

Надежда Мосусова

*Српски музички театар*  
Историјски фрагменти



Надежда Мосусова

СРПСКИ МУЗИЧКИ ТЕАТАР  
Историјски фрагменти

Nadežda Mosusova

SERBIAN MUSICAL THEATRE  
Historical Fragments



Надежда Мосусова

СРПСКИ МУЗИЧКИ ТЕАТАР  
Историјски фрагменти



Музиколошки институт САНУ  
Београд 2013



Надежда Мосусова  
*Српски музички театар: историјски фрагменти*

Nadežda Mosusova  
*Serbian Musical Theatre: Historical Fragments*

*Издавач*  
Музиколошки институт САНУ  
Београд, Кнез Михаилова 36

*Уредник*  
др Мелита Милин

*Рецензенти*  
академик Дејан Деспић  
академик Димитрије Стефановић

*Обрада текста и прелом*  
Горан Јањић

*Ликовно решење корица*  
Александра Доловић

*Штампа*  
Colorgrafx

ISBN 978-86-80639-12-3

На корицама је снимак са извођења *Охридске легенде*  
у Битому (Пољска).

## Садржај / Contents

Предговор .....	7
<i>Foreword</i>	
Српска музичка сцена (125 година Народног позоришта у Београду) .....	11
<i>Serbian musical scene (Summary)</i> .....	36
Diaghilev's <i>Ballets Russes</i> and the ballet in the Balkans and other European countries 1920-1944 .....	39
<i>Дјађилевљеви Руски балети и балети на Балкану и у другим европским земљама 1920-1944 (резиме)</i> .....	54
Музички театар Јурија Љвовича Ракитина .....	55
<i>The Musical theatre of Yuri L'vovich Rakitin (Summary)</i> .....	82
Јубилеј опере <i>Коштана</i> Петра Коњовића: 80 година од троструке југословенске премијере .....	83
<i>Jubilee of Opera Koštana by Petar Konjović: Eighty years since the triple Yugoslav premiere (Summary)</i> .....	95
Кореографске интерпретације <i>Охридске легенде</i> Стевана Христића .....	97
<i>Choreographical interpretations of The Legend of Ochrid by Stevan Hristić (Summary)</i> .....	106
Are the folkloric ballets an anachronism today? .....	107
<i>Да ли су фолклорни балети данас анахрони? (резиме)</i> .....	117
Воплощение Косовског епоса в сербских операх и балетах второй половины XX столетия .....	119
<i>Kosovo Epics incarnated in the operas and ballets of Serbian composers of the second half of the 20th century (Summary)</i> .....	124
Фотографије .....	126
<i>Illustrations</i>	
Биографија Надежде Мосусове .....	137
<i>Biography of Nadežda Mosusova</i>	

Библиографија радова Надежде Мосусове о музичкој сцени – Избор.....	139
<i>Bibliography of Nadežda Mosusova's works about the musical scene – A Selection</i>	
Индекс имена .....	145
<i>Index</i>	

## ПРЕДГОВОР

Књига коју читалац има у рукама садржи седам радова које је др Надежда Мосусова написала и све (осим једног) објавила у току последње две деценије. На овај начин Музиколошки институт САНУ, у којем је ауторка радила тридесет пет година, пролазећи кроз сва звања од асистента до научног саветника, жели да обележи 85-годишњицу њеног живота и пожели јој да настави своја истраживања активно и успешно као и до сада!

Иако узак, избор текстова у овој књизи репрезентативан је за ауторкине главне области истраживања и методолошки приступ раду. У њеном музиколошком опусу доминирају радови посвећени српској музичкој сцени и њеним најзначајнијим представницима Петру Коњовићу и Стевану Христићу, при чему је пажња посвећена не само музичкој анализи појединачних опера и балета, већ и индивидуалном и ширем културном контексту њиховог настанка, сценског извођења и трајања на репертоару. Изванредно упућена у све детаље либретистичких и композиторских процедура примењених у разматраним остварењима, Мосусова ауторитативно пише о њиховим драматуршким концепцијама, узорима који су надахнули њихове ауторе при стварању, уметничким дометима, позицији у односу на сродна дела њихових савременика. Као што је и неопходно када се проучавају оперска и балетска остварења, она свестрано сагледава и њихов сценски живот, што подразумева залажење у подручја музичког извођаштва, режије, кореографије, сценографије и костимографије.

Први рад, који је и најобимнији, „Српска музичка сцена (125 година Народног позоришта у Београду)”, представља синтетичку, сложену, а истовремено врло прегледну, сажету историју српског музичког позоришта у ширем смислу, од скромних почетака у првој половини 19. века, до високог професионализма из последњих година 20. века. Нарација води рачуна о континуитету збивања на подручју наше музичке сцене, задржавајући се на битним догађајима, како у области самог стваралаштва, тако и на плану успона извођачких могућности домаћих институција. Поред разматрања доприноса српских композитора опери и балету, прилог укључује и тумачења еволуције ставова директора оперских и балетских ансамбала, критичара и публике према овим жанровима. Значај деловања у нашој средини руских оперских и балетских уметника емигрираних из Совјетске Русије после револуције 1917. године, сагледан је свеобухватно и избалансирано, док су поједини специфични аспекти њихових богатих активности детаљније приказани у другим прилозима. Тако је у другом чланку у овој књизи, чији је наслов „Дјагиљевљеви *Руски балет* и балет на Балкану и другим европским земљама, 1920–1944” (на енглеском), Мосусова изложила резултате свог проучава-

ња рада балетских играча, кореографа и сценографа из славне руске трупе, који су деловали у оним европским земљама које су биле без веће традиције у неговању ове уметности, а то су, поред балканских, биле и скандинавске и балтичке. На тај начин је допринела да се на европској културној мапи између два светска рата јаче истакне београдске балетска сцена која је достигала високе уметничке резултате захваљујући тим изванредним руским играчима и кореографима, међу којима су били Јелена Пољакова, Александар Фортунато, Нина Кирсанова, Фјодор Васиљев, Борис Књазев, Анатолије Жуковски и многи други.

Мосусова је истражила и рад на подручју оперске режије Јурија Љвовича Ракитина, такође руског емигранта, познатог руског позоришног редитеља, глумца и педагога. У чланку разматра рецепцију сваке од његових режија седам опера, једне уметничке пантомиме и великог броја комада са музиком у Београду и Новом Саду.

Једном од врхунаца српске музичке сцене, опери *Кошишана* Петра Коњовића, посвећен је четврти рад у овој књизи. Као специјалиста за опус овог композитора, Мосусова пише текст у којем убедљиво указује на значај овог остварења, прати његову генезу све до три премијерна извођења у Загребу, Београду и Љубљани 1931. године, а коментарише и каснија извођења у земљи и иностранству. Драгоцене су и ауторкине оцене неких критичких осврта у штампи на ово Коњовићево дело.

У прилогу „Кореографске интерпретације *Охридске леџенде* Стевана Христића” Мосусова је посветила пажњу још једном истакнутом делу српске музичке сцене. Док је у својим ранијим студијама о овом балету писала првенствено о његовим музичким и драматуршким карактеристикама, овде је предузела да истражи један аспект који се односи на његов сценски живот. Ослањајући се на свој лични увид као гледаоца у више различитих поставки *Охридске леџенде* у Београду, и узимајући у обзир сву релевантну литературу о кореографским реализацијама дела, Мосусова је изложила своје погледе на различите примењене приступе, у којима је учила две основне тенденције – приближавање фолклору и удаљавање од њега. Критички се осврнула на оне поставке које произвољно тумаче садржај дела, без уважавања музичке партитуре.

И у следећем чланку су балети са фолклорном потком предмет ауторкиног проучавања. На питање из наслова – „Да ли су фолклорни балети данас анахрони?” – одговара негативно, базирајући своју аргументацију, између осталог, и на великом успеху који је последњих деценија доживео балет *Грк Зорба* на музику Микиса Теодоракиса. Главни део рада посвећен је креативним стремљењима двоје Руса емиграната у међуратној Југославији, Маргарите Фроман и Александра Фортуната, да створе оригиналне балетске кораке засно-

ване на традиционалним играчким елементима у домаћем фолклору. Посебна је заслуга Фортуна што је подстакао Стевана Христића да komponује балет *Охридска легенда*, указујући му на кореографски успех који је претходно остварила Маргарита Фроман, постављајући *Лицићарско срце* Крешимира Барановића у Загребу. У раду нису занемарени ни изузетни доприноси Нине Кирсанове и Анатолија Жуковског, који је био инспирисан радом истраживача народне игре, сестара Љубице и Данице Јанковић, као и играчице и кореографа Маге Магазиновић.

Последњи прилог у књизи, „Утеловљење Косовског епа у српским операма и балетима друге половине 20. века” (на руском), скреће пажњу на три дела наших композитора које је привукла ова трагична нарација митског карактера, уграђена у темеље српског националног идентитета. То су две опере компоноване према драми *Смрт мајке Југовича* Иве Војновића – *Отаџбина* Петра Коњовића и опера Душана Радића истог наслова као драмски предложак – и балет *Косовка девојка* Витомира Трифуновића. Ауторка наводи и интересантан податак да је двадесетих година прошлог века руски композитор емигрант, Владимир Нелидов, написао оперу *Смрт мајке Југовича* чија је партитура, по свему судећи, изгубљена.

Књига Надежде Мосусове о српској музичкој сцени садржајна је, богата подацима до којих обично није лако доћи, писана занимљиво, са умесно пласираним личним ставовима. Биће без сумње корисна не само колегама музиколозима и театролозима, већ и ширем кругу љубитеља опере и балета.

др Мелиша Милин, уредник





## СРПСКА МУЗИЧКА СЦЕНА (125 година Народног позоришта)

Историјат српске музичке сцене, српског музичког позоришта у ширем смислу, врло је живописан, уосталом као и свака историја било ког позоришта са скромним али упечатљивим почецима. Позориште које на било који начин укључује музику, старо је колико и театар уопште, тако да можемо рећи да је српска музичка сцена стара колико и сама егзистенција позоришта на нашим просторима, почев од религијских драма и анонимних световних представљачких импровизација из 18. века.

У говореном театру 19. века свакако да није било те прилике у српском позоришту, која се не би искористила за поткрепљивање радње или колорита мелодијом неке за ту сврху пригодне песме. Није то била карактеристика само нашег позоришта, коме озбиљно приступа Јоаким Вујић, почев од његове *Крешћалице* године 1813, до оснивања „дворског” позоришта у Крагујевцу средином тридесетих година прошлог века.

Европским музичким театром Вујићевог доба – ако узмемо период од 1790. до његове смрти 1847. године – доминирала је опера у различитим њеним видовима (*opera seria*, *opéra comique*, *opéra buffa*). Оперски утицај у такозваном *шпирехтеатру* тога времена, обилато протканом музиком, био је очевидан, што се све одразило и на позоришном делу Јоакима Вујића. У њему су се на посредан начин први пут укрстили српски фолклор и италијанска опера, уз стручну помоћ Јосифа Шлезингера, чије је композиторско дело оставило траг у стварању Јохана Штрауса.<sup>1</sup> Као што видимо, било је наше позориште расадник музике са ширим реперкусијама већ онда, на првом месту као чувар фолклорног музичког блага.

Четрдесетих година се кнез Милош са својим установама и школама сели у Београд који је постао српска престоница. Са „двором” иде и књажеско позориште уз књажеску банду – претечу наше филхармоније – у чији су се рад плодотворно уплеле делатности Атанасија Николића и Јована Стерије Поповића. Театар на ђумруку је њихово седиште, где се исказује у пуној мери и музички и позоришни талент Николе Ђурковића.

Додајмо томе позоришно-музичке активности у Шапцу, одакле је Шлезингер и дошао, као и деловање позоришних дружина по гра-

---

<sup>1</sup> Упор. Andreis-Cvetko-Đurić-Klajn, *Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji*, Školska knjiga, Zagreb 1962, 572.

довима данашње Војводине, у чему доминира Нови Сад, који је на путу да добије своје народно позориште нешто пре Београда, па је слика старинске српске музичке сцене обухваћена у најкраћим цртама. Она, међутим, не би била потпуна када се не би узело у обзир благотворно деловање чешких музичара, међу којима је било много инструменталиста, што је било важно за оркестре, исто тако пуно хоровођа и не мало композитора. Ови последњи су забележили знатне успехе у прилагођавању новој средини, бавећи се српским музичким фолклором у стварању дела која су била врло често коришћена у театру. Као хорски диригенти унапређивали су певање по хорским дружинама што је било у директној вези са певањем у позориштима.

Захваљујући чешким музичким посленицима и касније Словенцу Даворину Јенку музика у новооснованим позориштима (Нови Сад 1861. и Београд 1868) добија бољи статус. Од комада са певањем, омиљеним жанром код српске публике, иде се ка музички крупнијим формама, тако да у новим позориштима, „државним” установама (београдско Народно позориште је на свом почетку „дворско”, као што је било и оно у Крагујевцу), последња четвртина 19. века доноси изразиту експанзију „музичке гране”. Извођење оперета је почело у Београду са Јенковом *Врачаром* 21. априла 1882, да би се касније формирао репертоар са делима Офенбаха, Супеа, Саливена и Милекера. Изведен је до краја прошлог века и први чин Гуноове опере *Фауст* и *Севиљски берберин* као комад са Росинијевом музиком и још неке опере на тај начин. Београд и Нови Сад иду паралелним путевима у свом театарском развоју, са сличним музичким репертоаром<sup>2</sup>, али понекад са различитим естетикама: Нови Сад није био тако ригорозан у погледу негирања оперете као што је то био Београд.

Што се тиче опера, почело се са једночинкама. Као прва инострана опера на сцени Народног позоришта у Београду, могу се рачунати *Јованчини сватови* (1884) Виктора Масае, а као прва словенска опера *У бунару* (1894), Вилема Блодека, Сметаниног савременика. Прва изведена италијанска опера била је *Cavalleria rusticana* 1906, а прва домаћа *На уранку* Станислава Биничког, изведена 20. децембра 1903 (по старом календару).

На тај начин је обележена репертоарска основа Београдске (делом и Новосадске) Опере од почетака до данашњих дана: италијанска и француска дела, словенска (чешка, затим руска и пољска) и национална опера. О балету се тада уопште није могло мислити као ни о Вагнеровим музичким драмама. Немачка опера је инаугурисана Веберовим *Чаробним сирелцем* у Новом Саду (1900) и Моцартовим делом *Бастиијен и Бастиијена* у Београду 1911.

<sup>2</sup> Упор. Роксанда Пејовић, *Српско музичко извођачиство романтичарског доба*, Универзитет уметности, Београд 1991, 151, 193, 194.

Појава прве – изведене – српске опере, на Нушићев текст, требало је да охрабри композиторе за даље стваралачко прегалаштво. Још од друге половине 19. века су српско грађанство и српска интелигенција с правом очекивали да се уз комад с певањем и оперетски инострани и домаћи репертоар – да споменемо поред Јенкове и оперету *Јабука* Хуга Доубека (1895) – појави на видику права српска опера. И трговачко-занатлијски сталеж, из кога су потицале разне скромне мецене младог српског грађанског друштва, са посебним занимањем прати спори али сигурни раст музичке уметности у Србији. У музичком развоју учествују сви слојеви грађанства преко певачких друштава и самим тим и преко позоришне сцене.

Сви су свесно или несвесно осећали да не може бити аутохтоне музичке културе једног народа без домаћих музичких стваралаца и њихових композиција које ће одражавати дух нације.

Слично су мислили и поједини књижевници, те се понеки међу њима у то време надају да ће њихови стихови привући српске композиторе да их ставе у оперу, стварајући литерарне облике на форму либрета. Један од најбољих примера је *Женидба Милоша Обилића*, чаробна игра у три чина Драгутина Илића.<sup>3</sup> Очи су упрте на првом месту у Стевана Мокрањца, али својом музиком за Сремчеву *Ивкову славу* (1901), он остаје у кругу дотадашњих комада с певањем. Није се према опери отиснуо ни Јенко после *Врачаре*, ни Јосиф Маринковић после музике за Петровићеве *Суђаје* (1894).

Опери су се окренули млађи и најмлађи почетком 20. века и то Божидар Јоксимовић и Петар Коњовић, обојица на текст Илићев, 1902. и 1903. године са резултатима који нису били занемарљиви. Иако жељена, домаћа опера није била довољно прихватана у београдском Народног позоришту, те Јоксимовићево дело никако није угледало сцену, док је Коњовић морао да чека. Није изведена ни опера *Пишчија* Вацлава Ведрала, по песми Војислава Илића (1902).

Свакако да је тако малу и недовољно квалитативно снажну продукцију условио недостатак способних оперских композитора, као и сиромашна репродукција, немоћна да дело унапреди извођењем. То је само делимичан одговор на питање: јер и оно скромно што је компоновано до Првог светског рата није се дало опробати на сцени, а требало је! Да не бисмо и данас писали историју српске опере или српске музике са делима неизведеним и неизвођеним, или мало извођеним, убеђујући управе наших опера да се национални театар мора развијати на два плана, на извођачком (репродуктивном) и стваралачком (продуктивном).

Године 1908. постављена је на сцени Народног позоришта у Београду *Ксенија* Виктора Парме. Ако композитора рачунамо у стран-

<sup>3</sup> Објављена у наставцима у сарајевској *Наги* 1897. и 1898. године.

це онда би дело Биничког била једина изведена домаћа опера. Међутим, Београд има да захвали Жарку Савићу, певачу, педагогу и организатору што је заслугом његове *Ојере на булевару*, могао да види *Баруна Тренка* Срећка Албинија 1909, *Мајку* Јована Урбана 1910. и Бајићевог *Кнеза Иву од Семберије* 1911, после чега се краткотрајно уметничко Савићево предузеће растурило. Пре него иједно народно позориште у Србији, Савић је извео са својом трупом *Трубадура* и *Фауста* 1910. Није ли можда нека од управа Народног позоришта у Београду у Савићевом подухвату видела конкуренцију својој „музичкој грани”, коју иначе и није имала намеру да негује? У сваком случају са нестанком Савићеве опере пропуштена је прилика да Београд стекне самосталну оперску установу.

Изгледа да су и музичари чекали да се опера развије у оквиру народних позоришта, мада се систем националних театара, посматран са музичког гледишта, у неким срединама већ с почетка овог века сматрао за анахронизам. Начин организовања је лако могао да доведе до сукоба између три „гране” једног позоришта. Несугласице су проистицале већ из чињенице да су национални театри на балканском простору били замишљени и остварени као драмска позоришта за чију су се естетику бориле генерације интелектуалаца, углавном књижевника, имајући првенствено у виду васпитну улогу драмског театра. Музичка уметност при томе није схватана озбиљно па је у таквим приликама музика била споредни фактор на сценама Новог Сада, Београда или Софије и толерисана је од стране управе као неизбежни „забављачки” додатак или уступак публици која је волела песме на сцени са понеком инструменталном тачком између чинова.

У погледу естетике романтичарског идеализма и национализма 19. века, слична је ситуација била у позориштима Загреба и Љубљане, с тим што је опера (уз коју иде балет!) дошла знатно раније (и скоро равноправно са драмом) под окриље народних театара Словена у Аустроугарској. Уколико је било размирица и нетрпељивости између драме и опере, оне нису биле толико видљиве нити су у таквој мери представљале кочницу за развој „музичке гране” једног позоришта, колико је то било приметно у Србији и Бугарској на почетку 20. века. Управници и позоришни одбори састављени углавном од литерата сматрали су да су већ водвиљске творевине или оперете преотеле довољно публице лепој књижевности и да опера у националном театру нема шта да тражи. Главни аргумент је био недостатак правих оперских певача, а ништа се није чинило да се до њих дође.

Неколико школованих српских певача међународне репутације као Савић и његова жена Султана Цијук, били су онемогућавани у организаторском послу око вођења једне самосталне оперске куће од самог почетка. Нико се није потрудио да створи могућности ангажовања вокалних педагога као што је био Светозар Писаревић, у та-

да јединој музичкој школи у Београду, док су у опери певали аматери, глумци-певачи из драме, даровити људи који најчешће никакве подуче у певању или уопште у музицирању нису имали. Они су се често хватали у коштац са музичко-сценским делима врло озбиљних извођачких захтева као што су *Слепи миш* или *Тоска*, и то са делимичним успесима. Понекад су долазили у помоћ професионални певачи из Загреба као гости, али то није могло да допринесе општем уздицању те музичке гране у позориштима Београда или Новог Сада. У Новом Саду је од 1911. до 1913. године, када је Жарко Савић био управник, унапређен музички живот па је оперски и оперетски репертоар који је могао заједно са домаћим делима да се учврсти у Београду, да није било сметњи, нашао за краће време своју одану публику у Војводини.

Домаће музичко стваралаштво у Београду заступљено је тих дана још комадима с певањем, али уз знатно виши ниво сценске музике и певања у *Чучук Штани* Стевана Христића (1907), у *Краљевој јесени* Милоја Милојевића (1913), уз Петра Крстића који је дао истакнуте резултате у Станковићевој *Кошћани* (1907) и у *Косовској шрагидији* Жарка Лазаревића (1913).

Даље се нико од композитора не одлучује за оперу. Опере нема – и поред толиких глумаца-певача који сведоче о високој природној музикалности у народу, музикалности неискоришћеној. Нико ни до данас није писао о том феномену (кога сада више нема). А у оно време су певали сви, не само они који су се „специјализовали” за тумачење одређених улога, за Коштану, на пример, као Зорка Тодосић и касније Драга Спасић, као и за понеке оперске роле. Певали су и прослављени Пера Добриновић и Чича Илија Станојевић. Такви угледни глумци су пре Првог светског рата били драмски, оперетски и оперски редитељи. Међу првим професионалним редитељима у Народном позоришту био је Милутин Чекић, али њему није дата шанса да се комплетно исказа и да можда и даље режира у опери.

Размимоилажења у позоришним круговима око опере трају и поред подстрека који долазе из Загреба, гостовањем опере Хрватског земаљског казалишта 1911. године. Загрепчани су донели у Београд интернационални репертоар, којом приликом се евентуално могао видети и балет (што се није десило), иначе непознат житељима Београда. Да ли се помишљало на Магу Магазиновић која је својом школом ритмике од 1910. стрпљиво радила и на припремању терена за будућу српску играчку уметност на сцени Народног позоришта у Београду? Управа није показала даље интересовање ни поред краткотрајне оперске делатности двојице Руса, редитеља Александра Андрејева и сценографа Владимира Баљузека који су, ангажовани у драми, поставили заједно у Народном позоришту *Трубадура* и *Дјамиле* 1913. и *Вершера* 1914. године. Они су били претходница руске уметничке еми-



грације која ће изменити културни живот у новонасталој држави Југославији и нарочито у ратом тешко пострадаој Србији.

Нови погледи на сцену у свету, после Првог светског рата захтевали су модерно постављање драмских и оперских представа. Руска емиграција је у том смислу нагло унапредила позоришни живот на шта су рачунали Милан Грол и Милан Предић ангажујући руске редитеље и позоришне сликаре. Наравно да је прилив Руса учинио да се опера развије и установи балет, па је српска „музичка грана” почела да се приближава ономе што су у својим народним позориштима имали Загреб и Љубљана. За литерате који су имали у виду само драму, „најезда Руса” (Гролов израз) постајала је критична у смислу угрожавања драмске уметности: публика се почела сасвим окретати опери и поготову балету који је за нашу средину био потпуна новина.

Даља еволуција „музичке гране” Народног позоришта у Београду нема уобичајене развојне токове и постаје својеврстан изузетак у историји опере (и балета), који доводи у забуну не само књижевнике већ и музичаре. Овде треба нагласити да је међу њима такође било противника оперске институције па и италијанске оперске музике као такве. Музичка критика која је током 19. века тражила свој пут и која га још није била нашла ни тада кад се почетком 20. века већ била професионализовала, покушава у датом тренутку да схвати неочекивани ток, боље рећи скок музичких догађаја у Народног позоришту.

Под утицајима савремених музичких струјања наша је критика неретко полазила са максималистичких позиција, уз благи презир према оперском облику, тако да из пера Милоја Милојевића сазнајемо да је опера „дело писано за позорницу, у коме се ситуације [...] илуструју музиком, вокалном и инструменталном.” При томе се истиче да „у опери преовлађује музика над поезијом, а у оперској музици вокална музика преовлађује над инструменталном. Јер је опера облик у коме се не решавају виши етички и морални проблеми помоћу свих естетских валера музичке уметности, већ облик који је створен ради голицања чула слуха.”<sup>4</sup> Даље Милојевић каже да је за опстанак опере потребан савршен певач и да он поред свега треба да савлада и најважнији проблем певачке уметности: изговор, реч и да само у том складу постоји певачко савршенство. Затим такво певачко савршенство треба да поседују сви извођачи, од најбезначајнијег до носиоца главне улоге. „Да ли је и у нас тако?” пита се Милојевић. Наравно да није тако, одговара он, благодарећи Русима, којих има одличних, али – „ипак, па ипак! чини ми се да бих рекао: боље да сви они нису изгубили своју отаџбину; јер би ми, који морамо да им за-

---

<sup>4</sup> У чувеном напису „Руси и ‘оперско питање’ у нас”, *Политика*, 22. октобар 1921, 3, који је добрим делом цитирао Петар Коњовић у монографији *Милоје Милојевић, композитор и музички писац*, Српска академија наука, Београд 1954, 70,71.

хвалимо за безброј чисто уметничких доживљаја, без њих до сада имали наше људе у опери, и поред њих, како је то и у свету, ако је потребно једну или више интернационалних певачких величина [...] И када кажем: благодарећи револуцији у Русији ми немамо опере у Београду; ја не кажем: Русија нам је послала уметнике који то нису. Напротив, међу Русима који су овде – а то сам често пута рекао – има правих уметника, толико израђених да је управа наше опере, збуњена, можда пред њима, или обрадована са изгледа на ефемерни аплауз, заборавила на своју прву дужност да, ради тренутног опстанка опере, ангажује Русе, којима је уз то, требало и помоћи, као избеглицама, али да у истом часу са ангажовањем Руса пошље сву нашу почетну певачку омладину у школе, ради стручног образовања. То није учињено. За то је крива управа опере а, индиректно, баш ти добри Руси, управо стога што су тако добри.”<sup>5</sup>

У приказу београдског оперског стања има на крају такође редова о нашој националној уметничкој снази „која постоји, али је расејана, неприкупљена.”<sup>6</sup> С тим у вези би мото овог Милојевићевог лamentsа требало да гласи: „Благодарећи нашој небризи и нетрпељивости ми немамо оперу у Београду”, или: „Да нисмо отерали Жарка Савића имали бисмо досад наше људе у опери.” Милојевић је као ђак Новосадске гимназије могао да се увери у велику музикалност тамошње школске деце.<sup>7</sup> Зашто се он није zaloжио негде да се та српска деца музички школују? Зашто нико од композитора, био то Петар Коњовић, Стеван Христић, Коста Манојловић, па и сам Милојевић, није дигао глас у заштиту Жарка Савића, препустивши ствар српске опере неуким и злобним новинарима? Мучно је и данас читати о новинској харанги у вези са трудом Савићевим да нешто створи својом *Опером на Булевару*.<sup>8</sup> Зашто га нико озбиљан није подржао?

Предратна стручна критика није имала разумевања ни за прегнућа чешких музичара у нашој средини, а када се мало боље погледа јасно је да без чешке имиграције и руске емиграције не би било извођачког кадра, не само у опери. Милојевићево писање о савршенству у опери долази после једва неколико дела на репертоару, малог али значајног броја премијера и обнова: *Мадам Батерфлај* и *Мињон*

<sup>5</sup> Милојевић, „Руси и ‘оперско питање’ у нас”, 4.

<sup>6</sup> Исто.

<sup>7</sup> У својим успоменама спомињао је Коњовић како је година 1890. и 1891. професор Јован Грчић са својим гимназијалцима у Новом Саду извео два оперска дела, Меиловог *Јосифа у Мисиру* и Моцартовог *Тити*, које је сам прилагодио дечјим извођачким могућностима. Невероватан подухват, нарочито из данашње перспективе.

<sup>8</sup> Слободан Турлаков, „Опера на Булевару Жарка Савића”, *Годишњак града Београда*, књ. XXXI, Београд 1984, 141, 150, 154, 164.

(поставио Војислав Турински), *Евгеније Оњегин* (поставио Михаил Зацкој), *Боеми* и *Севилски бербери* (Евгеније Маријашец) и *Травијата* (Јурије Ракитин) у малој и неудобној згради Мањежа. Како се може тражити „кондензовани ефект”, говорити о „целокупној, идеалној архитектури опере” тамо где нема солидне основе за једно скупно музицирање а то је оркестар са хором! У прве две године оперског рада те су се важне компоненте једне оперске куће тек консолидовале, уз мукотрпан рад управе, диригената и корепетитора. Требало је да се устали редитељски посао, да не говоримо о сценографији и костимографији, па је било рано да се Милојевић 1921. године пита шта су Руси учинили за нашу културу „осим што су на безброј вечери лепо певали”.<sup>9</sup> Тек ће учинити. Прво ће извести Милојевићеву *Собареву метлу*, почетком 1923. године.

Очекивало се да ће сада настајање српских музичко-сценских дела кренути бржим ходом, што се и дешава. Не запостављајући у свом репертоару југословенску оријентацију која је нарочито била актуелна тридесетих година, Београдска опера, потпомогнута новооснованом Београдском филхармонијом, у првој послератној декади изводи сваке друге године по једно остварење српских композитора. Почев од Коњовићеве *Женидбе Милошеве* 1923. нижу се *Сушон* Стевана Христића (1925), *Крстићев Зулумћар* (1927), Коњовићев *Кнез од Зетше* (1929) и *Кошћана* (1931), као и једночина *Охридска легенда* Христићева (1933), која крунише његових 25 година уметничког рада.

Наведена оперска дела и једно балетско по квалитету, ако не по квантитету, одскачу од много чега што је у то време стварано у музици на Балкану, а понека досежу и до европских нивоа. Међу домаћим музичко-сценским композицијама предњачио је скоро без изузетка национални правац који је у Србији очигледно еволуирао од фолклорноверистичке опере *На уранку* (нека врста локалне *Кавалерије русџикане*), винувши се преко *Женидбе Милошеве* и делом експресионистички наглашеног фолклорног артизма *Кнеза од Зетше*, према пределима словенски обојеног постимпресионизма *Сушона* и „касноромантичарске Модерне” *Кошћане*.

Тридесете године обележавају у Народном позоришту извођење низа хрватских народних опера или музичких драма које нису стилски донеле нешто ново већ постојећем домаћем репертоару. Између *Кошћане* и *Охридске легенде* нашла се 1932. *Морана* Јакова Готовца, *Адел* и *Мара* Јосипа Хаџеа 1933, *Хасанагиница* Луја Шафранека-Кавића 1934, *Дорица плеше* Крсте Одака 1935, 1937. година доноси премијеру Готовчевог *Ере с онога свијетла*, а 1939. прво извођење опере *Никола Шубић-Зрињски* Ивана Зајца.

<sup>9</sup> Милојевић, *Нав. дело*, 4.

Скоро после једне деценије следи премијера српске опере: *Ђурађ Бранковић* Светомира Настасијевића изведен је 1940. и пред априлски рат обновљена је *Женидба Милошева* Петра Коњовића, осамнаест година после премијере која је представљала прву српску оперу у Београду после Првог светског рата. Ако томе додамо дечје опере Петра Крстића и Миленка Живковића, овај би делимично охрабрујући биланс могао бити закључен, да није повећег списка неизведених домаћих опера које не можемо заобићи.

У своје време није заинтересовала надлежне Настасијевићева опера *Међулушко благо*, завршена 1927, исто као што се нико није побринуо да изађе на светло дана сценски опус рано и трагично преминулог Миленка Пауновића: музичке драме *Divina tragedia* и *Ченгић Ага* из раних двадесетих година. Све три опере носе обележје, више или мање посредно, вагнеровске театарске естетике и било би их занимљиво видети и са гледишта неговања „озбиљног” репертоара, кад је већ оперета прогнана из Београда, изгледа дефинитивно још од почетка нашег столећа. Представља изузетак обнова Јенкове *Врачаре* 1935, када је премијерно изведена народна оперета Алфреда Пордеса *Босанска љубав*. Нико не спомиње, међутим, да би вредело погледати дела сличног жанра из пера Петра Стојановића који ради у иностранству: његова комична опера *Тигар* имала је успеха у Будимпешти 1905, оперете *Девојка на мансарди* и *Војвода од Рајхштата* допадале су се у Бечу 1917. и 1921. Тек је Стојановићева опера *Блаженкина заклетва* из 1935. делимично изведена 1940, док су му балети *Мирјана* и *Девети чирака* потпуно занемарени, мада је публика показивала интересовања за играчке творевине фолклорног жанра, као што је била првобитна *Охридска легенда*.

