, што може да буде и последица „конструкције“ самог парта Сантуце, тј. другог речитативног увода. Данас, пак, кад су од уметности З. Кунц остале само плоче (и сећања), ова тврдња просто је невероватна, јер управо од првог оглашења тог гласа, залахне његова необичност, она анђеоска лепота и мекота, оно најчудесније „умивено“ певање, гласом који као да, у самом себи, има уграђен неки волшебни „електронски“ апарат за стварање — природног еха. Дакле, З. Кунц, односно њен глас, за данашњег познаваоца опере, еталон је, упоредна мера, те натприродне гласовне мекоте и лепоте... које се намах намећу и освајају, као какав заштитни знак препознавања и познавања. Иако нам није намера да одвећ залазимо у загребачке изворе из времена настајања и репертоара и величајности уметности З. Кунц, ипак да забележимо један утисак критичара из *Јутарњег листа*, баш из тог времена, који може да учини више вероватним П. Крстића; да, уосталом, укаже на постојање развојног пута и код једне такве диве, као што је била она. „Добар млади и снажни, изразити драматски сопран, који би се изглађањем и ретушеом извјесних пренападаних и истакнутих оштрина, могао лијепо снаћи и развити и на лирској платформи“<sup>2</sup>... мада се, напротив, увек говори и предлаже обрнут пут, као саветнији и „природнији“, да не кажем — облигатни. Нема друге, то је још један доказ да су и глас и певање увек одраз личности, индивидуалног психофизичког и био-

лошког склопа, што у великој мери чини дискутабилним чврсте и неприкосновене оквири било како славне и прокушане вокалне педагогије, јер је већина великих оперских каријера, по правилу, настала изван, или чак, упркос тих оквира. Иако је овде реч о историји једног јубиларног датума, претходно никако није дигресија, ни успутност, јер се благодарећи упорности и самоуверености наше уметнице, уз непроцењиво учешће њеног брата, познатог и цењеног композитора и пијанисте, проф. Божидара Кунца, ту нашла и једна, ако не пресудна, а оно благотворна визионарска чињеница, у имену диригента и директора Загребачке опере, Крешимира Барановића, који је имао храбрости и поверења, да једну 23-годишњу певачицу учини примадоном, да јој повери читав један репертоар, тежак и одговоран, од којег би се сваком зналцу дизала коса на глави, видећи у свем том најбољи и најсигурнији пут за брзи крах једне певачке каријере. Да све ово не би личило на вербалну тврдњу, да кажемо да је Зинка Кунц у својој првој загребачкој сезони, 1929/30,<sup>3</sup> која је била и прва сезона Крешимира Барановића, после повратка из Београда, отпевала: Маргарету (Фауст), Леонору (Трубадур), Мадам Бетерфлај, Елзу (Лоенгрин), Аиду, Амелију (Бал под маскама), Тоску, Манон Леско, Елизабету (Танхојзер) и Турандот. (Не, Лиу, већ — Турандот!!) А имала је, као што смо рекли, свега 23 године. Очигледно, тешко је рећи, од којег питања пре почети: кад је пре научила тај и толики репертоар... или, ко је тај који јој је омогућио тај и толики репертоар, ... или како га је издржала?<sup>4</sup> Наравно, на том и таквом репертоарском путу З. Кунц никако није ни остала — јединка. Да је уметност певања, као и сама опера — поготову док је била жива уметност — уметност младих, нарочито женских гласова, на то указује читава историја опере... да се К. Барановић тог начела држао, за све време своје каријере показује — крај толиких — и случај Мирослава Чангаловића, ког је у његовој 26. години предвидео за — Бориса!, што је, такође, по априорним знацима, за Чангаловића морало бити што и певачко самоубиство...

Отуда долазак и долажења Зинке Кунц на београдска гостовања, мада у цвету ње-

не певачке младости, између 25. и 33. године, нису била никако и ни уколико обељжена почетништвом, него једном уметношћу која је увек зрачила оним апсолутетима, што су само чекали дан када ће се огласити широм света. Дакако, ово „чекали“ значило је све само не стање мировања и препуштања судбини. Зинка Кунц је већ у својој првој професионалној сезони, док је била у ангажману у Љубљани, који је започела 29. октобра 1927. Леонором у „Трубадуру“, гостовала и у Дрездену, и то као Тоска и као Аида!

На жалост, Београд је упознао једва четвртину репертоара З. Кунц... ипак, имао је срећу, да не кажемо част, да јој пружи могућност да једну улогу први пут у каријери отпева на његовој сцени: Дона Ану у „Дон Жуану“. Иначе, у предратном периоду, од 23. маја 1931. до 8. новембра 1939, када је последњи пут наступала, певала је 16 пута; док се у послератном периоду, тачније од 24. септембра 1947. до 27. априла 1950, појавила 8 пута на нашој сцени, што све заједно чини 24 гостовања, ком броју би се могло додати и гостовање у Риједи, са ансамблом Београдске опере, остварено на крају сезоне 1949/50. Сем ових оперских представа, одржала је и неколико концерата: један свечани солистички концерт на Коларчевом народном универзитету (3. маја 1939), један у ондашњем Руском дому (10. јуна 1939) и један гала концерт оперских арија на београдском Сајмишту (4. јула 1939), док је после ослобођења имала неколико концерата на КНУ и у Дому ЈНА. За све то време Београд је видео њену: Сантуцу, Леонору (Трубадур) — 3 пута, Амелију (Бал под маскама), Тоску — 10 пута, Аиду — 4 пута, Мадлен (Шеније) — 2 пута, Турандот — 2 пута, за њу је чак и обнављано ово Пучинијево дело, баш као и „Дон Жуан“ у ком је била, као што је већ речено, Дона Ана.

Истичући чињеницу да је Београд чуо З. Кунц у време њене заносне и раздрагане вокалне младости, која је и самог Тосканинија занела, кад је по препоруци, ништа мање славно, Бруна Валтера чуо и сместа ангажовао за Бердијев „Реквијем“, у којем је 14. августа 1937. и учествовала на Салцбуршком фестивалу,<sup>5</sup> ми бисмо хтели да тврдимо: и у времену њене највеће моћи, уопште, тих десет година, од 29.

октобра 1927, тј. од дана њеног љубљанског дебија са Леонором у Трубадуру, у 21. години живота, до 17. децембра 1937, када је са истом улогом дебитовала у Метрополитену у Њујорку, била је то грчевита, грозничава и амбициозна деценија борбе за праведан и предодређен престиж, што је на велику срећу припала Загребу, а преко њега и Београду, који је, то треба рећи, умео од првог њеног појављивања да је обаспе најлепшим и најласкавијим, наравно, и заслуженим, хвалама и слављењима.

Ако се, међутим, у тим међусобним односима жели истаћи све оно што је постојало, а то и јесте циљ овог написа, онда се мора рећи да се на самом почетку изродила једна мала и пролазна „запета“, створена у неоптерећеном ставу ондашњих млађих критичара према свим величинама, који су глатко сасекли и славну Кузнецову. Тако се и десило, приликом другог гостовања З. Кунц (3. маја 1935. као Леонора у „Трубадуру“), које је, опет, некако испало изненадно, на њеном повратку са гостовања у Софији, али, када се већ добро знало ко је и шта је Зинка Кунц; од њене београдске Сантуце прошло је, види се, већ четири године... и свакако и баш зато, од ње се очекивао изузетан догађај. Наравно, док су је старији критичари, на челу са (у пригодним приликама) ненадмашним Милојем Милојевићем, обасули највећим комплиментима, Бранко Драгутиновић ће, рецимо, у часопису *Звук*, са неколико реченица, просто прећи преко њеног гостовања: „Прослављена примадона Загребачке опере... певала је на нашој позорници Леонору у „Трубадуру“, на начин који је одавао уметницу од ранга, која глумачки тежи за широким оперским ефектима, док се у певачком остварењу талијанског белканта, осећала тенденција за приметним дистонирањем, на ниже у пиано, на више у форте“<sup>6</sup>... И Драгутин Чолић, у *Правди*, имаће својих примедба: „Да би показала све предности свога сонорнога и топлог гласа, његов динамички волумен и своју изврсну певачку школу, она је често жртвовала и певачки израз“<sup>7</sup>... баш као и Павле Стефановић, један од најпроницљивијих и најнадахнутијих наших музичких хроничара између два рата, који ће у *Штампи* написати: „Београдска опера нема

певачице каква је гђа Кунц, тако самосвесну бинску уметницу, која би сва значила од пуноће гласовних и глумачких знања, сопран за улоге велике и гломазне...“ и као таква она је „заимпоновала београдској публици, која воли виртуозитет и чврсту вољу, више но чисту и специфичну музику. Она (публика) тако није приметила да је гђа Кунц хладна и неодушевљена самим певањем, да њена портамента и глосанда, чешће ометају чистоту интонације, да тон високи каткад врлуда, да ефектне поенте овде-онде замењују музичку логику певане фразе“.<sup>8</sup> За разлику од извесне ноншалантности Б. Драгутиновића, која је могла да произађе и из карактера самог написа, у широкој лепези хронике о музичким догађајима, као њихов резиме, па због тога и није могао имати више „простора“... и Чолић и Стефановић, свој став шире објашњавају. Тако ће Чолић: „Дати успелу креацију једне улоге, значи обрадити је свестрано, развити у пуној мери све компоненте које ту улогу сачињавају. Музички и драмски елементи, који се увек преплићу и који су одређени уметничком целином дела, мада се у извесној мери и у одређеним границама самостално развијају, морају бити подједнако и интензивно разрађени... Решити овај проблем, разуме се, није лака ствар, нарочито ако се узме у обзир традиционалан начин запостављања обраде драмских момента, ради истицања квалитета гласовног материјала и певачке технике извођача“... што се као став и као расуђивање, неоспорно, мора прихватити и подржати, чак као једна претпоставка, предуслов, не само велике певачке уметности. Међутим, треба, у исти мах, рећи да покоравати се тим претпоставкама често значи и свесно жртвовање од свог спољњег (да ли само спољњег?) успеха; чак и данас, ако не, управо, највише данас кад се благодарећи многоструким медијумима, оперска дела увелико већ познају... кад су, тако, изгубила драж новине, па чак и од своје драматске вредности, те се само, или готово једино, очекује певачки чин, да не кажемо — бравура. Чолић, пак, прелази преко таквих обзира, па наставља: „Чланица Загребачке опере, гђа З. Кунц, свакако је певачица са пуно позитивних способности, али се, на жалост, није ослободила тог традиционалног стрем-

љења ефектима... тако је њена креација Леоноре била неизједначена“. Ипак, Чолић никако не пренебрегава изузетан значај појаве З. Кунц на нашој сцени, па закључује: „Ми бисмо свакако желели да се гђа Кунц још који пут појави на нашој сцени“. Констатујући, али свакако и замењујући, да се „гђа Кунц појавила као гост, без уобичајене рекламе“, што и „по традиционалном узусу претходи доласку сваке гошће у Оперу“, П. Стефановић, ослањајући се, или пак на „видном“ примеру, доказује постулате Адолфа Вајсмана, посвећених појму и пракси „примадоне“, оптеретиће З. Кунц свим оним што се зове „опробани багаж вредности, знања, мајсторија трикова, сценских ефеката, социјално-класног става и држања, гестова у роли и ван ње, психолошких манира управљених публици, схватања, урођених склоности женског сналажења, професионалне изражености и изопачености, и свег осталог што уз тај род иде“. Подвлачећи да Београдска опера „не иде толико у стопу са европским културним традицијама, колико Загребачка“, која је и „географски ближа Западној Европи“ П. Стефановић представља, ето, један такав тип велике европске примадоне, која би „непроблематично свакокојно била у стању изнети све тековине једне чврсто перфектуиране вокалне школе, у овом случају немачке, и која би, најзад, те стабилизowane мере вештина и поступака са бине, са свом сигурношћу умела преносити“. Очигледно, у том и таквом контексту, бива логично и „природно“ оно што је, по његовој оцени, значила З. Кунц те далеке ноћи у Београду, чија се „публика тачно упасовала у опробани европски калуп оперског укуса“, и тако „благодарећи Зинки Кунц“ стала на пут „високог културног европског шаблона...“

Иако су, дабоме, оваква размишљања строго лична, онолико колико један песник то уме и има потребу да буде, она у исти мах сведоче колико су ондашњи критичари желели да буду самосвојни и аутономни, да не кажемо, екстравагантни (наравно, уз допуштење ондашњих новинских редакција!), али, с друге стране, и да су импоновали једном несвакидашњом ерудисијом, зналачком и широком... можда и зато што је потицала из ширих, не само уско музич-

ких, кругова. Штавише, могло би се рећи или чак поставити правило, што је један критичар, чисто формално, био ближи музици, то су његови судови више патили од општих места, од робовања већ утврђеним и окамењеним вредностима и правилима (углавном, из немачких извора!).