Предат је забораву, и од самог аутора, једном изведени балет *Собарева метла*. Никог није заинтересовала ни опера *Робиња* Љубомира Бошњаковића. Бошњаковић затим пише комад *Иванка* (као што је Пауновић за своје музичке драме сам стварао текстове које је попут Вагнера штампао као самостална књижевна дела) са сценском музиком 1939. године. Дело је имало успеха код публике која већ одавно није у ишчекивању српске опере као некад, односећи се доста равнодушно према домаћим оперским премијерама. Додајмо томе оперу Миховила Логара *Саблазан у Долини шенџфлоријанској*, коју је по Цанкару компоновао 1938. и за коју је добио награду друштва „Цвијета Зузорић”, али не и извођење у Народном позоришту.

Српске опере нису имале великог одјека код публике упркос труду извођача и старању управе која није штедела на опреми. Репродуктивни ниво се уздизао стално: после 1921. оперске режије се прихватио искусни Феофан Павловски, а визуелно-ликовног дела представа Леонид Браиловски са супругом Римом. Они су поставили *Женидбу Милошеву*, пошто је пре тога овај сликарски брачни пар

донео на српску позорницу преокрет у третирању сцене и костима српских историјских комада. Павловски је режирао и опере *Сушон* и *Зулумћар* и низ других дела углавном руског репертоара 19. века. У првој послератној деценији, Браиловски су у трећој сезони начинили смеле продоре, користећи се интересантним комбинацијама приликом опремања *Хофманових прича* Жака Офенбаха и *Веселих жена виндзорских* Ота Николаја.

Са руским уметницима декора и костима усталио се на београдској сцени стил *Светла уметности*, који је лансирао Сергеј Дјагиљев преко *Руског балетша* у Паризу. Експоненти овог стила, схваћеног врло широко, били су у Београду Леонид и Рима Браиловски, Владимир Загородњук, Ананије Вербицки, Павле Фроман и Владимир Жедрински. Поред једног српског сликара у Народном позоришту, Јована Бијелића, Руси су доминирали у првој послератној деценији док се није појавио млади домаћи кадар у личностима Сташе Беложанског и Милице Бабић.

И поред високог нивоа рада руских позоришних сликара, њихова схватања неретко доводе у недоумицу критичаре збуњене богатством идеја које су Руси донели на сцену. Певачи из Русије такође, били су уметници првог ранга, што је музичка критика одмах повољно оценила. У суштини, музичари као хроничари нису били тако „опасни” када су били у питању вокални уметници којима је увек одавано признање када је за то било оправданог разлога, што се види и из цитиране Милојевићеве критике. Непознаницу за критичаре је представљала оперска режија, дотле такорећи незаступљена у Србији, а највећи проблем у вредновању једне оперске или балетске представе била је сценографија са костимографијом. За балетско извођење и кореографију није било међу критичарима стручњака, као ни за приказивање редитељског и сликарског рада у позоришту. Критику су писали људи разних профила, те су се могла чути веома опречна мишљења. При том музичари на сцени очекују илузионизам (реализам) а литерати модернизам и авангарду (немачки експресионизам). Уосталом, различити ставови и чине онај особени колорит међуратне српске музичке и посебно оперске критике, која се и данас са занимањем прати, макар и са повременим неодобравањем, услед критичарске искључивости. Али, они су били сведоци културних догађаја, не ми, данашњи истраживачи који црпемо податке из њиховог свакодневног великог труда.

Хвале вредно је углавном охрабрујуће деловање музичке критике на домаће оперске композиторе. Ови са своје стране настоје да интелектуализирају музичко-сценско стваралаштво по угледу на руске ауторе. Компонувањем опера у стилу музичких драма, творевина са истакнутом етичком поруком, поједини српски ствараоци као да желе да се дистанцирају од оперског стила италијанског и фран-

цуског вокалног позоришта (као да дела Вердија и Маснеа нису својеврсне музичке драме)<sup>10</sup>, можда и уплашени од критике исувише наглашаваном „шареном оперском лажи” медитеранске опере. Да ли је то била реакција композитора и критичара (често у једној личности) на доминантну улогу вердијевског репертоара у већини светских оперских позоришта, не само код нас? Или је то била борба домаће продукције против „италијаноманије” оперске публике, каква се водила у Русији у 19. веку? И не само у Русији. С друге стране утицај италијанске и француске музике, поред чешке и руске (шта је значило откривање Мусоргског – чији се *Борис Годунов* могао видети у Загребу већ 23. децембра 1918. године – за југословенске композиторе, може се сагледати из низа студија наших музичких аутора), несумњиво има удела у стварању српских међуратних музичара. Ни утицаји говорног театра нису били мали: српска оперска продукција ослања се на домаћу драмску књижевност али и на нова редитељска и глумачка искуства добрим делом потеклих из Московског уметничког позоришта. Гостовања „художественика” у Југославији раних двадесетих година, на челу са Станиславским, оставила су трага и на музику.

Везаност српске опере за литературу, нарочито музичких драма заснованих на домаћем савременом комаду, као што је *Сушон*, *Кнез од Зетле* (*Максим Црнојевић*) или *Кошћана*, могла би чинити част драмским писцима, поготову чињеницом да те опере, ма како оне успеле биле, нису потиснуле своје вербалне прототипове (случај *Кошћане* на пример), тако да је у домену популарности драма на неки начин однела победу над домаћим вокалним театром. Утицај драме је био тако јак, да ни музичка критика није могла да прихвати Коњовићев дописани чин (непостојећи у комаду) у другој верзији опере *Кошћана* (1940).

У Народном позоришту се све више шире делатности опере. Поред Руса певача којих ће бити мало већ почетком тридесетих година, пристижу домаћи солисти са великим гласовним потенцијалима. Њих је у врло малом броју било од почетка Опере, после Првог светског рата, али се домаћа репродуктивна уметност на вокалном плану развијала релативно брзим темпом, било да су понеки имали среће да се школују на страни, или да буду ученици руских педагога, каквих је било и у Београду и у Новом Саду. Она природна музикалност и лепота гласова у народу учинила је да се у Београдској опери напоредо са Русима појаве Евгенија Пинтеровић, Рудолф Ертл, Драги Петровић, Станоје Јанковић, Владета Поповић, Жарко и Никола Цвејић, Меланија Бугариновић, Бахрија Нури Хаџић, Анита Мезето-

<sup>10</sup> „Музички роман” Гистава Шарпантјеа *Луџа* одушевио је почетком века не мали број композитора у Европи, међу њима Леоша Јаначека и Петра Коњовића.



ва, Бланка Кезер и многи други. *Борис Годунов*, постављен у Београду 1926. године, имао је комплетну двоструку поделу: поред Георгија Јурењева наступио је у насловној улози Милорад Јовановић, исто тако бас светског угледа.

Многи српски певачи преузимају од Руса тешке улоге у руским операма али и захтевне роле у југословенским музичко-сценским делима које су носили руски певачи – Ксенија Роговска у *Женидби Милошевој* и *Сушону*, Лиза Попова у *Кнезу од Зетше*. У оперским извођењима све важнији фактор постају врсни диригенти. За пултом се поред Христића појављују, у два временска периода Ловро Матачић, затим Мирко Полич, понекад Илија Слатин, Алфред Пордес, Крешимир Барановић, Иван Брезовшек, Предраг Милошевић, да помогну младима у савлађивању све обимнијег репертоара, уз нове, врло занимљиве оперске редитеље као што су Јосип Кулунџић, Бранко Гавела и Ерих Хецел.

Матачићев рад је раних двадесетих, уз руске певаче, унапредио деловање новосадске Опере у оквиру Српског народног позоришта, али се то деловање крајем двадесетих и угасило. Остаје једина опера у Србији, београдска, да чини напоре, остварује резултате и да осваја нове уметничке просторе. Будне очи критике прате све покрете и потезе, на првом месту репертоарску политику којом приказивачи нису задовољни; подмладио се и критичарски „сталеж”, све је више музичара који пишу хронике музичког живота, посебно оперског: Петар Бингулац, Бранко Драгутиновић, Миленко Живковић, Драгутин Чолић. Дуго је држао пажњу читалаца и свестрани Павле Стефановић.

Ако је наша опера по неким мишљењима исувише „живела” од стандардног репертоара, мада је на свом програму имала и опере Рихарда Штрауса и Шостаковичеву *Катјарину Измајлову* 1937, балетски ансамбл се трудио да што више иде у корак с временом. Додуше, специфика балетског репертоара другачија је од оперског, па је програм наше балетске трупе врвео од новитета. Но за српску публику све је било ново јер пре рата она није имала прилике да види балетски спектакл. Почело се у првој поратној сезони са играма у опери, да би се дошло до првих самосталних балетских представа као што су *Шчелкунчик* Чајковског и *Шехеразада* Римског-Корсакова марта 1923, чему је претходио домаћи балет скромно изведен на балу у Касини фебруара исте године: Милојевићеву гротеску *Собарева метила* спремили су руске балерине, боље рећи „пластична” играчица и глумица Клавдија Исаченко и уметница класичног балета Јелена Пољакова, узевши учешћа заједно са својим ученицама у извођењу плесног, ликовног и музичког надреализма групе аутора окупљене око друштва „Цвијета Зузорић”. Појавиле су се заједно да би се касније раздвојиле, јер се београдска публика определила за балетску класику а играчка школа коју је инаугурисала у Београду Пољакова, при-

падала је строгом класичном стилу пренетом из школе и са позорнице у Санкт Петербургу, са богатим плодовима оствареним на сцени Народног позоришта. Напоредо са класиком долазило се и на мисао о фолклорном балету.

И други „класичари”, Нина Кирсанова и Александар Фортунато,ridoшли крајем 1923. у Београд, заинтересовали су се за стварање домаћег балета, првенствено за народне игре на Балкану и за стварање „националног” играчког репертоара заснованог на фолклорним мотивима музички и кореографски. Године 1927. изведен је у Београду први југословенски национални балет *Лицитарско срце* Крешимира Барановића, који већ својом премијером у Загребу 1924, подстиче Христића да се замисли о даљем раду после *Суџона*. За будућу *Охридску легенду* одлучујући импулс дали су Кирсанова и Фортунато, онако као што је за Лицитарско срце дала Барановићу идеју Маргарита Фроман. Ова изузетна плејада балетских играча и кореографа који су дошли из Русије (од којих троје од Дјагиљева: Маргарита и Макс Фроман и Јелена Пољакова) има непроцењиву заслугу за стварање домаће балетске продукције. Оно што није пошло за руком Русима у Русији, оно што је делимично пошло за руком Стравинском са *Петрушком* ван Русије<sup>11</sup>, успело је Русима у Југославији – да створе национални балет кореографски, играчки и сценографски прво на хрватску балетску музику и затим на српску.

Руси су учинили и да се створи национални балет као самостална трупа у оквиру позоришта. Јелена Пољакова приказује сваке школске године на концертима резултате сопствене балетске школе, из које талентовани играчи Срби и Руси по завршетку обуке одмах налазе пут на сцену Народног позоришта. Тиме је Пољакова директно утицала на одржавање интересантног репертоара у балету у коме је и сама учествовала као примабалерина и кореограф, у првој деценији његове егзистенције. За њом се показао Фортунато чији су *Копелија* (1924), *Лабудово језеро* (1925) и *Жизела* (1926), затим је Фјодор Васиљев из Париза био познат по *Усљаваној лейџици* Чајковског (1927), затим Маргарита Фроман са *Рајмондом* Глазунова (1928), *Хонзом* Оскара Недбала (1929), *Жар пшницом* и *Петрушком* (1928). Поред два балета Стравинског били су изведени од дјагиљевског репертоара поменута *Шехеразада*, *Силфиде* (1923), *Половцеке игре* (1925), *Лейшири* (1927) у кореографији Михаила Фокина.

За две међуратне деценије, низ београдских или гостујућих балетмајстора, домаћих и страних Руса и Пољака (Јелизавета Николска, Борис Књазев, Мјечислав-Михаил Пјановски, Антон Романов-

<sup>11</sup> *Петрушка* је био национални понос Руског балета Дјагиљева и амблем ове компаније до завршетка Првог светског рата, сматран за оваплоћење националног (музичког) принципа садржаног у руским операма, сада у руском балету.

ски, Борис Романов), брину се за „принове” у репертоару, од којих су неке стизале убрзо пошто би се појавиле на некој од главних балетских сцена у Европи. „Домаћа” Нина Кирсанова преноси са својих странствовања у Београд врхунске новитете као што је балет Леонида Мјасина *Знамења (Les présages)* 1933, на музику Пете симфоније Чајковског. Први „симфонијски” балет је у свету узбунио духове и својом лепотом и применом симфонијске музике која је до тада припадала искључиво концертном подијуму. Балету за београдску премијеру (једину југословенску и европску после извођења оригинала у Монте Карлу) Кирсанова даје назив *Човек и коб* (1934), који остаје дело бриљантне поставке, монументалног декора и изузетних костима Жедринског. Он је дао исто тако сјајну опрему за *Охридску леџенду* из 1933, такође у кореографији Кирсанове, где је она уједно и прва Биљана са Марком Анатолија Жуковског. Значај Жуковског је и у његовом познавању и неговању аутохтоног играчког фолклора са простора Југославије; доносио је такође новине са стране (преносити туђе кореографије на свој ансамбл тежак је стваралачки посао), тако да Београд 1939. године има прилике да види једног изузетног *Златног пјетла* Римског-Корсакова у балетској верзији Михаила Фокина, премијерно приказаног у Лондону 1937. године. Исто тако је Жуковски поставио *Франческу да Римини* на музику Чајковског, према Давиду Лишину. Критика је ова дела дочекала доста равнодушно – више су јој се допали Млакарови са *Леџендом о Јосифу Рихарда Штрауса* и Лоткиним фолклорним балетом *Ђаво на селу*.

Нико не спори да је било можда и мање успешних остварења и код домаћих и код гостујућих кореографа (као што су Романовски или Књазев), али је непобитно да је општи ниво репертоара и извођаштва био врло висок. Критика се није у свакој прилици добро сналазила, тако да су поједине и нарочито балетске премијере остале недовољно запажене и неоцењене према правој вредности, чак кад је био и домаћи репертоар у питању. Ако би се повремена одбојност према странцима могла узети као психолошки оправдана, поготову отпор према странцима који се умножавају – опадању броја Руса певача стајало је као равнотежа увећање броја Руса играча из другог емигрантског поколења (што није била појава само у Југославији већ у целом свету) – неразумљиво је (музичко) критиковање у негативном смеру домаћих уметника који то никако нису заслуживали. Да су критичарске стреле често или константно биле одапињане на „домороце” сведочи и личност Стевана Христића.

Читаву деценију и више је директору опере и диригенту Христићу замерано због дириговања, управљања опером, због репертоарске политике, због фаворизовања руских извођача (за време Христићевог директорства процветао је руски репертоар, оперски и балетски), због фаворизовања супруге примадоне Ксеније Роговске,

због небриге за домаће младе певачке таленте. Можда се због свега овога, углавном неоправданог, критика и није довољно ангажовала око Христићевог једночиног балета *Охридска легенда*. Могла је учинити више да се овај балет приближи публици која није оберучке прихватила ово дело, мада је углавном домаћи балет боље пролазио од домаће опере. Није ли од домаћих опера *Кошћана* имала далеко више извођења можда због играчких епизода – она је у првој верзији садржала два велика балетска дивертисмана (у II и у IV слици).

С друге стране, код публике су „ишле” ствари које није марила критика (већ спомињана италијанска опера са Вердијем на челу), али је публика заволела и Моцарта и пунила кућу редовно за *Фигарову женидбу*. И балет *Човек и коб* био је прихваћен, и због тога више пута обнављан, одржавши се кроз све сезоне мирнодопског репертоара. Занимљиве кореографске комбинације у кор де балеу, извођење, сцена, оставили су критичаре хладним, уз једини коментар како је Кирсанова у том балету била као кореограф успешна само у моментима када се држала оригиналне замисли Леонида Мјасина.<sup>12</sup> На који је начин неко од критичара могао видети оригинал у Монте Карлу или на неком другом месту где је гостовао Ballets Russes de Colonel W. de Basil, који је имао ово дело на репертоару, нигде није било речено. Јасно је било из тог писања да балет у његовом првобитном облику нико осим Кирсанове није видео; касније се са оригиналом упознао Анатолиј Жуковски, бораваћи у Лондону у трупи Де Базила 1938. године.<sup>13</sup> Очеvidно да је требало умањити значај Кирсанове, али и непознавање уметничке ситуације у свету било је посреди, а на страну то што су критичари имали међу извођачима своје „симпатије” и „антипатије”. С тим у вези се у једном напису раних тридесетих, музичка критика осврнула на саму себе речима како „Проблем критике спада код нас заиста у најтеже проблеме. Лични и субјективни каприси као и факат, да се критика развила јаче и од саме продуктивне уметности, можда и преко допуштених граница и тиме охоло распрострала свој отровни утицај на масе, чији је слободни суд увелико спутала, допринели су да се унесе велика забуна у наш музички свет. Нелојалност, сувише лични став, подметања и нетачна изношења, нестварне оцене и ћудљиви судови и то уз још и неоправдане панегирике, које имају да послуже у протекционашке и рекламне сврхе, спустили су ниво критике до незавидне границе.”<sup>14</sup>

<sup>12</sup> Бранко Драгутиновић, „Музика у земљи”, *Звук* 4, 1934, 137, 138. Можда оваквом детаљу на овом месту и не би требало поклањати пажњу да није у питању преносење разних констатација из музичких критика из генерације у генерацију, од написа до написа, без неке провере, до данашњих дана.

<sup>13</sup> Сазнаје се из писма Жуковског аутору овог рада, од 14. јануара 1995.

<sup>14</sup> Миленко Живковић, „О критици. Београдска музичка хроника 1931-1932”, *Мисао*, 1932, књ. XXXIX, св. 5-8, 443. Павле Стефановић са своје стране не устрчува

Критика је учинила да су остала недовољно или погрешно оцењена и деловања сценографа и костимографа (Леонид и Рима Брајловски), о редитељском раду (Павловски) и да не говоримо. Данас је реконструкцију извођаштва у било каквом виду и немогуће правити, али се може тврдити да је врло разноврсни оперски и балетски репертоар између два светска рата, радо и много излаган оптужбама, био дело управе која је знала да води свој уметнички посао, упркос свим кризама (од којих су, наравно, најгоре финансијске), надошлим у таласима двадесетих и крајем тридесетих година. Ту је и дочекан дан када се после дугих припрема основала 1937. године Музичка академија у Београду. Дотада су композитори, диригенти, инструменталисти и – што је најважније – певачи одлазили на студије у иностранство (и поред две академије у земљи, у Загребу и Љубљани) ради стицања високе дипломе. Дотле су певаче обучавали професори двеју музичких школа „Мокрањац” и „Станковић” и оперски корепетитори. У Новом Саду је између два рата деловала певачка школа Андреја Барањикова и Надежде Архипове. То је давало добре основе за обнављање опере, с обзиром на жив музички програм у Новом Саду, до чега би сигурно и дошло, да није избио рат.

С обзиром на ситуацију у свету априлски рат је био неминовност, после чега је требало консолидовати се и некако преживети. И с тим у вези, историја стваралаштва и извођаштва у предратној Југославији и ратној Србији захтева нови прилаз или бар некакву ревизију, с обзиром на временску дистанцу. У последње време почињемо да схватамо због чега за време рата музе нису ћутале и да можда и није било потребно да ћуте. Народно позориште у Београду и друга позоришта у Србији радила су. У Београду је поново актуелан Мањез, онај стари, али обновљен после пожара 1927. године, а и сада прикладан док се не поправи врло руинирана од бомбардовања зграда Народног позоришта. Окупатор је инсистирао на нормализовању живота у уметности, и то није био случај само у покороној Србији. Тако, ради што ефикаснијег рада сцене код Споменика, набављене су из Немачке и постављене најмодерније електричне инсталације.<sup>15</sup> Као позоришта, радили су и биоскопи са успехом моралним и материјалним. Оно што се није могло надокнадити била је

---

се да каже, поводом незаборавног гостовања Јармиле Новотне, звезде Метрополитен театра, 3. фебруара 1939: „Видео сам жалостиве појаве ипак тог вечера: честите људе, недужне, које смо покварили ми критичари. Видео сам их, дакле, како прате арију, вребају певачицу...” (*Правда*, 5. фебр. 1939, цитира се према Слободану Туракову, *Верди у Београду*, Музеј позоришне уметности, Београд 1994, 182, 183.)

<sup>15</sup> Олга Марковић, „Српско народно позориште у Београду у периоду немачке окупације 1941-1944”, *Театрон*, 4/5/6, 1994, 132. Подаци о раду позоришта за време рата углавном су коришћени из овог написа.

пропала позоришна архива, костими и декор, па се за време окупације репертоар обнављао и из других разлога у скромном обиму, али и са понеком премијером. До оправке велике сцене и Мањежа одржавале су се пробе преко лета 1941. на Коларчевом универзитету и делимично у сали биоскопа „Луксор“ (који је и пре рата служио као позоришна сала и био коришћен за обнову оперете).

Чланови драме у Београду почињу већ у мају 1941. са пробама драматизације *Понора* Гончарова у режији Ракитина, а 6. јула је изведена на „Коларцу“ *Травијата*. Затим се код Мањежа даје Моцартова *Фигарова женидба* 1. октобра. Прва балетска представа се одржава у згради код Споменика (*Жизела* и *Дивертисман* – са Колом из *Охридске легенде*), у кореографији Жуковског. Предратних редитеља више није било. Ерих Хеџел се због јеврејског порекла сакривао и на крају рата погинуо од америчких бомби, Кулунџић је своју делатност пренео у новоосновано Уметничко позориште. Оперском режијом је почео да се бави Никола Цвејић, поред Рудолфа Ертла, првог окупацијског директора опере. На његово место је затим дошао Светомир Настасијевић – до краја сезоне 1942/43, када бива постављен за директора Стеван Христић, са чијом је сценском музиком у драми извођена представа *Вечити младожења*.

Дуго времена је рад драме, опере и балета за време рата био забрањена тема у Југославији, јер нови режим није толеришао оне који нису пришли „покрету отпора“ већ су покушали да и даље живе од свог рада како су умели и знали. Понегде се тек пре неку годину почело отвореније писати о стварним догађањима не само у позориштима. На сцени код Споменика дешавале су се и понеке занимљиве ствари, на првом месту у вези са домаћим фолклорним балетом, који је на Настасијевићеву музику желео на нов начин да прикаже Жуковски. Наиме, он је хтео и успео да без стилизације постави на сцену српске народне игре у оквиру једног балетског садржаја, избегавајући, по његовом мишљењу, псеудофолклорне тенденције присутне у раду Кирсанове (која је ишла за искуством Фортуната) и Маргарите Фроман.<sup>16</sup> Но тај балет – *У долини Мораве* Светомира Настасијевића – изведен 3. јануара 1942, остаје усамљена појава на нашој позорници.

Иначе, настављена је оперска и балетска концертна делатност, богато развијена у предратним данима. Опера је, што се тиче певача, била скоро у пуном саставу, јер су јој пред рат приступила нова појачања тек изишла из школе. У заробљеништво је доспео басиста Милорад Јовановић, који је и остао да живи у иностранству; Предраг Милошевић и Сташа Беложански такође су као резервни официри платили свој дуг рату; Милошевић се трудио да у логору организује понешто од музичког живота. Балетски ансамбл је још за време рата

<sup>16</sup> Писмо Жуковског од 15. марта 1993. аутору овог рада.



почео да се видно проређује, али је он, поред домаћег балета, извео још неколико премијерних представа и трудио се да одржи неколико предратних, које су чиниле и послератни репертоар: *Балерина и бандити* на Моцартову музику и Равелов *Болеро* у кореографији Бориса Романова из Метрополитен опере, изведени са врло великим успехом и код публике и код критике 23. септембра 1939. године.

За време окупације шеф балета је био као и пре рата Жуковски, да би га за једно кратко време сменио Велизар Гођевац, некада корепетитор код Дјагиљева, и од маја 1942. Нина Кирсанова. Интересантно је да је 1939. године, почетком рата који ју је затекао у Француској на гостовању, ова пожртвована уметница успела да се врати у Југославију и да исте године отвори своју школу у Београду. У Народно позориште се вратила у другој ратној сезони, када је и стала на цело балетско ансамбла. Поставила је игре у Молијеровим комадима (1942), у Плаутовој комедији *Менехми*, на музику Јосипа Славенског (1943) и у Гетеовој *Ифигенији на Тауриди*.<sup>17</sup> Захваљујући Кирсановој и нарочито Аници Прелић, одржао се и кореографски рад Бориса Романова.

Од новина истицали би се у свако мирнодопско време и на свакој светској сцени балети Леонида Мјасина *Фантастични дућан и играчака* на музику Росинија, и Берлиозова *Фантастична симфонија*, у београдској кореографској верзији Милоша Ристића. Просто је невероватно како је овако „тешко” балетско дело као *Фантастична симфонија*, које захтева велики и врхунски балетски ансамбл (као што је трупа Де Базила која је извела балет премијерно у Лондону јуна 1936, уз учешће и нашег Ристића), затим ефектну сценографију и костиме (за шта су се врло побринули Миомир Денић и Милица Бабић), при том зналачку светлосну режију (заслуга Денићева) – могло бити изведено у позоришту где већ није било довољно балетских играча! Јуна 1942. брачни пар Жуковски-Васиљева заувек напушта Београд, за њима Јелена Пољакова, чија је школа тако много значила, године 1943. Наташа Бошковић, и на крају Милош Ристић.

Можда тај ратни рад и није био само диктат окупатора. То је била и упорност са српске стране да се одржи национални театар, његов углед, па и његова врло оштећена имовина. За време рата је радила и новооснована Музичка академија, док је Универзитет био затворен. Немци су претили да ће разнети Академијин инвентар (клавире најпознатијих светских фабриканата, набављене заслугом Косте Манојловића), ако она не настави са радом, у који су били укључени и одсеци за балет и за драму.

Међутим, долазак на власт Комунистичке партије Југославије донео је уметницима затварања, саслушавања, и некима смрт због

---

<sup>17</sup> Ксенија Шукуљевић-Марковић, „Балетско стваралаштво Нине Кирсанове (1898–1989), примабалерине, кореографа и педагога”, *Театрон*, 81/2/3, 1993, 48.

тога што су се за време рата бавили својом професијом. Да ли је српска страна била у праву у настојањима да се одржи континуитет позоришног живота и за време рата? По схватањима новог режима није, али нико на другим странама за позоришни рад под Немцима није у послератној Југославији одговарао, бар не на овакав начин како се то догодило у Београду. Суђења, понижавања, отпуштања и стрељања потресала су позоришни живот из темеља. Извођачка гордост и слава, врсни певачи који су тридесетих година носили обимни оперски репертоар, подвргнути су репресалијама и заједно са многим глумцима и балетским играчима пунили београдске затворе.

Није потребно наглашавати да се у другим земљама тако нешто није догађало или се догађало у врло малој мери (за колаборацију са Немцима је био оптужен Сергеј Лифар, првак балета и кореограф париске Велике опере). Сетимо се да културни живот није замро у окупираној Француској (није замро ни за време Првог светског рата), где су се снимали и филмови, и да су у прегаженој Белгији (и не само тамо) позоришта радила навелико, хвалећи се касније у позоришним годишњицама „сјајним сезонама”, оперским, балетским и концертним. После рата ретко је ко због тога имао проблема, као што је то овде био драстичан случај, много мање драстичан случај у Љубљани. Загребачко Казалиште је таквих ексцеса било потпуно поштеђено радећи нормално у НДХ (на пример, 7. септембра 1944. на репертоару је била обнова Барановићевог балета *Лициштарско срце*), и у наставку даље после завршетка рата.

И данас је, међутим, нејасно, по каквом су „кључу” следила кажњавања уметника у Србији. Ако је по игрању и певању за време окупације, онда је требало пострељати цело Народно позориште, како се изразио недавно један глумац у својим мемоарима. А шта са публиком? Враћајући се још даље у прошлост питамо се да ли је можда требало проказати и оне који су, жељни позоришта у ратно доба, провирили на гостовања бечких опера, Дворске и Народне, у Београду 1917. и 1918. године, организованим за окупаторску војску? Или се светити онима који су водили или похађали Музичку школу у Београду за време Првог светског рата?<sup>18</sup> Неко је ипак платио за своје добронамерне активности: неуспели покушај Милутина Чекића да се организује позоришни живот у тада окупираном Београду (јер, на крају крајева, глумци раде у театру и да би имали од чега да живе) наишао је после рата на осуду јавности. Чекићу, једином домаћем у иностранству школованом редитељу предратне Србије, ускраћен је даљи уметнички рад. Зар та мера није била непотребна?

<sup>18</sup> Вид. Предраг Милошевић, „Руси у Београдској опери”, *Београд у сећањима 1919-1929*, Српска књижевна задруга, Београд 1980, 134.



Поновни рад у згради код Споменика започет је концертом Београдске филхармоније: 6. новембра 1944. године прослављала се руска револуција музиком Чајковског, Боролина и Љадова. Децембарски концерт на истом месту био је комеморација Војиславу Вучковићу. На чело опере и филхармоније стао је Оскар Данон, прашки ђак, хорски и оркестарски диригент, музиколог и композитор из Сарајева, који је дошао у Београд са „Казалиштем народног ослобођења”, заједно са Аном Радошевић и Миром Сањином. Та „зимска” прва сезона у новом политичком и друштвеном систему инаугурисана је представом *Евгенија Оњегина* 17. јануара и са Светосавском прославом 27. јануара 1945. У неколико наредних година оперски репертоар је био готово идентичан са оним предратним, који се могао назвати „средњим” програмом; изузетак је чинило прво извођење *Ивана Сусањина* Глинке. Без обзира на то, свака се обнова, била она *Травијата* или *Тоска*, назива премијером<sup>19</sup>, пре које као да ништа у музичком животу Београда није постојало. У позоришту, у опери је остало доста „предратних” људи, међу њима и за краће време као управник Милан Предић. Сви они усрдно раде на успостављању нормалног рада у кући код Споменика: *Оњегина* су поставили Ракитин, Загородњук и Милица Бабић.

У балету се ни тај „средњи” репертоар није могао извести, мада је оно мало послератних обнова било спремно са пажњом: март 1945. бележи два балетска догађаја: *Половцеки лоџор* Боролина обновио је нови шеф балета Георгије Скригин, као и концерт класичног и модерног балета шпанских игара студија Нине Кирсанове, Радмиле Цајић, Смиљане Мандукић и Олге Грбић-Торес (у клавирском праћењу учествовали су Милан Ристић и Станојло Рајичић). Ове приватне школе су радиле за време окупације, укључујући и балетски студио Милоша Ристића, одакле су се регрутовале нове балерине. То је била основа и за новостворену балетску школу при Народном позоришту, када се угасио балетски одсек на Музичкој академији, који је водио Миле Јовановић (некада солиста код Дјагиљева).

Било је јасно да се дуго београдски балет није могао конституисати у оној форми како је изгледао пре рата или у првим сезонама окупације. Репертоар се „вртео” око неколико краћих предратних представа као што су *Шехеразада*, *Валпурџијска ноћ* и поједини дивертисмани. Домаћи балет је био премијерно заступљен *Поемом* Станојла Рајичића (16. мај 1945). Као кореограф се ангажовала Марина Олењина, предратна истакнута солисткиња као и ученица Курта Јоса Сањина. Ускоро ће се играчи регрутовати из фолклорних

<sup>19</sup> Стана Ђурић-Клајн објашњава ову појаву у приказу „Десет година Београдске опере”, у: *Музички записи*, Вук Караџић, Београд 1986, 165, ф 1. (Са тим „премијерама” је био исти поступак и за време немачке окупације.)