Насупрот овим младим и гневним перима, као што рекосмо, ту је др М. М. (Милојевић), који се неће штедети у хвалоспевима, с једним малим изузетком у погледу испевавања колоратурних места парта Леоноре, али и њима је гошћа „успевала да да прилично рељефа, иако не потпуног“... у свем осталом, он просто скандира: „Гђа З. Кунц је типична сценска уметница, оперска певачица од расе... у потпуној равнотежи између гласовних моћи и њеног драмског геста... она је исто толико уметница од инстинкта — што значи: да искрено трепери целим својим темпераментом кад оживљава улогу — као што је и уметница од знања — што значи: да се не предаје слепо својим изливима темперамента, већ стилизује израз, а што значи и то: да уме инстинктом својим да пронађе и постави потребан гест и акценат и у оним тренуцима, када њен инстинкт, из буди којих разлога, изгуби од своје снаге“, и закључује и подвлачи: „То је, дакле, и култура инстинкта и култура духа, неопходна сваком уметнику. Те културе има гђа Кунц, и зато нас је убедила и њена сцена у манастиру, сва интелектом остварена, и сцена у соби, пред расплетом са Манрижом, на исти начин остварена, и зато је креација улоге Леоноре, како је даје гђа Кунц, уобличена од почетка до краја“.

За нас је важније од ових општих места Милојевићево тврђење да је „гђа Кунц умела да погоди и динамичке нијансе у гласу, потребне за израз диференцираних психолошких стања јунакиње на сцени, и њен здрав сопран је подједнако непосредно звучао и у тренуцима нежних исповести, као и у моментима светлог полета или драмског маха... Има мекоће у њеном сопрану“. Наравно, и Милојевић жели да се ово „драгоценост познанство“ — он заборавља да је то познанство обављено још пре четири године — „обнавља, ... да чујемо гђу Кунц у још којој од њених улога“.<sup>9</sup>

Што смо се оволико задржали на овом другом гостовању Зинке Кунц у Београду,

разлог је управо у „несташлицима“ млађих критичара, уосталом, и готово јединих у историји њених гостовања у Београду. Одишта, сва остала биће пропраћена једногласним овацијама, што, дабоме, никако не значи да су за историју мање вредна и интересантна.

Годину дана касније, 3. и 5. априла 1936, З. Кунц опет је у Београду, овога пута као: Амелија у „Балу под маскама“ и Тоска, певајући у првој представи уз Ж. Томића (Рикардо), Рудолфа Ертла (Ренато), Корнелије Нинковић-Грозано (Оскар), са диригентом Алфредом Пордесом... а у другој, под палицом Ивана Брезовшека, уз Крсту Ивића (Каварадоси) и Милорада Јовановића (Скарпија).

За разлику од ранијих изненадних појављивања на нашој сцени, овог пута њено гостовање је исцрпно најављено, у *Политици*, два дана раније, „Појава ове наше угодне уметнице на сцени наше Опере, иде свакако међу најинтересантнија гостовања која смо имали у току ове сезоне. А ово гостовање утолико је за нас значајније, што гђа Кунц иде у врло мали број оних наших уметница, које су успеле да стекну уметнички ранг и име на великим оперским сценама“. Обавештавајући публику да је З. Кунц постигла велике успехе у Немачкој, Чехословачкој, Аустрији и Бугарској, *Политика* их поткрепљује наводи ма из појединих критика. Тако *Drezdner neue Nachrichten* тврди да „располаже сјајним сопраном великог обима, какав се ретко кад чује, и да премаша свака очекивања“, а *Drezdner Anzuger* то је уметница која фасцинира слушаоце“, док прашко *Вечерње чешко слово* — „најбоља интерпретаторка Елзе у „Лоенгрину“, у низу многих које смо до сада код нас слушали...“<sup>10</sup>

Једва да има потребе да се каже, да се Б. Драгутиновић пожурио да се „оправда“, колико пред историјом, толико и пред већ славном примадоном... Колико је та жеља у њему била јака, нека послужи као доказ и то, да је он био једини критичар, који је писао и о њеној Тоски, пошто се управо тог дана одржавао тзв. „Југословенски концерт Обилића“, на ком се „нарочита пажња поклонила савременим млађим и најмлађим композиторима“ те је као такав био у центру интересовања и свих

критичара. Свих, али не и Бранка Драгутиновића, који је чак, уз Светолика Пашћана, и био диригент на поменутом концерту, што открива М. Вукдраговић у већ цитираној критици („прексиноћним концертом афирмисао се г. Драгутиновић, више него икад раније као хорски диригент“),<sup>11</sup> и тако се, уз готово дирљиве жртве, одужио Тоски З. Кунц, мада, највероватније, није имао прилике да је види и чује у целисти.

Одиста, довољно је прочитати два места у његовим критикама да би се у потпуности потврдила наша тврдња: „Гђа Кунц дошла је до оног високог тренутка када репродуктивни уметник постаје стваралац“<sup>12</sup> . . . и „Са гђом Кунц прешла је преко наше сцена једна велика уметница и оставила за собом неизгладљиве утиске“<sup>13</sup> . . . што је, свакако, тачно, али у реченом контексту — сасвим другачије звучи. Уосталом, (садашње) одушевљење Бранка Драгутиновића поделио је и Михаило Вукдраговић, човек који је више него остали београдски критичари имао прилике да се као једногодишњи диригент Загребачке опере, наслуша и надиви величини Зинке Кунц „на лицу места . . .“ Као заступник Милојевића, у *Полицици*, уобличавајући најпре захтеве који се постављају пред тумаче Вердијеве диве; „Партија Амелије, у основи изразито драмска, али иопреплетена са местимичним дубоко проосећаним лирским настројењима, захтева од певачице и једну савршено изнијансирану интерпретативну способност, чија се снага креће од степена узбудљиве драмске експанзије до финог интимног лиризма . . .“ Вукдраговић ће рећи: „Само певачица великих гласовних могућности може с пуним успехом дати овој улози уметнички уверљиву креацију“. Не треба, разуме се, сумњати да Вукдраговић мисли, верује и доказује да је та уметница управо З. Кунц, јер „она иде у оне ретке уметнице у чијој су личности срећно уједињене све споменуте особине“. Притом он истиче оно што је збиља основно, а најдрагоценије у њеном великом драмском сопрану: „необична топлина њеног гласа, ретка код изразито драмских певачица, где обично продорност и снага нема потребну топлину и садржајност“, па додаје „код гђе Кунц ова мекоћа и топлина fine уједначености подједна-

ко је осетна у свим динамичким преливима, од најмекше лирске кантилене до потенцоване драмске експанзије“. Отуда, „благодарећи тим и таквим преимућствима“, њена је Амелија првокласна уметничка креација, каква се у овој улози до данас није чула на сцени Београдске опере“.<sup>14</sup>

Тим, Вукдраговићевим, суперлативима придружиће се, видели смо већ, и Драгутиновић, у *Правди*. „Ослобођена свег материјалног у вези са гласом, далеко изнад најсложенијих проблема певачке технике, гђа Кунц је дошла до оног високог тренутка кад репродуктивни уметник постаје стваралац“. Након ове уопштене и крупне оцене, и он се упушта у анализу вокалног „апарата“ Зинке Кунц: „Њен глас, изразито драмски сопран, изједначен у целом свом великом обиму, здрав и соноран, има свој најбољи део у високом регистру. Тоновни високог регистра лако и сигурно постављени, сјајни у пуном напону емисије гласа, носе преко оркестра и доминирају над ансамблом, док у пиану и фалсетном пианисиму имају једну кристалну звучност“. Ипак, треба рећи, није се Драгутиновић одрекао свог критичког резонавања, јер ће крај свег апострофирања, дозволити себи да примети: „Судећи по арији у IV слици, која се већим делом развија у средњем регистру, нама је синоћ изгледало да тонови средњег регистра немају квалитет звучности високог регистра“. Истичући, уосталом, као и Вукдраговић, „јасну, прецизну и потпуно разумљиву дикцију“, кроз коју је „музички израз добијао драмско оправдање“, Драгутиновић каже: „иако је креација Амелије гђе Кунц остварена у пуном складу музичког и глумачког израза“, он ће нарочито указати „на велику сцену III слике“, као на „највећи домет“, у којој је „гђа Кунц умела да нађе глумачки израз за страх и сумњање жене, која у поноћном часу, у пустом крају, на чијем се обзорју симболички оцртавају вешала, тражи зачарану травку против забрањене љубави, и за дубоку трагику откривеног неверства“. На крају, Драгутиновић ће додати „Са истом маестријом, глумачком и певачком, дала је и потресну арију IV слике“.

Иако једини критичар који је писао о Тоски З. Кунц, Драгутиновић је успео да нам остави довољно документован суд о

њеној интерпретацији, успевајући да нас увери да је њена креација била „савршено складна“, пошто је „њен сопран моћан и продоран на драмским поентама, умео у лирским моментима, I и III чина, да оствари префињене динамичке нијансе“... и не само то, „Тоска гђе Кунц била је врло изразита и у глумачком погледу; искрена и топла у љубавној екстази, нагла и плаховита у акцентима љубоморе, велика у жртвовању и страшна у освети, уз то рафинирана у монденском гесту“, закључујући да је „уз изврсног г. Јовановића“ други чин „сав у страсном напону драмског конфликта... био ремек дело оперске уметности као синтезе музичког и глумачког израза...“

Иако не спада у одсјај гостовања З. Кунц у Београду, ипак да забележимо једну вест из *Времена*, по којој је „Наша оперска певачица гђа З. Кунц ангажована за Метрополитен оперу у Њујорку“. Где је наћен извор за ову вест, која објављена 9. септембра 1936. године антиципира оно што ће уследити тек годину дана касније — тешко је рећи, тек у њену веродостојност или вероватност не треба сумњати, већ и зато што се она, касније, као што је познато, потврдила... Додуше, у њој стоји да је З. Кунц „ангажована као стални гост“,<sup>15</sup> мада у Метрополитену ни данас, а ваљда ни онда, нису постојали стални ангажмани, по узору у немачким и средњоевропским театрима.

Година 1937. крунисала је све оно што је млада уметница упорним крчењем пута ка врху, током десет година чинила. Отуда је та година исувише припадала свету, да би се у њу и у њега могао уденути Београд, али у који ће опет доћи половином јуна 1938. сад већ славом овенчана примадона Метрополитен опере у Њујорку. Шта се тамо збивало, како је „скоро преко ноћи постала звезда на небу Америке“, која „по цело пре подне, свакодневно“, с мужем, „отвара писма, којим је бомбардују обожаваоци из читаве Америке“, пошто је упозната преко радио-преноса а и из серије написа и интервјуа по новинама, наша публика сазнала је из новог написа у *Времену* „Зинка Кунц најбоља наша сопранисткиња идол Америке...“<sup>16</sup> али

и из њеног писма (од 27. марта 1938) позоришној ревији Удружења глумаца „Ми и ВИ“,<sup>17</sup> са бројним и важним појединоствима, од којих да препишемо оно што је за овај напис најбитније. Најпре, ту је податак да је у Метрополитену „наступила први пут 17. децембра 1937. као Леонора у „Трубадуру...“ То је био до сада највећи доживљај мога живота... Како је успио деби доказује најбоље чињеница да сам једина пјевала Леонору у свим даљим репризама, док су се сви остали партнери мијењали... Иза тога слиједила је Аида (2. фебруар 1938 — С. Т.) и мој успјех био је тиме проширен. Значајно је да су обадвије те представе биле преношене преко радија... уметник се овдје најбоље полумарише кроз радио... послвије стижу брзојавне честитке и писма из свих крајева... Нарочито одушевљено су се јављали наши људи, који живе у Америци. Било је за њих особито изненађење кад је спикер мене оглашавао „Југослав сопрано!...“ Добила сам толико дивних писама од наших људи, сиромашних радника, која су ме до суза ганула. Тада сам први пут у животу осјетила праву радост што могу толикима да приредим задовољство својом умјетношћу!... Поносна сам да служим својој домовини на част... Затим каже да је Тосканини, „и у Америци“, одабрао за сопрански парт у Вердијевом „Реквијему“... после ког је *Њујорк Тајмс* писао „То је било величанствено пјевање“... да ће на почетку сезоне певати „своју омиљену партију *Боконде*“ (30. децембар 1939 — С. Т.), а потом „наступа са славним Тибетом у опери „Симоне Боканегра“ (коју је улогу, изгледа касније певала — С. Т.). Из писма сазнајемо да ће певати и *Норму* „средином идуће сезоне“, за коју каже да ће бити њен „највећи задатак“ јер је то „вокално најтежа партија“ њеног фаха и „ријетко је који драмски сопран може пјевати“... Поводом *Норме* у већ поменутом чланку у *Времену* стоји да „ових дана Зинка марљиво припрема код једног италијанског професора *Норму*, партију коју ће певати идуће године“... међутим, њу ће отпевати најпре у Загребу (у Њујорку, 29. децембра 1943 — С. Т.), баш као што је и Дона Ану припремала са Бруном Валтером за Амстердамски фестивал, па је због рата,

отпевала прво у Београду (у Њујорку, 7. марта 1941 — С. Т.).

Из цитираног писма, објављеног у ревији „Ми и Ви“, сазнајемо да ће 27. маја и 1. јуна 1938) певати „два Реквијема са Тосканинијем у Лондону“, и да после тога „долази у Југославију“... „можда ћу у јуну или септембру, прије повратка у Америку, пјевати и у домовини. Увјек ћу са радошћу наступати на сцени моје Загребачке опере, гдје сам се као пјевачица одгојила, и такођер у опери у Љубљани, гдје је био мој први наступ, те у Београду, гдје сам, истина, врло ријетко, али с радошћу гостовала“.

Збиља, тако се све и десило, бар што се Београда тиче. Најпре је 16. јуна 1938. певала Аиду (Амнерис — Јелена Николаиди к. г. Радамес — Тодор Мазаров к. г., Амонасро — П. Холотков, Рамфис — М. Јовановић, Краљ — Ж. Цвејић), када се Ловро Матачић, први пут, у својству новог диригтора Београдске опере, појавио за диригентским пултом, што је, разуме се, испала и једна видна демонстрација његових настојања, која ће, уосталом, бар у прве две сезоне, довести нашу Опери до оних врхова који више никада нису досегнути... Аиду ће Зинка Кунц певати и 22. октобра те године (Амнерис — Марија Садовен к. г., Радамес — Лампиери к. г., Амонасро — Милан Пихлер, остали исти), опет са Матачићем за пултом, али још и: (17. септембра) Тоску (Каварадоси — Павао Марион Влаховић к. г., Скарпија — М. Јовановић), (24. септембра) Мадлену у „Шенијеу“ (Андреа — Влаховић к. г., Жерар — Станоје Јанковић) и (27. октобра) Леонору у „Трубадуру“ (Манрико — Лампиери к. г., Луна — Ст. Јанковић, Адучена — Божица Сарван, Ферандо — Жарко Цвејић), све под управом Матачића, сем последње опере коју је дириговао и даље Предраг Милошевић.

Задивљени пред новим расцветом диригентске моћи Ловра Матачића, који је своје прве праве диригентске кораке, као и даље темељно стасавање своје уметничке личности, учинио управо за пултом Београдске опере (1924—1932), критичари су „Аиду“, од 16. јуна, под његовом палицом, прогласили „за праву свечаност наше Опере“, у којој је, наравно, највидније место

имала Зинка Кунц... подсећајући, при том, П. Стефановића, на јадне (још и данас постојеће!) димензије дворане нашег Народнег позоришта, тако да скоро болно јадикuje: „Мали је то простор, до зла бога мали — за глас гђе Кунц-Миланов! То је огромно глас. Где да одјекне, куда да се сонорно разлије, да се одбије, врати и олет заплусне?...“ да би у даљем тексту рекао лаконски, онако у Вердијевом маниру: „Певати идеално сан је свих певача, а стварност гђе Зинке Кунц-Миланов. Додати оме још коју похвалу било би увредљиво...“ Ипак додаје, већ и по дужности критичара и обавезе новина према читаоцима: „Глумачка активност ове певачице, олакшана је... самим рангом певачких квалитета... у експанзији интегралне артистичке персоналости једна вредност диже другу. Зато је и гђа Кунц-Миланов, сасвим свесна своје певачке моћи, имала сваког тренутка да допуни, да подвуче вокалну радиност, оном другом... Зато је и њена глума на озбиљној висини...“<sup>18</sup> И Миленко Живковић, у *Времени*, са своје стране потражиће критичарски „адекват“: „Гђа Кунц-Миланов данас је у пуном размаху своје уметничке снаге, која у слаповима кључа из дубина њених богатих извора... по бујности, раскошној звучности и лепоти глас гђе Кунц-Миланов... тешко да може имати премца на нашем континенту, и вероватно и ван њега... Уз то гђа је по глумачком таленту трагеткиња велике изражајне снаге... Креација Аиде високе је класе, која у себи сједињује музички и сценски својства најизразитијих одлика“.<sup>19</sup>

Зинка Кунц ће заблистати још једном као Аида, 22. октобра, којом ће приликом Павле Стефановић рећи: „Признајем да о гђи Кунц-Миланов немам могућности и вештине да говорим са већим дивљењем, но што сам на овом месту већ учинио. А да се понављам, то нећу. Свако гостовање један је њен тријумф више. И зато је синоћна њена Аида, била Аида оперског тријумфа“.<sup>20</sup> Како приликом првог гостовања уметнице у „Аиди“, Милоје Милојевић није био у Београду, те се и није огласио у *Политици*, то ће сада учинити, онако како он само то уме, дајући већ себи одушка у наслову свог написа: „Гђа Кунц-Миланов к. г. сјајно остварује улогу Аиде“, да



би у наставку рекао: „Тешко је одолети радости коју човек има слушајући гђу Кунц-Миланов на сцени, доживљавајући управо једну чисту уметничку истину... Сваки гест, сваки израз, свака уметничка фраза, сваки акценат на своме месту. А тај склад је на врхунцу у арији... крај Нила... Гђа Кунц-Миланов је извајала сву сугестивну моћ те арије, рођене из генијалне инспирације Вердија. И кроз целу креацију улоге Аиде, чак и најмањих детаља, гђа Кунц-Миланов остала је на нивоу те висине... Мелодија је благослов природе коју нам она шаље помоћу тонова... Мелодија постаје тај благослов тек онда када затрепери ношена снагом правих уметника-певача. Такав уметник-певач првога реда је гђа Кунц-Миланов.“<sup>21</sup>

Од осталих гостовања, по хронолошком реду, долази најпре гостовање са Тоском (17. септембра), о којој Милојевић, у *Политици*, готово носталгично пише: „Камо среће да су сви носиоци главних улога стални чланови нашега ансамбла! Да је, нарочито, магистрална интерпретаторка Флорије Тоске, гђа Кунц-Миланов, то... па да увек буде уз магистралног тумача улоге Скарпије, г. Милорада Јовановића, заиста изнимно моћне уметничке личности нашега оперског ансамбла...“<sup>22</sup>

О овој представи „Тоске“ писао је и М. Живковић, који сведочи да је „цела представа текла у једном страховито напетом даху слушалаца“, да „то, вртоглаво стање не само да није попустило, већ је из чина у чин непрестано расло, до бурне тачке кључања. Присутнима је неумољиво отета моћ хладног посматрања и критичког расуђивања...“ Ипак, „прва наша реч припада гђи Кунц-Миланов. Целокупна њена вокално-сценска уметност има монументалне размере... Пре свега, необично су богата, управо раскошна, особна естетска својства њеног грла“, а потом „гђа Кунц-Миланов је и потпуно суверени господар певачке вештине...“, док је њена дикција таква „да је кроз њу, ова ретка певачица, дала нашем језику надреалну лепоту“... Из свег тога и произлази да је Зинка Кунца „досегла као Тоска живо оваплоћење горде уметнице, обасјане славом, љубављу и дивљењем...“ И осталим извођачима, посебно диригенту Матачићу

Живковић упућује своје дивљење тако да се на крају написа готово правда за толике егзалтације: „Нека нам се не замери за оволико и овако испољено одушевљење. Наша Опера мирно може убележити последњу представу „Тоске“ у биланс својих великих успеха.“<sup>23</sup>

Читајући ово последње, Живковићево, сведочење, данашњи човек опере не може а да се носталгично не заустави над чињеницом да је та велика и славом обасјана уметница, имала потребу да сваки пут по повратку у своју домовину — пева на свом матерњем језику! Данас и најмањи инострани излет, а још мање нека већа инострана каријера, претпоставља певање, на матичној сцени, на италијанском језику! Тужно је, дакако, кад се људи стиде свог језика, али и — провинцијално, дозлабога.

Седам дана касније, исти гости, Зинка Кунц и Марион Влаховић, уз Станоја Јанковића, остварили су и „Андре Шеније“ У. Ђордана, под управом Љовра Матачића, коме Милојевић упућује, преко *Политике*, јавне и „с јаким нагласком“ честитке, пребацујући му, узгред, што толико дуго држи Влаховића на гостовању, „али га молимо да гђу Кунц-Миланов задржи што дуже“... јер, она је „права благодет на оперској сцени. Она носи. Она очаравала!“<sup>24</sup> Ако је Милојевић исцрпео речи, М. Живковић покушава да их нађе: „Трагичну судбину Мадалене де Коањи, уздигла је гђа Кунц-Миланов до гигантских размера... у контрастима је било запањујућих прелома: фини лиризам, изражен кроз нежну и кристално прозрачну звонкост гласа, одмењивао се у неумитној трагедији са страховито борбеним крицима.“<sup>25</sup>

Опроштајна представа З. Кунц у тој серији гостовања, као што се напред видело, био је Вердијев „Трубадур“ (27. октобар), у чијој је паузи директор Опере предао „леп букет“ гошћи упућујући јој „неколико топлих речи захвалности“, при чему је нагласио: „Ми нисмо Метрополитен опера, али смо, ипак, средина која разуме велику уметност“,<sup>26</sup> што је публика бурним аплаузима подржала и потврдила.

Иначе, јадни наши критичари, нису више знали како да се надиве, како да узнесу уметност велике и славом овенчане гошће!... Милојевић у дугачком чланку „Поводом сјајне креације гђе Кунц-Мила-

нов улоге Леоноре у Вердијевом „Трубадуру“ ... исписује многе речи о „правим певачима“, о онима код којих се певање и глума прожимају у стварању креације достојне уметности. Јасно, тај пример, велики, ненадмашни, праве певачке уметности јесте наша гошћа, „ми смо јој неизмерно захвални за лепоту и истину коју нам је пружила ... То је велика уметност. То је диван пример. Он треба да помогне публици да, упоређујући оно што други дају, у сравњењу са оним што она даје и како даје гђа Кунц-Миланов, дође до сазнања о великој истини, која је могућна, и потребна на оперској сцени ...“;<sup>27</sup> што је, нема сумње, и сврха и оправдање гостовања свих великих уметника. Јавио се опет и П. Стефановић, иако је већ рекао, као што смо видели, да више нема шта да каже ... тек да зажели „збогом гђи Кунц-Миланов“, али и да дода да то значи и „збогом Верди“, јер с њом „одлази и онај прави Верди“.<sup>28</sup> Истичући да је „особито у улози Леоноре“ била окренута ка „унутрашњем уобличавању и разрешавању музичко-драмског изражајног материјала“, М. Живковић у свом закључном чланку о гостовању З. Кунц каже: „Четири гостовања гђе Зинке Кунц-Миланов остаће записана у историји наше Опере као четири велика датума“. Отуда је узалудно „трошити фразе из речника наше дневне критике, јер оне нису у стању ни из далека да оживе утисак монументалне уметности гђе Кунц-Миланов.“<sup>29</sup>

Последњи доласци З. Кунц у Београд, пред II светски рат, били су 1939, када је гостовала у два наврата, у представама: „Трубадуру“, „Андре Шеније“, „Аиде“, а потом „Турандот“, „Тоске“, „Дон Жуана“. Поред овог, имала је солистички концерт у ондашњем Руском дому, затим свечани солистички концерт на КНУ, као и један гала концерт оперских арија на некадашњем београдском Сајмишту.

Пишући о њеном поновном наступању у „Трубадуру“ (9. јуна), М. Живковић каже да је „с подједнаким дивљењем слушао као и на почетку сезоне“ у истој улози, ... „Велика уметница не само да је раскошно расипала своје уметничке дарове, него је својим присуством наелектрисала целокупни извођачки ансамбл“,<sup>30</sup> у ком се налазила још једна гошћа, румунски мецо-

сопран, Аура Давидеану, уз домаће прво-разредне снаге К. Ивића (Манрико), Ст. Јанковића (Луна) Ж. Цвејића (Ферандо) и Ловра Матачића као диригента, јер је П. Милошевић, дугогодишњи диригент „Трубадура“, напустио Оперу и прешао на Музичку академију ...