секција бројних културно-уметничких друштава, јер нема више оних који су пронели балетску славу преко српске позорнице између два рата: ансамбл су напустили многи Руси а одлазак Наде Аранђеловић и Милорада Мишковића маја 1946. још више је осиромашило ансамбл. Исте године, октобра месеца, Кирсанова поставља три балета за једно вече (*Силфиде*, игране у кореографији Пољакове 1923, Штраусов *Плави Дунав* и Листову *Другу райсодију* као премијере). Огласила се на то и једна политичка критика у духу „наше стварности”, са главним замеркама упућеним нежељеном континуитету између садашњег и предратног балета.<sup>20</sup> Било је очевидно да се социјалистички реализам који је задавао ударце свим расположивим драмским позориштима у земљи, није много дотакао балета нити опере. Критичар ће се много жешће бацити на представу обновљеног и прерађеног *Кнеза од Зетле* Петра Коњовића (изведена 29. децембра 1946), што је, као и оно прво, било индиректно уперено против управе Предић-Данон, која је била онда принуђена да скине са репертоара Коњовићевог *Кнеза*. Ни она три балета се нису много појављивала, мада је публика, и нова и она стара, била жељна уметничких догађаја, пунећи кућу и на „карту више”, и за домаће и за стране представе.

*Кнез од Зетле* са својим црногорским играма био је интересантан деби младог кореографа Димитрија Парлића, иначе члана балетског ансамбла, са прекидима, од 1938. године. Његов играчки удео ће бити врло значајан у даљим представама, најпре у *Охридској легенди* Христићевој, коју Београдски балетски ансамбл бива у могућности да припреми са успехом у дефинитивној, целовечерњој верзији, у поставци Маргарите Фроман, са премијером 28. и 29. новембра 1947. године. У истој сезони (21. јуна 1948) Парлић износи на сцену *Кошелију* која, позната од пре рата, има успеха, док је *Легенда* уживала велике неподељене симпатије и „радног народа” и „остатака буржоазије”, дочекавши за живота њеног аутора изузетно велики број извођења. Београдски балет је јачао и био међу првима који је 1949. године извео балет Сергеја Прокофјева *Ромео и Јулија*. Њиме се дефинитивно учврстила позиција кореографа Парлића.

Балет држи ритам, за шта се брине шеф Ана Радошевић: даље, Лоткину *Баладу о једној средњовековној љубави* постављају у Београду Млакарови 1950. године. Затим се југословенски репертоар, оперски и балетски, ниже следећим редоследом: обнавља се 1951. Барановићево *Лицишарско срце*, Коњовићеви *Сељаци* се изводе премијерно 1952. године (српске игре поставио Парлић), као и Логаров балет *Златна рибица* у кореографији Јелене Вајс. Нова верзија Хри-

<sup>20</sup> Радован Зоговић, „Поводом балетске премијере у београдском позоришту”, *Борба*, 15. октобра 1946.

стићевог *Суџона* иде 1954. године, *Аналфабетна* Лотке-Калинског и Барановићева *Кинеска прича* 1955, Логарова *Покондирана тиква* 1956, Херцигоњин *Горски вијенац* 1957, Рајичићева *Симонида* 1958 (изведена претходно у Сарајеву). Коњовићева *Кошћана* има две обнове 1950. и 1959, чији балетски део уз музику међу чиновима, што је аутор био сложио у *Симфонијски шпиритихон*, бива изведен самостално као и балет *Макар Чудра*, на Коњовићеву истоимену симфонијску поему, 14. априла 1962. Прогнани *Кнез од Зетне* вратиће се прво на сцену Новосадске опере 1966. године и затим у обновљену зграду Народног позоришта 1968, приликом прославе стогодишњице.

У опери се полако али сигурно иде напред и са предратним извођачима и са новим, јер је до смене генерација свакако морало доћи, као и у балету. Напретку је допринео континуитет, мада је година после рата везу са прошлошћу мало ко могао званично да исказује. Нико није смео јавно да се сети да је било нечег доброг у Београду пре рата, а камоли да спомене оперско и концертно музицирање на светском нивоу у „старој трулој Југославији”. Званично све је наводно почело 1945. године и све је сада било другачије.

Свакако да су се оперска позоришта после Другог светског рата еманциповала, не само наша опера. Природно је да су се услови рада изменили у оперским кућама, али се не може рећи да нико између два рата у Београду, био диригент, редитељ или певач, није знао шта је право оперско извођење, односно да није схватао да је опера театар. Оперски певачи могу имати више или мање глумачког дара, у сваком случају се они труде да оно што немају надокнаде учењем. Тако је увек било и постављало се и после 1945. године, у борби против шаблона којих има свуда и у свакој уметничкој извођачкој професији. После рата је добра страна развоја била та што су се отварале оперске куће у Југославији тамо где их раније није било, или су престале да постоје. Врло се у том погледу активирао Нови Сад; Ниш замало да постане оперска варош, млади певачи добијају више могућности за рад.

Модернизација опера у свету огледала се и у већој покретљивости извођачких ансамбала. Савремене комуникације, нарочито авионски саобраћај, омогућили су велика гостовања, боље информације и размене солиста; пре рата су иначе углавном путовале велике балетске трупе и понека опера, јер није једноставно оперском ансамблу да буде „путујуће позориште”. Наш је балет између два рата гостовао у Грчкој, Бугарској и Румунији, наша опера у Немачкој. Сетимо се још путовања у Бугарску, које је 1910. извео са својом опером Жарко Савић, и гостовања немачких опера када су Аустријанци узели Београд од Турака крајем 18. века и оних пред априлски рат.

Жеља за међусобним упознавањем је била један од чинилаца који је довео до „златног века” опере не само код нас. У том контексту

послератног процвата извођачке уметности у свету треба и сагледавати нашу оперу, онда када су Европа, СССР и обе Америке биле у јеку нових прегнућа, дочекавши „златни успон” у развоју оперске уметности, филма, мјузикла и нарочито балета, слично успону после Првог светског рата.

Први наступ наше опере у иностранству начинио је балетски ансамбл на фестивалу у Единбургу 1951. године, када је свету приказана *Охридска легенда*, да би то учинила касније и друга позоришта у Југославији. Затим се за Београдску оперу ређају и други важни оперски и балетски центри у Европи и у Африци. У раздобљу од 1951. до 1972. године Београђани почињу да изводе углавном руске опере. Оскар Данон је био не само диригент у највећем делу домаћег и интернационалног програма наше опере, већ и организатор који је успео да начини велике продоре на светску сцену. За узврат светска сцена посећује нас, гостују чувене балетске трупе и опере. У том периоду, осим Данона, слави Београдске опере допринео је Крешимир Барановић, са млађим диригентима Душаном Миладиновићем, Богданом Бабићем и Ангелом Шуревим. Број редитеља се шири преко Кулунџића, који се вратио у оперу, на младе људе школоване у иностранству, Младена Сабљића и Ану Радошевић, и у последње време најмлађег – Дејана Миладиновића, који су остварили и међународне каријере. Оцу и сину Миладиновићима дугујемо за изузетну премијеру Коњовићеве *Отаџбине* (1983), а Оскару Данону и млађем Миладиновићу за врло истакнуту обнову *Кнеза од Зетле* (1989). *Охридска легенда* је имала мало среће с обновама у Београду, тако да смо трамо да је она умрла заједно са својим творцем Христићем.

Музичка критика добија такође младе посленике, али су остали и они стари, осим што више није било Милојевића. Оперску критику преузима и са тактом води Стана Ђурић-Клајн, само што критика није више онако обилата као пре рата, када се њој у дневној штампи одвајало више простора. Предратни музички хроничари који су нападали управу, сада се не усуђују да било шта замерају директору опере чак и када би били другачијег мишљења поводом неких хваљених поставки опере *Фауст*, гостију као што су Фридрих Шрам или Серж Вафијадис. Шрамов успех са делимично шокантним *Фаустом* у париском Театру нација забележен је крупним словима у аналима Београдске опере. Исто тако и други успеси, углавном са руским репертоаром, били су регистровани у странијој штампи, док су овде прави познаваоци били сигурни да не би било „златног доба” београдске Опере без њеног међуратног „златног” или „брилијантског” доба, када су поједине представе у опери и у балету апсолутно могле да конкуришу иностраним, само што тада није било тог протока информација, тог музичког интернационализма у толикој мери, са рекламом која помаже сагледавању резултата. „Београдска

оперска традиција” је створена двадесетих и тридесетих година<sup>21</sup>, па је тако „београдски стил” промовисан *Фаустом* и *Дон Кихотом* (изузетна сцена Миомира Денића), имао своје корене у предратном успону опере и балета.

Успеху новог доба у кући код Споменика допринели су, поред наведених диригената, и певачи Лазар Јовановић, Меланија Бугариновић, Мирослав Чангаловић, Валерија Хејбалова, Александар Маринковић, Јован Глигоријевић, Радмила Бакочевић, Милица Миладиновић, Бисерка Цвејић, Драго Старц, касније Никола Митић, Милка Стојановић, Живан Сарамандић и многи други, млађи који су заслужили да стану овде такође на прво место. Класични и модерни балетски репертоар саздали су играчи Вера Костић, Јованка Бјегојевић, Душан Трнинић, Бранко Марковић, Душанка Сифниос, Лидија Пилипенко и множина талентованих и полетних балерина и балетских играча који су појединачно имали успешне иностране каријере. Од сценографа и костимографа истакли су се, поред већ споменутих, и Душан Ристић, Владимир Маренић, Божана Јовановић и низ младих, од којих је био запажен код Коњовићевих опера Александар Златовић.

Мада управа Народног позоришта ни овога пута није деловала нарочито стимулативно на домаће композиторе (балет *Реми Драгутина Гостушког* изведен је само у Загребу 1963. у оквиру Музичког бијенала), фаворизујући донекле страни модерни музички театар и због гостовања у иностранству, српска оперска продукција се увећавала углавном деловањем аутора старије и средње генерације. Међу њима се Рајичић окреће опери и после *Симониде* компонује *Карађорђа* који постаје телевизијска опера, што даје подстрека аутору да своје две следеће „руске” опере *Дневник једног лудака* и *Беле ноћи* компонује за овај медијум.

Млада генерација после рата губи донекле, па и сасвим, интересовање за музичку сцену, са изузетком Енрика Јосифа и Душана Радића. Јосиф се надовезује на *Симониду* Станојла Рајичића *Штефаном Дечанским* (1970), уз балет *Пишицо, не склапај своја крила*, а Радић компонује *Беле кулу* (1957) и *Баладу о месецу лушалици* (1960), следећи касније комични музички театар започет Логаревом *Покондиреном шиквом*, својим мешовитим музичко-сценским жанром као што је *Љубав – то је главна ствар* по Молијеру (1963). На потезу су сада млађи који пишу музичко-сценска дела везујући се за разне фестивале модерне музике и експерименталног театра, удаљавајући се од традиционалних сценских форми. Ту помињемо *Корак* Зорана Христића, *Медеју* Зорана Ерића (који је дао и традиционалне балетске представе *Јелисаветиу* и *Бановић Страхинју*) и *Исидору* Иване Стефановић и Јелене Шантић.

---

<sup>21</sup> П. Милошевић, *Нав. дело*, 148.

У сваком случају, музички театар код Срба показао је и показује своју виталност и своју оригиналност кроз континуитет и дисконтинуитет развојне линије, са одушевљеним намерама ако не и најбољим условима за напредак у будућности. Само кад се историја не би немилосрдно понављала! Многа од домаћих дела, са изузетком *Ера* и, нарочито, *Охридске легенде*, доживе једно извођење или свега неколико њих, да би се изгубила потпуно из видокруга публике. То је и после рата била судбина *Сељака*, *Суџона*, Барановићеве опере *Невеста од Цетинграда* или обнове *Ђурђа Бранковића* Настасијевића, и других композиција, за које нико није учинио да се сачувају на магнетофонској траци или на видео снимку. Неопростиво је што није снимљена Коњовићева *Отаџбина*, када је њена премијера поводом стогодишњице композиторовог рођења била прворазредни позоришни догађај.

Српски музички театар се ту и тамо пробија и до стваралаца и до гледалаца, у разним својим видовима, ослањајући своју будућност и на примени телевизијског медија, како се то показало интересним на примерима Рајичићевих опера. С тим је у вези и питање да ли ће српска опера и даље бити везана за литературу и поред модерних техника и других тековина савременог експерименталног театра? По свему судећи хоће, јер смо и даље у очекивању прикладног оперског либрета или атрактивног балетског сценарија. Алтернативна балетска сцена предлаже у последњој деценији 20. века више радикалних решења која имају своју публику међу младима, мада они традиционалнији теже и даље у приличној мери балетској класици. На жалост је класични балет на сцени Народног позоришта све више у опадању, а за његову замену нечим другим нико се на официјелној сцени није постарао.

Новосадски балет који је успешно почео своје деловање пре четири деценије има у својој историји далеко смелије узлете и доста неприкосновених успеха и у домаћем делокругу, што се такође може рећи и за оперски облик: *Гилгамеш* Рудолфа Бручија свакако отвара нове перспективе.

Оно, међутим, што се није остварило у српској музици, или је дошло само као изузетак да потврди правило, јесте популарна опера за чије се садржаје могло наћи пуно материјала, што је делом инспирисало Душана Костића да напише шаљиву игру *Мајстори су први људи* (1962) по Кости Трифковићу. О том проблему је писао Стеван Христић, непосредно после свог поновног уласка у Народно позориште после Првог светског рата. Онда је то било актуелно а данас може да звучи анахроно; па ипак, с обзиром на наша схватања, „... то је једини облик у коме ће модерни музичари моћи да пруже своју сарадњу и створе народни, популарни музички репертоар, за који можемо слободно рећи да не постоји... Дакле, песници, дајте нам само

драму и комедију, а оставите песму (ово се односи на комаде с певањем за које је Христић сматрао да их треба одбацити) – или нам дајте либрето за музику.”<sup>22</sup> Тако нису само песници с краја 19. века нудили своје текстове, већ су их касније композитори тражили, између два рата и после Другог светског рата. Нису се ни популарни комади с певањем претворили у популарне опере, како се то очекивало, ради неке поступности, нити су драмски писци створили нешто ново што би оживело оперу и приближило публици домаће стваралаштво. И поред љубави према литератури, можда ће мултимедијални тотални театар бити наш театар будућности или блиске садашњости.

### SERBIAN MUSICAL SCENE (Summary)

Music has always been present in the Serbian theatre; it had been there before opera was institutionalized and adopted as a musical form by the Serbian composers. In Belgrade, the first opera performances were given early in the 20th century, but the large-scale productions were not staged in the capital until after World War I. Between the wars, in the period 1920-1941, opera flourished thanks to the Russian emigration, i.e. its operatic singers, ballet dancers and choreographers, stage directors and set and costume designers. The activities of Serbian composers were mainly focused on opera, but they also wrote music for ballets. The operatic and ballet activities, although uninterrupted during the German occupation, were considerably reduced at that time and maintained for the sake of preserving the remaining property and providing means for the survival of artists. At that time local staff prevailed considerably over the Russian emigration artists who were withdrawing to make way for younger, local artists, former students of theirs.

At the end of World War II quite a number of Russian emigrants of the first and second generation had to face emigration one more time. Thanks to the Russian teachers who had stayed, the Belgrade opera, now together with the newly established Opera of Novi Sad, resumed the prewar flair in many operatic and ballet performances thus making it possible for the local population to enjoy good performances again.

In the early fifties the Belgrade Opera went on foreign tours and also exchanged visits within Yugoslavia. In spite of all the exuberant operatic and ballet life, the domestic, Serbian stage works – with one rare exception (the ballet *Legend of Ochrid* by Stevan Hristić) – never gained the popularity of the standard Italian, French or Slavic repertoire. All this had a discouraging effect on Serbian composers throughout the history of our musical theatre. For a short time two

---

<sup>22</sup> Стеван Христић, „О националном репертоару”, *Мусао*, 1919, књ. I, св. 1, 76.



opera theatres in Serbia attempted to switch to a modern or even avant-garde repertoire on a number of occasions. However, the audience keeps sticking to the tradition, still preferring *Traviata* to *The Love of Three Oranges*.

As television has played an important role in the popularization of art music i.e. the domestic opera and ballets, perhaps it could be turned into a new powerful medium for the Serbian composers who already in 1970 and 1980 tried their hand at composing TV operas. Maybe in future some new media will enrich the opera production in Serbia and bring new audience to the alternative opera and ballet output.

Рад објављен у: *Српска музичка сцена*, зборник радова са научног скупа одржаног од 15. до 18. децембра 1993. године поводом 125. годишњице Народног позоришта, ур. Надежда Мосусова, Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, Београд 1995, 5–36.





# DIAGHILEV'S BALLETS RUSSES AND THE BALLETS IN THE BALKANS AND OTHER EUROPEAN COUNTRIES 1920-1944

## *Marking the Centenary of Diaghilev's Ballets Russes (1909-2009)*

UNESCO proclaimed 2009 the year of *Russian Ballet*, originally called *Saisons Russes*, afterwards *Ballets Russes*, founded by Sergei Diaghilev. Exhibitions, publications and performances celebrated Russian ballet within Russia and throughout the world, mainly Western, world. In addition to extensive literature on Diaghilev's *Ballets Russes*,<sup>1</sup> the events of 2009 inspired new studies of the phenomenon of Russian dancing abroad.<sup>2</sup>

From their first Parisian appearance in 1909, Diaghilev's ballet company seduced the audiences with the beauty and technical quality of their performances, diminishing the interest in modern dance, which had spread throughout Europe from the beginning of the twentieth century following recitals by Isadora Duncan and celebrities of the German *Ausdruckstanz*.

Diaghilev's unique troupe did not only have a great and lasting influence on the ballet world. Everything was touched by their magic - art and theatre in general and even lifestyles.

The best of Russia was shown in the West, whose citizens were little acquainted with the cultural achievements of this large and distant country. For his daring enterprise, which performed outside Russia from its undertaking, Diaghilev gathered talent from the Maryinsky, Bolshoi, Kiev, and Warsaw theatres, supplying his company with soloists rarely before seen in the Western world.

The First World War and the Bolshevik revolution prevented spectators in Russia from seeing Diaghilev's *Ballets Russes*. A very significant social difference between the pre- and post-war periods of Diaghilev's dancers, being present on three continents, was that the *Ballets Russes* became, after the crucial years 1917 and 1918, an association of stateless exiles. After 1919, the Diaghilev' ballet was an ensemble of émigré art-

---

<sup>1</sup> See the output of Lynn Garafola, starting with *Diaghilev's Ballets Russes*, Oxford University Press, New York - Oxford 1989. Also Richard Buckle, *Diaghilev*, Hamish Hamilton Paperback, London 1984.

<sup>2</sup> *Etonne moi! Serge Diaghilev et les Ballets Russes aux Editions Skira*, Catalogue établi sous la direction de John Bowl, Zelfira Tregulova et Nathalie Rosticher Giordano (300 illustrations en couleurs et 100 en noir et blanc, 352 pages), Milan, Monte Carlo 2009. Russian version (translation): *Videnie tantsa. Sergei Diaghilev i Russkie baletnye sestony*, Tretiakovskaya galleriya i fond "Ekaterina", Moskva 2009.

ists.<sup>3</sup> Subsequently, Soviet Russia largely ignored the company, although the authorities were interested in getting some artists back, especially their leader Diaghilev.

The existence of the *Russian Ballet* only began to occupy Soviet scholars (better to say they were allowed to be interested) decades after the Second World War, most intensively during the period of “Glasnost,” with the publication of many books about the subject.<sup>4</sup> Merits of the *Ballets Russes* are now fully appreciated in its homeland, which recognizes the venture born on Russian soil under the auspices of the *Mir iskusstva* (World of Art) movement and Imperial stages.

In Europe, *Ballets Russes* performed mainly in Western, rather than in Central and Middle European countries. The most easterly point from Paris was Budapest, part of the Austro-Hungarian Empire, and after World War One, capital of the independent republic of Hungary. There existed a small “Russian” tradition from the recent past: at the end of 19<sup>th</sup> century Budapest was twice visited by eminent Russian ballet artists. Some of them toured in Prague in early 1900 as well as Diaghilev’s company later, in Budapest in 1912. The impact was soon to be felt in Hungarian music: Bela Bartók’s *Wooden Prince* could be regarded as a younger brother of *Petrushka*, not to mention Schönberg’s *Pierrot Lunaire*.

One might expect that imported, innovative ballet presentations would benefit ballet schools and new ensembles in all visited areas. For example, *Ballets Russes* appeared in Spain and Italy during World War One, with little or no effect on dance in either country. Actually, ballet art had greater impact on those countries where the *Ballets Russes* were not seen! This fact is largely to be attributed to dancers who left the company returning to Russia because of the war and who eventually emigrated to the countries not reached by Diaghilev’s influence. Thus the Russian refugees contributed to the establishment or improvement of dance in the Balkans and other eastern European countries, introducing there both the classical Russian style and the modern ballet of Mikhail Fokine, the choreographic and dancing spirit in the early years of Diaghilev’s company.

Those promoters of the ballet art, *Ballets Russes* dancers and choreographers (often united in one person) influencing the European “peripheral” ballet world could be divided in two groups. The first one consisted of artists who temporarily or permanently remained with Diaghilev until his troupe dissolved, like Tamara Karsavina, Olga Spes-

---

<sup>3</sup> Richard Buckle, *Diaghilev*, 340, 341.

<sup>4</sup> See the luxurious bilingual edition (Russian and English) by Militsa N. Pozharskaya, “Russkie sezony v Parizhe, eskizy dekoracij i kostjumov 1908-1929”, *The Russian Seasons in Paris, Sketches of the Scenery and Costumes 1908-1929*, Iskustvo Art Publishers, Moscow 1988.

sivtseva, Fokine and his wife Vera, Bronislava Nijinska, Vera Karalli, Nikolai Zverev and Nikolai Sergeev, Vera Nemchinova and Alexei Obuchov, Ludmila Schollar and Anatole Vilzak. A second group contained former *Ballet Russes* artists who did not belong to the Diaghilev's company following First World War, notably Anna Pavlova, Alexandra Fedorova, Maria Kuznetsova, Margarita and Max Froman, Elena Poliakova, Theodore Vassiliev, Mieczislaw Pianowski and Boris Romanov.

After World War One, certain "peripheral" areas, Latvia and Lithuania, as well as Poland, Czechoslovakia, Hungary and Romania, had an established theatrical dance tradition, while Bulgaria, Greece, Albania and Eastern Serbia as part of the newly constituted Yugoslavia, did not. In Turkey, as in Albania, there was no cultural milieu to support either classical or modern dance.

This study focuses on interactions and artistic relationships among Russian emigrants of the 1920s, 1930s, and early 1940s, i. e. on dancers, choreographers, ballet composers, stage and costume designers, formerly of Diaghilev's circle, who performed in theatres considered remote by Westerners, in Yugoslavia, Bulgaria, Romania, Latvia or Estonia. It will show how the emigrant Russian dancing world, consisting largely of offspring of *Ballets Russes*, took ballet to the so-called "peripheral" nations or "Randvölker," terms taken from the former Western musicology and here used in a geographical sense. A widened ballet history will demonstrate that smaller countries of Europe's "border" were by their significance not so far removed from the capitals of France, Monaco, and England, where the greatest number of Diaghilev's spectacles occurred.

Until now, researchers have not investigated dance history beyond traditionally recognized cultural centres in Europe. Achievements of the ballet in the Balkans, Scandinavia, South and West Slavonic areas, or the Baltic have been overlooked. Nor have historians explored connections between "provincial" ballet events and achievements in larger European countries, although Diaghilev's dancers and other stars of the first magnitude also performed in Bucharest, Belgrade, Stockholm, Kaunas or Riga, just as they did in Paris, Monte Carlo or London.

The reason for this may be that after the Second World War most of these "peripheral" lands had become satellite countries of the Soviet Union, where the Iron Curtain effectively blocked study of the cultural activities of emigrant Russian dancers. They were almost banished from histories and encyclopedias. Many archives were already being destroyed during the war, and afterwards the Communists practiced deliberate "ideological vandalism." As a result, the influence of Russian refugees on ballet in the Balkans and Baltic countries, Scandinavia, East Germany, Czechoslovakia, Poland, and also in Hungary was underestimated after the World War Two, if considered at all. To reestablish facts later became difficult, if not impossible.

\* \* \*

When the circumstances improved, investigators began with the Russian Great Exodus. Refugees had followed several paths to escape the Revolution. Northern routes led to independent Finland and other Scandinavian countries across the frozen Baltic during the dreadful winter of 1917/18. Few ballet artists settled there except the Fokines, Mikhail and Vera, their stay presenting, after *Ballets Russes*, a special case in the history of dancers' emigration. Fokine, who worked in Stockholm in 1913 and in Copenhagen after 1918 before going to the United States, initiated the birth of *Ballet Suedois* in Paris, together with the impresario Rolf de Maré and choreographer/dancer Jan Börlin.

Emigrants were more numerous in Latvia, Lithuania and Estonia, independent after 1918, where Russian artists easily adapted to the Baltic (former Russia), as well as to Germany. The syntagma "Russian Berlin" is well-known to historians of emigration. Russians also favored Czechoslovakia, a new state after 1918 and, to a lesser extent, Poland.

A more complicated route from Russia crossed the river Dniester into Romania. Romanian policies did not welcome Russian refugees, so that few found more than temporary shelter in the towns or villages of this relatively hostile area. The family Baronov and Boris Romanov with his wife Elena Smirnova were there briefly, in transition.<sup>5</sup> Vera Karalli and Anton Romanowski, who lived and worked in Bucharest beginning in 1921, were among exceptions.

The majority of Russian refugees passed the Black Sea to Constantinople, Bulgarian and Yugoslav (Adriatic) harbours. Ballet artists had performed many programmes in the Turkish capital,<sup>6</sup> but there was no good opportunity for Russians to settle there. Local and English authorities did not permit Russian émigrés to remain in Turkey or Greece. Russians quickly dispersed to other lands, first to Turkey's neighbors. Greece was also primarily a place of transit for emigrants and would face its own tragedy in the 1921-1922 war with Turkey and the resulting influx of Greek refugees.

In any event, Greece did not become a land of classical ballet, nor did Spain. The influence of folkdance was too strong in both countries, although Spain had hosted Diaghilev's company during and after First World War. Germans and Czechs preferred modern dance to classic

---

<sup>5</sup> See the memoirs of Irina Baronova, *Irina, Ballet, Life and Love*, Foreword by Clement Crisp, University Press of Florida, Gainesville 2005, 10-12.

<sup>6</sup> To be informed about the abundant artistic life in Istanbul see Aleksandr Vassiliev, Ksenija Tripolitova, *Malenkaya balerina. Ispoved' russkoi emigrantki (Little Ballerina. Confession of a Russian Emigrant)*, chapter *Russkij Konstantinopol' (Russian Konstantinopol)*, ANF, Moskva 2010, 129-143.

ballet or Fokine's art. Poland briefly, on the eve of Second World War, saw a Polish Ballet founded by Bronislava Nijinska. Emigrants rarely stayed in Hungary, the homeland of Nijinsky's wife Romola.

\* \* \*

Directly or through Turkey, many Russian émigrés, especially artists, traveled to Bulgaria, which initially had an opera house, but no theatrical dance at all. However, Bulgarians did not take advantage of the presence of celebrated Russian dancers in order to establish a ballet theatre of their own. Defeat in the First World War, with the added obligation of reparations, resulted in poverty and lack of support for the arts.

Historians record at least twenty prominent dance soloists who came with the first wave of émigrés to Bulgaria. Russian ballet artists appeared in Sofia early in 1920. The first performances announced in local newspapers were by Maria Artsibusheva's troupe, with soloists Maria Yurieva and Elena Kozlovska, at the Renaissance Theatre, in February of 1920. Seven more spectacles followed until March the same year, when Yurieva abandoned the ensemble for Paris via Belgrade, appearing also in Zagreb and Sarajevo.

Elizaveta Anderson from the Bolshoi also danced in February, 1920, with the former Diaghilev soloist and former husband of Bronislava Nijinska, Alexander Kochetovsky.<sup>7</sup> Anderson was among the few prepared to stay in Sofia, with her husband Ivan Ivantsov, the singer and director of the Sofia Opera, but they soon left with Kochetovsky for Paris in August 1921, performing twice in Zagreb while in transit.<sup>8</sup>

By the second half of 1920, another group of ballet artists from Russia's Bolshoi had reached Bulgaria, via Turkey - the family Froman: dancers Margarita, Maximilian and Valentin, pianist Olga, and stage designer Pavel. With them were young soloists Julia Bekefi, Ana Redel, Olga Orlova and Valentina Belova. They performed in Sofia's Renais-

---

<sup>7</sup> All facts about the situation in Bulgaria taken from Violeta Konsulova, *Iz istoriata na b'lgarski balet*. Glava *Ruskite baletni artisti v Bl'garia* (*From the History of the Bulgarian Ballet*, chapter *Russian Ballet Artists in Bulgaria* (Bulgarian language), Ed. B'lgarska akademija na naukite. Institut za muzikoznanie - Bulgarian Academy of Sciences. Musicological Institute, Sofia 1981.

<sup>8</sup> See also for other facts in *Zagreb Croatian National Theatre 1860-1985*, Ed. in chief Nikola Batušić, Hrvatsko Narodno Kazalište u Zagrebu & Školska knjiga (in English), Zagreb 1985; also *125 godina profesionalnog baleta u Hrvatskoj, recentni trenutak profesije*, drugo dopunjeno izdanje, urednice Sonja Kastl i Jagoda Martinčević, Hrvatsko društvo profesionalnih baletnih umjetnika, Zagreb 2002 [*25 Years of Professional Ballet in Croatia, a recent moment in the profession*, second enlarged edition, editors Sonja Kastl and Jagoda Martinčević, publisher Croatian Society of Professional Ballet Artists (Croatian and English), Zagreb 2002].

sance Theatre from September until the end of the year. In January 1921 they traveled to Belgrade, and appeared in Zagreb. There they stayed, as members of the Croatian National Theatre.

In 1921 Viktorina Kriger and Boris Kniazev's company enriched Bulgarian artistic life. After 1917 Kniazev had lived in Istanbul, working as a ballet dancer and organizer before leaving for Sofia. In November and December of 1921 he staged the second, "white," act of *Swan Lake* in the National Theatre of the Bulgarian capital, with Ekaterina Loren as Odette, and danced the leading male role himself. Further plans for the ballet in Sofia were abandoned in 1922; Kniazev and his swans went to Paris, after a short stay in Bucharest. Kriger joined Anna Pavlova's company, worked for a while in Tallinn, and later returned to the USSR.

The case of Tamara Karsavina from Maryinsky, Diaghilev's *prima ballerina* was also indicative. She could organize only a single recital in Sofia on March 20th 1922, living for a short time in the Bulgarian capital not as an émigré, but as the wife of the English diplomat Henry J. Bruce. Regardless of the stimulus given, there was no place for the ballet although Russian conductors and singers lent an important impetus to the development of opera in Bulgaria, while Isaac Duvan-Tortsov and Nikolai Massalitinov from Moscow Art Theatre improved and modernized Bulgarian drama.

Ballet performances given in Sofia, and in Istanbul proved that there was an interested audience, not just among the Russian emigrant population, but Bulgaria's dance scene had yet to develop. In any case there had been no initiative from the natives. Germany, Austria, and Hungary were also defeated and impoverished, struck by heavy inflation, but there was less antipathy toward émigrés in those places. In the German capital, Boris Romanov and his wife Smirnova founded the well-known Romantic Ballet Theatre, which would perform throughout Europe.

\* \* \*

Following World War One, Belgrade, heavily damaged as was all of Serbia, could not take the opportunity to permanently host the outstandingly artistic Froman family. Margarita was celebrated for her leadership in Diaghilev's *Ballets Russes* beginning in 1912, and in the company's American tour in 1916. The situation was later corrected when the Fromans were invited for guest appearances and given a three-year contract in Belgrade, beginning in 1927.

Otherwise, Belgrade took great advantage of the many innovations offered by émigré artists. The National Theatre, supporting drama, opera, and eventually the ballet ensemble, engaged a group of stage and costume designers of the first rank, primarily attached to the World of

Art circle. Without them, Belgrade's theatre could not have achieved the same degree of success. The emigrants-scenographers brought to Yugoslavia the spirit of Diaghilev's (in fact Fokine's) *Gesamtkunstwerk*, born on Russia's ballet scenes at the *Jahrhunbertwende*. Fully recognized artists Leonide and Rimma Brailovsky, together with Vladimir Zagorodniuk, Anani Verbicky and Vladimir Jedrinsky, fostered modern stage and costume design, and built special workshops for scenery painting in Belgrade National Theatre.

Instead of the Fromans, the Serbian theatre acquired another ex-Diaghilev ballerina. In 1922, Elena Poliakova, a member of the Maryinsky Theatre, a pupil of Fokine, and a classmate of Anna Pavlova, came from Ljubljana with her partner Sergei Streshnev (to join later *Ballets Russes*), where she had already staged Fokine's *Scheherazade* and a local ballet (*The Dancing Legend* by Risto Savin). Thereby Slovenia was deprived of an exquisite dancer and choreographer.<sup>9</sup> The leadership of the Ljubljana ballet was overtaken by Maria Tuliakova and Peter Gresserov-Golovin.