Ту је и П. Стефановић, који ће за своје одушевљење опет наћи један песнички обрт, њему тако својствен. Могло би се рећи, пошто је „гђа Кунц-Миланов постигла перфекцију“ да је она „престала бити сензација“, да више није способна да „пружи нове доживљаје ...“ Међутим, тврди Стефановић, „то — није“. Та уметница „пружа увек нове доживљаје и озарује увек на нове начине ... Леонора гђе Кунц-Миланов, тврдим убеђено, одбила се од уза и стега текста, од задаће парта, и од самог Вердија ... Видите одједном да је читав материјал опере само материјал, само телесна подлога за зидање химни радости, љубави, болу, жртви ...“<sup>31</sup>

Нема сумње, критичари су већ доброно зашли у метафизику речи и мисли ... у којој се П. Стефановић, као рођени песник, највише сналазио ... али и он и сви други, претварају се у идолопоклонике певачке и уметничке величине З. Кунц. Уосталом, ако се нешто „отисло“, отисла се њена уметност од речи. Биће да је у таквој усијаној атмосфери, у толикој издашности и писане речи и видног, реалног одушевљења публике, и сама уметница надвигала себе, да је то била једна јединствена спрега одушевљења и подстрека, који су, верујемо, довели З. Кунц до оног Олимпа, који она, крај свих успеха, и већих и значајнијих, није досегла. Никад Београд није тако клицао, тако се прожео једном уметничком личношћу, онај Београд који уме да се одушеви, који је, штавише, познат по непосредности те своје запаљивости, која не само да може да понесе уметника, већ уме да искамчи, да испеди и последње атоме његове снаге, чак и преко сваке самоконтроле.

Поновило се и гостовање у „Андре Шенијеу“ (27. јуна), овога пута уз Николу Цвејића (Жерар) и Душана Ђорђевића (насловна улога), који је за кратко време своје београдске каријере, пред сам рат, постао ненадмашни љубимац београдске публике, већ и због свог бајословно лепог

гласа, чијој се лепоти звучања — по причању оних који су га слушали — није могло наћи поређење. Уосталом, новине су писале да се тим гласом одушевио и сам Ђили, код кога је Д. Ђорђевић, иначе инжењер по струци, и учио неко време. О тој представи „Шенијеа“, који као дело, због своје фрагментарности, тражи управо и само моћне певаче, да би опстало, писали су сви, већ знани нам критичари, само у суперлативима. Па ипак, „гђа Кунц-Миланов подигла је“, како тврди Милојевић „на златан ниво целу представу...“ Велика уметница“ опет је „потврдила правило да је оперски уметник само онај оперски певач... који када пева, пева ради илузије живота, а не ради лепих звукова развијених из грла... Таква уметница је гђа Кунц-Миланов... она је дубоко продрла у душу слушалаца и гледалаца и учинила је да они доживе једну трагедију у вртлогу револуције...“<sup>32</sup>

Констатујући да „још није прошла ера знатно претежућег интереса за саме извођаче но за оперско дело“, П. Стефановић сведочи да је и крај „неподношљиве жеге... и поред загушљиве запаре... дворана Народног позоришта... била дупке пуна...“, што није чудо, гостовала су „три позната и опште призната певача“... па тако долази на идеју: „О, кад би гђа Кунц-Миланов хтела певати Катарину Измајлову, а г. Н. Цвејић, Воцека или Кардилака!“, очигледно, верујући да би тада публика прихватила и та, до данашњег дана, мање позната дела... Иначе, „улога Мадалене де Коањи тријумфална је еманација гласовне и глумачке уметности гђе Кунц-Миланов“.<sup>33</sup>

Ту је и М. Живковић у *Времени*, пошто је истакао да је „ова представа добила карактер једне значајне манифестације“, додаје да је креација З. Кунц била „сугестивна, спонтана и дубоко прожета професионалном сензибилношћу“.<sup>34</sup>

И „Аида“ (1. јула), са гостима, требало је да превлада јулску жегу, на првом месту, Зинка Кунц, која је остала главна моторна снага за довлачење публике у позориште. „Гђа Кунц-Миланов једина је савршенство од свих певачица“ — каже Стефановић — „које су код нас гостовале у „Аиди“. Ни страшна загушљивост затвореног простора, усред жеге, није у стању

да том феноменалном сопрану одузме чар мекоте, замах силине и потпуну прорачунатост стилског вођења овог великог, тешког и славног оперског вокалног парта... са каквим силовитим квантитативним прерашћивањем и оркестра и читавог хора у тзв. тријумфалној сцени... да би у следећој, нилској, огласила „танана пијанисима“, која се „слажу у лествицу свих певачких нијанси динамике, свих певачких модуса тембрирања и артикулисања тона“. Указујући опет да је „глумачка делатност гђе Кунц-Миланов најчистији вид специфичне оперске гестикулације и мимичке игре, који оперу, ту најартифицијелнију врсту сценског музицирања, враћа и везује за живи живот и његова значења“, а тиме је „речено и оно најпресудније о овој уметници: да је потпуно хармонична, целовита, тотална, перфектна“.<sup>35</sup>

Из написа М. Живковића у *Времени* извучимо само једну реченицу: „Са задовољством морамо потврдити да је наша славна певачица поново и потпуно оправдала поверење и оданост наше публике према њеној блиставој уметности“,<sup>36</sup> на коју да додамо и једну из Милојевићевог написа: „Оперска уметност највишег реда — то је уметност гђе Кунц-Миланов“...<sup>37</sup> јер, чему понављања, истих сличних или варијететних мисли, утолико пре, јер је реч о већ оствареним и прокоментарисаним креацијама, као што је случај са Аидом.

Почетком сезоне 1939/40. Зинка Кунц је опет остварила читав низ гостовања, од којих су у представама „Турандот“ и „Дон Жуану“ имале карактер премијерских објаве, чак припреманих и ради и због ње... што ни у ком случају није могло да смета, иако су неки мањи листови, за разлику од великих и трајних, имали и нека дисонантнија мишљења, као на пример *Београдске новости*: „Наш добронамерни савет био би да се ништа не ради на брзину, без проба (из истих новина сазнајемо да „носилац насловне улоге није присуствовао генералној проби“... да „обе генералне пробе „Турандот“, нису завршене до краја“),<sup>38</sup> и нарочито да се не раде два посла заједно“ (диригент Матачић био је и редитељ)... Интересантно, у овом листу ни њена улога није прошла славно: „Гђу Кунц-Миланов већ познајемо. О синоћњем њеном гостовању можемо рећи да није ништа на-

рочито дала“.<sup>39</sup> Иначе, остали, наши стари познаници, идолопоклонници велике уметности З. Кунц, опет ће, готово у хору, величати и њену Турандот. „Тешку и заморну улогу Турандот решила је гђа Кунц-Миланов са виртуозним самопоуздањем. Само певачици њеног гласа и технике, могуће је да се са таквом сигурношћу и са тако чврстом тонском снагом вере по вратоломним висинама... Уз то она је у оштрим контурама исклесала сурови и ледени лик Турандот“,<sup>40</sup> тако ће М. Живковић, у *Времени*; да би га П. Стефановић у *Правди*, готово наставио. „Величанствена као пагода... певала је са замахом и кликтавим узлетом какав имају једино уметници пуне самосвести о својој вредности... Она је, како рекосмо већ стотинак пута, заиста велика певачица.“<sup>41</sup> За разлику од млађих, овога пута и егзалтиранијих, Милоје Милојевић ће покушати да буде чвршће на земљи, да би дао смиренији, да не кажемо, достојанственији суд: „гђа Кунц-Миланов остварила је улогу Турандоте са пуно глумачке одмерености, али врло убедљиво. Избегла је све спољне, рекао бих, кинематографске ефекте, и кинеску принцезу је оживела отмено, не одузимајући њеној крвожедној природи ништа, али је чинећи човечански могућом. И певала је — треба ли још то понављати — брилијантно“.<sup>42</sup> И остали тумачи, у првом реду и највише Злата Ђунђенац, (Лиу), хор и оркестар, с Матачићем на челу, добили су највише комплименте, што је оправдало стављање Пучинијеве последње опере на репертоар, па и самог Матачића, као директора, који је, изгледа, поред тога што је сматрао да „Турандот“ неће стварати велике проблеме, јер су сви протагонисти већ певали своје роле, Крста Ивић чак у Бечкој државној опери, и желео да овом представом — коју је З. Кунц отпевала два пута, 23. и 26. септембра, баш као и „Дон Жуаном“, у ком је она, први пут, певала Дона Ану, задужи велику уметницу на чешиће доласке у будућности. Јер, како сазнајемо из изјаве Јевгенија Жукова, директора ондашњег „Југоконцерта“, З. Кунц је требало да пева кинеску принцезу маја 1940. на Фирентинском фестивалу, а како је новембра одлазила у Америку, без већих изгледа да се поново

огледа у тој вокално тешкој улози, то није било лоше, у истој сезони, макар и на њеном почетку, отпевати два пута Пучинијев изазов, ком се З. Кунц, да поновимо, против свих „правила“ одазвала још на почетку своје каријере, када је имала свега 23 године. Уосталом, чак и да је одмах после Београда певала Турандот, београдске представе су јој морале доћи као добродошла проба. Напоследку, у истом смеру и са истим циљем — вероватно — била је и жеља директора Загребачке опере, К. Барановића, када је омогућио да, први пут, у својој каријери, отпева Норму (23. октобра 1939), што је за Загреб и његову публику био изузетан и незабораван догађај.<sup>43</sup>

Из изјаве саме З. Кунц, дате београдском листу *Телеграм* сазнаје се да ће „у Београду први пут певати“ Дона Ану (8. новембра). „То је мој први наступ у „Дон Жуану“ уопште. Требало је да се појавим у овој опери на великом међународном фестивалу у Амстердаму, пошто сам улогу припремила под управом Бруна Валтера. Рат је омео ову велику приредбу, али се радујем што ми се пружила прилика да наступим у „Дон Жуану“, први пут, пред београдском публиком“.<sup>44</sup> Да ли зато што је први пут улазила у Моцартов сценски свет и његових херојина, или зато што је Дона Ана мање одговарала њеном великом гласу... што се, иначе, редовно греша приликом поделе ове улоге изразито драмским сопранима... тек и П. Стефановић, уз све хвале, морао је на крају свог написа рећи: „Гђа Кунц-Миланов има још посла око Моцартовог тврдог, најтврђег залогаја за оперског певача“.<sup>45</sup> Истина, ту је Милојевић који не посустаје: „Да ли је потребно додати ма и једну похвалу још високој певачкој уметности гђе Кунц-Миланов?... Она је нашла свој однос према једној улози Моцартовог драмског типа. Пре свега, желела је целокупним ставом да очува извесне сценске нијансе класичарске озбиљности, избегавајући акценте које модерно оперско позориште уноси у развој драматичних улога. Из тог стилизовања родио се један склад који врло видно истиче лични однос једне зреле уметнице високог ранга према класичном оперском стилу и према нијанси драмског акцента у том стилу...“<sup>46</sup>

Познати и признати београдски оргуљаш, Јуриј Арбатски, у листу *Телеграм*, не улази ни у глобалну анализу, ни у детаље, већ само констатује „да ће њена креација Дона Ане, остати у животу Београдске опере као трајна успомена. Гђа Кунц-Миланов дала је синоћ истинитог Моцарта, пречишћеног од туђих стилских примеса, без великих проблема, али генијалног у својој непосредности. О њеном Моцарту, који је надахнута копија Бруна Валтера, најбољег Моцартовог интерпретатора, може се говорити само у суперлативима.“<sup>47</sup>

Између ових двеју, за Београд, нових улога, Зинка Кунц је обновила сећање на магистралну Тоску (6. новембар) па су и сами критичари морали да обнављају и понављају своје дивљење. Док је Милојевић ускликнуо „сјајна креација гђе Кунц-Миланов“,<sup>48</sup> П. Стефановић је описивао целу представу, у ком опису има и оваквих детаља: „Похота Скарпије (М. Јовановић) и мржња Флорије Тоске хватају се буквално у коштац, између њих долази до гушања“, да би, на крају, ипак рекао: „Ја, разуме се, не могу опет понављати да је баснословна вокална маестрија гђе Кунц-Миланов и овога пута, као свакад раније, непромашиво учинила своје код слушалаца“.<sup>49</sup> Срећнији од њих био је Ј. Арбатски, јер је први пут писао, па је имао право, да не кажемо, смелости, да напише и ове редове: „Гђа Кунц-Миланов, као Тоска, дала је синоћ креацију коју ће бити тешко заборавити. Уметница располаже дивним гласом, којим савршено влада. Она уме да продре у све ситнице своје улоге, да их анализира, и да на основу својих запажања и искуства створи свој тип. Овако припремљена глума заноси публику“.<sup>50</sup>

Речено је већ да је З. Кунц имала и три концерта (Руски дом 10. јуна, на КНУ 5. маја и на Сајмишту 4. јула, све у 1939. години), од којих су последња два и критикама забележени.

Дан пре свечаног концерта на КНУ, *Време* је објавило оглас у којем се каже да ће на програму бити „Песме и арије Версе, Брамса, Де Фалје, Кунца, Милојевића, Гречанинова, Моцарта, Понкијелија, Павичића, Рахмањинова, Шуберта, Шумана, Р. Штрауса, Вердија и др. На клавиру прати проф. г. Божидар Кунц“.<sup>51</sup> Пошто

је речено да је „цена места од 20—100 динара“ и напоменуто „за концерт гђе Миланов-Кунц не важе никакве повластице, ни бесплатне улазнице“, што кад се зна колико су то биле баснословне цене (уосталом, тако високе биле су на свим њеним гостовањима), онда је јасно ко је могао бити на том концерту и на тим представама — како у једним новинама заједљиво пише: неко од чланова оних 2.000 породица регистрованих милионара...

На жалост, ни из критика, баш као ни из новина, нисмо у могућности да дешифрујемо детаље програма. Једино, по П. Стефановићу знамо да је „отворила вече, племенитом аријом из „Фигарове женидбе“ — (ваљда арија Грофице — С. Т.) и закључила „аријама из опера „Боконде“ и „Моћ судбине“ ... и да је „на задивљено клицање публике додала Тоскину Молитву и арију Сантуце из „Кавалерије рустикане“...

Иначе, о самом концерту и П. Стефановић<sup>52</sup> и Милојевић<sup>53</sup> развили су омиљене теме о разлици оперског и концертног певања, о „олакшици“ једног и „тежини“ другог... што је једна колико немогућа толико и неодржива мистификација, већ и зато што је и лид, соло песма, исто тако подложна и „драматизацији“ и већем гласовном волумену, као оперска арија — „интимизацији“ и пијанизирању, у зависности од тумаченог дела. Одиста, ако се пође од дела, од његових захтева, од атмосфере која произлази из његове литерарно-музичке садржине, постоји само једно певање... На жалост, у нашим просторима такав став, теоретски, се не прихвата, иако он у пракси егзистира... отуда, ако се неко реши да на солистичком концерту пева и лид и оперске фрагменте, то је равно неком духовном, па чак, и стручном светогрђу... што је, у нашем случају, Павла Стефановића навело на читаве теорије о сложености задатка уметнице, већ и због великог простора „који премаша сразмере волумена погодног за лид и за чисто камерно — што значи собно — музицирање“, а опет због оперских фрагментата била је „лишена илузије драмске истинитости...“ Разуме се, пошто је реч о великој уметници, она је то успела да помири... вероватно и не мислећи на то „мирење“, већ идући, као што рекосмо, за

атмосфером и садржајним оквирима песама и арија.

Кад је реч о трећем њеном, тзв. „монстр“, концерту на Сајмишту, уз учешће Београдске филхармоније и под управом Ловра Матачића, у *Политици* читамо најаву под једним насловом који објављује свршени чин: „Сутра ће гђа Зинка Кунц-Миланов на Монстрконцерту на Сајмишту очарати хиљаде обожавалаца своје уметности“,<sup>54</sup> а у свим дневним листовима велике, уоквирене, огласе: „Хиљаде Београђана и Београђанки присуствоваће великом популарном концерту највеће певачице света гђе Зинке Кунц-Миланов и Београдске филхармоније, под управом Ловра Матачића, директора Београдске опере. Преко 2.000 места од 15 и 20 динара, неколико стотина места по 30, 40 и 50 динара. Овај концерт београдској публици приређују београдски новинари са Београдском филхармонијом 4. јула у Павиљону број 3 на Београдском сајмишту, у 8.30 часова увече“.<sup>55</sup> Сем тога, из *Времена* сазнајемо да ће на том концерту певати арије из „Трубадура“, „Кавалерије рустикане“, „Тоске“, „Мадам Бетерфлај“, „Андре Шеније“, „Аиде“, да ће је пратити оркестар Београдске филхармоније од „стотину чланова“... Те вечери „на подијуму у павиљону бр. 3, испред Зинке Кунц-Миланов неће стајати микрофон да би преносио и појачавао глас, до свих сводова ове огромне просторије. Јер, глас ове славне жене огроман је и снажан и њему нису потребни никакви микрофони“.<sup>56</sup> Иначе, тај павиљон некадашњег Сајмишта већ једном је адаптиран од београдског архитекте и познатог музичара-аматера, недавно преминулог, Александра Секулића, за историјски концерт здружених филхармонија Љубљане, Загреба и Београда... Штавише, успех тог претходног, а и овог концерта Зинке Кунц, како нас обавештава Милојевић у *Политици*, „Навео је на размишљање дирекцију Сајма... о изградњи једног правога и великога концертнога павиљона...“<sup>57</sup> Павле Стефановић као да није обавештен о овим намерама, те ће пре но што ће рећи било шта о самом догађају, громогласно заукати: „Захтевамо од свих могућих надлежних да наш вапај за концертном двораном чују“, па наставља „у тој нади остављамо уздах и прелазимо на синоћни музички догађај.

Он је био изузетан... Вече оперских арија, па нека их пева и једна звезда врло лако може не бити музички сасвим чисто... Ово је, међутим, било тако... и зато што је готово целокупни одабрани програм стилски обележен духом човечанског хероизма жене. Гђа Кунц-Миланов отпевала је, кроз баснословне тираде арије, велике страдалнице, велике јунакиње одолевања удесу, велике унутрашње душевне борбе жена оперске литературе; Аида, Леонора, Ђоконда, Тоска, Бетерфлај, па и Сантуца, красни су ликови жена, кроз које се преобразавала у облицима, прерушавала у композиционим модусима Вердија, Понкијелија и Пучинија, гђа Кунц-Миланов, увек чаробна“.<sup>58</sup> Тек да поменемо, да су између ових „баснословних тирада“ женског гласа, прозвучала и чисто оркестарска дела: увертира „Танхојзер“, Р. Вагнера, два одломка из Берлиозовог „Фаустовог проклетства“, интермецо из „Кавалерије рустикане“ и Саломина игра „са седам велова“, из Штраусове опере, за коју ће Милојевић рећи да није пристајала овом концерту „јер је исувише примењена музика за сцену и игру која се на њој дешава“, што је, већ одавно, као мишљење концертном праксом, и у другим срединама, превазиђено. Но, да кажемо, још и то, по Милојевићу — „Павиљон је био пун. Диван знак! И охрабрење!“ Једном речју „пријатан закључак овогодишње сезоне...“

\* \* \*

Зна се већ, рат је добио светске размере, Америка је била одсечена од Европе, и обрнуто... и до новог сусрета Београда и Зинке Кунц проћи ће скоро осам година, баш као што се зна и то, да је тај сусрет обављен у новим друштвеним условима, након II светског рата и победоносне НОБ, која је у З. Кунц нашла свог симпатизера и активног помагача у далекој Америци... о чему ће она сама у свом разговору са сарадником *Политике* (15. маја 1947) по доласку у земљу, рећи: „Осим редовних наступања у Метрополитен опери и гостовања по Америци, и свету, треба да поменем мени тако драга наступања, за време рата — за Југославију, када сам и по тридесет концерата годишње приређивала у корист рањеника из народноослободилачке војске, у корист наше деце, Црве-

ног крста“ ... што домовина није заборавила, и како *Политика* током овог интервјуа подсећа, Зинка Кунц је „за свој став и рад за време рата, одликована високим нашим одликовањем — Орденом братства и јединства“.<sup>59</sup>

Две недеље касније *Политика* ће објавити вест „Почетком јуна Зинка Кунц приређује у Београду три концертне вечери“, у којој се каже: „Наша позната уметница, чланица Метрополитен опере у Њујорку, почетком јуна даће у Београду три концерта. Прво своје вече З. Кунц приређује у част ударника и рационализатора, на дан 1. јуна, одужујући се на тај начин трудбеницима на пољу обнове и изградње. Други концерт З. Кунц биће приређен 4. јуна, за нашу концертну публику, док ће треће вече бити посвећено Југословенској армији“. Из поменуте вести сазнајемо да ће „концертне вечери славне уметнице З. Кунц бити приређене уз суделовање симфонијског оркестра Београдске филхармоније, под управом Крешимира Барановића“, док ће програм концерта „обухватити ове тачке: „арију из опере „Аида“ од Вердија, арију из опере „Боконда“ од Понкијелија, арију из опере „Русалка“ од Дворжака, и песму „Чежња“ од Б. Кунца“... као и „предигру опери „Стрижено кошеце“ од Барановића, „Ноћ на пустој гори“ од Мусоргског, „Из чешких лугова и гајева“ од Сметане — у извођењу оркестра Београдске филхармоније.“<sup>60</sup>

И одиста, 31. маја, *Политика* дефинитивно најављује: „I концерт у домовини Зинка Кунц даје за ударнике и рационализаторе наше индустрије. Концерт ће се одржати сутра, 1. јуна“.

Наш стари, предратни познаник, Бранко Драгутиновић, сада критичар *Политике*, неће чекати онај „прави“ концерт за београдску публику, већ ће похитати на овај први, међу нову публику... на жалост, не бележећи њену реакцију. И како почиње? „Да ли треба поводом поновне појаве Зинке Кунц на нашем концертном подијуму говорити о квалитетима њеног изванредног гласовног материјала, о преимућствима певачке технике, о пречишћеном стилу њене интерпретације? Сигурно — не! То су познате и утврђене чињенице...“ Наравно, требало је, јер као што је потпуно нова публика присуствовала том концерту,

тако је и потпуно нова публика читала новине, ненавикнута ни на концерте, ни на приказе о њима! Бранко Драгутиновић прелази преко те чињенице, да ли свесно или је превиђа, и пише онако како је некада писао, као да је то некада било — јуче. Зар је онда чудо што после прве констатације, наставља: „Посматрано из светске перспективе, име Зинке Кунц постало је синоним уметнице која је необичним вокално-техничким и извођачким квалитетима прерасла границе своје домовине и довинула се до светске славе и величине.“ У том смислу, као у неком преслишавању, он ће и продужити: „Оперска уметница огромног формата, З. Кунц није само мајстор специфичне италијанске вокалне технике, већ и мајсторски интерпретатор великих женских драмских партија... као и толико пута раније, прекиној је кроз ненадмашну извођачку уметност италијанска оперска мелодика Вердија, Понкијелија и Маскањија, добила своју топлину, мекоћу, таласаву грацију, ширину, узнемирену страст, нежност и драж...“ Указујући да је Зинка Кунц успела да остане у „оквирима чисто концертне стилизације“ и да је тако дочарала „музичко-драмске штимунге интерпретираних оперских арија“... Драгутиновић тврди да се „својом топлим словенском осећајношћу уживљавала у распевани мах еклектичарски остварене песме Чежња (Б. Кунц) и у широки осећајни и експресивни ток Дворжакове мелодике (арија Русалке)“. Од Драгутиновића сазнајемо да је концерту дат необичан значај, наиме да су „рефлектори филмско и тонско снимање — у знатној мери одстрањивали интимни концертни штимунг“.<sup>61</sup>

До новог оглашења З. Кунц проћи ће пуна три месеца, до једне конференције за штампу, на којој је изнела своје утиске о „свом првом послератном боравку у нашој земљи“, како се то онда практиковало кад је реч о виђеним личностима које су долазиле и боравиле у Југославији. Том приликом З. Кунц је изјавила: „У Југославију сам дошла са пуно љубави и за мене представља велико задовољство да могу певати својим земљацима. Најшире народне масе у мојој домовини Југославији, учествују данас први пут у културном животу земље. Мој први концерт, на пример,

био је за ударнике и најзаслужније раднике... Неки у Америци чудили су се моме одласку у Југославију. Говорили су да овде влада глад и да су прилике несређене. Поред великог одушевљења и ордачног пријема у Југославији, видела сам неупоредиви полет у изградњи који је омогућио овако брзо подизање земље из рушевина. Ја сам изненађена великом разликом стања у Југославији и у свим другим земљама кроз које сам прошла. ... Наши народи имају велики смисао за музику... У новој, народној, држави, где је уметност приступачна читавом народу, овај таленат и смисао... може да дође до потпуног изражаја. У том смислу постигнути су већ много већи резултати, него за 20 година старе Југославије, кад је уметност била повластица једне класе, и где је од уметности створена трговина. Хоћу нарочито да истакнем, да је Београдска филхармонија на много вишем уметничком нивоу од предратне“.