Belgrade gained new ballet strength with the arrival of the half-Russian Natalia-Nataša Bošković from Moscow's Vaganova School, and her promotion to first Serbian principal.<sup>10</sup> Other *Muscovite* newcomers were Marina Olenjina from the Alexeyev-Stanislavsky family and Nina Kirsanova, partnered by Alexander Fortunato, from St. Petersburg. In Belgrade, Fortunato produced *Coppelia* and *Swan Lake* in four acts, and danced the role of the Prince, with Poliakova as Odette and Kirsanova as Odile.<sup>11</sup>

When Fortunato left for Paris, Theodore Vassiliev came from the French capital to work in Belgrade in 1926/7 with his crowning work, *Sleeping Beauty*, "the Bible of classical ballet," and in Zagreb the following year, where he staged *Firebird*, *Coppelia* and two shorter pieces. On occasions, the "outlying districts" surpassed the leading ballet centres. Southeastern Europe of the 1920s enjoyed quality performances of the three balletic compositions of Tchaikovsky, through Belgrade's National Theatre: *Nutcracker* in 1923 (chor. Poliakova), a full-length *Swan Lake* in

<sup>9</sup> The ballet history of three Yugoslav centres is depicted in Milica Jovanović (in Serbian), *Balet, od igre do scenske umetnosti* [*Ballet, from Dance to Scenic Art*], Ed. Zoran Hamović, Clio, Beograd 1999, 173-183.

<sup>10</sup> Ksenija Šukuljević, *Nataša Bošković, Primabalerina, koreograf i pedagog* (*Nataša Bošković, Prima Ballerina, Choreographer and Ballet Teacher*), Ed. Zoran Filipović, Publisher Muzej pozorišne umetnosti SR Srbije, Serbian Museum of Performing Arts (in Serbian with Russian and English summaries), Beograd 1989, 8.

<sup>11</sup> The same author, *Nina Kirsanova, primabalerina, koreograf i pedagog*, *Nina Kirsanova, Prima Ballerina, Choreographer and Ballet Teacher*, Ed. Miodrag Djukić, the same publisher as above (in Serbian with Russian and English summaries), Beograd 1999, 28.



1925 (Fortunato),<sup>12</sup> and *Sleeping Beauty* in 1927 (Vassiliev),<sup>13</sup> as well as Glasunov's *Raymonda* in 1928 (Froman). In this way, the Yugoslav capital became the leading dance centre in Southeastern Europe.

Experienced teachers like Froman and Poliakova emigrated with their pupils, and immediately opened schools in their new homeland. These schools produced a plethora of dancers for the Zagreb National Theatre, among them Ana Roje, and Mia Slavenska, and for Belgrade's National Theatre, where classical ballet was cherished with great care. In the 1920s, the Belgrade classes of Poliakova attended the Mlakars and Aurel Miloss. He wrote about "versatile Fortunato and great Kirsanova". In 1930s there were Ana Roje and Oskar Harmoš. After producing choreographies in the 1920s and appearing on stage until 1928, Elena Poliakova devoted herself to her school and her pupils' annual performances—examines consisting of complete works or separate acts from the classical repertoire, *Coppelia*, *Swan Lake* or *Nutcracker*.

Dancing émigrés employed in the "border" National Theatres, also took every opportunity to perfect their art abroad. They practiced in Paris with Olga Preobrajenska or Matilda Kshessinska. Dancers from Riga, Revel (Tallinn), Bucharest and Belgrade were seen in the Paris studio of Nikolai Legat, in 1926 the ballet-master of Diaghilev's company. Among Yugoslav Russians were remembered "the wonderful dancer Kirsanova," Alexander Fortunato, Olga Shmatkova, Irina Luhezarska, daughter of the singer Eugenia (both of whom were members of the Belgrade National Theatre in the mid-1920s), Boris Kniazev (working later for one season in Belgrade), Eugenia Delarova (wife of Leonide Massine) and the Latvian Harijs Plutis.<sup>14</sup>

From their first appearances in Yugoslavia, the pillars of ballet Froman and Poliakova succeeded as choreographers, and *Ballets Russes'* repertoire spread rapidly. The popularity of Fokine's pre-war "oriental" creations in Zagreb, Belgrade, and Bucharest was in no small part due to

---

<sup>12</sup> The only international source to register this fact is Cyril Beaumont, *The Ballet called 'Swan Lake'*, Wyman & Sons, Ltd., London 1952, 155.

<sup>13</sup> The forth performance was attended by a Soviet critique (A. Nikoljsky referring in *Novoje vremeja*) who found it dazzling, praising the choreographer, protagonists Nataša Bošković and Max Froman and other outstanding soloists, numerous adolescent pupils of the Poliakova's school, stage and costumes by Vladimir Jedrinsky, (quoted after Mirjana Zdravković, Prva koreografija *Uspavane lepotice* P. I. Čajkovskog na sceni Narodnog pozorišta u Beogradu, „The First Choreography of the 'Sleeping Beauty' by P.I.Tchaikovsky on the Stage of the National Theatre in Belgrade”, *Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku* No 40/2008, Novi Sad 74, 75 (in Serbian with English summary).

<sup>14</sup> Nina Tikhonova, *Devushka v sinem (The Girl in Blue, in Russian language)*, Ed. Art, Moskva 1992, 110. (translated from the French *La jeune fille en bleue*, L'age d'homme, Paris 1991).

Anton Romanowski, one of Anna Pavlova's dancers. The Diaghilev's inter-war productions were only seldom seen in the Southeastern Europe. Stravinsky's *Pullcinella* and *Wedding*, and Prokofiev's *Shout* were performed in Zagreb and Ljubljana, and Manuel de Falla's *The Three-cornered Hat* was staged in Zagreb and Belgrade.

Obviously was modern (German) dance generally rejected by Serbian authorities and mostly by spectators after World War One, although Belgrade audiences could enjoy the work of their countrywoman, Maga Magazinović, a pupil of Max Reinhardt and Elizabeth Duncan and also the émigré dancer Klavdia Issachenko, who was the first ballet mistress of the Belgrade ensemble. Both Magazinović and Issachenko had "plastic" schools with a certain success. Visiting dancers performing in the "plastic" style included Rudolf Laban, Valeria Kratina (acclaimed in Sofia), Charlotte Wilke, Kurt Joos, and the Sakharovs but Belgradians clearly preferred the classical ballet of Anna Pavlova and Tamara Karsavina, who toured Yugoslavia in 1927 and 1928, respectively.

In admiration for Fokine's modern ballet and, of course, for the "character" dances, especially flamenco imported by the Russians, the domestic folk heritage was not forgotten, combined with Fokine's new type of spectacle, brief and dense. First the Croatian dancing scene was deeply touched by Stravinsky's grotesque: ballet compositions by Krešimir Baranović, conductor of Anna Pavlova's company orchestra, *The Gingerbread Heart* and *Imbrek with the Nose*, choreographed by Margarita Froman, were performed in Zagreb and Belgrade in 1920s and 1930s, and Fran Lhotka's *Devil in the Village*, mounted by Pia and Pino Mlakar seen in two cities also in 1930s. Both *The Heart* and *The Devil* were soon produced abroad.

The situation was also provocative for Serbian composers. *The Legend of Ochrid* by Stevan Hristić was created and danced in Belgrade by Nina Kirsanova in 1933. Her new partner was Anatol Joukowsky, pupil of Poliakova. Hristić's *Legend of Ochrid* opened the door to other Serbian folkloric ballets made by Joukowsky: *The Fire in the Mountain* by Alfred Pordes (1941) and *In the Morava Valley* by Svetomir Nastasijević (1942).

Nina Kirsanova had left Belgrade in 1926 for Paris's *Opéra comique* and Buenos Aires' *Opera Colón* but returned to Yugoslavia from her extended tours with Pavlova's troupe in 1931, bringing parts of the late Pavlova's repertory like *Autumn Leaves* (Chopin) and Chlustine's *Romance of a Mummy* by Nikolai Tcherepnine. His ballet was in Yugoslavia renamed *The Secret of the Pyramid*, for productions in Belgrade (1932) and Kaunas (1938). Kirsanova performed the leading role in both.

Fokine's ballets were also staged in the Baltic countries and Scandinavia, and Fokine himself visited the area several times. Nikolai Sergeyev, Ballet master of Riga 1922-1925, came from the Maryinsky Theatre. He was renowned for mounting Tchaikovsky's *Sleeping Princess* in 1921 (after Marius Petipa,- Gregor Fittelberg conducting - for the London tour of

Diaghilev's company), building the ballet and the repertoire in the Latvian capital. Succeeded by Alexandra Fedorova-Fokina, who obviously under Sergeyev's influence (emigrating as he did with Vladimir Stepanov's notations of Petipa's ballets) produced the complete *Swan Lake* in Riga 1926. Sergeyev did the same in London in 1934. His pupil Osvald Lemanis created in the Latvian capital ballets of local composers: *Triumph of Love* in 1935 by Janis Mediņš, Janis Vitoliņš's *Iлга* (1937), and Janis Kalniņš's *Nightingale and Rose* and *The Autumn* (1938).

\* \* \*

While Théodore Vassiliev and Vera Karally lead the ballet in Kaunas in 1929/30, the world of dance mourned Diaghilev's sudden death. A second loss struck the ballet world when Anna Pavlova died after a short illness in 1931. Both companies' dancers scattered, searching for jobs also in peripheral European lands or in the United States, where some had already established connections. Eventually, Mikhail Fokine, Leonide Massine, and George Balanchine also made their way to New York.

In Europe, some members of the dissolved *Ballets Russes*, such as Nijinska, worked individually. Not until 1932 was a new company founded with a similar name: *Ballets Russes de Monte Carlo*. René Blum was artistic director while Colonel de Basil was general manager, and Massine choreographer. The company gathered former Diaghilev dancers, as well as newcomers. The highlight of the ensemble was Massine's symphonic ballet *Les Présages*, based on Tchaikovsky's Fifth Symphony, which premiered in Monaco in 1933. Aiming to preserve Diaghilev's heritage, the new company made a splendid appearance in London, then sailed for United States. Unfortunately, a disagreement between Blum and de Basil led to division of the company.

"*Ballets de Monte Carlo* had been created by Blum after he and de Basil had separated in 1935 and was organized around the nucleus of the *Ballet du Theatre National de Lithuanie*, which had been based since 1930 at the National Opera Theatre in Kaunas."<sup>15</sup> After Vassiliev and Karalli, who went to Bucharest, the ballet of Lithuania was headed by Vera Nemchinova, Aleksei Obukhov and Nikolai Zverev. Zverev staged fifteen ballets in Kaunas. Among them in 1933 national production of domestic composers, Juzas Gruodis (*Junate and Castitis*) and Balis Dvarionas (*The Mach-making*). In 1935 the Lithuanian ensemble made successful tours to Monte Carlo and London, featuring Tchaikovsky and Glazunov in the repertoire.<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> Vicente García Márquez, *The Ballets Russes, Colonel de Basil's Ballets Russes de Monte Carlo 1932-1952*, Alfred A. Knopf, New York 1990, 150.

<sup>16</sup> "The *Sleeping Beauty* produced by the Lithuanian National Opera and Ballet at the Kaunas State Theatre, Kaunas, Lithuania, in 1934 with choreography by Nicholas

Rivals de Basil and Blum met in 1936, when de Basil's troupe danced in England again. "Blum's company, which opened at the Alhambra July 7, gave Londoners another opportunity to see many outstanding dancers, some of whom had already appeared at the Alhambra as members of the Lithuanian company in February, 1935."<sup>17</sup> The ballet of Riga was guesting in Sweden and Poland, and the *Ballet Russe de Monte Carlo* was to be seen in the Latvian capital in 1938.<sup>18</sup>

Beside the large-scale ballet classics which were staged and maintained in the best Russian tradition, works by other Slavic composers were also performed in Belgrade. These included *Belle Époque* ballets-pantomimes of Oskar Nedbal, *The Story of Honza* presented in Belgrade and Zagreb by Margarita Froman, as well as Ludomir Rozicki's *Pan Twardowski*, seen only in Zagreb, and Karol Szimanowski's *The Brigands (Harnasie)* in Belgrade. In 1932, portions of the recently completed *Harnasie* had been heard in Belgrade, when the composer Szimanowski toured with Fittelberg conducting Polish works. *Harnasie*, choreographed and danced by Serge Lifar, was performed in Paris in 1936,<sup>19</sup> and is recognized. Less known is that the same ballet premiered in Prague in 1935,<sup>20</sup> and in Belgrade in 1937 by Elizaveta Nikoljska, the leading dancer and ballet mistress of the Prague National Theatre in the 1930s, before Szimanowski's work was seen in Poland.<sup>21</sup>

In Belgrade, in 1934, Kirsanova choreographed Massine's first symphonic ballet *Les Présages*, creating a highly spectacular version titled *The Man and his Destiny*.<sup>22</sup> In that same year, the Mlakars staged Strauss's *The Legend of Joseph*, apart from Mikhail Fokine's original ballet done for Diaghilev in 1914. From Fokine's later choreographies, an opulent *Golden Cockerel* mounted by Anatol Joukowsky, with Goncharova's sets and costumes reproduced by Vladimir Jedrinsky, was shown in 1939, also in Belgrade. The merit of these spectacles was due to new Russian

---

Zvereff after Petipa and designs by Mstislav Doboujinsky." See John E. Bowlt, *Russian Stage Design, Scenic Innovation 1900-1930*, From the Collection of Mr. & Mrs. Nikita D. Lobanov-Rostovsky, Mississippi Museum of Art, Jackson MS 1982, 124.

<sup>17</sup> Márquez, 151.

<sup>18</sup> Ija Bite, *Latvijas balets (Latvia's Ballet)*, in Latvian with English and Russian summaries, Ed. "Pētergailis", Riga 2002, 129. Also other facts about dancing Baltic are taken from I. Bite's book.

<sup>19</sup> Pierre Michaut, *Le ballet contemporain*, Plon, Paris 1937, 173-176, 184.

<sup>20</sup> Emanuel Siblík, *TANEC mimo nás i v nás, Historické poznatky a estetické soudy (Dance outside and inside of us, Historical facts and aesthetical judgments)*, Nakladatelství (Publisher) Václav Petr, Praha 1937, 227.

<sup>21</sup> See the booklet joined to the CD *Harnasie*. The ballet was premiered in Germany, Hamburg 1937. Polish premiere April 9, 1938, Teatr Wielki of Poznań.

<sup>22</sup> See about "Jedrinsky's heroic, histrionic designs" in the *Collection of Nikita D. Lobanov-Rostovsky*, 168.

ballet students from Poliakova's school to support the repertory of the National Theatre. This phenomenon was not exclusive to Yugoslavia.

The second generation of Russian émigré's provided elsewhere outstanding ballet performers in Europe. Balanchine discovered the famous "baby-ballerinas" in Paris: Tatiana Riabushinska, Tamara Toumanova and Irina Baronova, dancing leading roles in the post-Diaghilevian companies. In Belgrade, junior Russian soloists were Yania Vasillieva, Irina Vassilieva, Tamara Polonska, Elena Korbé, Maria Korzhinska, Irina Kushnareva and Tatiana Akimfieva, all born about 1920.

Two of Poliakova's outstanding male dancers, Mikhail Panaev and Borislav Runanine, soloists of the Belgrade National Theatre, enjoyed international recognition. Yet another internationally-known male dancer also began in Belgrade. Xenia Grundt, the Belgrade Pierrette of Dohnányi's pantomime, spotted Igor Yuskevich, a young sportsman, in a local club and eventually took him to Poliakova and Preobrajenska.

A Serbian pupil of Marina Olenjina and Anton Romanowski, and a partner of Vera Karalli in Bucharest, Miloš Ristić of the National Theatre, choreographed and danced Massine/Berlioz's *Symphonie Fantastique*. Two performances in April 1944 were seen during the German, Italian, Hungarian, Bulgarian and Albanian occupation of Serbia before Allied bombing of Belgrade on Orthodox Easter April 16. It was a triumph for both ensemble and orchestra!

In the future, ballet and dance historians must consider creations of the Belgrade ballet ensemble, starting from nothing and garnering support in the Balkans. Only in the late 1930s did Bulgarian authorities invite the Fromans to come from Zagreb and work in Sofia with a very modest ballet stage. The impetus may have been given by the Belgrade National Ballet's guest appearance in 1938, in the Bulgarian capital, displaying a rich and inspiring programme, as well as in Athens five years before. The work of "Yugoslav" Russians also animated Bulgarian composers Hristo Manolov (*The Dragon and Jana*, 1937) and Marin Goleminov (*The Fire-Dancing Woman*, 1942).

On the eve of Second World War, Belgrade's ballet equaled Riga's, largely due to Poliakova, Fromans, Kirsanova and Joukowsky. Through them Belgrade maintained a ballet relationship with Rome, Kaunas and Monte Carlo, and could sometimes compete with Paris and London. Nothing of the marvelous Belgrade ballet was left after the war, which is one more reason for historians not to marginalize "border" lands. Theirs ballet companies - dancers, choreographers and repertoires - must be introduced in dance encyclopedias (which is of the highest importance) and described in ballet histories.

Notable events include the hundredth performance of *Swan Lake* in Yugoslav capital in 1941, with Nina Kirsanova as the black swan, the role

she created in Belgrade in 1925, its white swan Nataša Bošković appearing with Spessivtseva in the Australian tour of the Levitoff's *Russian Ballet* in 1934. After this was Miloš Ristić dancing in Zürich and, with Runanine, taking part in the Fokine's *Paganini*, in London in 1939. Significant developments remain to be recorded to build a more complete picture of European ballet and transatlantic interactions. *Ballets Russes'* anniversary year is obliging us to renew and enlarge our interest in Diaghilev's illustrious legacy.

The Author is thanking Melita Milin from Belgrade, Agapia Balareva from Sofia, Elena Gordina from Moscow, Rita Spalva from Riga, and last but not least the colleagues from Zagreb for their precious help in providing relevant material.

## APPENDIX

### ***List of Diaghilev and Pavlova dancers/choreographers working in the European "periphery" 1917-1944***

- Mikhail Fokine and Vera, Stockholm, Copenhagen, Riga
- Alexandra Fedorova-Fokina, Riga, Kaunas
- Tamara Karsavina, Sofia, Bucharest, Belgrade
- Maria Kuznetsova, Belgrade
- Nikolai Sergeev, Riga
- Nikolai Zverev, Kaunas
- Boris Kniazev, Sofia, Belgrade
- Alice Nikitina, Skopje, Ljubljana
- Elena Poliakova, Skopje, Ljubljana, Belgrade
- Margaria Froman, Sofia, Zagreb, Belgrade, Bratislava
- Maximilian Froman, Sofia, Zagreb, Belgrade, Sofia
- Valentin Froman, Sofia, Zagreb, Bratislava
- Alexander Fortunato, L'vov, Bucharest, Belgrade
- Nina Kirsanova L'vov, Bucharest, Belgrade, Kaunas, Belgrade
- Théodore Vassiliev, Belgrade, Zagreb
- Boris Romanov, Belgrade
- Mieczislaw Pianowski, Belgrade, Riga
- Anton Romanowski, Bucharest, Belgrade
- Vera Karalli, Bucharest, Kaunas
- Elizaveta Nikoljska, Prague, Belgrade, Prague

***The Belgrade National Theatre Ballet and its repertoire  
1923-1944***

- Elena Poliakova: *Nutcracker* (scenes), *Les Sylphides*, *Scheherazade* (1923)
- Alexander Fortunato: *Coppelia* (1924), *Swan Lake*, *Polovtsian Dances* (1925), *Giselle*, *Taylor the Hero* (Nedbal) (1926)
- Theodore Vassiliev: *Sleeping Beauty* (1927)
- Jurij Rakitin: *The Veil of Pierrette* (1927)
- Max Froman: *Polovtsian Dances* (1927)
- Margarita Froman: *Les Papillons*, *La boîte à joujoux*, *The Gingerbread Heart* (Baranović) (1927), *Raymonda*, *Firebird*, *Petrushka*, *Don Juan*, *Threecornered Hat* (1928), *The Little Humpbacked Horse*, *The Tale about Honza* (Nedbal), *Polovtsian Dances* (1929, when the opera *Prince Igor* was premiered in Belgrade), *The Nutcracker* (two acts, three scenes), *Imbrek and his Nose* (Baranović)(1937)
- Anton Romanowski: *The Repose of the Cavalry* (Armsheimer), *Invitation to the Dance* (1930), *Javotte*, *Scheherazade*, *Daphnis and Chloe* (1931)
- Nina Kirsanova: *Giselle* (1931), *The Secret of the Pyramid* (Tcherep-nine), *Little Ida's Flowers* (Klenau), *The Fairy Doll* (1932), *The Legend of Ochrid* (Hristić)(1933), *Les Présages (Man and his Destiny)*, *El Amor Brujo*, *Autumn Leaves*, *The Big City* (1934)
- Mieczislaw Pianowski: *Don Quichotte* (1931)
- Pia and Pino Mlakar: *The Legend of Joseph*, *Till Eulenspiegel* (1934), *The Devil in the Village* (Lhotka) (1938)
- Boris Kniazev: *The Life of One Day* (Kugel), *Endymion* (d'Ollone), *Obsessions* (Sibelius) (1934)
- Anatol Joukowsky: *On the Caucase*, *Invitation to the Dance*, *Polovtsian Dances* (1937), *Francesca da Rimini*, *The Golden Cockerel* (1939), *The Fire in the Mountain* (Pordes), *The Symphonic 'kolo'* (Gotovac) (1941), *In the Morava Valley* (Nastasijević), *In the Ballet Class* (1942)
- Elizaveta Nikoljska: *Harlequinade*, *Harnasie* (1937)
- Boris Romanov: *Les petits riens*, *Tamara*, *Bolero* (1939)
- Nataša Bošković: *Les Sylphides* (1941), *Le Carnaval* (1943)
- Miloš Ristić: *Bacchanale* (1943), *Symphonie fantastique*, *La boutique fantasque* (1944)



***Ballet repertoire of the Croatian National Theatre  
in Zagreb 1921-1944***

- Margarita Froman: *Visions of the Night* (Chopin), *Swan Lake* (scene 2 and act 4), *Coppelia* (1921); *Deceived Pierrot* (C.M.von Weber), *Scheherazade*, *Les Papillons*, *Polovtsian Dances*, *The Wedding Song* (Zajc-Baranović); *The Fairy Doll* (1922); *The Nutcracker* (scenes), *Petrushka*, *Tamara*, *Shadows* (Širola) 1923; *The Gingerbread Heart* (Baranović). *Le Carnaval*, *Capriccio Espagnol* (1924); *Little Ida's Flowers*, *Pan Twardowski* (1925); *Figurines* (Šafranek-Kavić) (1926); *La Giara* (Cassella), *Bacchanale* (Glazunov), *La boîte à bijoux* (1927); *Colombina's Dance*, *Don Juan* (Gluck), *Gold* (Papandopulo), *The Threecornered Hat*, *The Story of Honza* (Nedbal) (1930); *The Devil and his Apprentice* (Lhotka), *The Nutcracker* (2 acts, 3 pictures) (1931); *The Wedding* (Stravinsky) (1932); *Dreams* (Šafranek-Kavić), *Chopiniana* (1934); *Imbrek with the Nose* (Baranović) (1935); *Youth* (*Signorina Gioventù*), *Nikotina* (Novák) (1936); *Swan Lake* (three acts) (1940); *The Ploughmen* (Gotovac) (1944).
- Valentin Froman: *Pulcinella*, *Shout* (*Buffoon*) (1927)
- Théodore Vassiliev: *Orgies of Hetaeres* (Gounod), *At the Gates of Empire* (Sibelius), *Firebird* (1928); *Coppelia* (1929).
- Pia and Pino Mlakar: *The Devil in the Village* (1937); *The Arch* (1940).
- Mercedes Goritz-Pavelić: *The Shepherd's Play*, *L'après midi d'un faune*, *Don Morte* (Wilckens) (1941);
- Ana Roje and Oskar Harmoš: *Invitation to the Dance*, *Night at the Bare Mountain*, *The Life* (Tchaikowsky's Fifth Symphony) (1941)
- Ana Roje: *The Dying Swan* (1942)
- Oskar Harmoš: *The Devil in the Village* (1943)

***The ballet repertoire of Latvian National Theatre  
of Riga 1922-1940***

- Nikolai Sergeyev: *La fille mal gardée* (1922); *Bayadere*, *Pahita*, *The Magic Flute* (1923)
- Alexandra Fedorova: *Les Sylphides*, *Ruses d'amour* (1925); *Swan Lake*, *Coppelia*, *Raymonda* (1926); *Arlequinade* (1927); *Nutcracker*, *After Carnival*, *Memories* (1928); *Pahita*, *Sleeping Beauty* (1929); *The Humpbacked Horse* (Pugni), *Jota Aragonese*, *Pavillon d'Armide* (1930); *Silvia*, *Le Carnaval*, *Don Quichotte* (1931); *Giselle* (1932)
- Mikhail Fokine: *Chopiniana*, *Polovtsian Dances* (1929)
- Anatol Vilzak: *Le Carnaval*, *Erots* (Tchaikowsky's *Serenade*), *Dreams* (1932); *Petrushka*, *Pulcinella*, *Rebuss* (*Pas d'Acier*, Prokofiev) (1933)
- Vladimir Tikhomirov: *The Red Poppy* (Glière) (1933)



- Mieczislaw Pianowski: *The Wedding, Invitation to Dance, Roman of the Mummy, Snow Dance from Nutcracker, The Awakening of Flowers* (1933)
- Osvald Lemanis: *Swan Lake* (1934); *Scaramouche* (Sibelius), *Bolero, Boutique Fantastique* (1936); *Ilga* (Vitoliņš) (1937); *The Autumn, Nightingale and Rose* (Kalniņš) (1938); *Esmeralda* (Pugni) (1939)

Repertoires are given without numerous *divertissements* and ballets in the operas

*BALLETS RUSSES* ДЈАГИЉЕВА И БАЛЕТ НА БАЛКАНУ  
И У ДРУГИМ ЕВРОПСКИМ ЗЕМЉАМА 1920–1944:  
ОБЕЛЕЖАВАЊЕ СТОГОДИШЊИЦЕ „РУСКОГ БАЛЕТА”  
(1909–2009)  
(резиме)

УНЕСКО је прогласио 2009. годину за годину „Руског балета”, обележавајући стогодишњицу ове јединствене трупе играча, који су пронели славу руског балета по целом свету. Утицај „Руског балета” (који је усталичио Сергеј Дјагиљев 1909. године у Паризу) на земље источне и јужне Европе, недовољно подлеже истраживању или је најчешће занемарен у делима западних историчара игре. Пада у очи и данас да се специјалисти, укључујући и оне из Русије, који су приспели да се како треба позабаве својим наслеђем, у стручним написима задржавају само на великим центрима, Паризу, Лондону или Монте Карлу, где је „Руски балет” углавном деловао. Ова компанија јесте гостовала увек на западу (најистуренија њихова тачка уопште била је Будимпешта), али то није разлог да се пренебрегава (уз часне изузетке међу руским ауторима) делотворан утицај појединаца из трупе Дјагиљева, који су после Првог светског рата подизали балетске ансамбле међу „ивичним” народима, у земљама као што су Југославија, Румунија, Чехословачка, Скандинавија или Балтик. Једна „проширена” балетска историја 20. века, са нагласком на међуратном периоду показала би да те земље по свом репертоару нису биле далеко од престоница Француске, Монака или Енглеске, где је одиграна већина представа „Руског балета”. Везу између главних балетских центара и европске „провинције” представљају кореографске и играчке „звезде” прве величине из компаније Дјагиљева, које су деловале и на једној и на другој страни. Стогодишњица његове славне трупе треба да буде подстрек за дубља истраживање у том правцу.

Рад је објављен у часопису *Music and Society in Eastern Europe*, Vol. 6, 2011, Ed. Jelena Milojković-Djurić, Charles Schlacks, Publisher, Idyllwild, California, USA. 1-16.

## МУЗИЧКИ ТЕАТАР ЈУРИЈА ЉВОВИЧА РАКИТИНА

Југословенска литература о Јурију Љвовичу Ракитину (Георгију Леонтјевичу Јоњину) запрема много места у специјализованим књигама и позоришним часописима. У основну литературу за проучавање Ракитина, глумца, редитеља и педагога, убројали би на првом месту *Историју српског позоришња од средњег века до модерног доба (драма и опере)*, Београд, 1979, Боривоја С. Стојковића. На такву врсту материје указује нам у свом раду *Контроверзе редитеља Јурија Љвовича Ракићина*<sup>1</sup> Петар Марјановић, наводећи *Историју Југославенске модерне режије (1861–1941)* Јосипа Лешића, Стеријино позорје – „Дневник” Нови Сад, 1986 и своју (Марјановићеву) књигу: *Новосадска позоришна режија (1945–1974)*, Академија уметности и Позоришни музеј Војводине, Нови Сад, 1991. Не могу се заобићи ни релевантни радови у зборницима *Један век Народног позоришња у Београду*, Београд, 1968, и *125 година Народног позоришња у Београду*, Београд, 1997, као ни књига Олге Милановић *Београдска сценографија и костимографија 1868–1941*, Београд, 1983.

Круг људи који су се бавили радом Ракитина није био ограничен само на ове врло драгоцене изворе. Између два светска рата било је литературе о Ракитину у Југославији, затим у руским емигрантским круговима у иностранству (претежно у Паризу), а после Другог светског рата занимали су се за дело Ракитина највише у Српском народном позоришту, теоретичари театра, колеге редитељи и глумци, ученици, као и појединци из редова друге или треће генерације руске емиграције. Тако ми много дугујемо Алексеју Арсејеву из Новог Сада, ерудити енциклопедијског знања, који је између осталог публиковао Ракитинове успомене из његовог дневника, као и поглавље о Маестру, како су Ракитина из поштовања звали у Новом Саду, у својој недавно објављеној књизи о руској емиграцији у Војводини.<sup>2</sup> Дугујемо Луки Дотлићу који се заинтересовао за Ракитинов руски период, Мирјани Коцић која је спремала са Маестром комаде Молијера и Чехова у Народном и у Српском народном позоришту и заслужним књижевним истраживачима – међу њима Остоји Ђурићу из Београда.

У последње време Ракитина су почели откривати у његовој првобитној домовини, у чему предњачи Наталија Вагапова. Међутим је сва ова литература посвећена скоро искључиво Ракитиновој реди-

---

<sup>1</sup> Објављеном у зборнику *Руска емиграција у српској култури XX века*, ур. Миодраг Сибиновић, Катедра за славистику и Центар за научни рад Филолошког факултета у Београду, Београд 1994, том II, 115, ф. 1.

<sup>2</sup> Алексей Арсењев, *У излучини Дуная, Очерки жизни и деятельности русских в Новом Саду*, Изд. Русский путь, Москва 1999, 192–204.

тељској делатности у области драме, испуштајући из вида, често и намерно (то критичари), као неку мање важну, или сасвим неважну ствар, његово деловање у области музичке сцене која поред опере и балета укључује и те исте драме, комаде са обавезном „музиком и певањем” (терминологија узета из опште познатог српског „комада с певањем”),<sup>3</sup> као и плесним нумерама. Цело то подручје у животу и делу Ракитина на српској сцени, а пре тогва на руској, никако није за занемаривање. Тешкоћу као што знамо, представља реконструкција у суштини „невидљивог” позоришног посла – режије – па још на релацији говорена реч – сценски покрет – музика – песма – игра. С друге стране оперска делатност Ракитина, иако спорадична, заслужује пажњу.

Познато је из праксе да критике не могу много помоћи у оживљавању и приказивању редитељске уметности, нарочито после удаљеног временског периода, пошто се о редитељском раду писало (а и данас пише у позоришним критикама) релативно мало. Са успоменама, дневницима, ситуација може бити повољнија, али је и то најчешће недовољно, јер је таквог материјала у односу на оно што би истраживачу било потребно, такође мало, У целокупној проблематици је са музиком у позоришним комадима најтеже. Сценска музика се у драми може применити на различите начине, али се дешава да не буде споменута ни на плакатима ни у позоришним критикама. Зато постоји бојазан да у овом реферату буде понешто, или много штошта што се односи на тему, пропуштено, пошто музику може аутор назначити у самом тексту, као звучну подлогу (у даљини се чује валцер), или као песму коју пева нека личност драме. У *Галебу* Чехова, за пример, доктор Дорн повремено започиње арију Сибела из опере *Фауст*: „Расскажите вы ей, цветы мои ...”. Таквих је момента много, они могу да не привуку нашу пажњу код читања или гледања драме. Може и редитељ елиминисати музику из дидаскалија, али је Ракитин у припреми комада *Без мираза* Островског, у Новом Саду, наглашавао да „песме које дају аутентичну атмосферу не старе и њих свака режија мора да прихвати.”<sup>4</sup>

Критичар који пише о драми углавном анализира књижевно дело, мање ће писати о глуми, а мало или нимало о редитељу или сценографу – за декор ће рећи евентуално да је добар (или да није). Редак случај када се код нас писало о редитељу, на првом месту – Ракитину, скоро ништа о комаду и нимало о глумцима, представља *Зојкин сџан* Михаила Булгакова. Где је ту још место за пратећу музику?

---

<sup>3</sup> Ова се одредница може наћи и код Игора Стравинског, али за други жанр (*Свадебка, русские хореографические сцены с пением и музыкой*).

<sup>4</sup> Мирјана Коцић, „Ракитин, редитељ моје младости”, *Руси без Русије – српски Руси*, 73–94, ур. Душан Јанићијевић, Зоран Бранковић, ДУНАЈ ЕФЕКТ, Београд – Нови Сад 1994, 87.

У принципу драмски критичари не пишу о музици која припада драми, а музички критичари ретко ће писати приказе драмских представа, па макар у њима било музике – евентуално ће писати о тој музици али не у односу на цело дело. Због свега тога имамо врло мало података о редитељској уметности Ракитина у драмама где музика има важну улогу. Тај део уметничког рада открио би нам до краја Маестрово гледање на сцену, јер је он био у сваком погледу духовно богата и интелектуално врло интересантна личност. Позоришно високо и свестрано образован, што подразумева да је био и писац,<sup>5</sup> критичар, при том врло музикалан, осетљив и за скривене музике прозних текстова, нарочито оних у драмама Чехова и Метерлинка, као и Гогоља. Једном речју он је био синтетички уметник, продукт своје средине, који је у режијама бринуо о свему, не пропуштајући ништа, ни сценографију, ни костим, ни реквизиту, понајмање музику. Нажалост, углавном су све релевантне музичке партитуре погубљене, као и режијске књиге које би биле један од главних путоказа у истраживањима.

Ракитин је био цењен у Југославији и у иностранству, у руским театарским круговима, са којима није губио везу до смрти. То је значило да је био у контакту са савременим модерним позоришним струјањима између два светска рата, што је поред оног стеченог у младости и зрелом добу „руског фонда”, са печатом Станиславског и Мејерхолда, давало тон његовим режијама у Југославији. У сваком случају, наш, београдски и новосадски редитељски период Јурија Ракитина није могуће у целини сагледати без његовог рада у Русији. Није само Ракитин преносио у Југославију оно што је видео или постављао у Русији, или оно у чему је играо. Он је у Југославију пренео читаву једну блиставу руску позоришну епоху, несагледану у свим својим значењима ни до данас. Комади у којима је играо и које је постављао у Русији обележили су његов узбудљив и често трновит животни и уметнички пут.

Видовити монах (старец Амвросий) манастира (Оптина Пустынь) у који је једном приликом одвела бака малог Јуру, прореккао је будућем позоришном посленику (сигурно не само на основу његовог лепог и шареног дечјег оделца) живописну егзистенцију: „Ах, как тебя пестро разодели! Пестро жить будешь!”<sup>6</sup> Живописно и занимљиво је било Јурино учење у императорској глумачкој школи у

<sup>5</sup> Др Остоја Ђурић, *Руска литерарна Србија 1920–1941 (писци, кружоци и издања)*, Дечје новине–Српски фонд словенске писмености и словенских култура, Горњи Милановац – Београд 1990, стр. 98, 99, посвећене су Ракитину и његовој „књижевној среди”. Ракитин је двадесетих година сарађивао у часопису *Мисао*. Писао је за дневне новине, био један од оснивача Савеза руских писаца и новинара, као и члан више редакција руских часописа.

<sup>6</sup> Арсенјев, *Нав. дело*, 192.

Санкт Петербургу код Владимира Николајевича Давидова, звезде Александринског театра. Испитна представа *Вишњика* Чехова у којој Ракитин игра значајну улогу трговца Лопахина, определила је његову каријеру: провео је четири године у Московском Художественном театру (1907–1911). Играо је разне епизодне, што би се рекло „карактерне” роле (код Станиславског, знамо, није било малих улога), био је асистент код постављања комада *Месец дана на селу* Тургенева. Том приликом се Ракитин истакао својим рефератом *У стакленој бајини*, у коме је приказао драму у припреми и замисао поставке. Значај овог предавања подвучен је и ван Художественног театра.<sup>7</sup> У том, московском периоду, непосредно после завршетка студија 1905. године, провео је Ракитин прво у „депанданси” МХТ под руководством Всеволода Мејерхолда. Глуми и режира у Друштву нове драме које води такође Мејерхолд са гостовањима по Русији, правећи успехе улогом Агловала у Метерлинковом комаду *Тенијажилова смрт*.<sup>8</sup>

У МХТ Ракитин стиче пријатеље са којима ће се наћи и налазити у емиграцији, са глумцима Тамаром Дејкархановом и Никитом Балијевим. Редитељски период у Петрограду (1911–1918) донеће познанство и сарадњу са играчем Александром Шолцом (уметничко презиме Фортунато), будућим шефом балета Народног позоришта у Београду, који Маестра касније спомиње као једног од својих учитеља.<sup>9</sup> Са Фортунатом ће се Ракитин срести и на почетку избеглиштва, у Кијеву, где се после октобарског преврата слегао сав уметнички свет Москве и Петрограда, као и само позориште *Слепи миш* Никите Балијева... Не знамо да ли се тада у Кијеву Ракитин могао видети са будућим аутором *Зожкиног сћана*. Град Михаила Булгакова је иначе био један од важних културних центара Русије, а тада 1917. и 1918. године уметнички живот је кипео буквално на сваком кораку. У Кијев ће се Ракитин вратити после краћег боравка у Харкову и Одеси и онда одлучити да своју домовину напусти. Многи његови сународници, као ни он, нису мислили да ће то бити заувек.

У Петрограду се десио разлаз са Мејерхолдом који је пришао комунистима, док је Ракитин остао националиста и патриота: „Так любить Россию, реально, как я любил – это особая способность и благодать, которая перешла сейчас в такое наказание (запись от 31 июля 1940 г.).”<sup>10</sup> И његова професија била му је и благодат и казна. У

<sup>7</sup> Наводи се у библиографији коју даје А. Арсењев као прилог својој јединици о Ракитину, написану за Енциклопедију СНП (рукопис).

<sup>8</sup> Виталиј Вульф, *Из архива Юрия Ракишина*, Театральная жизнь, Москва, № 19, окт. 1990, 20.

<sup>9</sup> „Н. Кирсанова и А. Фортунато опраштају се са својом благодарном публиком”, *Cotopedia*, 1. септ. 1926, Београд, XL № 40, 11.

<sup>10</sup> Арсењев, *У излучини Дуная*, 201. Како је Ракитин волео „успешную Россию” види се и из његовог чланка о Никити Балијеву „Весельчак № 1”, Московский на-

благодат је била укључена музика која га прати од глумца-певача и играча Давидова, преко Станиславског који је започео позоришну каријеру као оперски певач, до Мејерхолда, музичара по професији, убеђеног с правом да без музичке основе нема доброг редитељског рада. Три Ракитинова узора нису имала међусобно много заједничког, Давидов није марио за Станиславског,<sup>11</sup> Станиславски за Мејерхолда, али је Ракитин и кроз музику остао видљивим и невидљивим нитима везан за три своја велика учитеља, од поменутог школског *Вишњика* до редитељског остварења тог истог *Вишњика*, „лабудове песме” у Српском народном позоришту. И прва Ракитинова самостална режија у Александринском театру био је „музикалан” Шекспиров комад *Бођојављенска ноћ*.

Са опером ће се Ракитин детаљније позабавити тек у емиграцији, постављајући Вердијеву *Травијату* у Цариграду, са руским снагама, а догле, у Русији, уз рад на драми „по уметничким кабареима и салонима импровизује декламаторске, музичке и плесне камерне представе.”<sup>12</sup> У Београду ће Ракитин бити један од првих оперских редитеља, после Александра Андрејева, Михаила Зацкоја и Евгенија Маријашеца и први послератни (предратни је био Андрејев) редитељ који се у Народном позоришту бавио и драмском и оперском режијом.<sup>13</sup>

Стигавши у југословенску престоницу такорећи без игде ичега, на позив Грола који је за њега чуо од Дејкарханове (једне међу првим емигрантима у Југославији),<sup>14</sup> Ракитин се даје на посао кога је било препуно. Убрзо, како кажу хроничари: „Режија је у рукама у великом броју представа, досељеника, руског емигранта, верника православне мистике, а такође љубитеља гротеске и хипербола, Јурија Ракитина.”<sup>15</sup> Поред тога он је био и глумац, педагог, редитељ у глумачкој школи и у руским трупима. У Народном позоришту је на музичком пољу доста сарађивао са својим компатриотима међу ко-

---

блюдатель, Москва, № 9, 1992, 47–51. Иначе, како је изгледао хаос са комунистичким терором у Кијеву 1918. године, најбоље описује Морфеси, руски шансоњер који је гостовао у Југославији крајем двадесетих година: Юрий Морфесси, *Жизнь, любовь, сцена, воспоминания короля цыганской песни*, Orpheus, Paris 1982, 118, 119.

<sup>11</sup> Говорио је за њега и његов рад „обыкновенное мудрствование и всё от лукавого” (према успоменама Ракитина о Давидову из чланка Виталија Вулфа, стр.27). Познато је било и отворено непријатељство Давидова према Мејерхолду, нарочито кад је последњи постао редитељ Александринског театра.

<sup>12</sup> Из јединице о Ракитину Алексеја Арсењева.

<sup>13</sup> Уп. Предраг Милошевић, „Руси у Београдској опери”, *Београд у сећањима 1919–1929*, Српска књижевна задруга, Београд 1980, о Ракитину стр. 141 и 142.

<sup>14</sup> Спомиње је Виталиј Вулф, *Нав. дело*, 22. Касније је отворила студио, глумачку школу у Њујорку.

<sup>15</sup> Велибор Глигорић, „Етапе у развоју Народног позоришта”, *Један век Народног позоришта у Београду 1868–1968*, Народно позориште (НОЛИТ), Београд 1968, 82.

јима је био Владимир Нелидов, први ангажовани Рус у опери, као корепетитор, иначе композитор, ученик Болеслава Јаворског, аутор сценске музике за више комада које је поставио Ракитин.<sup>16</sup> Маестро се радо сећао својих почетака у Београду:

„Первой моей постановкой была *Травијата* с жалкими остатками уцелевших от войны декораций, причем часто одна половинка павильона не совпадала с другой. Для первого акта я ничего подходящего достать не мог и мне пришлось представить действие не в зале, а в саду перед освещенными окнами... Утешало то, что большинство певцов были русские – Роговская и Холодков, премьеры белградской оперы, и выступающая теперь в Праге Свечинская. Между прочим, перед тем я с моим другом Ф. А. Гартманом и его женой давал *Травиату* в Константинополе. Там „обрамлением” нам служило громадное количество сукна для форм константинопольской армии спасения. Какой контраст после роскоши императорской сцены!”

Према подацима које износи Алексеј Арсењев,<sup>17</sup> а и према плакату за цариградску *Травијату* (премијера 31. август 1920.),<sup>18</sup> који ми је љубазно уступио, види се да је то било ad hoc састављено оперско предузеће са намером да изведе *Оњегина*, *Риголетта*, *Демона*, *Аиду*, *Сњегурочку*, *Кармен*, *Кнеза Игор* и *Садка*. Докле су извођачи са својим намерама стигли није познато,<sup>19</sup> нити је можда било познато Ракитину који убрзо прелази у Југославију и од 1. новембра 1920. постаје редитељ у драми Народног позоришта, поред главног редитеља Миливоја Исаиловића.

И тако, захваљујући искуству са опером под руководством Фоме Гартмана (или Томаса фон Хартмана) композитора и диригента познатог по сарадњи са Василијем Кандинским на опери *Жуџи звук*,<sup>20</sup>

<sup>16</sup> За ове податке дугујемо такође Арсењеву. Видети и цитирани рад Предрага Милошевића, стр. 143: Нелидов, корепетитор за оперске солисте, и сам певач који је ускочио у улогу Алфија (*Cavalleria rusticana*) да би спасао представу.

<sup>17</sup> У свом врло садржајном напису „Ракитин међу руским емигрантима”, *Зборник Мајице српске за сценске уметности и музику*, бр. 16/17, Нови Сад 1995, 250, заснованом делом и на дневнику Јурија Ракитина.

<sup>18</sup> Као нама познату оперску личност са тог плаката наводимо поред Павла Холоткова (Жорж Жермон) и Александра Викинског (Алфред Жермон), који касније преузима ту улогу у Београду као члан опере Народног позоришта.

<sup>19</sup> Ако је „турска” *Травијата* изведена некомплетна, тј. I, II и IV чин, највероватније због недостатка певача и играча (у III чину *Травијата* има балет) – како су организатори замишљали да ће извести остале рекламиране опере на плакату? Додуше у Цариграду бораве Маргарита Фроман (о којој Ракитин пише критике у локалним новинама) и Борис Књазев (са којим је Ракитин сарађивао у Харкову), са трупaма, али, све је то било у пролазу.

<sup>20</sup> Објављеној у првом и једином броју алманаха *Плави јахач* који се појавио у Минхену 1912. године.



била је прва Ракитинова представа у Београду Вердијево дело. Свакако да је он предложио управи „презрену” *Травијату* (коју не маре редитељи, као ни друге две опере из Вердијеве „трилогије одбачених”).<sup>21</sup> Знао је да се од једне „извикане” опере, али репертоару и публици потребне опере, може направити спектакл када су певачи добри, не гледајући на сиромаштво које је тренутно владало на београдској сцени. Било је у том избору и неке емигрантске симболике, као да је Маестро наслутио да ће у *Зојкином сџану* музика *Травијате* бити знамење избеглиштва.

„Конечно, очень быстро белградский театр обогатился и новыми декорациями, и техническими средствами, но я все-таки с особым удовольствием вспоминал о тех доисторических временах, когда мы сидели во дворе манежа, а перед нами бродили стада кур и индюшек. Мы же, попивая турецкую „кафу”, мечтали об искусстве...”

„В драме первой моей постановкой была *Смерть Тентажилля* Метерлинка – одна из первых моих работ с Мейерхольдом. Музыку к пьесе написал В. А. Нелидов. Затем я повторил свою прежнюю постановку в петербургском Михайловском театре *Проделки Скапена*; для открытия нового театра шел *Ревизор*, а далее последовала серия пьес Островского, Шекспира, Мольера, Ибсена, целого ряда современных сербских и иностранных авторов. Наибольший успех из всех моих постановок имела комедия Нушича *Вокруг света* – она прошла более 150 раз, не могу не вспомнить также, с каким удовольствием и успехом ставил я *Самое главное* Евреинова.”

„Из прежних оперных моих постановок почти не сходил с репертуара *Князь Игорь*, и большое наслаждение испытал я от работы над новой оперой Н. Н. Черепнина *Ванька Ключник* под руководством самого композитора.”<sup>22</sup>

*Травијата* коју је поставио Ракитин у Београду, била је премијера у Народном позоришту 6. априла 1921. Она је била друга вердијевска премијера у сезони 1920/21. Прва је била *Риђолето*, изведена 9. фебруара 1921. Један од тумача насловне улоге био је Феофан Па-

<sup>21</sup> Walter Felsenstein / Rolf Lieberman, „Gespräche während der *Rigoletto*-Proben (1962)”, Joachim Herz, „Die Tragödie eines Narren (1961)”, Walter Felsenstein & Joachim Herz, *Musiktheater, Beiträge zur Methodik und zu Inszenierungskonzeptionen*, Leipzig 1976, 254, 260.

<sup>22</sup> Юрий Офросимов, „Пятнадцать лет на сербской сцене – Беседа с Ю. Л. Ракитиным”, *Возрождение*, септембар 1935, Париж. И овај чланак је овде цитиран заслугом А. Арсењева. Офросимов је био један од „припадника” Ракитинове „Књижевне среде” (в. Ђурић, *Нав. дело*, 99, 100) и његов сарадник: драматизовао је за Ракитина Дикенсов роман *Пиквиков клуб*, постављен у Народном позоришту 1939. године.



вловски који ће ускоро постати оперски редитељ Народног позоришта, иначе певач из Ст. Петербурга, „као глумац бољи и јачи од г. Јурењева.”<sup>23</sup> Као редитељ *Риголетта* показао се Маријашец, успешни Спарафучиле, који ће главну редитељску столицу у Београдској опери за прву послератну деценију уступити Павловском. Зашто се ту није могао уклопити Ракитин? Нарочито после успеха у Народном са *Травијатом*, који посебно региструје Михаил Световски,<sup>24</sup> истичући да је Ракитин одступио од традиције (туђе, наравно, јер домаће није било). Одступање од традиције условила је како видимо из *Мастрових* успомена, сиротиња – уместо балске сале башта у I чину *Травијате*. На премијери је један од ретких момената (поготову у оперском позоришту) било изазивање аплаузом редитеља, у овом случају Ракитина.<sup>25</sup> Одмах да напоменемо да Ракитин у Београду званично није био оперски редитељ и да је то постао на самом почетку у недостатку таквих уметника. У међуратном периоду и уопште у Београду Ракитин је био редитељ са најдужим стажом (од 1921. до 1946, што чини 25 година), са великим бројем режија у драми, за 20 година 85 драма<sup>26</sup>, од тога 75 страних и 10 домаћих. У поређењу са осталима који су углавном дошли касније, то је велики број, у просеку четири драме годишње. Додајмо томе и режиска остварења у глумачкој школи и у Руском дому, па имамо слику презапосленог редитеља који успева да одвоји понешто од свог времена за опере. Поставио их је на београдској сцени седам и једну уметничку пантомиму.<sup>27</sup> Од комада са музиком режирао је на матичној сцени око 20 драма, 17 страних и 3 домаће (в. табеле на крају).

<sup>23</sup> Цитира се према Слободану Турлакову, *Верди у Београду*, Музеј позоришне уметности, Београд 1994, 61.

<sup>24</sup> „Премијера *Травијате*”, *Епоха* од 9. априла 1921, 3.

<sup>25</sup> Занимљиво је напоменути да се музички критичар *Полицике* Милоје Милојевић није огласио ни поводом премијере *Риголетта*, ни *Травијате*. Интересантно да су у Београду Вердијеву „трилогију” поставили Руси, Андрејев *Трубадура* 1913. године, који је обновљен марта 1920.

<sup>26</sup> По Боровију Стојковићу 88, *Историја српског позоришта од Средњег века до модерног доба (драма и опера)*, Музеј позоришне уметности СРС (лат.), Београд 1979, 709, по Цисани Мурусидзе 82, „Руска класика на сцени Народног позоришта” у: *125 година Народног позоришта у Београду*, САНУ, ур. Ст. Рајчић, Београд 1997, 77. Узимајући у обзир Цветковића, *Рейершоар Народног позоришта у Београду 1868–1965*, Музеј позоришне уметности СРС (лат.), Београд 1966, и Петра Волка, *Позоришни животи у Србији 1835–1944* (лат.), ФДУИНСТИТУТ, Београд 1992, добили смо горе наведени број. Ради поређења дајемо из истих извора податке о Михаилу Исаиловићу који је у међуратном периоду поставио 37 драма, Владета Драгутиновић 28, Димитрије Гинић, Велимир Живојиновић, Радослав Веснић, Витомир Богић и Емил Надворник по 20, Јосип Кулунџић 43 и Бранко Гавела 13.

<sup>27</sup> Наводимо да је до 1928. године Павловски поставио 21 оперу, после њега Здењек Книтл 12, Ерих Хеצל 12, Кулунџић 11 опера.

Истовремено са *Травијатом*, Ракитин је спремио за прво извођење 15. априла 1921, две „музикалне” драме, поменуте и у цитираним интервјуу, које су „ишле” у једној вечери: *Тенџажилова смрт* Мориса Метерлинка и Молијерове *Скајенове подвале* које су биле виђене први пут у Београду. Метерлинково дело је једна од ретких представа где су се критичари осврнули на музику, ма да сасвим неуго, чак је и име композитора стајало на плакату – Владимир Нелидов – који је био аутор музике и за *Скајена*. Досећамо се да је Ракитину било посебно стало до Метерлинковог комада. Станиславски је био основао „депандансу” МХТ-а тзв. „Студију у Поварској улици” да би ту изградио симболистички театар са нагласком на Метерлинка који је десетих година у Русији уживао велику популарност. Представа *Тенџажила* у режији Мејерхолда у којој је учешћа имао и Ракитин не само као глумац, са музиком Илије Саца, декором Сергеја Судејкина и Николаја Сапунова имала је колосалан успех у руској провинцији. У Србији где Метерлинк није непознаница, писац критике Ж. доводи у питање вредност његовог дела: „Прексиноћна реприза *Тенџажилове смрти* није успела да се одржи али је ипак успела да се бар издржи – до краја представе. За тај случај има да се захвали одиста успелој режији г. Ракитина, затим доброј игри Марије Вере (Игрена) и г-це Бобић (Тентажил).”<sup>28</sup> Завршетак приказа гласи: „Требало би на крају рећи неколико речи и о музици г. Нелидова, али, као некомпетентан, у моме личном интересу, а свакако и у интересу г. Нелидова, боље је да преко тога пређем.”<sup>29</sup>

У критици која је овој претходила, потписани Ђ. није прешао преко музике, третирајући Метерлинков комад као бајку са одређеним стилем (одређена симболика комада како га је замислио Мејерхолд, а пренео Ракитин у складу са Метерлинком, није била схваћена).<sup>30</sup> „И главна тежња режије г. Ракитина и јесте у томе да тај стил очува и изрази потпуно, да представљање подеси стилу причане бајке. Искључио је сваку театарску реалистичност, свео је све на тајанственост сумрака и шума који даје невидљива и пригушена музичка пратња, на складност ритма у говору, бржем или споријем, јачем или тишем...” Аутор написа такође спомиње „Беклински декор”, „ритам у кретању”, „хармоничне позе” – „које вас пријатно подсећају на прослављене скулптуре, на Ниобу на пр. у првој сцени, на Пи-

<sup>28</sup> Зар је могуће да се не издржи на представи која не траје ни пун сат (сваки чин око 10 минута)?

<sup>29</sup> Ж. *Тенџажилова смрт*, Политика од 17. априла 1921, 3. За првобитну поставку (праизведбу) музику је компоновао Жан Нужес, аутор некад запажене опере *Quo vadis?* О проблематици уклапања сценске музике у драму указано нам је на примеру Метерлинка и Саца у Мејерхолдовој режији, в. Лука Дотлић, „Из руског периода Ј. Љ. Ракитина” у: *Из нашег позориштва старој*, Нови Сад 1982, 291.

<sup>30</sup> Дора Коган, *Сергеј Судејкин 1882–1946*, Искусство, Москва 1974, 16.

јету у трећој, на Роденова Мислиоца у петој.”<sup>31</sup> Комад *Скајенове погвале* био је први послератни Молијер у Народном позоришту. До Великог рата Молијер је некако животарио на српској сцени, добрим делом због незаинтересоване публике, упркос глумачким и музичким напорима.<sup>32</sup> Сада су глумци заиграли као никада дотле подстакнути маштом Ракитина и музиком Нелидова, од старе гарде Чича Илија и Пера Добриновић, који ће бриљирати са Жанком Стокић и у *Уображеном болеснику*.

На завршетку сезоне 1920/21 поставио је Ракитин Гогољевог *Ревизора*, представу коју Народно не види први пут (18. јуна 1921. била је њена обнова у виду премијере), али види поново галерију сјајних глумаца, Илију Станојевића, Добриновића, Димитрија Гинића у потенцијалном комаду с музиком (Мејерхолд је наручио музику од Михаила Гњесина за *Ревизора*, у свом позоришту 1926. године). Уосталом, зар се Хљестаков пред дамама не представља и као оперски композитор тврдећи да су његова дела *Фиџарова женидба*, *Роберт Ђаво* и *Норма*? У београдском Гогољу први пут су се срели Ракитин и Владимир Жедрински који је у позоришту био постављен 14. априла 1921. за декоративног сликара тј. извођача радова. Много млађи, врло талентовани Жедрински деловао је инспиративно на Ракитина, што сазнајемо из мемоара последњег,<sup>33</sup> који је са своје стране такође могао утицати на развој тада сасвим младог Жедринског.<sup>34</sup>

Следи поново значајан сусрет после Цариграда: 24. јуна 1921. буде у Народном позоришту ангажован за сценографа Леонид Браилевски, нешто касније (11. јануар 1922) буде постављена његова супруга Римена (Рима) за сликарског помоћника и за костимографа,<sup>35</sup> затекавши од драмских редитеља Руса, поред Ракитина и Александра Верешчагина, од декоратера Жедринског и Николаја Исајева, као и шефа сликарнице

<sup>31</sup> Ђ. „Данашње репризе”, *Политика* од 15. априла 1921, 3. Разне позе са слика користио је некад и Мејерхолд. Пејзажи на сцени, у стилу Арнолда Беклина били су такође Мејерхолдова замисао, као и могућа друкчија поставка *Тенџажила* на марионетској сцени (Метерлинк је написао комад за луткарско позориште), Юрий Елагин, *Тёмный гений (Всеволод Мейерхольд)*, второе дополненное издание, Предисловие М. А. Чехова, Overseas Publications Interchange Ltd, Frankfurt a. M. 1982, 135.

<sup>32</sup> Слободан Јовановић, „Молијер на сцени Народног позоришта”, *Један век Народног позоришта у Београду*, 317, 318.

<sup>33</sup> Арсењев, *Ракићин међу руским емигранцима*, 262.

<sup>34</sup> Највероватније да је под утицајем Ракитина и других Руса са којима је сарађивао, Жедрински кренуо и у оперску режију (*Пикова дама* 1947. године, и даље режије у Загребу и Ници). О сарадњи два уметника пише и Олга Милановић, *Београдска сценографија и костимографија 1868–1941*, Музеј позоришне уметности СРС и Универзитет уметности, Београд 1983, 242.

<sup>35</sup> Турлаков, „Руски уметници у Београдској опери”, *Театрон*, бр. 84/85/86, 129. У чланку се налазе подаци и о Александру Викинском, Владимиру Нелидову и другима.

Јована Бијелића. Од последњег и потичу, судећи по каталогу Олге Милановић декори и за *Травијату* и за Молијеровог *Скајена*.

Деби Браиловског на сцени Народног позоришта тј. у Мањежу одвијао се у знаку Ракина – спремили су заједно драму *Романтичне душе* Едмона Ростана 12. октобра 1921, са музиком Нелидова, која се појављује у истој представи обновљеној почетком 1944. године. Исте сезоне појављује се 17. јануара 1922, Молијеров *Уображени болесник* (у част пишчевог тристогот јубилеја), са музиком Стевана Христића (уместо Шарпјантеове) – у занимљивој и плодносној сарадњи – као и у *Романтичним душама* – Ракина и Браиловског. Обе представе су носиле печат гламора – на сваки начин биле су постављене са оперским сјајем. *Уображени болесник* скоро да је опера по количини музике која укључује оркестар, певаче и играче. Два пролога су на почетку комада од којих је први са еклогом и више балетских тачака. Следе три међуигре – интермедије, од којих је трећа финале драме, врхунац у „бурлескној церемонији” исмевања лекара и њихових надрилекарских услуга. У Христићевој верзији је то било скраћено због мањкавости балетског ансамбла. Од музичара је у *Уображеном болеснику* учествовао хор и солисткиње Роговска, Свечинска, Јованка Писаревић и Тода Арсенивић. Наравно, за критичаре су музика и игра били споредни фактори који су могли бити и „избачени”,<sup>36</sup> са наивном констатацијом да су комад „извукли” глумци а не лепи костими или балет (како може ефектни декор да спасе лошу глуму или рђаву игру?). Глумце је осим за глуму требало истаћи и за дует у петој слици другог чина, „Le petit opéra impromptu”,<sup>37</sup> кад Клеант и Анжелика изјављују једно другом љубав у тобожњем музичком комаду који наводно увежбавају. Ракин добија хвале, Браиловски нарочито.

Међутим, одушевљење критичара драме нису делили оперски критичари када се појавио Гуноов *Фауст* 29. марта исте године, у поставци Ракин-Браиловски. И музичка и немурчкка критика (мисли се на оне који нису музичари а пишу музичке критике) није била задовољна *Фаустином*, исувише је он био смео са визуелне стране (ако под тим подразумевамо само ликовну компоненту опере). Из новинских написа који су се концентрисали на Браиловског ипак видимо да је сарадња редитеља са сценографом, боље рећи сценографима, ту се поред Браиловског појавио као сарадник сценски скулптор Владимир Загородњук, била врло усклађена. Овде се мора напоменути да долазак Руса у Београдску оперу није значио само лепо певање и играње, већ да је долазак сцено-

<sup>36</sup> И у домовини Молијеровој не саображава се често да *Уображени болесник* није само његово дело већ и дело Марка Антоана Шарпантјеа. Уп. Philippe Beaussant, „Le malade imaginaire ou la comédie de la mort” и Catherine Cessac, „La conjonction des arts”, *Le monde de la musique*, Paris, No. 131, mars 1990, 85, 89.

<sup>37</sup> Catherine Cessac, *Ibidem*. Музика Нелидова и Христића наручена је због недостатка француских партитура. Тек у *Жоржу Дангену* чуће се оригинална музика Лилија.

графа у оперу, па и у драму представљао и ново поимање сцене, што су домаћи усвојили када је била у питању драма – пресудан је био ауторитет Станиславског – али су тешко прихватили кад се тицало музичког позоришта. За то имамо пример Браиловског и његове жене – хваљени у драми, и то поред Молијера посебно у српским комадима – били су куђени у опери и балету (руском!).

Тако, узношена „спрега” Ракитин-Браиловски у *Романтичним душама*, као некад Андрејев-Баљузек у *Сирану де Бержерак* истог аутора, наићи ће на отпор музичке критике у *Фаусту* 1922. године, који је, према ономе што се писало, боље рећи читајући између редова, био једна свакако авангардна представа не само за Београд.<sup>38</sup> Критика се већ била наоштрила на Офенбахове *Хофманове приче* изведене крајем 1921. године, у којима је поред маштовитог брачног пара Браиловских дебитовао као редитељ Феофан Павловски, да би њихова сарадња била осуђена у балету *Шехеразада* и разапета на крст у опери *Кармен*. Прве послератне представе у опери, по мишљењу Управе, биле су уопште вредне хвале, па се сматрало према извештају Милана Грола да „ту вредност треба свакако увећавати”.<sup>39</sup> Међутим заслуге Ракитина, Браиловског и Павловског музичка критика у много чему оповргава, и, претпостављамо, морало је све то у приличној мери охладити Ракитина ако је у то време имао неких нових оперских замисли. Па ипак, он се прихвата поставке ритмоване прозе уз музику, каква је била мелодрамска бајка *Кнегиња Маја* Стевана Бешевића и Петра Крстића. Питамо се колико је то музичко-сценско дело са извесним тежњама ка оперској форми пружало могућности редитељу Ракитину? Следеће, 1924. године излази на сцену 21. марта поставка Ракитина опере *Сузанина тајна* Ермана Волф-Ферарија, која је прошла не много запажено од публике и критике,<sup>40</sup> можда и зато што та тајна и није била много велика у „музичком интермецу” где се муж и жена „прегањају” око пушења. Чар вечери је свакако била Ада Пољакова као гост.

Године 1926. 25. јуна обнавља се први пут од рата врло популарна Нушићева комедија *Пути око светиша*, чудновати доживљаји Јованче Мицића-Јагодинца у 9 слика с певањем и балетом, са музиком Станислава Биничког. Ова обнова у виду премијере била је корео-

<sup>38</sup> Ракитин је могао за *Фауста* донети искуство, као за *Травијату*, само из Русије, где је Гуноова опера уживала велику популарност. Очеvidно да је Маестро са Браиловским спровео неке своје оригиналне замисли који критичари нису уважили. У београдској верзији из 1922. године остварен је са тада малим ансамблом и балет *Валиургијска ноћ* у кореографији Клавдије Исаченко.

<sup>39</sup> Годишњак Народног позоришта за сезону 1921/22, в. под *Лешоис*, 57.