Говорећи о својим даљим плановима, З. Кунц је обавестила новинаре „да ће почетком октобра отпутовати у Америку, где ће певати главну партију у опери „Норма“ у Метрополитену...“ што се није остварило; З. Кунц је остала скоро пуне три године у Југославији због познате хладноратовске политике и деловања Макартијевог комитета за испитивање антиамеричке делатности... У том часу, из поменутог написа, сазнаје се да ће З. Кунц приредити нов концерт са Београдском филхармонијом, 12. септембра 1947, после кога ће „певати и пред загребачком публиком“.<sup>62</sup> Истоветни текст са ове конференције за штампу, објавиће и *Борба*, као што ће оба листа са истом фотографијом уметнице дан касније, објавити истоветни текст огласа за поменути концерт, у ком се наводе само аутори али не и њихова дела са програма: Дворжак, Мусоргски, Сметана, Верди, Пучини, Маскањи, Зајц, Б. Кунц и Барановић. Са тог концерта, на жалост, немамо критичких осврта, ваљда и зато што се по свом програму могао сматрати репризом оног о ком је већ писано. Но, ускоро потом, следе три представе „Тоске“ (24, 29. IX и 29. X 1947), у прве две са Лазаром Јовановићем и Николом Цвејићем, као Каварадосијем, односно Скарпијом, а под управом Крешимира Барановића, док је у трећој диригент био Даворин Жупа-

нић, а Павле Холотков<sup>63</sup> — Скарпија. Како сад критике више не излазе два дана после представе, то не бисмо могли рећи на коју се односи она која је објављена у *Политици*, тек 6. октобра... Писао је опет Б. Драгутиновић, сведок њених предратних креација те Пучинијеве диве: „Оперска сцена као синтеза музике и драме, певања и глуме, представља праве домене, ако се тако може рећи, репродуктивног стваралаштва Зинке Кунц. На својим концертима са Београдском филхармонијом, З. Кунц је показала само половину своје уметности... Међутим, на сцени Београдске опере, креирајући једну од својих највећих и најрепрезентативнијих партија... З. Кунц показала је најлепше резултате једне зреле репродуктивне уметности...“ Ако је овај увод могао бити намењен новој публици, оној која се први пут сусрела са уметношћу Зинке Кунц, све остало упућено је онима који су је познавали: „пре додиром са великим оперским сценама и пре рада са реномираним оперским диригентима, на успону своје певачке каријере... З. Кунц дала је једну Тоску са јако наглашеном драматиком у њеној певачкој партији, у оквирина једне натуралистички подвучене глуме“ што као суд, као виђење, може да се прихвати и вероватно да је тако. Међутим, ово што следи, прилична је и неприхватљива конструкција: „По своје музичко-драмском уобличењу Пучинијева Тоска, најсличнија је и најближа великим женским типовима Вердијевог оперског репертоара, који су музички остварени страсном мелодиком, драматиком на певачко-техничким основама италијанског белканта“... већ и зато што је тешко рећи да постоје Вердијеви „женски типови“ (по дефиницији), а поготову да су они слични Тоски, а још мање на некаквим „певачко-техничким основама италијанског белканта“, јер тако нешто уопште и не постоји. За сваког ко иоле хоће да барата са италијанском опером, морао би да зна да нема ничег растегљивијег и дискутабилнијег од појма „белканта“, и мада то није предмет ове студије, ипак треба рећи да је белканто, као идеју, већ Белини напустио у „Норми“, а Верди никад о њему није ни водио рачуна, за њега је драмска ситуација била и остала основа, од првих његових опера, да би и формално и документовано дао доказа о томе током



писања „Магбета“ (1846—1847), мада се тај његов став лепо види још из „Набука“ (1942). Међутим, како је Зинка Кунц, у најширем и најужем смислу, сматрана највећим вердијанским гласом 40-тих година нашег века, то је претходни став Драгутиновића био потребан да оправда извесну стилизацију Тоске, у односу на предрагну креацију, што се и види у следећим речима: „Полазећи од те основне претпоставке, З. Кунц данас у певачкој интерпретацији Тоске тежи да оствари широки мах, жарко распеване театарске кантилене Пучинија. Ако при том Тоска изгуби по неки драмски акценат, она у накнаду за то добија музикално осећајно, топло и лако испевану мелодијску линију...“ што је све могло да се деси и без оне „основне претпоставке“, као еволуција једног сазревања и схватања, поготову ако се зна да 1947. година означава двадесету сезону Зинкиног непрекидног певања и тумачења те улоге, коју ће певати још пуних 17 година... и која ће три године касније означити „почетак“ њене друге велике каријере, најпре у Скали током марта 1950 (певала четири представе), а потом у Ковент Гардену у Лондону 11. јула 1956 (пошто се 1951. вратила и у Метрополитен). Уопште да ли неко, било да гледа и слуша, било да суди и мери као критичар, може да замисли шта кроз толике године „проживљава“ живот једне улоге, једног лика... шта се збива са њим... како и колико сваки делић тога лика, па самим тим и целина, бива другачије сагледаван, другачије доживљаван... у колико се разних и различитих светлости и значења појављује и варира?... како та улога живи, еволуира или стагнира, кроз животне мѐне, сазревање или презревање њеног носиоца, односно тумача... чак и кроз мѐне укуса околине!... При том уопште не мора мислити на мѐне гласа и вокалитета, које су такође нужне и егзистентне. Међутим, по ономе што је Драгутиновић рекао излазило би да је З. Кунц, односно њено тумачење Вердијевог репертоара, остало нетакнуто и непромењено, што је, дабоме, неодрживо и као помисао... и према коме је, ето, приклонила сад и Пучинијеву Тоску!

Но, да завршимо са приказом Б. Драгутиновића, који у закључку каже: „У глумачком доживљавању Тоске, З. Кунц остварила је, пре свега, рафинирани мон-

денски гест једне светске даме и уметнице. У великим лирским сценама са Каварадосијем, у I и III чину, и у драмски згуснутој атмосфери распаљених страсти II чина, Зинка Кунц нашла је одговарајући глумачки израз за све лирске или драмске штимунге и психолошке преливе, којима ове узбудљиве сцене обилују и успела је да врло пластично дочара једну велику женску фигуру из Пучинијевог оперског репертоара“...<sup>64</sup>

Током 1948. Зинка Кунц дариваће Београду још једну Тоску (29. марта), опет са Л. Јовановићем и Н. Цвејићем, као партнерима, и Д. Жупанићем, као диригентом. До новог појављивања на сцени Београдске опере проћи ће цела година, али овога пута биће виђена као Аида (9. марта 1949), уз Л. Јовановића (Радамес), Меланију Бугариновић (Амнерис), Н. Цвејића (Амонасро), Ж. Цвејића (Краљ), а под управом К. Барановића. Скоро три недеље касније, појавиће се у *Политици* један „Осврт на последње музичке приредбе“, Б. Драгутиновића, који између редова указује на једно неодрживо, готово трагично стање, ком је изложена уметност З. Кунц, које је дошло и долазило од њеног ненаступања. Да ли је била исувише самосвесна своје величине, те себи није допустила да наступа са домаћим ансамблима, или је посреди нешто друго, нама непознато, тек она је стала на пут могуће стагнације, са свим последицама које она носи. Уосталом, познавајући и лично Б. Драгутиновића, његову тактичност и обазривост, симптоматично је већ и то да је он нашао за потребно да о великој Зинки Кунц пише у једном „збирном“ чланку, у којем о њој и њеној Аиди каже: „Ту је, пре свега, гостовање у насловној партији Вердијеве „Аиде“. Највиша вредност наше оперске репродуктивне уметности. З. Кунц обновила је своју креацију Аиде, у дивном складу певачког остварења и глумачког доживљавања. Извесни мање успели детаљи у постављању пиано певаних високих тонова у Нилској сцени, могу да буду само последица њеног данас прилично ретког додира са оперском сценом. За одржавање З. Кунц на достигнутом врхунцу оперске уметности, као и за даљи процват наше оперске културе, неопходно је потребно активирати је у знатно већој мери него што је досад била“...<sup>65</sup>

Очигледно, више се није могло рећи, а да се не изађе из оне тактичности и образливости, али и ово је довољно... Шта је после З. Кунц предузела... тешко је рећи, тек из једног написа, објављеног у *Политици*, годину дана касније, после њеног успелог гостовања у Скали са Тоском (8. март 1950), сазнајемо да је „новембра прошле године“ била „на концертној турнеји по Америци“, када је „потписала уговор са опером Метрополитен за целу идућу сезону“... којом приликом је и „добила понуду за гостовање у Скали“... што све заједно не само да означава обнову велике каријере, већ и њен — спас. Пре тог гостовања у Скали, Београдска опера је омогућила или приредила две представе „Тоске“ са З. Кунц у насловној улози, 23. и 27. фебруара 1950. са истим партнерима (Ј. Јовановићем и Н. Цвејићем) и К. Барановићем као диригентом, што је, нема сумње, била добродошла проба за велики окршај. Две недеље касније, овога пута уз чланак „Ново дело Стјепана Шулека“, Бранко Драгутиновић ће писати и о овим представама „Пред одлазак у Милано, где ће на сцени Скале, једног од највећих и најугледнијих оперских позоришта света, певати у току месеца марта пет пута насловну партију Пучинијеве „Тоске“, З. Кунц неоспорно највећа вредност наше репродуктивне музичке уметности, обновила је, у два маха, на сцени Београдске опере, своју од раније познату креацију Тоске, изванредно певану и убедљиво глумљену. Те две представе „Тоске“ на којима је гостовала Зинка Кунц, имале су заиста високи репродуктивни ниво.“...<sup>66</sup>

После великог и неоспорног успеха у Милану, о ком читамо у цитираном чланку у *Политици*,<sup>67</sup> на жалост, без цитирања критика из италијанске штампе, Зинка Кунц је опет Тоска у Београду (27. априла 1950), а са ансамблом Београдске опере оствариће и једну представу у Риједи (24. јуна 1950) у оквиру фестивала „Дани музике у Риједи и Опатији“. И то је било, што се тиче њених сусрета са Београдском опером — крај. Зинка Кунц се враћа свету, оном који ће је и дочекати и славити још дуго година, да би се само једном појавила на једном концерту са Београдском филхармонијом, под управом Крешимира Барановића, за кога је везивала не само 27-годишња радна успомена,

већ много више и судбинскије, све оно што је означавало веру и подршку, омогућење и најсмелијих жеља за сопствену каријеру... за чији правац и пресудност, наравно, немогуће је наћи речи, што би се то дефинисале и омећиле, већ се оставља сваком да слути и наслућује.

Тај концерт одржан је 2. јула 1956. у сали КНУ, и како се у огласу, у *Политици*, каже „на програму су оперске арије Вердија, Пучинија и Маскањија и песме Берсе, Павичића и Кунца“...<sup>68</sup> који се у књизи „Београдска филхармонија 1923/73“ може и дешифровати: Б. Берса „Сунчани дани“,<sup>69</sup> Б. Кунц „Чезња“, Ј. Павичић „Пастирица“ Ђ. Верди „Предигра за оперу Аида“, Арија из опере „Трубадур“, Маскањи, арија из опере „Кавалерије рустикане“, Пучини Молитва из опере „Тоска“, арија из опере „Мадам Бетерфлај“, Верди арија из опере „Моћ судбине“...<sup>70</sup> Међутим, из критике Б. Драгутиновића види се да је оркестар извео и „Интермецо из Кавалерије рустикане“ и увертиру за оперу „Моћ судбине“. Иначе, о том концерту, који уједно означава и последњи јавни уметнички сусрет Београда и Зинке Кунц, имамо и два приказа, поред оног поменутог у *Политици*, и Драгутина Чолића у *Борби*.