<sup>40</sup> Овај мали бисер оперске литературе имао је премијеру у Минхену 1909, у Загребу 1911, са њим је гостовала Загребачка опера у Београду исте године. Мејерхолд је поставио *Сузанину тајну* 1914. у Маријинском театру.

графски деби Анатолија Жуковског.<sup>41</sup> Према цитираном интервјуу који је водио Офросимов, један Нушићев комад је био прва представа коју је у Народном позоришту видео 1920. године тек приспели Ракитин. О његовој режији, сарадњи са диригентом Јованом Србуљем, певачима и кореографом ове музичке „ревије” како су *Пути око светиа*, пишући о Нушићу, назвали Милутин Чекић и Јосип Леших, ништа се из дневне штампе не може докучити, осим примедбе да је *Пути око светиа* такав комад, да му ни редитељи (Ракитин ваљда међу њима) не могу „доакати”.<sup>42</sup> Зар ни о српском комаду није критика ништа имала да каже, ако већ није марила за Метерлинка, или није имала слуха за Молијерове „музичке” драме? Такав начин писања би спадао у ону „шеретску” критику о којој је у више наврата говорио Црњански.<sup>43</sup> Било би врло интересантно знати како је поступио Ракитин, ученик Давидова „последњег познаваоца тајни старог водвиља”,<sup>44</sup> у овом колоритном комаду врло локалног карактера (Маестро се у тој „ревији” појављује и као глумац у малој улози, нешто као Хичкок у сопственим филмовима), поготово што он није био једини Рус који је у Београду постављао домаће драме.

Исте године (1926), у новој сезони, 11. октобра, Ракитин поставља драматизацију Игоовог романа *Звонар Богородичине цркве*, романтичну драму у осам слика са певањем. Из разлога које смо већ навели, ништа не знамо овде о односу текста и музике, о односу редитеља, Ракитина, према „комаду с певањем”, а и играњем, какав је испао у овој верзији познати Игоов роман. Игре за њега је поставио гост из Париза Фјодор Васиљев, на музику Ловра Матачића који је и дириговао. Сличан је случај и са Шекспировим комадом *Сан лешиње ноћи* обновљеним 11. новембра 1931. године. За Шекспира је била изведена оригинална музика Феликса Менделсона под палицом Стевана Христића, а сцену је опремио Жедрински, стални пратилац Ракитина.

\* \* \*

Почетком 1927. године, без обзира на одбојност према немачкој књижевности због недавног Великог рата,<sup>45</sup> појавила се у Народном позоришту 29. јануара, једна аустроугарска театарска творевина у

<sup>41</sup> Према његовом писму Алексеју Арсењеву (магнетофонска трака), објављеном у Театрону (Анатолиј Жуковски, *Мој животи*), бр. 90, 1995, 85.

<sup>42</sup> Жика Милићевић, „Г. Нушићев *Пути око светиа*”, *Политика* од 25. јуна 1926, 7.

<sup>43</sup> Милош Црњански, „Послератна књижевност (литерарна сећања)”, *Есеји и прикази*, Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад 1991, 33, 38.

<sup>44</sup> Арсењев, из енциклопедијске јединице о Ракитину.

<sup>45</sup> Алојз Ујес, „Немачка драма на сцени Народног позоришта у Београду 1868–1993” у: *125 година Народног позоришта у Београду*, ур. Станојло Рајичић, САНУ, Београд 1977, 99, 117, 118.



правом смислу речи – писац Аустријанац, композитор Мађар. *Пјеретин вео*, комад Артура Шницлера и Ернеста Дохнаџија, са светском премијером 1910. у Дрездену, брзо је покорио Европу. Шницлер је у заједници са композитором сачинио дело у три чина према петочиној својој драми *Беатрисин вео*, (насталој на прелому векова, премијерно изведеној у Вроцлаву, тада Прусској, 1900. године), и постигао њиме лепе успехе такође у Бечу, Будимпешти и Прагу. Изгледа да се *Пјеретин вео* највише допао у Русији где је 1910. године у Петербургу, у режији Всеволода Мејерхолда (са насловом *Шарф Коломбини*), постао култни позоришни комад, са широким утицајима на руску сцену, филм и литературу.<sup>46</sup> Драма пантомима fin-de-siècle-овског стила у највећој мери, била је на неки начин симбол предреволюционарне „декаденције” у Русији. Такав успех је желео Ракитин у Београду, али *Пјеретин вео* публици није био привлачан, критика га није разумела, без обзира или баш због тога што је комад Ракитин ставио у садашњост тј. у двадесете године. Да ли се *Бел Ејок* могла оживети после Великог рата? Чак ни међу руским критичарима у Берлину није Шницлерова пантомима наишла на очекивани уметнички одјек приликом њене обнове ујесен 1922. године гостовањем париског театра *Кикимора*.<sup>47</sup> У Београду одзив критике је био углавном негативан:

„Ни најмање срећан избор. Дохнаџи је композитор који уме да чује како други компонују и да искористи начине разних композитора не створивши свој начин. Неоригиналан, он је и баналан. У *Пјеретином веоу* нарочито. У овој Дохнаџијевој партитури имамо сву скалу психолошких прелива: од трагичнога бола до распојасаности. Али музике немамо нигде. Све је прављено, али направљено није ништа.”

„Ова премијера је морала да пропадне не само због тога што нам Дохнаџи ништа не даје, већ и због тога што је г. Ракитин целу ствар поставио на тако неозбиљну, кабаретску основу да се ми питамо: или је хтео да тера шегу са установом којој има част да припада, и са онима у нас који разумеју ствари, и који, пред таквим поступцима, неће моћи да сачувају куртоазију до краја, или боље не уме. И у једном и у другом случају, г. Ракитин је подједнако одговоран.”<sup>48</sup> И то је било све.

<sup>46</sup> Према руским ауторима *Шарф Коломбини* има своје место у делу Ане Ахматове *Поема без хероја*, в. Борис Кац и Роман Тименчик, *Анна Ахматова и музика*, Советский композитор, Ленинград 1989, 230.

<sup>47</sup> Михаела Бемиг, *Берлин начала 20-х гғ.: Столица руског или емигрантског театра?* у: *Културно наследство руској емиграцији 1917–1940*, в. двух тома, кн. вторая, Российская академия наук, „Наследие”, Москва 1994, 350, 352.

<sup>48</sup> Милоје Милојевић, „Пјеретин вео”, *Српски књижевни гласник* од 1. марта 1927, књ. XX, св. 5, 399, 400.

Пошто је „сахранио” композитора (потпуно незаслужено) и реди-тељу припретио на начин познат већ од „случаја Браиловски” у опери *Кармен*, Милојевић не налази за сходно да у *Пјеретином велу* спомене Ловра Матачића (који не би дириговао неку безвредну ствар), нити друге извођаче који су свакако завредили да се нешто каже о њиховом труду, да не говоримо о труду и успеху, ипак, Јурија Ракитина.

Радња пантомиме се одвија у Бечу с почетка 19. века, отуда се и музика јавља првенствено у ритму валцера (који се на крају претвара у *dance macabre*), са додатним играма, менуетом и полком, све у драматуршкој функцији у средишној, другој слици, на балу у Пјеретиној кући. Композитор је у свом музичком језику показао духовиту емотивност посебног шарма, нарочито у сцени балског чина, када музичари, клавириста, виолиниста и кларинетиста свирају полку на својим „смрсканим” инструментима које је у бесу поразбијао Арлекин тражећи Пјерету. Јер, Пјерета одлази после венчања са Арлекином, свом љубљеном Пјероу са предлогом да се обоје заједно убију. Умире само Пјеро а Пјерета се враћа својој кући, не смогавши снаге да и она испије отров. Свадбено весеље је у току, Арлекин је нервозан и сумњичав, оправдано љубоморан кад примети да сва сметена Пјерета нема на себи свадбени вео. Пјерети се привиђа мртви Пјеро са велом у рукама. Њено понашање доводи госте у недоумицу а Арлекина баца у јарост. У трећем чину обоје су у Пјероовој кући. Вео је пронађен али и мртви Пјеро са којим Арлекин закључава Пјерету. Она почиње да губи разум играјући и пада потпуно исцрпљена. Мртве љубавнике затичу поднапити пријатељи који су у зору насилно ушли у стан.<sup>49</sup>

Арлекина је у Београду тумачио Мата Милошевић, с обзиром да је имао мало балетско искуство. Кореографију је у оквиру режије радила Ксенија Грунт, носилац главне женске улоге, са којом је Милошевић-Арлекин учио игре.<sup>50</sup> Пјеро је био Николај Јаворски. Грунт и Јаворски су били балетски играчи – протагонисти у представи, остали су били глумци, као и ђаци глумачко-балетске школе, поред Олега Гребеншчикова и неколико балерина. Ракитину то није био лак задатак, као ни извођачима, невичним уметности пантомиме. Шта се ту могло применити од виђених представа у Русији? Ракитин је морао тражити нова решења с обзиром на прилике, али у свом настојању да оживи „крај века” никако није био анахрон већ у току савремених позоришних струјања у самој Совјетској Русији, која су утицала и на филм. Јула 1922. године Сергеј Ејзенштејн и Сергеј Јут-

<sup>49</sup> Садржај према клавијском изводу *Der Schleier der Pierrette*, Pantomime in drei Bildern von Arthur Schnitzler, Musik von Ernst von Dohnányi, Ed. Doblinger, Wien 1910. До нота сам дошла захваљујући Емили Петровићу, композитору из Будимпеште.

<sup>50</sup> Према казивању Милошевића аутору рада, в. Надежда Мосусова, „Пјеретин вео на сцени Народног позоришта”, *Orchestra*, бр. 7, 1997, 17.



кевич пишу сценарио – пародију на *Покривало Пјерештицы*, посвећену Мејерхолду. Вео је постао подвезица (*Подвезка Коломбини*). Филм није реализован али је идеја и форма нешто што вреди забележити.<sup>51</sup> У филму је предвиђен цез, у комаду Ракитин уводи савремене игре – чарлстон, односно фокстрот, на чему му замерају критичари. Стари Беч, за којим жали Винавер, није занимао ни Мејерхолда ни Ракитина, док је Таиров на сцени желео да оживи нешто од тога духа у оквиру нове „мимодраме”, како је називао *Пјерештин вео*.<sup>52</sup>

У жељи да приближи комад гледаоцима, кад већ није критичарима (позитивно о музици и представи изјаснио се само Петар Крстић), Ракитин даје после премијере објашњење у угледном домаћем позоришном часопису:

„Пантомима је у Европи већ давно позната. Почевши од чувене Шарлоте Вије, слављене почетком овог века у пантомими *Рука*, па до последњег новитета Клода Дебисија *Рађење децјих играчака*, пантомимска уметност била је призната за најтежу и најнезахвалнију.”

„Глумачко-балетска школа одлучила је да уведе у свој програм и ову врсту пластичне уметности и у свом избору зауставила се на познатој пантомими Дохнађија који је искористио мотив Артура Шницлера. Али доцније извођење ове представе преузела је управа Народног позоришта. Пантомимом *Пјерештин вео* интересовали су се у Русији у своје време редитељи модернисти – истраживачи. Први покушај њеног извођења учинио је В. Е. Мејерхолд у Петрограду 1908–1909 год. у Малом Позоришту познатом под именом „Дом интермедија”. Много доцније изведена је и у Москви на сцени Камерног театра у режији А. Ј. Таирова. Режије су биле сасвим супротне. У Мејерхолда су били подвучени кошмар, фантастичност, трагично жртвовање, док је у Таирова била све и сва динамика, ритмика, експресија, све оно што је лако, ваздушасто. У нашој режији *Пјерештиног вела* била је подвучена романтична нота, поводећи се за великим Хофманом...”

„Ми смо Шницлеров мотив мало модернизовали. Али главни мост између романтике у Хофмановом духу и последњег јаука данашњице у духу кошмарног фокстрота, подвучен је у нашој интерпретацији. Ми желимо да упознамо публику са новом уметности, где је све потчињено ритму, и где се говори гестом а не речју, а то није тако безначајно! Ову пантомиму извеле су углавном мла-

---

<sup>51</sup> *The Colombian Girl's Garter, La jarretière de Colombine*, Pantomime en 3 actes, scénario et invention des attractions scéniques de S. M. Eisenstein et S. I. Youtkevitch, Luda et Jean Schnitzer, *Youtkevitch ou la permanence de l'avant-garde*, L'age d'homme, Lausanne 1976, 83–100.

<sup>52</sup> Alexandre Tairov, *Le théâtre libéré*, L'age d'homme, Lausanne 1974, 39.

де снаге. Задатак наше студије није само да код омладине васпита музикалност и ритам већ да тражи нове путеве који су можда исувише смели за тако огроман апарат као што је наше Народно Позориште... Од публике зависи примање и оцена нашег рада...”<sup>53</sup>

Новине Ракитина, нису биле прихваћене. У питању је била публика која је волела и ценила класични балет, али не и модерну игру са којом је можда поистовећивала уметност пантомиме, не без неке логике. Уосталом, ко може разлучити где престаје пантомима а почиње игра или модерни балет, и обрнуто, мада је пантомима (или мимодрама) Мејерхолда, Таирова и Ракитина избегавала натуралистички клишетиране, наивне гестикулације из мимичких сцена романтичарских балета. С друге стране сматра се да су пантомима и балет сестре у области играчке уметности, па је стога Народно позориште у Београду ставило *Пјеретин вео* међу балете, исти је случај био са Народним позориштем у Прагу. Са своје стране је Ракитин убројао у пантомиму, не без основа, Дебисијев „последњи новитет”, како он каже за балет *Кућија игачака* (из последњег стваралачког периода композитора), изведен у Паризу 1919. године. Под називом *Игачке* поставила га је Маргарита Фроман на београдску сцену децембра 1927, можда и под директним утицајем Ракитиновог прегнућа.

Према Маестровој замисли *Пјеретин вео* „потребовао” је и кореографа (Ксенију Грунт), док је он сам био direttore delle azioni mimiche, сходно барокној опери, са професионалним увидом у тајне балета. Зар он то није био у Метерлинку, Молијеру, па и у Гогољу? Завршна, нема сцена у *Ревизору*, захтевала је према коментарима аутора и помоћ балетмајстора!<sup>54</sup> Без обзира на све, Ракитину није помогла ни модернизација поставке, не гледајући на то што је у то време и Београд „лудовао” за новим „окретним” играма. Двадесете године су биле деценија дефинитивног доласка цеза у Европу, и у прву земљу социјализма. У Мејерхолдовом *Величанственом Рођоњи Фернана Кромелинка*, са премијером 1922. године у Москви, појавио се први цез у Совјетској Русији.<sup>55</sup> Сетимо се како још „мајмунски цез” (обезьянный джаз) влада Москвом у роману *Мајстор и Маргарити*, у комаду *Зојкин сџан* Михаила Булгакова и драмама Валентина Катајева. Данак овом „тренду” је и совјетски музички филм „джаз-комедија” *Весёлые ребята* (*Пасџир Косџа*), снимљен 1934. године.

<sup>53</sup> Ј. Ракитин, „Прва пантомима у Београду”, *Сотоедиа*, 15. фебруар 1927, год. IV, бр. 2, 8–10.

<sup>54</sup> О овоме има спомена и у књизи Исаака Гликмана, *Мейерхолд и музикални театар*, Ленинград, Советский композитор, Москва 1989, 45. Немамо податке да ли су Мејерхолд или Таиров ангажовали кореографе у *Пјеретинином веоу*.

<sup>55</sup> „Настоящий джаз с саксофонами...” Елагин, *Нав. дело*, 249.

Фокстрот и чарлстон продиру и у уметничку музику (фокстрот и пре Првог светског рата, Пучини, Стравински итд.), и у савремени плес (Марта Грејем, Курт Јос), а комбинују се и са „старинским” играма (отуда и чарлстон-полка), тако да је било ритмички сасвим подесно да се Дохнађијева гротескна Schnell-Polka II чина *Пјеретиног вела* на „разбијеним” инструментима претвори у чарлстон (Ракитин каже фокстрот, што је у суштини једно исто), као што су се у *Пасјиру Косји* „разлупани” музичари (пошто су у тучи поразбијали своје инструменте), на звуке фокстрота дали у руски „пляс”.

Ракитину је вероватно била позната (по чувењу) и представа из Берлина, па је желео да оде корак даље, те су најновије „модерне” игре са дансинг-подијума нашле своје оправдано место у кошмарној атмосфери бала из *Пјеретиног вела*. Према цитираном напису Ракитина, а и по обимној литератури која је посвећена Мејерхолдовим режијама, констатујемо да се у интерпретацији *Пјеретиног вела* Маестро донекле приклонио Мејерхолду чију је поставку красио особени лични третман хофмановске фантазије, концепција „трагичне гротеске” као и естетика иреалног и утопијског.<sup>56</sup> Изгледа и поред тога да се Ракитин држао партитуре Дохнађија/Шницлера у целини, док је Мејерхолд трочину пантомиму скратио, а од 11 сцена у оригиналу начинио 14 епизода.<sup>57</sup>

Маестро се много zaloжио да обучи своје дебитанте за *Пјеретин вео*. Мејерхолд и Таиров су такође радили са почетницима. Последњи је чак поред Алисе Конон у улози Пјерете, за компликовану улогу Арлекина ангажовао човека неупућеног у глуму, музичара из свог позоришта, Алексеја Подгајецког (касније познатог под уметничким презименом Чабров),<sup>58</sup> који се већ са реномеом, појавио у истој улози на берлинској представи *Пјеретиног вела* раних двадесетих година (у режији Самуила Вермеља, који је играо Пјероа, у кореографији Јелизавете Андерсон, опреми Наталије Гончарове). Да је Ракитин успео да у својој романтичарској визији *Пјеретиног вела* оствари и мистично-религиозну димензију комада, слично његовим претходницима, о чему је сведочила и Нина Берберова,<sup>59</sup> можемо да претпоставимо.

Што се тиче „кабаретског стила” који у вези са Ракитиновом концепцијом спомиње Милојевић, потребно је знати да слобода која је владала уметничким кабареима у Русији није била позната офици-

<sup>56</sup> Б. И. Ростоцкий, Новые течения в театре, *Русская художественная культура конца XIX – начала XX века (1908–1917)*, книга третья, Зрелищные искусства – музыка, изд. „Наука”, Москва 1977, 111, 113, 127.

<sup>57</sup> Елагин, *Нав. дело*, 160.

<sup>58</sup> Алиса Конон, *Страницы жизни*, „Искусство”, Москва 1975, 183.

<sup>59</sup> В. Михаэла Бёмиг, *Нав. дело*, 355, 356.

јелним сценама. Високо професионални експерименти успешно су зато извођени по приватним клубовима и малим позориштима. Таква један експеримент у „кабаретском стилу” начинио је са групом уметника и Милоје Милојевић на сцени „Касине” 1923. године у свом балету-гротески *Собарева мешла*, са фокстротом и разним другим примесима фантастике и свакодневнице. Требало је да се тога сети кад је писао критику *Пјеретиног вела*, а можда га је на то подсетио приватно, директно или посредно Ракитин у некој од својих боцкавих шала.

Вероватно би се неко, после свега, повукао са музичке сцене али не и Ракитин који се враћа музици у драми Денинга и Абота *Бродвеј* и опери (Павловски је напустио Југославију 1928. године), постављајући *Кнеза Игора*, са премијером 3. априла 1929. Мишљење критике је да је дело Александра Бородина једна од најпотпуније опремљених оперских креација у Београду. Много речи није удељено Ракитину, иако је *Кнез Игор* редитељска опера, спектакуларних хорских „маса”, али и психолошких детаља у ликовима, што се исто може рећи и за оперу *Вањка кључар* Николаја Черепњина изведена 7. јула 1933. Заслуга је била и Јурија Ракитина да ова модерна руска ствар на гала првом извођењу у Београду доживи успех. Та је премијера била уједно и светска „праизведба” опере аутора-емигранта који је дошао из Париза да својим делом диригује. Задатак редитеља као и музичара био је сложен, ништа мање ни задатак преводиоца Велимира Живојиновића. Нажалост, ова комплексна и занимљива композиција којој Милоје Милојевић у својој анализи посвећује врло много места за један дневни лист,<sup>60</sup> није се задржала на репертоару, док, наравно, *Кнез Игор* постаје од прве репертоарска опера у Београду. Са делом Черепњина завршио је Ракитин своју оперску делатност. Међутим, опере *Травијата* и *Фауст* пратиће га и даље. Прва у поставци *Даме с камелијама*, а обе опере у *Зојкином стјану*.

\* \* \*

Готово сви аутори написа о Ракитину дотицали су се његових животних ставова и покушали да оптуже или оправдају Маистра због бекства из Русије. Судбоносно опредељење (нећемо рећи политичко, јер то подразумева страначко) да остави своју земљу, што су учинили многи Руси, спасавајући главу, користили су и критичари да подвуку неке ре-

<sup>60</sup> Др М. Милојевић, „Један значајан уметнички догађај у Београду. Прво извођење *Вањке кључара*, најновије опере Н. Черепњина”, *Политика* од 7. јула 1933, 10, и „Успела премијера *Вањке Кључара*”, *Политика* од 9. јула 1933, 8. Према неким усменим изворима Николај Черепњин требало је да постане директор Београдског конзерваторијума који би се тада основао. Вероватно да је и због тога Београдска опера позвала композитора на гостовање.

дитељске потезе који могу а не морају имати икакве везе са животним избором који је начинио Ракитин: није желео да живи у комунизму. Уосталом, шта би се десило да је остао? Како је прошао Мејерхолд који је био у том погледу антипод Ракитину? Зашто су ликвидирани Јесењин и Мајаковски (да ли данас можемо веровати у њихова самоубиства)? На какве уступке је био примораван Станиславски? Могао је Ракитин да оптужује себе коликогод је хтео, да се евентуално каје, али одговор свима онима који су оправдавајући Маестра, пребацивали одлуку о емигрирању на његову колебљивост, може да буде једна логичка премиса: Ракитин је могао да се врати да је то желео, могао је после рата, за почетак, да узме совјетско држављанство. Можда је о повратку пред крај живота и размишљао. Али, зашто би петокракој звезди ишао у сусрет онај који је стално бежао од ње?

Јуриј Ракитин је знао после рата да каже да се целог живота склањао од црвене петокраке звезде, али да га је она сустизала, од 1944. године, прво у Београду и затим у Новом Саду. Чињенично стање говори да је Ракитина комунистичка звезда походила много раније, сустигла га је већ приликом његових постављања совјетских комада, почев од *Квадратиуре круга* Валентина Катајева (премијера 13. јула 1930). Овај „водвиљ у три чина”, како му је аутор дао поднаслов, са помпезним насловом и необавезујућим садржајем, са мало духа и мало музике, најављен је у штампи као „Прва комедија из Совјетске Русије на позорници београдског Позоришта”.<sup>61</sup> Мада и сам аутор написа каже за комад Катајева, да је то „један мало бољи бољшевички водвиљ”, он не пропушта прилику да редитељу и сценографу упути по коју отровну стрелицу: „Г. Ракитин је подвукао, разуме се, сатиру на совјетске прилике са много белогвардејског искреног жара. Г. Жедрински је дао такође сатиру на совјетски конструктивистички декор. Боља је идеја спуштање светлосних канти које су давале глумцима рефлекторски ореол.” Критичар је притом незадовољан поделом и карактером, ма да се из написа не види да ли је он дело читао – дубља анализа комада је изостала, вероватно због небогатог садржаја и сиромашног текста који су говорили сами за себе. Није ни потребан био „белогвардејски жар” Ракитина или Жедринског.

Следећи совјетски писац на сцени Народног позоришта био је Михаил Булгаков, не сасвим непознат београдској публици и критици која је могла да види и *Дане Турбинових* и *Белу Гарду* у извођењу гостујућих трупа „Художественика”. Његов *Зојкин сџан* са једном једином представом 23. марта 1934. године, испао је у Београду велики скандал, прави крах за редитеља Ракитина, са озбиљним последицама и по Народно позориште. Док недотупавна „препуцавања” младих совјетских, тек „регистрованих” парова Катајева, никога у

<sup>61</sup> Ж. В., „*Квадратиуре круга* од Катајева”, *Полиџика* од 15. децембра 1930, 7.

гледалишту нису увредила, текст *Зојкиног сћана* деловао је као бомба. „Напредни” гледаоци нису могли да верују да тако нешто постоји у Земљи Совјета, па су кривицу за један совјетски литерарни исечак, у коме нема ниједне позитивне личности, свалили на редитеља. Комунистичко „јавно мњење” било је огорчено и дало је о свему томе знати на недвосмислен начин, натеравши управу Народног позоришта да се правда, да одмах скине комад са репертоара и да смени директора драме. Невероватно је било да се то није догађало у некој комунистичкој земљи већ у краљевини Југославији (за живота Александра I Карађорђевића, наглашавамо), где је комунистичка партија била забрањена! Још невероватније да се ни данас нико не пита како је до тог смењивања по жељи комуниста дошло „у глуво доба шестојануарске диктатуре, када терор бесни...” и „када су на позориште мотрили двор, влада, генералштаб и полиција.”<sup>62</sup> Какав апсурд!

*Зојкин сћан* је у првој верзији из 1926. године, коју су видели и Београђани, био изведен у Совјетском Савезу преко двеста пута кад је 1929. скинут са репертоара после кампање уперене против Булгакова. И тамо се дизала прашина због „бордела” на сцени, што Зојкин стан – кројачки салон са двоструком наменом – у ствари и јесте.<sup>63</sup> У Београду је левичарски настројену публику (а такве је на представи изгледа било у већини) шокирала слика непоштења и разврата, коју је о „совјетском рају” пружио Михаил Булгаков. Најлакше је било обрушити се на редитеља-емигранта. Уз то је потпуно била занемарена улога преводиоца-комунисте Вука Драговића (његовог имена нема на плакату) који је наводно, подметнуо драму Народног позоришту. Да је Булгаков био принуђен због инцидента у Београду, да пише нову верзију *Зојкиног сћана* ради извођења у Француској,<sup>64</sup> сасвим је невероватно. Тачно је да се Булгаков после београдске премијере о којој је преко емигрантских кругова нешто начуо, огласио једним писмом своме брату у Паризу. У писму ружи „постављаче” *Зојкиног сћана* („сукины дети”), очевидно намештајући текст „за јавност” односно за совјетску цензуру, будући да је имао не мало проблема са „влашћ имушцима.”<sup>65</sup>

<sup>62</sup> Глигорић, *Нав. дело*, 77,79.

<sup>63</sup> А. Нинов, „Михаил Булгаков и театрално покретство 1920-х година”, у: М. А. Булгаков, *Пьесе 20-х година*, Искусство, Ленинградско отделение, Ленинград 1989, 14.

<sup>64</sup> По Миливоју Јовановићу, у коментару за драму *Зојкин сћан*, у: Михаил Булгаков, *Дела*, Пета књига, *Драме I*, Српска књижевна задруга и Народна књига, прир. Миливоје Јовановић и Милан Чолић, Београд 1985, 365. Булгаков је сачинио нову верзију *Зојкиног сћана* за Париз (премијера 1937) да би лишио текст неких руских и совјетских локалитета које нико на Западу не би разумео (Нинов, *Нав. дело*, 15). Превод друге (париске?) верзије *Зојкиног сћана* штампан је у наведеним *Делима* Булгакова.

<sup>65</sup> Наталья Вагапова, Злополучная „Зойкина квартира”, Булгаковский спектакль – Белград 1934, *Русская мысль*, Париз, № 4207, 29 января-4 февраля 1998, 14. И за овај чланак захваљујем се господину Арсењеву.

Оно што нас овде занима је улога музике у комедији или фарси *Зојкин стан*,<sup>66</sup> као и у целокупном стварању Булгакова. У критикама ништа није речено о комаду као таквом, ништа о редитељском поступку Ракитина, о условном реализму, о гротески, и на крају, или на почетку, о његовом режирању музике, јер без музике се комад о Зојки не може ни замислити. Улични шумови, читав оркестар звукова који допиру са улице у Зојкин стан, до танчина одређен пишчевим дидаскалијама, као и неизбежни фокстрот (пијаниста на сцени), оличен и у појави фокстротера (играча) и њему сличних, сведочи о још једном знамењу 20. века – грамофону (или патефону), чији звуци долазе из других кућа и чине шумни амбијент, „психолошки фон” за радњу. Снимак арије Мефиста из опере *Фауст*, у извођењу Шаљапина, почетак је комедије *Зојкин стан* и даље дует из *Травијате*, који уз клавир увежбава неко из Зојкине зграде (Покинем край мы, где так страдали...), музика Рахмањинова, чак и црквени напеви, шлагери, уличне песмице, чине богату партитуру коју треба добро да проучи и онај ко комад спрема (а ту је свакако био компетентан Ракитин) и онај ко о комаду пише, да би се схватила симболика „пакленог концерта”, „страшне музичке кутије”, како је назначио писац. „И здесь важна не каждая отдельная мелодия, но их продуманное созвучие. Поэтому рассказ о событиях у Булгакова всегда имеет постоянный, весьма пестрый, очень умело организованный музыкальный фон, который сам автор в ремарке к пьесе *Бег* метко назвал „странной симфонией.” Ибо для него музыкальные „вкрапления” – не отдельные украшения текста, но части единого произведения.”<sup>66</sup>

После *Зојкиног стана* бива Ракитин кажњен смањењем режија. Зашто? Чињеница је међутим да су у режисерски ангажман Народног позоришта приступила многа нова лица. Можда би и овако Ракитин у то време постављао мање, али нико не региструје да је критика за Булгакова вођена нестручно, да је цела ствар исполитизована (*Зојкин стан* – политичко позориште?!) и Ракитин неправедно окривљен. Да апсурд буде већи, Ракитину је у следећој сезони понуђено да поново режира један совјетски комад (са музиком), поново Катајева, са комедијом *Пуштем цвећа*. Зар се надлежни нису уплашили осведоченог „белогвардејског жара” Маестровог? Критичар врло уздржано говори о режији и способностима Ракитина да подвуче негативне црте у карактеру главног „јунака”.<sup>67</sup> Ни трага од оне повике из прошле сезоне, а *Пуштем цвећа* је непоштедна сатира на морал „нових људи” у Совјетском Савезу, у којој редитељ не мора ништа да подвлачи.

<sup>66</sup> В. Сахаров, „Симфония Михаила Булгакова”, *Музыкальная жизнь*, Москва, № 12, июнь 1990, 24.

<sup>67</sup> Глигорић, „Сатира о натчовеку, *Пуштем цвећа* од Катајева”, *Политика* од 12. октобра 1935, 9.



Булгакова нису више дали Ракитину, *Молијера* је 1938. године поставио Бојан Ступица. За руску класику ангажовани су емигранти „Художественици” Вера Греч и Поликарп Павлов (брачни пар који је радио заједно), што не значи да и Ракитин није постављао и даље руску класичну литературу, такође у Академском позоришту. *Живи леш* и *Ревизор* прате га и у Београду и касније у Новом Саду. Успут још један омаж Мејерхолду – Метерлинкова *Сестра Беатриса* у Руском дому 1937, са музиком Јурија Арбатског. И поред „немилости” Ракитинов јубилеј је са великим почастима обележен 24. септембра 1940. представом *Шуме* Островског у Народном позоришту.

За време рата је, на крају, Маестро имао само једну режију<sup>68</sup> (био је тешко болестан). Живео је тада на граници потпуне немаштине. Његове колеге приређују му корисницу и пишу о његовом раду у окупацијској *Сцени*. Ракитин се носи мишљу да постане свештеник или да бежи даље у свет преко Немачке (слично Жуковском и његовој супрузи). Његов верни сарадник Жедрински одлази 1942. године у Загреб. Југославију су напустили и Вера Греч и њен муж.

Ракитин је био у мањини која није доспела у затвор или била изложена суду због рада под окупацијом, те је можда због тога у новом режиму добио да поставља оперу *Евђеније Оњегин* 17. фебруара и *Ревизора* 27. јула 1945 године. Следи још један *Живи леш* 9. фебруара 1946, а у току припреме комада *Кола мудрости – двоја лудости* Островског исте године у пролеће задесила га је пензија коју је потписао нови управник Народног позоришта Велибор Глигорић. Ту је бар било логике. Ракитин је био у добу за пензију, а у комунистичком друштву није био пожељан антибољшевик, „белогвардејац” и „формалиста” Јурије Љвович. Следе гостовања по ужој Србији и Војводини, укључујући Нови Сад који га позива за стално. Челници Српског народног позоришта Влада Поповић, Лука Дотлић, Јован Коњовић и Милош Хаџић одуvalи су прашину са баченог златника и ставили га тамо где му је место. И заблистао је златник-Ракитин пуним сјајем и узвратио Новом Саду за доброту и мудру позоришну политику својим поново рођеним ентузијазмом који је створио низ добрих глумаца, више одличних представа, међу њима *Вишњика* за памћење и трајну успомену.

\* \* \*

<sup>68</sup> Према најновијим подацима Ракитин није режирао Хауптманову *Елзу* 1941, већ Ерих Хеџел чије име је изостављено на окупацијском плакату: Александар Радвановић, Јелица Стевановић, „Реконструкција Годишњака Српског народног позоришта у Београду за сезону 1941/42”, *Театрон* бр. 108, јесен 1999, 36.



У току дуге редитељске делатности у Београду Ракитин се стално доказивао. Нарочито првих година када је издржао велики притисак јаке конкуренције своје сабраће по нацији и професији, који су у разним формацијама дисидентских художественних група гостовали од 1920. до 1924. године у Београду. То и јесте био један од најинтересантнијих периода и у раду Ракитина, и у развоју Народног позоришта. У дато време Ракитин је у Београду поставио темеље режијама симболистичког театра (у Глумачко-балетској школи режирао је Метерлинков комад *Чудо Светиог Антонија*), Молијеровог позоришта и руске класике. У исто време се био отиснуо у експериментисање са опером, у *Травијати* и *Фаусту*. После је Ракитину пребацивано да је касније у драми, поред комада од уметничке вредности режирао и слабе ствари, зашта он лично и није морао бити одговоран. По неким мишљењима, касне двадесете показују код Ракитина изванредан замор, али морамо да подвучемо да је то период његовог полета у пантомими и опери, са врхунцем у *Вањки кључару*, на почетку тридесетих. Свакако да је музика та која је одржала Маестрову тензију у режирању драма и у Београду и нарочито у Новом Саду, што се коначно мора оценити по заслуги.

## Т А Б Е Л Е

Драме с музиком у режији Јурија Ракитина у Народном позоришту у Београду (према плакатима из Позоришног музеја Србије)

Метерлинк нема ознаке за сценографа	<i>Тенџажилова смрт</i> музика Владимира Нелидова	15. април 1921.
Молијер сцена и костими Јован Бијелић	<i>Скајенове подвале</i> музика Владимира Нелидова	15. април 1921.
Ростан сцена и костими Леонид Браиловски	<i>Романтичне душе</i> музика Владимира Нелидова	12. октобар 1921.
Молијер сцена и костими Леонид Браиловски	<i>Уображени болесник</i> музика и извођење Стевана Христића, кореограф Марија Бологовска	17. јануар 1922.
Молијер	<i>Сином лекар</i> нема података о музици	7. март 1922.
Чехов	<i>Свадба и Јубилеј</i> , музика назначена у дидаскалијама писца	23. мај 1922.
Толстој	<i>Живи леш</i> , музика назначена у дидаскалијама писца	27. октобар 1922.

Шекспир	<i>Боџојављенска ноћ</i> музика Владимира Нелидова	24. март 1923.
Чехов	<i>Галеб</i> , музика назначена у дидаскалијама писца	27. април 1923.
Јеврејинов	<i>Главна ствар</i> , музика назначена у дидаскалијама писца	21. јуни 1923.
Војновић кореограф Фортунато	<i>Машкаратије испод куйља</i> музика у дидаскалијама писца	18. јуни 1924.
Чехов	<i>Иванов</i> , музика у дидаскалијама	20. децембар 1924.
Нушић сцена и костими Владимир Жедрински	<i>Пуш око светиа</i> музика Станислава Биничког диригент Јован Србуљ кореограф Анатолиј Жуковски	25. јуни 1926.
Иго сцена и костими Владимир Загородњук	<i>Звонар Богородичине цркве</i> музика и извођење Ловра Матачића кореограф Фјодор Васиљев	11. октобар 1926.
Толстој сцена и костими Ананије Вербицки	<i>Царство мрака</i> музика назначена у дидаскалијама писца	15. септембар 1928.
Филип Денинг и Џорџ Абот сцена Жедрински	<i>Бродвеј</i> музика назначена у дидаскалијама писца	30. март 1929.
Толстој сцена и костими Жедрински	<i>Живи леи</i> музика Јурија Морфесија	4. април 1930.
Молијер сцена и костими Жедрински	<i>Жорж Данден</i> музика Лилија диригент Драгомир Ризнић кореограф Жуковски	1. јули 1930.
Катајев сцена Жедрински	<i>Квадратура круга</i> музика према дидаскалијама	13. децембар 1930.
Шекспир сцена Жедрински	<i>Сан лејње ноћи</i> музика Феликса Менделсона диригент Стеван Христић	11. септембар 1931.
Дима сцена Жедрински	<i>Гостиња с камелијама</i> музика Вердија (из <i>Травијате</i> )	6. март 1934.

Булгаков сцена Жедрински костими Милице Бабић-Јовановић	<i>Зојкин сџан</i> (одломци из опера <i>Фауст</i> , <i>Травијата</i> и друго)	23. март 1934.
Катајев сцена Беложански	<i>Пућем цвећа</i> музика према дидаскалијама	14. јуни 1935.
Тодор Манојловић сцена Жедрински костими Бабић- Јовановић	<i>Ойчињени краљ</i> музика назначена у дидаскалијама писца	6. октобар 1936.
Петар С. Петровић сцена Беложански костими Жедрински	<i>Душан, млади краљ</i> музика према дидаскалијама соло играчица Јелена Корбе	31. јануар 1941.
Толстој сцена Загородњук костими Мира Глишић	<i>Живи леи</i> музика према дидаскалијама	9. фебруар 1946.

Опера и балет у Београду  
(према плакатима из Позоришног музеја Србије)

Верди сцена и костими Јован Бијелић	<i>Травијата</i> диригент Стеван Христић Илија Слатин	6. април 1921.
Гуно сцена и костими Браиловски	<i>Фауст</i> диригент Стеван Христић Иван Брезовшек	29. март 1922.
Петар Крстић сцена Ананије Вербицки	<i>Кнегиња Маја</i> диригент аутор?	12. мај 1923.
Волф-Ферари	<i>Сузанина шајна</i> диригент Иван Брезовшек	21. март 1924.
Дохнањи сцена Павле Фроман	<i>Пјеретин вео</i> диригент Ловро Матачић	29. јануар 1927.
Бородин сцена и костими Жедрински	<i>Кнез Игор</i> диригент Крешимир Барановић	3. април 1929.
Чајковски сцена и костими Жедрински	<i>Пикова дама</i> диригент Христић	7. јануар 1933.
Чајковски сцена и костими Браиловски	<i>Евџеније Оњеџин</i> диригент Христић	25. март 1933.
Черепњин сцена и костими Жедрински	<i>Вањка кључар</i> диригент аутор	7. јули 1933.

Чајковски сцена Загородњук костими Милица Бабић-Јовановић	<i>Евџеније Оњџин</i> диригент Оскар Данон	17. фебруар 1945.
--	---	-------------------

Драме са музиком у Српском народном позоришту  
у Новом Саду (према књизи Петра Марјановића  
*Новосадска позоришна режија 1945–1974*)

Чехов сцена Миленко Шербан костими Софија Шербан	<i>Свадба</i> музика према дидаскалијама	8. август 1946.
Островски сцена Миленко Шербан костими Софија Шербан	<i>Девојка без мираза</i> музика према дидаскалијама хорски диригент Владимир Топорковић	17. април 1948.
Молијер сцена Стеван Максимовић костими Милица Бабић-Јовановић	<i>Грађанин племић</i> музика Лилија диригент Владимир Топорковић народне игре обрадио Војислав Илић кореограф Даница Живановић	16. јули 1949.
Чехов сцена Берислав Дежелић костими Милица Бабић-Јовановић сликарски радови Владимир Маренић	<i>Вишњик</i> музика према дидаскалијама	10. јуни 1950.
Толстој сцена Владимир Маренић	<i>Живи леш</i> обрада народних песама Ана Доријан хорски диригент Исидор Кох кореограф Марина Олењина	29. март 1952.

На крају се такође захваљујем на свесрдној помоћи колегиница-ма Верослави Петровић и Олги Марковић, кустосима-саветницима Позоришног музеја у Београду, као и Весни Крчмар, театрологу из Новог Сада.

## THE MUSICAL THEATRE OF YURI L'VOVICH RAKITIN (Summary)

Yuri Rakitin (1882-1952), whom Serbian colleagues and disciples used to call “Maestro”, mainly directed plays, firstly in Russia but later in Yugoslavia, having emigrated there. A musically gifted man and a successor of Vladimir Davydov, Konstantin Stanislavsky and Vsevolod Meierhold, Rakitin adapted himself easily to directing operas, starting to stage them in exile, first in Konstantinopol/Istanbul, then at the National Theatre of Belgrade, to which Rakitin made his greatest contribution in the period 1921-1946. Yuri L'vovich was not an official opera director in the Yugoslav capital, but due to the lack of local specialists he took over the mounting of operas in parallel with dramas. In the course of his first twelve years of devoted engagement in the Belgrade National Theatre, Rakitin staged several outstanding musical spectacles: Verdi's *Traviata*, Gounod's *Faust*, *Princess Maya* by Petar Krstić, *Susanna's Secret* by Wolf-Ferrari, Borodin's *Prince Igor*, Tchaikovsky's *Queen of Spades* and *Evgeni Onegin*, and last but not least *Vanka the House-keeper* by N. Tcherepnin. To this list should also be added the Schnitzler/Dohnányi's pantomime *The Veil of Pierrette*. However, even with this extensive output Rakitin's musical efforts were not exhausted. Maestro mounted many plays with incidental music in Russia, in Serbia (Belgrade and Novi Sad), firstly Molière, Maeterlinck, Russian classical dramas, Serbian vaudevilles and Soviet comedies. Due to the scarcity of testimonies (critics do not write abundantly about the directing process), it is not possible to reconstruct how Maestro treated operas in details, or how he linked music, word and movement in dramas or added gestures to music in pantomime. Nevertheless, critics highlighted both Rakitin's wit and his distinctive way of incarnating his artistic conceptions, as well as his special approach to the role of music in various theatrical *genres*.

Рад објављен у: Јуриј Львович Ракићин – животи, дело, сећања, Юрий Львович Ракићин – жизнь, творчество, воспоминания, Зборник радова међународног научног скупа, Београд – Нови Сад, 17–20. априла 2003, прир. Е. Успенски, А. Арсењев и З. Максимовић, Позоришни музеј Војводине – Факултет музичке уметности, Нови Сад – Београд 2007, 195–217.

## ЈУБИЛЕЈ ОПЕРЕ КОШТАНА ПЕТРА КОЊОВИЋА: 80 ГОДИНА ОД ТРОСТРУКЕ ЈУГОСЛОВЕНСКЕ ПРЕМИЈЕРЕ

Осам деценија нас дели од прве појаве опере *Коштана*. Премијера је била у Загребу 16. априла 1931. године. Убрзо следи београдска поставка 27. маја, затим премијера у Љубљани 7. новембра исте године. Редак случај не само за оперску сцену у Југославији да се једно музичко-сценско дело појави истовремено на више места. Може се рећи и због тога да је оперска *Коштана* имала несвакидашњи „животни” пут, који се завршио 1960. године гостујућом представом београдске Опере у Варшави. Према томе, још један јубилеј, негативни, 50 година како опера *Коштана* не постоји на сцени. И овом приликом потврђујемо да је историја српске музике, историја неизведених или неизвођених дела. То је судбина композиција музичких стваралаца свих генерација, међуратних и послератних, на нашим просторима. Нажалост, ни у новом миленијуму се ситуација није изменила.

Ако је изостала у позоришту, већ толико година, Коњовићева *Коштана* није престала да интересује теоретичаре и музикологе разних генерација. О њој је било речи и на страницама *Таласа* пре доста времена.<sup>1</sup> У сваком случају је Коњовићева опера, а и Станковићева драма, тема о којој се још много може рећи и данас.

Када се опера *Коштана* појавила у Југославији, драма *Коштана* је живела на српским сценама већ 30 година. Догодило се да су и *Коштана* опера и њен вербални прототип имали на сцени Народног позоришта у Београду паралелну егзистенцију, кроз девет сезона, до априлског рата. Дешавало се понекад да су се њихове представе прожимале, пошто су повремено оперске певачице наступале у драми, али није било прилика да глумице певачице певају у опери *Коштана*: славна Коштана из драме, Драга Спасић била је оперска звезда на почетку егзистирања скромног оперског ансамбла у београдском (Краљевском) Народном позоришту, али није наступила у Коњовићевој опери.

*Коштана* има званично две верзије; из 1931 и из 1940. године. У ствари их је три: прва је компонована 1916–1928, друга 1932–35 и трећа 1935–1939. Коњовић је почео да ради на опери за време Првог светског рата. Пролеће 1916. године је време када интензивно мисли на *Коштану* и о томе разговара са Мајом Строци приликом сусрета у Загребу. Показује јој песме које је десет година пре тога објавио у Новом Саду. Мала збирка носи наслов *Из наших крајева*, св. 1 (Ед.

---

<sup>1</sup> Снежана Николајевић, „Однос између Станковићеве и Коњовићеве *Коштане*”, *Музички талас* (Архаично, модерно и постмодерно), бр. 1–2, Београд 1997, 34–43.

Огњановића, Нови Сад, 1906) и садржи пет песама за глас и клавир. Од њих четири су народне песме које је по сећању Коњовић 1905. године, тада још студент конзерваторијума у Прагу, инспирисан чешким збиркама, ставио на хартију: *Шкрипи ђерам, Вештар душе, Кући ми бабо волове* и *Аман ђевојко*. Пета песма *Под ђенџери* је његова сопствена творевина што значи да су композиторови и текст и мелодија, како се онда говорило, песма у „народном духу”. Њом је Коњовић очевидно желео да имитира тип босанске севдалинке, којој се тренутно посветио, инспиришући се делима Османа Ђикића.

Све је започело музиком за Ђикићеву *Златицу*, за комад с певањем (сола и хор), уз пратњу тамбурашког оркестра, коју је Коњовић радио до одласка на студије у Праг 1904. године. Осман Ђикић, аутор збирке *Ашиклије* (објављене у Мостару 1903) и драма из босанског живота, био је у време извођења његове *Златице*, актуелне у сезони 1903/4 и касније, врло популаран, не само у Босни. На сугестију Бранислава Нушића који је с почетка 20. века деловао у Новом Саду, те намеравао да постави Ђикићев комад, Петар Коњовић пише музику за *Златицу*, коју ће потом за извесно време заборавити. Ђикићево дело је, међутим, постало поново присутно када се Коњовић састао са Мајом Строци. Под утицајем Ђикићеве љубавне поезије је и настао *Сабах*, компонован за Мају Строци и са Мајом Строци 1916. године.<sup>2</sup>

Сасвим је могуће да је Ђикићев опус индиректно утицао да се Коњовић прихвати „оријенталне” теме каква је била Станковићава *Кошћана*. „Оријент” је био већ доста заступљен у делима српских песника и прозаиста, те је и музички постојао у композицијама Коњовићевих претходника и савременика.

Кључне 1916. године, у разговору са Мајом Строци спомиње се у вези са *Кошћаном* и „нова *Кармен*”.<sup>3</sup> Први је овакво поређење изустиио Драгомир Јанковић, драматург Краљевског народног позоришта у Београду, који је био одушевљен сценичношћу Станковићевих приповедака, на првом месту оном причом која се зове *Наш Божић*. Ту је споменута циганска певачица Фата, што је подстакло Јанковића да каже писцу „Напишите одмах једну драму. Та ово је наша Кар-

<sup>2</sup> В. Осман Ђикић, *Сабрана дјела, ђјесме и драме*, «Свјетлост», издавачко предузеће, Сарајево 1971. У предговору (стр. 27) Јосип Лешии наводи да је *Златица* настала 1905, и да је делом објављена у Босни 1906. Исте године је први пут приказана у Сарајеву. У недоумицу нас доводи Коњовићев рукопис музике за Ђикићев комад са годином 1904. Могло се десити да је Нушић био у поседу Ђикићевог рукописа, који је на тај начин доспео до Коњовића.

<sup>3</sup> Маја Строци није познавала Станковићеву драму. *Кошћана* се први пут давала у хрватским крајевима на сцени Осиијечког Казалишта 25. априла 1918. године. Вид. *Spomenica o pedesetoj godišnjici Narodnog kazališta u Osijeku 1907–1957*, priredio Dubravko Jelčić, Narodno kazalište u Osijeku, „Štampa”, Osijek 1957, 216.

мен.<sup>4</sup> Тако је настала Станковићева *Кошћана*, позоришна игра у четири чина, касније названа од аутора комад из врањског живота с песмама. Трећи чин драме био је подељен на две слике. Прототип за протагонисткињу (а вероватно и за Фату из приповетке) била је савременица младог Боре, врањанска „дива”, Кошћана-Малика.

Петар Коњовић је за свој оперски прототип изабрао примадону Строци, врло изражајан лирски сопран, са међународном репутацијом. Композитор је сматрао је да је њена Травијата на загребачкој сцени била до те мере префињена, да је звучала као Дебиси. Повод значајном сусрету два уметника био је тај што се Маја Строци занимала за Коњовићеве композиције „у народном и пучком тону”. Маја пева с листа, заинтересована за нове севдалинке, Коњовић импровизује. Тако је на лицу места настала соло-песма *Сабах*. То су биле мелодије важне за оперу *Кошћана*, као и оне које су настале касније. Са њима су се „рађале” две Коњовићеве збирке песама за глас и клавир *Лирика* и *Моја земља*, које чине основу опере *Кошћана*.<sup>5</sup>

Уследила је 3. марта 1917. године „Композиција већер Петра Коњовића” у Хрватском гласбеном заводу. Концертни програм донео је текстове песама које су интерпретирали Маја Строци и Марко Вушковић. Истицале су се нове творевине, „модерне севдалинке”, којима је Коњовић „освојио” Мају: *Под пенџери* и *Сабах*. После Првог светског рата (и после премијере Коњовићевог *Вилиног вела* у Загребу, у Хрватском народном казалишту, 1917.) дошло је до другог сусрета, у Београду, судбоносног за *Кошћану* исто толико или још и више него и сусрет са Мајом Строци. Млада Врањанка Вукосава Калиманчић (мајка композитора Дејана Деспића), тада матуранткиња, или већ студенткиња, унука легендарног Митка Стајића, отпевала је Петру Коњовићу низ песама из свог родног краја, које ће оперска Кошћана интерпретирати на нов начин.

За премијеру драме 22. јуна 1900 у Београду, песме из Станковићевог комада приредио је Драгутин Покорни. Истовремено су следиле разне пишчеве редакције текста које су се тицале, поред текста, и распореда и броја песама, у којима је Станковић чак и мењао речи. На основу расположивих података видимо да је прва верзија *Кошћане* била доста краћа од ове коју данас знамо. Није било успеха код публике, садржај је био за многе необичан, јер је Борина драма била и први покушај да се на домаћу сцену уведе тематика са Југа Србије. Код београдских критичара упадљиво је било „моралисање”, слично ономе које се појавило у француској штампи приликом пре-

<sup>4</sup> Петар Марјановић, „Народни комади са певањем у Срба и *Кошћана* Петра Коњовића”, *Зборник Мајнице српске за сценске уметности и музику*, Нови Сад 1994, бр. 15, 175.

<sup>5</sup> Надежда Мосусова, „*Лирика* Петра Коњовића”, *Звук*, 1967, бр. 75–76, 8.



мијере Бизеове опере *Кармен* у Паризу 1875. године (да се не саблазне женска деца, ако их неким случајем доведу родитељи у позориште).

После премијере писац одмах преправља драму. Друга верзија, објављена у Српском књижевном гласнику 1902. године имала је одјека код гледалаца, заинтересовани су били и високи кругови. Прерађеној представи присуствовали су краљ Александар и краљица Драга. Трећа варијанта из 1905, „драмска прича”, како је овог пута назначио писац, објављена је исте године у *Бранковом колу*.<sup>6</sup> Сигурно да је њу узео за либрето Коњовић, пошто се у тој Станковићевој верзији јавља Циганка Зада,<sup>7</sup> епизодни лик, који је укључен у оперу. Четврта верзија датира из 1910. када су песме у обради Покорног замењене музиком Петра Крстића. Пета и шеста варијанта из двадесетих година представљају драму *Кошћану*, каква се усталила до данашњих дана.

Своју *Кошћану* компоновао је Коњовић напоредо са *Кнезом од Зетне*, који је изведен у Београду 29. јуна 1929. године у Београду. Ту је уследио и завршетак опере *Кошћана* и припрема њене поставке на југословенским позорницама. Коњовић је за време Великог рата рачунао на Мају Строци као протагонисткињу, али је почетком тридесетих Маја била већ на заласку и није се могла прихватити реализације захтевне главне роле. Сам комад Станковићев је у то време већ постао култна представа српских позорница тадашње Југославије. Коњовић је знао да компоновањем таквог једног дела улази у ризик, али је ступио у борбу са драмом и њеним текстом као што је то раније учинио са *Максимом Црнојевићем*. Дозволу за *Кошћанино* „упризорење” од Станковића је добио у принципу, усмено, као што је усмено допуштење добио и за *Максима* од Лазе Костића, у години његове смрти. Костић није имао наследника и ту није било никаквих проблема. Кад је преминуо Станковић, остало је композитору да се споразумева око тантијема са породицом, односно са њеним заступником, када је опера већ била готова.<sup>8</sup>

Прва верзија имала је пет слика/чинова, као и драма. Последње две слике повезује антракт, оркестарски интерлудијум *Кестенова џора*. На први поглед изгледа да је композитор имао једноставан посао: преношење речи у музику и „обраду” песама из Кошћаниног репертоара. Коњовић је на драму од почетка гледао (са оперских позиција) као на нешто недовршено и недоречено. Шта је то у комаду било по Коњовићевом мишљењу недоречено? Сам лик јунакиње. Ком-

---

<sup>6</sup> Као посебна публикација, прештампана из *Бранковог кола*, објављена је *Кошћана* у Сремским Карловцима, Српска манастирска штампарија, 1905.

<sup>7</sup> Борисав Станковић, *Изабрана дела у штри књиже, Кошћана. Ташана*, књига 2, издање ЈРЈ, Београд 2006. В. поглавље „Одломци из *Кошћане* (1905)”, 61.

<sup>8</sup> Надежда Мосусова, „Петар Коњовић на сцени београдске Опере”, *Сцена*, часопис за позоришну уметност, Нови Сад 1968, бр. 6, 629, 630.

позитор је сматрао да је Коштана пасивна, немушта. Њен избор пе-сама (по Станковићу), међутим, казује да није тако, а и неколико ње-них реплика и грцајући монолози у кључним моментима радње от-кривају њен став који није за занемаривање. Али, ни тих педесетак речи које је писац дао Коштани, ни невоља која је сналази на крају, можда нису још били довољни за конструкцију оперске грађевине, какву је замислио композитор. Упркос томе, са *Коштаном* је Коњовић остварио врло комплексно музичко-сценско дело, без премца у свом жанру, захваљујући изузетно инспиративном ангажману у области фолклорне материје коју је понудила Станковићева драма. За своју је оперу објаснио да „пре свега: мотиви фолклора у њој нису само музички него они представљају основно ткање самог Станковићевог текста у коме су толике битне карактеристике онога што је типично наше, јужњачки расно.”<sup>9</sup>

Питамо се у наше постмодерно време шта представља Станко-вићево најпознатије дело? Хронику Врања? Психолошку драму? Шта је Коштана у њој? Паланачка Кармен? Долазимо нехотице или све-сно до упоређивања двеју личности из књижевности, две Циганке, две девојке са маргине друштва.<sup>10</sup> Сетимо са да је Станковићеву дра-му као типично балканску окарактерисао странац, слависта Герхард Геземан,<sup>11</sup> а из успомена његове супруге Маге Магазиновић сазнаје-мо да је на њој учио српски језик још као студент у Берлину.<sup>12</sup> Међу-тим, *Коштана* Станковићева (и Коњовићева) није само Балкан, она је и општељудска драма. Коштана представља и симбол, као и Софка из *Нечисте крви*. Мада обе из различитих средина, оне су свака на свој начин неконвенционалне личности, представнице лепоте ду-ховне и физичке, осуђене на деградацију и пропаст. Симбол је и Ме-рimeoва/Бизеова Кармен, осуђена на смрт, за то што није пристала на конвенције, на живот са човеком кога више не воли.

Ако посматрамо *Коштану* као социолошку студију (свака књи-жевност, такође српска, то и јесте) схватићемо да Коштанин случај није био усамљен, не само међу њеном сабраћом. Већ је споменуто да је Станковић у приповеци *Наш Божић* писао о певачици Циганки Фати (Коштани?) коју је општина удала против њене воље, да би до-шло до мира у Врању. Удавање и женидба „под морање” је била оп-

<sup>9</sup> Петар Коњовић, „Разговори о *Коштани*”, у: *Књига о музици*, Матица српска, Нови Сад 1947, 106.

<sup>10</sup> Занимљиву и оригиналну студију даје Ивана Илић, конфронтирајући два на-словна лика из опера Жоржа Бизеа и Петра Коњовића у својој књизи *Fatalna že-на, reprezentacije roda na operској sceni*, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd 2007.

<sup>11</sup> Боривоје Јевтић, *Балканске драмске могућности*, цитира се према Драгани Чо-лић-Биљановски, „Идентитет националног позоришта”, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, бр. 34–35, Нови Сад 2006–2007, 149.

<sup>12</sup> Мага Магазиновић, *Мој живот*, приредила Јелена Шантић, Clío, Београд 2000, 334.

шта женска и мушка судбина како сеоске, тако и средње и добростојеће грађанске класе не само у Врању. Не заборавимо да смо у 19. веку и да је такав усуд био резервисан и за крунисане главе, широм Европе.

Присилна женидба је судбина и Хаџи-Томе, осуђеног да живи у браку склопљеном без љубави. То га мучи када се у трећем чину обраћа Коштани.

„Ех, Коштана, кћери! Де! Не песму, глас само и свирку. И то ону свирку, кад се пође на венчање за старо и недраго! Сватови напред, младожења остраг, а Цигани за њим. Певају му и свирају они да га развеселе, а свирка им оштра, оштра те срце кида! Таква је моја свирка и песма била кад ја пођох да се венчам: – да више у зелену башчу не идем, месечину не гледам, драго не чекам и не милујем – да младост закопам! И закопах је!”

Према књижевној анализи драме и посебно овог одломка, свака личност у комаду пева у ствари своју песму, што ће рећи своју исповест.<sup>13</sup>

Прва Хаџи-Томина песма-исповест је наговештена у другом чину драме/опере текстом/говорним певањем о були која је после свадбе нетакнута умрла. Кроз садржај песме, трагичан исход једног венчања, Хаџи-Тома већ рефлектује своју животну промашеност. У монологу о сопственом венчању ту промашеност је Тома изрекао дословце. Текста и емоција и у једној и у другој „исповести” довољно је за оперску арију, али Коњовић даје Хаџи-Томи да се искључиво изрази кроз речитатив. Арија-монолог у стилу Мусоргског резервисана је за Митку у четвртој слици. За тај четврти чин већ је Јован Скерлић, који је драми прокрчио пут у високе сфере српске литературе, казао да је то једна од најлепших, најпоетичнијих и најдубљих песама целе наше књижевности. Можемо да додамо и једна од најупечатљивијих музичких страница међу словенским оперским делима.

Миткина судбина је слична Томиној. Он јавно каже брату Арси: „Ти ме ожени, ти ме зароби!” Занемарујући породицу, даје себи одушке у банчењу са Циганима. И Хаџи-Тома је несрећан, али особи његовог ранга не приличи да проводи време по механама. Стога он код куће искаљује бес на невољену жену Катку, као и на децу, коју ће исто тако женити и удавати по свом нахођењу, не питајући их за њихове наклоности. Овакве су прилике била реалност која се могла и проверити на лицу места, пошто су наведени ликови заједно са Коштаном стварно у Врању постојали, укључујући и Коштанине родитеље, Салче и Гркљана. Да би се жалило за младошћу не мора човек да буде из Врања. Овде је индикативно да је „жал за младост” ре-

---

<sup>13</sup> Милка Андрић, „Проучавање Станковићеве *Коштана* интерпретирањем уметничке улоге песме у њој”, *Књижевности и језик*, бр. 1–2, Београд 1986, 45.

зеввисана за мушкарце, ма да се не види да су од младости много имали. Питамо се за те угледне житеље Врања, као и за ликове у комаду, којих су година били Митке или Хаџи-Тома кад су се срели са Коштаном? Колико су стари били ти „старци”, који можда нису стигли ни до своје педесете године живота?<sup>14</sup>

Знамо да се друкчије старило пре сто година када је и људски век био знатно краћи, па нам је утолико интересантнији Коштанин статус. Колико има година Коштана у драми? Како то да није већ удата ако претпоставимо да има 15 или 16 година (као Ђо-Ђо-сан). Њој Салче не говори да су њене вршњакиње у браку већ „увелико срећне мајке”. Чињеница да Коштана за своје окружење не хаје, њеног оца не би поколебала у намери да је удоми за неку добру (циганску) прилику. Међутим је Коштанина „естрада”, са родитељима у саставу пратећег циганског „ансамбла”, извор прихода целе дружине, што чини главну певачицу неприкосновеном. Неприкосновена је она и у бирању песама. И када пева „по наруџбини”, или по свом нахођењу, као и када песмом отворено пркоси.

Песме које Коштана пева (поједине међу њима налазимо и у другим Станковићевим делима) припадају врањанском градском фолклору, по свему судећи насталом током 19. века. Личности из песама такође су постојале, „стављене у песму” поводом неког изузетног њиховог (љубавног) доживљаја. На такав начин истицања рефлектира и Хаџи-Тома, у трећем чину, упадицом у Коштанину песму *Три пуш ти чукна*, у којој се спомиње Стојан: „Није то био Стојан, то сам био ја, Тома!” Међутим, није Тома „ушао” у песму, већ Митке, у песму *Девети година*, која говори о неуспелој његовој прошевини и пропалој љубави. Те песме нема у првој верзији драме. Унео је њу накнадно писац, заоштравајући расплет, погубан по Коштану.

Поред *Девети година*, која у опери представља отворен облик, остале Коштанине песме су већином нумере, арије, како их је називао композитор, сматрајући да није први у свом открићу да се народна песма на такав начин може интерполирати у оперско дело. Држао је, с правом, да је он први који је од песама у оквиру опере, своје *Коштане*, сачинио циклус. Неке песме из Станковићевог комада он је замењивао онима које му је певала Вукосава Калиманчић (Деспих). Њој и дугујемо

<sup>14</sup> По казивању композитора и академика Дејана Деспиха, прауника Миткетовог по мајци Вукосави рођеној Калиманчић, Митке се убио из пиштоља. Живео од 1848. до 1894. што значи 46 година. Жена му Софка за коју су га венчали рођаци, „да га смире”, била је старија од њега (разговор са Деспихем вођен 18. маја 2011). Вероватно је и Ката била старија од Хаџи-Томе, пошто он спомиње „венчање за старо и недраго”. Из комада видимо да је тај брак био нераван и сталешки, пошто Тома жени пребацује да је из фамилије „мотикарке” (вероватно сеоског порекла). Сигурно је био у питању велики мираз да се потпомогне осиромашена хаџијска кућа. „Трансакција” слична оној из *Нечисте крви*.

податак о карактеру локалног музичког фолклора Врања и женама (и мушкарцима) за које су те песме спеване (у томе је њихова сличност са босанским севдалинкама). Песме које су дате хору завређују исту такву пажњу, такође играчке сцене: *Кошћана* има два „дивертисмана”, један на крају друге слике, са ефектном хорском песмом *Пошла Ванка на во-ду*, други на почетку четврте слике, *Велика чочечка*. Тај велелепни увод у преокрет где Коштана свесно срља у амбис када песмом наводи Митка на самоубиство, представља по конструкцији ефектан сплет бородиновских *Половецких иџара* и Мокрањчевих *Руковешти*. Цитирани фолклор у опери уткан је у систем лајтмотива, који прожима и вокалне деонице као и сам оркестар.<sup>15</sup>

Премијера опере *Кошћана* била је Коњовићев тријумф. Критика је на све три стране посматрала његово дело као велико достигнуће домаће музичке сцене, с тим што нити публика нити музичари критичари у Загребу и Љубљани нису били оптерећени Станковићевом драмом.