Шта после свега рећи још о Зинки Кунц?, поготову сада када се „налази на врхунцу светске оперске репродукције“ сем да сваки сусрет с њом „представља велики уметнички доживљај...“ Ипак, Б. Драгутиновић покушава да оствари и неку синтезу: „Зинка Кунц открила је своју величину и величанственост једне зреле изванредно префињене и сублимиране певачке извођачке уметности... један скоро, рекли бисмо, интелектуално-научни начин певања, испод кога интензивно трепери топла емоционалност, распаливана широко и племенито распеваним мелодијама италијанског белканта (опет! — С. Т.). Синтеза тог дуализма представља основну карактеристику извођачке уметности З. Кунц, која је с непогрешивим инстинктом открила најдубљи смисао опере: представу човека у музици и кроз музику“...<sup>71</sup> што је као мисао ваљда нешто што је најлепше написао, не само, Б. Драгутиновић. Лепше похвале опери као уметности — нема!

Стари знанац уметности и вредности Зинке Кунц, још из предратних времена,

Д. Чолић, у свом приказу овог концерта, поновио је све оно што се могло поновити, и о њеном гласу, и о њеном певању, „бриљантном и са лакоћом“... да би на крају закључио да је „Вече Зинке Кунц са Београдском филхармонијом“ било „изванредно“ и на „високом уметничком нивоу“.

Деценију и по касније, у Београду, као главном граду наше земље, донета је и саопштена одлука о додели највеће награде Југославије, награде Авноја, уметници и патриоти Зинки Кунц...

Ако после свега што је историја, што означава значај, самозадовољство, гордост и радост на сусретању и са сусретањем са свим оним што је било и остало уметност Зинке Кунц, треба нешто посебно рећи, онда је најтре и свакако то што треба зажалити што велика уметница није чешиће гостовала, што се није ширим репертоаром обележила и тако поставила већи број беоцуга, којима би будуће и мла-

ђе генерације тежиле, као мери. Рат је, разуме се, омео многе планове, али је уништио и живу и делотворну амбицију хрљења ка свеже видљивим међама и изазовима које је Зинка Кунц својим гостовањима постављала. Међутим, ако су ратне прилике омеле ту „индукцију“, или боље наша реч: тај уплив... могло се учинити нешто да огромно певачко и уметничко искуство постане већи саучесник у стасавању младих, ако не у форми школе Зинке Кунц, оно бар у форми повремених курсева и саветовалишта... Оно што ради у свету, могла је и код нас, с нашим младима и с младима из света... Но, биће да тај њен поновни одлазак у свет није случајан, можда је и то најбоље што је могла да учини... а ова историја њеног повремениг уметничког живљења на београдској спени, нека буде један искрен покушај да се отргне од заборава оно што не би требало да припада забраву.

## НАПОМЕНЕ

<sup>1</sup> Петар Ј. Крстић, Вилфан-Кунц као Сантуца, *Правда*, 25. мај 1931, стр. 6.

<sup>2</sup> -нип-, Опера „Тоска“, *Јутарњи лист*, 11. март 1929, стр. 6.

<sup>3</sup> У Музичкој енциклопедији Лексикографског завода Југославије, том II, стр. 399, у одредници ЗИНКА КУНЦ, стоји: „На оперној позорници дебитирала 1927. у Љубљани, као Леонора (Верди, *Трубадур*). Год. 1928—36. била првакиња Загребачке опере“... (Ј. Ас.) И у енциклопедији Хрватско народно казалиште, Загреб, 1969, стр. 447, стоји: „На оперној сцени дебитирала 1927. у Љубљани, као Леонора (Верди, *Трубадур*), год. 1928—1936, била је првакиња Загребачке опере“... (К. К.)... што није тачно. Зинка Кунц је у Загребачку оперу дошла годину дана касније, тј. од доласка К. Барановића на чело Опере, септембра 1929, што се види из следећег: „Што се тиче нашег ансамбла, осим неколико Загрепчања (Зинка Кунц-Вилфан, Грба, Маринц, имамо све домаће силе.“ (М. Д. „Десет година љубљанског казалишта — писмо из Љубљане, *Јутарњи лист*, 3. март 1929, стр. 7—8, цитирана реченица је из одговора Мирка Полича, директора Љубљанске опере. У истом листу, од 8. марта 1929, на стр. 6, у огласу „Из казалишта на тргу краља Александра“ пише: „Сутра, у суботу на вечер, Пучинијева „Тоска“, у насловној улози гостује (С. Т.) гђа Зинка Кунц-

-Вилфан“. Чак и на представи од 8. септембра 1929 (*Трубадур*), стоји да је „Леонора — гђа Зинка Кунц-Вилфан к. г.“ (*Јутарњи лист*, 6. септембар 1929, стр. 8)... тек за представу „Мадам Ветерфлај“ са Зинком Кунц од 16. септембра 1929, поред њеног имена не пише — к. г. (*Јутарњи лист*, 15. септембар 1929, стр. 11)... Најзад, у чланку „Хрватска опера — осврт на почетак овогодишње сезоне“, извесни „В“, каже: „Доласком К. Барановића за равнатеља Опере почиње нова периода не само у овогодишњој сезони, него и у целом раду Опере... Карактеристичан је био наступ нове примадоне (С. Т.) гђе Зинке Кунц-Вилфан“... (*Јутарњи лист*, 6. октобар 1929, стр. 12).

Иначе, З. Кунц је гостовала и раније у Загребачкој опери, у којој је дебитовала 6. децембра 1927, као Маргарета у „Фаусту“. Тог дана, испод огласа, објављена је вест под насловом „Наступ гђе Вилфан Кунц“, у којој стоји: „У данашњој представи Фауст, наша млада суграђанка, концертна пјевачица (С. Т.) гђа Зинка Кунц-Вилфан, наступа први пут у нашој опери вечерас, у партији Маргарете у Гуноовом Фаусту“. Три дана касније, Ж. Х. (свакако, Жига Хирил) написао је: „Малу сензацију побудио је први наступ загребачке пјевачице Зинке Кунц-Вилфан. Она је гостовала као Маргарета, те је том приликом показала музикалну и позоришну

неовисност, која се код почетнице налази рјетко и која изненађује. Доказ је то, да пјевачица има у себи театарски таленат... из ње ће се развити одлична оперска сила. У том погледу биће одлучујући моменат хоће ли се З. Кунц-Вилфан трајно посветити овом звању или хоће тек у њему да дјелује спорадички. (Вероватно ово је утицај оне најаве „концертна пјевачица“ — С. Т.). Пјевачица располаже угодним и звонким гласом, који се нарочито у висинама одликује сјајем и снагом. У средњој и доњој половини морати ће пјевачица још много настојати да свом грлу пода сјај и снагу, која ће се подударати са лијежим и звучним тоновима горњег регистра. Ови потоњи изврсно носе, они имаду продорну и драматску снагу, а њихова заобљеност и топлина стапа се са темпераментом, јасном дикцијом и музикалним фразирањем пјевачице у лијепу целину... Од опћинства је била примљена необично и нападно топло. Иза арије са драгуљима у сцени врта, избио је спонтани плесак који је непопустивом снагом трајао минуте... Вањски успех дакле бијаше такав да бољи не може бити“ („Фауст — гостовање Зинке Кунц-Вилфан и Станислава Драбика“, *Јутарњи лист*, 9. децембар 1927, стр. 10). Навели смо ово сведочење Ж. Хиршла и зато што је дало једну потпуну слику певачких и глумачких моћи З. Кунц, која се, уосталом, само укрупњавала и у детаљима дорађивала, али чија целина није никада била помуњена, што је, нема сумње, и знак, а и доказ, ваљаности првога суда, изреченог од Х. Ж.

<sup>4</sup> Илустрације ради наводимо репертоар Зинке Кунц, рецимо за месец септембар 1929, дакле први њен месец у загребачком ангажману: 5. IX ФАУСТ, 8. и 12. IX ТРУБАДУР, 15. IX МАДАМ БЕТЕРФЛАЈ, 19. IX ЛОЕНГРИН, 27. IX АИДА, 5. X БАЛ ПОД МАСКАМА (7 представа са 6 улога, у току једног месеца, од којих су Елза и Амелија биле — нове!). Погледајмо сада месец децембар: 6. XII ТУРАНДОТ, 16. XII ТОСКА, 21. XII ТУРАНДОТ, 24. XII ЛОЕНГРИН, ... или јануар, фебруар 1930: 18. и 21. I МАНОН ЛЕСКО, 26. I ТУРАНДОТ, 31. I АИДА, 12. и 15. II ТАНХОЈЗЕР... или, обратимо пажњу на новембар — почетак децембра 1930: 1. XI ТУРАНДОТ, 4. XI обнова КАВАЛЕРИЈА РУСТИКАНА (значи и нека генерална проба), 11. XI КАВАЛЕРИЈА, а сутрадан 12. XI ТАНХОЈЗЕР... 3. XII ТОСКА, 7. XII ФИДЕЛИО (значи опет, и нека генерална проба!)... а посебно је питање, у месец дана две премијере САНТУЦА И ЛЕОНОРА у „ФИДЕЛИЈУ“!... или, видело се да је у првој 1929/30. сезони отпевала десет улога, а потом у 1930/31. КАВАЛЕРИЈА, ФИДЕЛИО, СИМОНЕ БОКАНЕГРА и у Љубљани ВАЛКИРЕ, а у 1931/32. Бан ЛЕГЕТ (Зајц), ОТЕЛО, ПЛАШТ, МЕФИСТОФЕЛО (Боито) итд. све до Норме и Дона Ане у 1939.

Сви наведени подаци узети су из огласа објављених у *Јутарњем листу*, као и из часописа *Театар* (Загреб).

<sup>5</sup> *Josef Kaut, Festspiele in Salzburg, eine Dokumentation, Salzburg 1969, 99: 14. August, 11 Uhr, Festspielhaus, Dirigent: Arturo Toscanini, Solisten: Zinka Kunz, Sopran; Kerstin Thorborg, Alt; Helge Roswaenge, Tenor; Alexander Kipnis, Bass. Chor der Wiener Staatsoper, G. VERDI Te Deum, Requiem.*

<sup>6</sup> *Бранко Драгутиновић*, *Музика у земљи*, *Звук*, мај 1935, стр. 179.

<sup>7</sup> *Д. Чолић*, *Гостовање гђе Зинке Кунц*, *Правда*, 5. мај 1935, стр. 5.

<sup>8</sup> *Павле Стефановић*, *Оперско гостовање гђе Зинке Кунц из Загреба, Штамп*, 6. мај 1935, стр. 4. Интересантно, П. Стефановић ће, поред реченог, закључити да „гђа Кунц мора кулминирати у Вагнеровим херојским женама, надљудским, митолошким, и у основи — театарним“, што је и загребачки критичар шест година раније мислио: „Она је типична интерпреткиња Вагнеровог стила, и по гласу и по својој појави...“ (В. Хрватска опера, осврт на почетак овогодишње сезоне“, *Јутарњи лист*, 6. октобар 1929, стр. 12), а што је, међутим, каријера З. Кунц оповргла, остајући запамћена, пре свега, по Вердију и Пучинију а што је вероватно и последица рата и везаности З. Кунц за Америку, јер би она сигурно, већ и због потврде свог европског престижа, доспела и до Бајројта.

Не спада у ову студију, али ипак да ставимо под лупу последњу реченицу П. Стефановића, о карактеру Вагнерових херојина: надљудске, митолошке и у основи — театарне, што је изречено у часу кад то још није било саветно да се каже, када је вал одушевљења Вагнером, ма колико био спласнуо, био још увек моћан, кад је и један Војислав Вучковић, за разлику од Павао Марковца, још увек тврдио да је „врхунски облик опере, Вагнерова музичка драма“ (В. В., *Реализам романтичарске опере над операма „Дама пик“*, Студије и есеји, Београд 1968, стр. 417).

<sup>9</sup> *Др М. М.*, *Гостовање гђе Кунц*, *Политика*, 5. мај 1935, стр. 8.

<sup>10</sup> *Ан. Гђа Зинка Кунц на сцени Београдске опере*, *Политика*, 1. април 1936, стр. 14.

<sup>11</sup> *Михаило Вукдраговић*, *Југословенски концерт Обилића*, *Политика*, 7. април 1936, стр. 11.

<sup>12</sup> *Б. Драгутиновић*, *Амелија гђе Кунц*, *Правда*, 5. април 1936, стр. 5.

<sup>13</sup> *Б. Драгутиновић*, *Тоска гђе Кунц*, *Правда*, 8. април 1936, стр. 5.

<sup>14</sup> *Михаило Вукдраговић*, *Амелија гђе Зинке Кунц*, *Политика*, 5. април 1936, стр. 8.

<sup>15</sup> *Ан.*, *Наша оперска певачица, Гђа Зинка Кунц ангажована је за Метрополитен оперу у Њујорку, Време*, 9. септембар 1936, стр. 4.

<sup>16</sup> *Коста Домазетовић*, *Зинка Кунц најбоља наша сопранисткиња идол Америке, Време*, 17. април 1938, стр. 15.

- <sup>17</sup> Писмо гђе Зинке Кунц-Миланов из Њујорка, *Ми и Ви*, бр. 5, мај 1938, стр. 9—12.
- <sup>18</sup> П., Аида са три госта и новим домаћином, *Правда*, 18. јуна 1936, стр. 5.
- <sup>19</sup> *Миленко Живковић*, Аида са одличним гостима, *Време*, 18. јуна 1938, стр. 6.
- <sup>20</sup> Ст., Аида тријумфа, искуства и сигурности, *Правда*, 24. октобра 1938, стр. 5.
- <sup>21</sup> Др М. М., Гђа Кунц-Миланов као гост сјајно остварује улогу Аиде, *Политика*, 24. октобра 1938, стр. 8.
- <sup>22</sup> Др М. М., Једна врло успела представа „Тоске“, *Политика*, 19. септембра 1938, стр. 10.
- <sup>23</sup> *Миленко Живковић*, Гостовање гђе Кунц-Миланов у „Тоски“, 19. септембра, 1938, стр. 9.
- <sup>24</sup> Др М. М., Шеније са гостима, *Политика*, 26. септембра 1938, стр. 10.
- <sup>25</sup> *Миленко Живковић*, Андре Шеније са гђом Кунц-Миланов и г. Марион Влаховићем, диригент г. Матачић, *Време*, 26. септембра 1938, стр. 12.
- <sup>26</sup> Ан., Опроштај Дирекције Опере и публике са гђом Зинком Кунц-Миланов, на завршетку њеног гостовања, *Правда*, 29. октобра 1938, стр. 7.
- <sup>27</sup> Др М. М., Поводом сјајне креације гђе Кунц-Миланов улоге Леоноре у Вердијевом „Трубадуру“, *Политика*, 29. октобра 1938, стр. 8.
- <sup>28</sup> Ст., Опроштај са гђом Зинком Кунц, *Правда*, 29. октобра 1938, стр. 7.
- <sup>29</sup> *Миленко Живковић*, Завршно певање гђе Кунц-Миланов у Трубадуру, *Време*, 29. октобра 1938, стр. 6.
- <sup>30</sup> М. *Живковић*, Трубадур са гђама Кунц-Миланов и Давидеану, *Време*, 12. јуна 1929, стр. 9.
- <sup>31</sup> П. Ст., Трубадур са гђама Кунц-Миланов и Аурум Давидеану, *Правда*, 11. јуна 1939, стр. 8.
- <sup>32</sup> Др М. М., Опера „Андре Шеније“ са гостима, *Политика*, 29. јуна 1939, стр. 9.
- <sup>33</sup> П. Ст., Гостовање гђе Зинке Кунц-Миланов, г. Николе Цвејића и г. Душана Ђорђевића у „Андре Шенијеу“, *Правда*, 28. јуна 1939, стр. 8.
- <sup>34</sup> *Миленко Живковић*, Успела реприза Ђордановог „Андре Шенијеа“, *Време*, 28. јуна 1939, стр. 10.
- <sup>35</sup> П. Ст., Гостовање гђе Кунц-Миланов, г. Цвејића и г. Францла у „Аиди“, *Правда*, 3. јула 1939, стр. 7.
- <sup>36</sup> *Миленко Живковић*, Три госта у Аиди, *Време*, 3. јула 1939, стр. 5.
- <sup>37</sup> Др М. М., Три госта у Аиди, *Политика*, 3. јула 1939, стр. 7.
- <sup>38</sup> Ан., Поводом припреме репризе опере Турандот, *Београдске новине*, 22. септембра 1939, стр. 4.
- <sup>39</sup> Ан., Поводом репризе опере Турандот, *Београдске новине*, 25. септембра 1939, стр. 4.
- <sup>40</sup> *Миленко Живковић*, Реприза Пучинијеве Турандот, *Време*, 25. септембра 1939, стр. 7.
- <sup>41</sup> П. Ст., Нова студија Пучинијеве Турандот, *Правда*, 25. септембра 1939, стр. 8.
- <sup>42</sup> Др М. М., Реприза опере Турандот од Пучинија, *Политика*, 25. септембра 1939, стр. 12.
- <sup>43</sup> Т. Б., Премијера опере Норма са гђом Зинком Кунц-Миланов, *Политика*, 25. октобра 1939, стр. 10.
- <sup>44</sup> Ан., После данашњег гостовања у „Дон Хуану“ у улози Доне Ане коју први пут пева, гђа Зинка Кунц-Миланов идуће недеље одлази у Њујорк, *Телеграм*, 9. новембра 1939, стр. 8.
- <sup>45</sup> П. Ст., Дона Ана гђе Зинке Кунц-Миланов, *Правда*, 10. новембра 1939, стр. 8.
- <sup>46</sup> Др М. М., Дона Ана гђе Кунц-Миланов, *Политика*, 11. новембра 1939, стр. 10.
- <sup>47</sup> Ј. А., Гостовање Зинке Кунц-Миланов и Николе Цвејића у Моцартовом „Дон Хуану“, *Телеграм*, 10. новембра 1939, стр. 8.
- <sup>48</sup> Др М. М., Каварадоси г. Францла, *Политика*, 8. новембра 1939, стр. 8.
- <sup>49</sup> П. Ст., Тоска са гђом Кунц-Миланов и г. Францлом, *Правда*, 8. новембра 1939, стр. 7.
- <sup>50</sup> Ј. А., Гостовање гђе Зинке Кунц-Миланов и г. Францла у Пучинијевој Тоски, *Телеграм*, 8. новембра 1939, стр. 9.
- <sup>51</sup> Ан., Солистички концерт наше оперске примадоне гђе Зинке Кунц-Миланов, *Време*, 4. маја 1939, стр. 8.
- <sup>52</sup> П. Ст., Зинка Кунц као концертна певачица, *Правда*, 7. маја 1939, стр. 5.
- <sup>53</sup> Др М. М., Концерт гђе Кунц-Миланов, *Политика*, 8. маја 1939, стр. 10.
- <sup>54</sup> Ан., Сутра ће гђа Зинка Кунц-Миланов на монстр-концерту на Сајмишту очарати хиљаде обожавалаца своје високе уметности, *Политика*, 3. јула 1939, стр. 8.
- <sup>55</sup> Оглас о „Великом и популарном концерту Зинке Кунц“, *Правда*, 2. јула 1939, стр. 8.
- <sup>56</sup> Ан., Београђани ће прекосутра на Сајмишту чути Зинку Кунц-Миланов први пут са Београдском филхармонијом, *Време*, 2. јула 1939, стр. 12.
- <sup>57</sup> Др М. М., Популарни монстр-концерт на Сајмишту, *Политика*, 7. јула 1939, стр. 12.

<sup>58</sup> П. Ст., Гђа Кунц-Миланов и Филхармонија на Сајмишту, *Правда*, 6. јула 1939, стр. 8.

<sup>59</sup> Ан., Срећна сам и узбуђена што сам дошла у Југославију, *Политика*, 15. маја 1947, стр. 5.

<sup>60</sup> Ан., Почетком јуна Зинка Кунц приређује у Београду три концертне вечери, *Политика*, 28. маја 1947, стр. 6.

<sup>61</sup> Б. Д., Концерт Зинке Кунц, *Политика*, 4. јуна 1947, стр. 7.

<sup>62</sup> Ан., Наша земљакиња и оперска певачица Зинка Кунц износи своје утиске о свом првом послератном боравку у нашој земљи, *Политика*, 8. септембра 1947, стр. 5.

<sup>63</sup> Према извештају који сам добио од Словенског гледалишког музеја ин филма, од 30. септембра 1981, на љубљанском дебију, 29. октобра 1927, Павле Холотков био је, као Луна, партнер Зинке Кунц у „Трубадуру“.

<sup>64</sup> Б. Д., Tosca Зинке Кунц, *Политика*, 6. октобра 1947, стр. 5.

<sup>65</sup> Б. М. Д., Осврт на последње музичке приредбе, *Политика*, 27. марта 1949, стр. 4.

<sup>66</sup> Б. Драгутиновић, Ново дело Стјепана Шулека, *Политика*, 5. марта 1950, стр. 4.

<sup>67</sup> Н. М., Зинка Кунц — прва југословенска певачица на сцени Миланске скале, *Политика*, 8. априла 1950, стр. 5.

<sup>68</sup> Ан., Вечерас у 20 час. Зинка Кунц сопран — САД, са Београдском филхармонијом, *Политика*, 2. јула 1950, стр. 11.

<sup>69</sup> Д. Чолић, Концерт Зинке Кунц, *Борба*, 9. јула 1956, стр. 4, наводи другу песму Б. Берсе: „Сех душ ден“.

<sup>70</sup> Београдска филхармонија 1923/73. Београд 1977, стр. 94.

<sup>71</sup> Б. М. Д., Концерт Зинке Кунц, *Политика*, 5. јула 1956, стр. 7.

## ZINKA KUNC IN BELGRADE

*Slobodan Turlakov*

The world famous prima donna of the Zagreb and afterwards of the Metropolitan Opera in New York, Zinka Kunc (Milanov) made her first guest appearance in Belgrade on May 23, 1931 so that in this year, when she celebrates her 75th birthday, half a century passed after her Belgrade debut. That night she sang *Santuzza* in »Cavalleria Rusticana« and then until November 8, 1939, when she sang in Belgrade for the last time before the war, she appeared on the Belgrade stage 15 times. In the postwar period, or more precisely from September 24, 1947 until April 27, 1950 she had additional 8 performances apart from several concerts, either as soloist, or with an orchestra. In this period she appeared as *Santuzza*, *Leonora* (*Il Trovatore*) 3 times, *Amelia* (*Un Ballo in Maschera*), *Tosca* 10 times, *Aida* 4 times, *Madeleine* (*André Chénier*) 2 times, *Turandot* 2 times, *Donna Anna* (*Don Giovanni*). Our capital had the pleasure to see and hear these creations at the time of her full artistic maturity, so that her name in Belgrade depicts the highest quality given by this artist of ours which may also be measured in absolute terms as well.

It should be mentioned that, apart from a few, completely marginal and insignificant notes, Belgrade critics unanimously praised our »prima donna assoluta« being thereby imposing in spite of their delight, i.e. they knew how to justify their delight by analytic evaluations and estimations, so that their judgement may be

considered and respected by history. Aside this, we should point out that all our critics, including those of highest authority, showed interest when Zinka Kunc was a guest in the Belgrade Opera and were concerned with her art in general. We should begin with Petar Krstić, the first and the only one to record her Belgrade debut, and continue with Dr. Miloje Milojević, Branko Dragutinović, Dragutin Čolić, Pavle Stefanović, Mihailo Vukdragović, Milenko Živković, and conclude with Jurij Arbatski who published their comments in the most eminent periodicals and daily newspapers which we had, i.e. »Pravda«, »Zvuk«, »Štampa«, »Politika«, »Vreme«, »Mif i Vi«, »Beogradske Novine«, »Telegram«, »Borba«.

The fact that the moments which Zinka Kunc spent in Belgrade were so highly evaluated, that they were recorded with such a meticulousness and passion, fixed and protected from the merciless course of time, is a proof that these moments were of great and dazzling success, both desired and celebrated, but at the same time they were worries for those who prepared them and who took care of them. The Opera of the National Theater carefully organized and carried out guest performances — except for the first one — and made utmost efforts to make of them celebrations of operatic art. It should be pointed out that Zinka Kunc was almost always a guest with some other also distinguished artist, that in this way the theater

people steadily endeavored to make each performance worthy of her greatness although in those years the Belgrade Opera had a very good ensemble, one even above average.

If the pre-war period meant and recorded guest performances of Zinka Kunc as the time of her excellent and brilliant successes throughout Europe and later in America, it should be said that in the postwar period it was the Belgrade Opera who lent hand to the great soprano to maintain her top shape at the time when she had to be for a longer time away from great world theaters. This was the result

of her true patriotism and ties with the native country which, at the time of well known antagonisms during the cold war, was used as a reason for leaving her out of the completed engagements. Nevertheless, circumstances and great and persevering artistic might of Zinka Kunc overcame these powers, her talent glittered again first in the Scala, then in the Covent Garden and finally in the Metropolitan Opera, when she was again an illustrious, praised and celebrated prima donna to the pride of this short history of her stays and guest performances in Belgrade.