Имајмо у виду да је Коњовићева трећа опера постала и једна у низу националних југословенских опера београдске сцене тридесетих година прошлог века. „Претходница” су биле Коњовићева *Женидба Милошева* (1923), *Сушон* Стевана Христића (1925), *Зулумћар* Петра Крстића (1927) и сам *Кнез од Зетше* (1. јуна 1929). Убрзо после првог извођења и две репризе последње уследила је 2. јула 1929 једна „југословенска” премијера опере *Никола Шубић Зрињски* Ивана Зајца, уз учешће београдских, загребачких и љубљанских певача, као свечана јубиларна представа.

Обновљен је *Сушон* (1930), а после *Кошћане* дошла је на ред *Морана* Јакова Готовца (1932), затим *Адел* и *Мара* Јосипа Хаџеа (1933), *Хасанаџиница* Луја Шафранека-Кавића (1934), *Дорица плеше* Крсте Одака (1935), *Босанска љубав* Алфреда Пордеса (1935), Готовчев *Еро с онога свијетла* (1937), *Стрижено-кошено* Крешимира Барановића, српска премијера Зајчевог *Николе Шубића-Зрињског* (1939), нова *Кошћана* (1940), *Ђурађ Бранковић* Светомира Настасијевића (1940) и обнова *Женидбе Милошеве* (1941).

Додајмо томе обнову *Врачаре* (1935), „чаробне оперете” Јенкове, премијерно изведене у 19. веку и премијеру *Иванке*, „комада са музиком, певањем и играњем” Љубомира Бошњаковића (1940), да не говоримо о балетима као што је Барановићево *Лицићарско срце* (1927), Христићева *Охридска легенда* (1933) и *Ђаво на селу* Франа Лотке (1938).

Није се лако било снаћи у оно време у стилском разврставању таквог обиља, али је свакако место *Кошћане* било и остало посебно међу делима југословенске оперске продукције. Музичка критика

<sup>15</sup> В. Надежда Мосусова, анализа опере, дата уз комплет плоча *Кошћане*, ПГП, Београд 1983.

хвали дело, али је неких конкретних аналитичких дефиниција мало, до те мере је опера нова, нестандартна, и међу домаћим и међу другим словенским музичко-сценским творевинама, узимајући у обзир и Леоша Јаначека. И сама драма Станковићева, представља изузетак међу домаћим драмама и комадима са певањем. Водећи музички критичар у Београду, Милоје Милојевић, не пита се приликом премијере, као што је то чинио пре две године када се на београдској сцени појавио *Кнез од Зетте*, да ли је *Кошћана* опера или музичка драма. Јасно му је да је у питању и фолклорна опера и музичка драма.

Слободан Турлаков, цењен историчар театра и вискрен музички критичар, иначе одушевљени пропагатор српске музике, нема добрих речи за Коњовићево дело, посебно *Кошћану*. Негативну реакцију је прво изазвала ознака у Коњовићевом поднаслову «драмска прича».<sup>16</sup> Такву је одредницу, као што смо видели, дао писац једној од својих варијанти комада. Аутор *Историје опере и балета* такође замера творцу опере што је већ раније, сачињавајући либрето, прерађивао драму *Максим Црнојевић*: »Интересантно нико се ни тада није бавио тиме, искрено и поштено, па да каже ко је Петар Коњовић да прерађује једног Лазу Костића, чак и да му наслов мења! Па, како онда тако ни тада о *Кошћани*, иако је реч о једном делу које је дубоко зашло у народ и као такво живело интензивним сценским животом, још од 1908, када је Кошћану запевао Драга Спасић.»<sup>17</sup> Овако резонујући, могли бисмо рећи, ко су Глинка, Мусоргски и Чајковски да прерађују једног Александра Пушкина! Или, ко је Шарл Гуно да прекраја једног Гетеа, и тако у недоглед. Као да то није била пракса нове естетике оперских композитора у 19. веку, и даље!

Коњовић је, међутим, желео да његов либретистички поступак буде приказан и у књижевном свету, али је то потпуно изостало у међуратно време. Пре Првог светског рата позитивно се изразио о либрету *Максима Црнојевића/Кнеза од Зетте*, као о самосталној драми, Јован Грчић. Ко је иначе бранио књижевницима да се огласе поводом Коњовићеве *Кошћане*, али је од писаца, не само српских, музика била далеко, па чак и она из саме драме. Било је позоришних критичара који су предлагали да се из Станковићеве *Кошћане* избаци „оно оперско”, мислећи на Кошћанино певање!

Своје одобравање после премијере *Кошћане* приватно су изразили Вељко Петровић и Исидора Секулић. Она је била изузетак, једна од ретких из списатељског света, који су похађали концерте,

<sup>16</sup> „Откуд то сад да Борин ‘комад из врањанског живота’ постаде његова ‘драмска прича’, па да се на њу још надовезује као некаква допуна народна поезија!” Слободан Турлаков, *Историја опере и балета Народног позоришта у Београду (до 1941)*, издање аутора, Београд 2005, Том 1, 368.

<sup>17</sup> *Исто*, 368, 369.



ишли у оперу. Из њеног писма композитору види се да је она оперу *Кошћана* гледала три пута пре него што је изнела аутору своје врло позитивне утиске.<sup>18</sup> У сваком случају није сматрала за бласфемiju „претварање” драме у оперу, како је то из данашње перспективе огласио Турлаков, поред непотребног задржавања на спору између композитора и пишчеве породице. Он тврди да се Коњовић „музички потпуно одвојио од Борине *Кошћане*” због тога што је увео песме у своју оперу, којих нема у драми.<sup>19</sup> Додатне аутентичне враћанске песме и цитати из збирке Владимира Ђорђевића (отуда и спомињање Коњовићево народне поезије у оперском поднаслову) нису могле пореметити Станковићев текст, поготову што је сам писац у разним верзијама дао различит избор и распоред песама. Можемо да зажалимо што се у време премијере *Кошћане* није чуо глас Милоша Црњанског, који је као и Исидора Секулић био „музички” изузетак. Он је могао указати на свој начин и на разлике између комада и опере.

Ускоро композитору полази за руком да за своју оперу заинтересује позориште у Брну. Културне и уметничке везе Југославије и Чехословачке биле су врло живе, нарочито у Брну где су деловали Бранко Гавела, Милан Сакс и Никола Цвејић. Тамо је већ изведена Готовчева *Морана*, док је 1929, у Братислави имао премијеру Христићев *Сушон*. Премијера *Кошћане* у Брну септембра 1932 доноси композитору нова признања. Поред чешких критичара, огласили су се приказивачи из Беча, из Немачке. Сви заједно били су такође неоптерећени Станковићевом драмом, као и они „преко Саве”.

„Eine serbische Carmen”, „словенска катарза” били су епитети за Коњовићево дело. Можемо се упитати да ли су комплименти били део куртоазије, подстакнуте тренутном „словенском узајамношћу”? Знајући за осетљивост чешких музичара према „фолклоризмима”, због којих нису прихватили прве балете Стравинског, може изненадити овакав став према опери са директним фолклорним цитатима.

Посебан је афинитет према *Кошћани* показао њен диригент Здењек Халабала, који је пред премијеру у Брну писао композитору: „желим да Вам кажем само толико: да ме је Ваша опера потпуно одушевила егзотичном лепотом за нас сасвим новог фолклора и да је све што сам био предузео било усмерено искључиво на то да изборим *Кошћани* стопроцентни успех.”<sup>20</sup> Диригент је ту мислио на извесне ретуше које је начинио за премијеру у Брну. Стопроцентни успех није изостао, али је Халабала и даље инсистирао на преради. И Коњовић је био мишљења да је његовој опери потребна допуна, и то суштинска.

<sup>18</sup> Писмо се цитира у раду „Петар Коњовић на сцени Београдске опере”, 639.

<sup>19</sup> Турлаков, *Нав. дело*, 370.

<sup>20</sup> Н. Мосусова, „Преписка између Петра Коњовића (1883–1970) и Здењека Халабале (1899–1962)”, *Музикологија* бр. 2, 2002, 67.



За премијеру у Прагу 1935. композитор додаје антракт *Собина* између прве и друге слике. И после тога следи ревизија и допуњавање опере на сугестију и уз асистенцију Халабале. Коњовић дела хитро. Већ почетком 1936. године срочио је кратку али садржајну Коштанину слику, *Међучин*. Због тог уметања композитор преноси *Велику чочечку* из Миткетове баште (почетак 4. слике) у Собину на крај 2. слике, жртвујући њен финале са хорском песмом *Пошла Ванка на воду*. Жели да Халабала настудира нову верзију *Коштане* за следеће прашке представе. Међутим после шест реприза које су изведене непосредно после премијере настао је у извођењу застој, због одласка солиста којима није било алтернације, те до даљег приказивања и самим тим и проширене представе новом сликом *Коштане* не долази.

Премијера дефинитивне *Коштане* наступа тек маја 1940. године у Београду, са Златом Ђунђенац у насловној улози, до које је Коњовићу било највише стало. Музички критичари Коштанин социјални протест прихватају, понеки са оградама, књижевници ћуте. Нису изrekli своја мишљења композитору ни Вељко Петровић, ни Исидора Секулић. Гледаоце *Коштана* није освојила у очекиваној мери. Изведене су до почетка априлског рата 4 представе у Београду.

У вези са новом сликом, ставови музичара били су подељени око тога да ли Коштана, у драми или опери има „право на размисљање” односно доживљавање себе као личности. Такав прилаз тексту није заступао Миленко Живковић, а њега после више деценија подржава Турлаков сматрајући да је Коштана „певала и забављала мушки свет, будући и подстичући у њима свакојаке жеље, само да би им лакше измамила што више пара.”<sup>21</sup> То би се могло рећи за „одистинску” Коштану, Малику, која је гледала да и од писца, као његова тобожња „сарадница”, преко суда оствари материјалну добит, док „књишка” и оперска Коштана имају своје достојанство, не примајући увек „плату” или поклон. Коштана одбија Стојана, кога је волела или га још воли, не због месечине која „греје и пали, удара у чело”, већ што у њему не види заштитника. То доказује да она поред све своје младости није лакома особа да би се брзоплето препустила некоме ко ју је већ једном увредио: „Циганка, ко да више!” Незрели Стојан није схватио да је Коштана хтела и успела њега да заштити певајући Томи. Митке је Коштани могући заштитник, али и та прилика за спас дефинитивно изостаје.

Што се тиче појачане „јаначекизације” у другој верзији *Коштане*, коју спомиње Турлаков,<sup>22</sup> композитор не одриче утицај чешке школе на своје дело, али без Јаначека, чију је *Јенуфу* иначе изузетно ценио. За време студија у Прагу није ни могао знати за њеног аутора,

<sup>21</sup> *Историја опере и балета*, том 2, 798.

<sup>22</sup> *Исто*

јер је на сцену тамошњег националног театра *Јенуфа* ступила 1916. године. Пре би се у вези са *Кошћаном* могло размишљати о „мусоргскизацији”, с обзиром да је *Борис Годунов* потпуно преокренуо Коњовићев однос према фолклору, спутан чешким назорима о „патворењу”. До упознавања са музичком драмом Мусоргског дошло је 1918, са *Јенуфом* 1920. године у Загребу, када је Коњовић увелико имао идеју о пластици певане речи, настале на студијама, под утиском „меломимика” Владимира Ребикова.<sup>23</sup>

На крају, да се запитамо, као и за драму Станковићеву, шта представља у постмодерно време Коњовићева *Кошћана*? Да је на репертоару, као што би требало да буде, њено место би било међу музичком класиком 20. века, међу делима Игора Стравинског или Карола Шимановског, са којима Коњовић дели част у избору за члана Чешке академије наука 1938. године. Али, нема присутних Коњовићевих опера за домаћој сцени, која уопште и не негује национални репертоар, да не говоримо о пропустима дирекције београдске Опере да се неко српско дело пласира у иностранству. На Међународном музичком фестивалу у Франкфурту на Мајни, 1939. године, београдска Опера учествује са Готовчевим *Ером*. Зар то није могла бити *Кошћана*? И у другим се приликама управа Народног позоришта понашала, како исправно пише Слободан Турлаков, као да српска музика не постоји. Када је после Другог светског рата, Опера у Београду, преко веза Оскара Данона кренула 1954. године у походе „Западу” са руским репертоаром, могли су челници престоничког националног театра нешто да предузму у вези са српском опером. Овако је остало да се о домаћој вокално-инструменталној продукцији предаје по музичким школама, без могућности остварења очигледне наставе. *Кошћани* могу данас да се диве стручњаци из нота, и да није повремениог извођења *Симфонијског шприцхихона*, који је Коњовић сложио из међуигара и балетских сцена своје опере, младе музикалне генерације у Србији не би ни знале за њено постојање.

Дугујем захвалност др Рашку Јовановићу и др Катарини Томашевић за релевантне податке.

---

<sup>23</sup> Nadežda Mosusova, *Modernism in Serbian/Yugoslav Music between Two World Wars in: Rethinking Musical Modernism (Музички модернизам – нова шумачења)*, Proceedings of the International Conference held from October 11 to 13, 2007, Eds Dejan Despić and Melita Milin, Serbian Academy of sciences and Arts, Academic Conferences, Vol., CXXII, Department of Fine Arts and Music, Book 6, Institute of Musicology, Изд. Дејан Деспић и Мелита Милин, САНУ и Музиколошки институт, Београд 2008, 118.

JUBILEE OF OPERA *KOŠTANA* BY PETAR KONJOVIĆ  
EIGHTY YEARS FROM THE TRIPLE YUGOSLAV PREMIERE  
(Summary)

This article follows the unusual life of Petar Konjović's opera *Koštana* (four acts, seven scenes), after its triple Yugoslav premiere (in Zagreb, Belgrade and Ljubljana in 1931) with performances in Brno (1932), Prague (1935) in Czech, and in Bratislava (1948) in Slovakian until its last presentation in Warsaw in 1960. Everywhere was *Koštana* performed by eminent conductors, directors and soloists. The author considers critical writings on performances of *Koštana* at home, as well as the genesis of its three versions, polemically, focusing on Konjović's encounters with the performers and personalities who influenced the creation of this opera and the shaping of its individual characters. The author's also provides new sociological insights to the present study. Regrettably, for admirers and specialists, *Koštana* only exists today in its score. But for the sporadically performed *Symphonic Triptych*, arranged by the composer in 1935 from opera excerpts (two interludes and ballet scenes), younger musical generations would have no idea of the existence of this extraordinary opera by Petar Konjović.



## КОРЕОГРАФСKE ИНТЕРПРЕТАЦИЈЕ ОХРИДСКЕ ЛЕГЕНДЕ СТЕВАНА ХРИСТИЋА

О Христићевом балету је врло много писано. Критичари разних провенијенција, музиколози, кореографи, балерине, историчари уметности и књижевности, новинари, волели су да се баве *Охридском легендом*. Она даје много материјала за анализу и размишљање. Могла би се саставити књига, можда у неколико томова о текстовима посвећених *Легенди*. Сматрамо, поред свега, да кореографска мисао, или да употребимо израз балетологија, још није дала пуну своју реч о Христићевом толико извођеном делу. Да почнемо од саме интерпретације, којој је посвећен овај рад.

Колико је кореографских верзија имала *Охридска легенда*? Извођењима Христићевог балета посветила је Ана Радошевић свој рукопис *О сценским извођењима 'Охридске легенде' (Прилог историографији српске балетске сцене)*, завршен априла 1986. године, у оквиру пројекта Српске академије наука и уметности *Савремена српска музичка сцена*.<sup>1</sup> Констатујући да је *Охридска легенда* у раздобљу 1947 – 1982 имала 20 премијерних поставки, ауторка у свом напису обрађује тих 20 премијера уз 3 обнове (које се могу рачунати у премијере), са свим расположивим подацима о представама и критикама које су пратиле извођења. Уз представе које је она видела, даје свој суд и коментар, трудећи се да за спектакле које није посетила обезбеди сведочење присутних. Њено дело, вишеструко интересантно и корисно навело нас је и да се мало позабавимо статистиком.

Гледано по представама хронолошки добијамо следећу слику:

- Премијера у Београду 28/29. новембра 1947 (Маргарита Фроман)<sup>2</sup>
- у Загребу 24. априла 1949 (Оскар Хармош)
- у Љубљани 27. априла 1949 (Млакарови)
- у Новом Саду 20. априла 1951 (Марина Олењина)
- у Сарајеву 22. децембра 1953 (Фрањо Хорват)
- у Марибору 21. фебруара 1954 (Фрањо Хорват)
- у Љубљани 30. јуна 1954 (Млакарови, обнова)
- у Загребу 28. јуна 1955 (Маргарита Фроман, обнова)
- у Риједи 18. фебруара 1956 (Макс Кирбос)

---

<sup>1</sup> Први пут овај рад-монографију спомиње Мирка Павловић у студији „Композитор *Охридске легенде* Стеван Христић – као личност и позоришни човек“, *Живот и дело Стевана Христића*, ур. Д. Стефановић, Српска академија наука и уметности и Музиколошки институт, Београд 1991, 119.

<sup>2</sup> Са овом поставком београдски Балет гостовао у Единбургу 1951. године.

- у Скопљу 25. маја 1956 (Макс Кирбос)
- у Новом Саду 25. октобра 1961 (Млакарови)
- у Ријеци 9. новембра 1963 (Макс Кирбос, обнова)
- у Сарајеву 16. новембра 1965 (Фрањо Хорват, обнова)
- у Скопљу 20. децембра 1966 (Георги Македонски)
- у Београду 29. децембра 1966 (Димитрије Парлић)
- у Скопљу 18. новембра 1969 (Фрањо Хорват)
- у Марибору 26. новембра 1976 (Ико Отрин)
- у Београду 30. октобра 1978 (Млакарови)<sup>3</sup>
- у Скопљу, за „Охридско лето” 1979 (Димитрије Парлић)<sup>4</sup>
- у Загребу 27. новембра 1980 (Димитрије Парлић)<sup>5</sup>
- у Новом Саду 30. марта 1981 (Вера Костић)
- у Сарајеву 9. јануара 1982 (Фрањо Хорват)
- у Београду 7. маја 1985 (Димитрије Парлић)

Према кореографима може се саставити оваква листа:

- Нина Кирсанова, Београд, 1933, овде уводимо прву, предратну једночину представу *Леџенде*, којој у свом рукопису Ана Радошевић посвећује псебне редове.
- Маргарита Фроман, Београд, 1947, Загреб, 1955
- Оскар Хармош, Загреб, 1949
- Млакарови, Љубљана, 1949, 1954, Нови Сад 1961, Београд, 1978.
- Марина Олењина, Нови Сад, 1951.
- Фрањо Хорват, Сарајево, 1953, Марибор, 1954, Сарајево, 1965, Скопље 1969, Сарајево, 1982.
- Макс Кирбос, Ријека, 1956, Скопље, 1956, Ријека, 1963.
- Георги Македонски, Скопље, 1966.
- Димитрије Парлић, Београд, 1966, Охридско лето 1979, Загреб, 1980, Београд, 1985.

---

<sup>3</sup> Са овом поставком београдски Балет гостовао у Одеси и Москви 1981. године

<sup>4</sup> Са овом поставком скопски Балет гостовао на Балетском бијеналу у Љубљани 1981. године.

<sup>5</sup> Гостовање загребачког Балета у Дубровнику 1981. године, (подаци о овим гостовањима према Ани Радошевић). Иначе ауторка помиње поставке *Леџенде* на сценама у иностранству: у Москви 1958 (Театар Станиславског и Немировича-Данченко), као и на сценама Битома (Пољска), 1956, Плзења, 1957, и Моравске Остраве (Чехословачка), 1969, без навођења критика за ове представе (што јој и није био циљ, с обзиром да је била у својим истраживањима концентрисана на југословенске сцене, донекле и на њихова гостовања у иностранству).

- Вера Костић, Нови Сад, 1981.
- Ико Отрин, Марибор, 1976.
- Свега 12 кореографа (ако се узме у обзир да су Пиа и Пино радили заједно).

Из последњег се види да је највише представа поставио Фрањо Хорват (5), затим Димитрије Парлић (4), Млакарови (4), Макс Кирбос (4), Маргарита Фроман (2). По једну поставку дали су Нина Кирсанова, Марина Олењина, Оскар Хармош, Ико Отрин, Вера Костић и Георги Македонски.

Етнички гледано, у поменутом периоду (укључујући и верзију из 1933) поставили су *Охридску леџенду* следећи: три Рускиње (Кирсанова, Фроман, Олењина), двоје Срба (Парлић, Костић), два Хрвата (Хармош, Хорват) три Словенца (Млакар, Кирбос, Отрин), једна Немица словеначког порекла (Пиа Млакар) и један Македонац (Македонски).

Посматрано по градовима, добијамо слику броја премијера, од пет у Београду (1933, 1947, 1966, 1978, 1985), односно послератних четири, исти број (4) у Скопљу (1956, 1966, 1969, 1979), у Загребу три (1949, 1955, 1980), исто у Сарајеву (1953, 1965, 1982) и Новом Саду (1951, 1961, 1981), по две у Љубљани (1949, 1954), у Марибору (1954, 1976) и на Ријеци (1956, 1963).

По годинама: 1933, Београд, 1947, Београд, 1949, Загреб, 1949, Љубљана, 1951, Нови Сад, 1953, Сарајево, 1954, Марибор, 1955, Загреб, 1956, Ријека, Скопље, 1961, Нови Сад, 1963, Ријека, 1965, Сарајево, 1966, Београд, Скопље, 1969 Скопље, 1976, Марибор, 1978, Београд, 1978, Скопље (Охридско лето), 1980, Загреб, 1981, 1982, Сарајево, 1985, Београд.

Историја (можемо слободно да се тако изразимо, пошто *Охридска леџенда* има своју историју скоро исто тако обимну колико *Лабудово језеро* или *Уставана лејошница* Чајковског) почиње са Александром Фортунатом и Нином Кирсановом, који су на свом емигрантском путу изабрали Београд за коначно (привремено коначно?) место опредељења. Били су инспирација Стевану Христићу за национални балет. Дошло је време да се после српских националних опера појави и домаће дело за балетску сцену, захваљујући руским балетским играчима, члановима опере Народног позоришта. Само тако је домаћи балет, нарочито онај коме је основа била музички фолклор, могао, у оквиру неке званичне сцене, постати део националног репертоара. Они из српске средине, као Мага Магазиновић, ученица и следбеница Макса Рајнхарта и Емила Жака-Далкроза, која није припадала неком официјелном позоришту, могли су егзистирати само на уметничким маргинама, без обзира на ренеме који су уживали међу стручњацима.

Са подршком и препоруком директора опере Христића, одлази Фортунато, шеф балета Народног позоришта, за време лета 1924. на испитивање играчког народног потенцијала. Кретао се по селима на



линији Приштина – Скопље – Велес, бележећи кореографију и корачке народних игара. Не знамо шта је записао и колико, нити је познато колико је музике Христић компоновао од краја лета 1924. до краја 1926. године када је Фортунато дефинитивно напустио Југославију. Касније је Христић спомињао као почетак композиције балета 1927. годину, ма да је свакако морао имати и раније нешто скицирано, како је више пута било најављивано у српској штампи.

Са Фортунатом отишла је из Београда и Нина Кирсанова, са мужем Борисом Поповим, баритоном љубљанске Опере. Кирсанова је обновила уговор са Народним позориштем 1931. године, када је Христић довршавао своју *Охридску леџенду* у једном чину и две слике и обелоданио је у њеној кореографији априла 1933, приликом прославе прославио 25 година уметничког рада. То је прва појава на сцени Народног позоришта стилизованих српских и македонских народних игара, ако не рачунамо поставке Маргарите Фроман балета у операма Петра Коњовића *Кнез од Зетше* и *Кошћана* (1929. и 1931).

Сви ови уметнички догађаји бацили су у заснак делатност Маге Магазиновић у представљању народних игара, које је она предано неговала од 1910. године, када је отворила своју (приватну) школу „ритмике и пластике” у Београду. Појединци, без неког видног утицаја на надлежне указују на значај домаћих прегнућа на пољу српских плесних стилизација. Почетком 1926. појава Магине „плесне елегije” *Јелисавка Обилића Мајка*, и 1927. „пластичне баладе” *Смрт Мајке Југовича* подстиче познаваоце да укажу на њен рад као на прави пут ка домаћем националном балету – који, по мишљењу приказивача никако не могу остваривати странци. Вероватно је да је аутор написа<sup>6</sup> алудирао на Фортуната, а можда и на Маргариту Фроман, која припрема у Београду за јуни 1927. премијеру Барановићевог балета *Лицићарско срце* (праизведба је била 1924. у Загребу).

Но, лепе жеље и прокламације су једно, а конкретна подршка друго, те Мага Магазиновић (којој очевидно нико никада није пружио материјалну потпору, нити је припустио на сцену Народног позоришта) наставља свој пожртвовани посао све до затварања њене школе за ритмику 1935. године. Сем Фортуната неку подршку у пропагирању народних игара у Југославији нису имали ни Руси, Кирсанова-Биљана и Анатолије Жуковски-Марко, у првој верзији *Охридске леџенде*, такође незванични помоћник кореографа за ту представу, како сам каже у својим успоменама. Он већ има искуства са на-

<sup>6</sup> Др Љуба Перковић у *Српском књижевном гласнику* од 1. јуна 1926 (цитира се према: Мага Магазиновић – *Мој животи*, приредила Јелена Шантић, Слио, Београд 2000, 390, 391). На Перковићеву реплику могло би се додати да се и кореографи хрватске или словеначке народности могу посматрати као странци у односу на фолклор „нашег Југа”.

родним играма (и као играч у *Лицишарском срцу*), пошавши стопама Фортуната, не знамо тачно када.

Приватна иницијатива Жуковског, који је за време позоришних ферија као скаут крстарио Југославијом, направила је од њега познаваоца народних игара „од Охрида до Триглава”. Није му се дало да своје замисли оствари до краја. Остао је познат у југословенском свету кореографије као творац балета *Симфонијско коло*, *Огањ у иланини* и *У долини Мораве*. Ништа мање нису биле значајне и његове стилизације народних игара (музика Јосипа Славенског) у комаду Антона Пановића *Печалбари*, у поднаслову – „балканска драма са певањем, у четири чина (седам слика)”, али о њима знамо мало јер није остало писаних трагова о музичко-играчком делу те представе.

Уобличавање целовечерње, дефинитивне верзије *Охридске леџенде* допало је после Другог светског рата Маргарити Фроман (не Нини Кирсановој, како би се можда очекивало) и балет постаје позоришни и културни феномен по броју извођења, односно по интересовању, не само публике већ и кореографа широм Југославије (као и у иностранству), што потврђује тезу да је Христићева музика била и остала дубоко инспиративна, чак и када је произвољним и проблематичним кореографским тумачењима, сасвим природно изазивала негативна реакције поштовалаца Христићевог дела и стручне критике.

Фолклорна искуства југословенских кореографа била су различита. Нина Кирсанова се упутила у народне игре своје нове домовине посредством Александра Фортуната, касније Жуковског, а и сама је имала прилику да види како народ игра, и у томе да учествује спонтано, на пример, у Далмацији, приликом летовања на мору.<sup>7</sup> Оно што је Кирсанова говорила о припреми *Охридске леџенде* Ани Радошевић (трака коју ауторка делимично цитира у свом рукопису налази се код писца ових редова) не слаже се у потпуности са изјавама за штампу самог Фортуната или композитора Христића,<sup>8</sup> али је занимљиво као искуство једне класичне балерине која се нашла у новим, фолклорним водама. Пре *Охридске леџенде* 1933. Кирсанова је поставила (исте године) чочечке игре у комаду *Нечистића крв*, у Народном позоришту (драматизацију Станковићевог романа дао је Аритон Михаиловић, музику Јован Бандур), затим је остварила кореографију игара у опери *Еро с онога свијетла* Јакова Готовца у Софији 1940. године и балет *Жетива* Бориса Папандопула у Сарајеву, 1950.

Маргарита Фроман је била пионир постављајући балет Крешимира Барановића *Лицишарско срце*, прво у Загребу, затим у Београду, касније већ поменуте игре у Коњовићевим операма *Кнез од Зетше*

<sup>7</sup> Н. „Интервју са г-ђом Кирсановом“, *Comœdia*, Београд, бр.2, 1924/25, 14,15.

<sup>8</sup> О овоме говори Ана Радошевић у свом рукопису, на шта се надовезује Мирка Павловић, *Нав. дело*, 122.

и *Кошћана* (при том је обучила и примабалерину прашког Народног позоришта Јелизавету Никољску, за чешку премијеру *Кошћане*). Искуства Жуковског су почела у Народном позоришту са Нушићевим комадом *Пути око светиа*, када је младог почетника ангажовао у својој представи Јурије Ракићин 1926. године. Следиле су роле у Барановићевом балету као и у Лоткином *Ђаволу на селу*. У међувремену и улога Марка у *Охридској леџенди* и кореографски рад са Кирсановом. Врло озбиљан ангажман у играма за македонску драму *Печалбари*, 1936. у којој наступа као солиста, кореограф и инструменталиста (тупанџија). После тога организује фолклорну групу од играча Народног позоришта, са којом се појављује на фестивалу у Прагу 1938. године. У Београду поставља игре у Коњовићевој *Кошћани*, изводи Готовчево *Симфонијско коло* и *Огањ у планини* Пордеса-Срећковића као премијеру 1941. као и Настасијевићев балет *У долини Мораве* 1942, *Лицићарско срце* 1944. у Бечу. Да није напустио Југославију могао је он бити један од кореографа *Охридске леџенде* у четири чина!

Године 1938. ступио је у балет Народног позоришта Димитрије Парлић. Учествовао је на концертима које је са фолклорном групом приређивао Анатолије Жуковски (1940), играо у фолклорним балетима и главну ролу у поменутом бечком *Лицићарском срцу*. Године 1946. као члан балета Хрватског народног казалишта појављује се у Загребу са концертним нумерама преузетим из познатог фолклорног репертоара Анатолија Жуковског. У припремама за послератну, београдску четворочину *Охридску леџенду* имао је (поред главне мушке роле – Марка), према неким изворима и улогу асистента Маргарити Фроман, као некада Жуковски Нини Кирсановој (или касније, званично, Жарко Миленковић Марини Олењиној у Новом Саду). Као познавалац македонског фолклора (и ђак Жуковског) појављује се у Скопљу као кореограф првог македонског националног балета *Македонска џивести* Глигора Смокварског (сценарио према Пановићевој драми *Печалбари*) 1953. године.

Остали кореографи могли су се користити искуством првих постављача (Хармош је у време прве *Леџенде*, 1933, био члан балета Народног позоришта у Београду), уколико већ нису имали сопствене самосталне концепције као што су то били Млакарови са првим својим фолклорним, Лоткиним балетом из 1935. године.

Није могуће описивати ни директно ни посредно све наведене премијере. Можемо бити уверени да ни сви расположиви музички и балетски критичари нису видели све представе *Леџенде*. Ана Радошевић је за поједине представе сакупила приличан број критика, али нама овде није циљ да цитирамо критике које ће бити доступне јавности када се монографија о *Охридској леџенди* објави. Њена највећа драгоценост су разговори са кореографима *Леџенде*. На основу рада Ане Радошевић, као и других статистичких података и личног

искуства можемо констатовати да се поставка Маргарите Фроман најдуже одржала, била најгледанија и најпопуларнија. Њу је композитор највише ценио, али је био задовољан и другим тумачењима: Хармошовим, Хорватовим, па и Млакарима, ма да је са Пином имао разговора око третмана трећег чина, о чему је такође писано.

Углавном, у постављању *Леџенде* постојале су две тенденције – приближавање и удаљавање од фолклора. Више кореографа је покушало да се само наговештајима фолклорних елемената одвоји од оног локалног, етничког. Ту је било опасности да се наруши битна ствар: идеја музике. Знамо из писаних извора како је Христић био осетљив када је било у питању његово дело, Нарочито *Леџенда*. Дискусија са Пином Млакарком,<sup>9</sup> открива нам донекле композиторова схватања и његово инсистирање на аутентичности његове замисли по питању трећег чина *Леџенде*, који је замислио као велики спектакл у стилу руских балета, са султаном, дворцем, харемом, робљем, дивертисманом одређене драматуршке тензије, који кулминира (као и трећи цео чин) у Биљаниној протестној игри. Према фотографијама уверавамо се да је у том смислу имао аутор балета пуну сатисфакцију када је *Леџенда* изведена у московском Театру Станиславског и Немировича-Данченка (са три кореографа! – уз Владимира Бурмејстера, Нина Гришина и Алексеј Чичинадзе). И у „гламурозном” трећем чину видело се шта значи велики ансамбл са солистима, импозантним кор-де балеом и евентуалним глумцима.

Модернизација *Охридске леџенде* не може се спроводити мимо музике. Догађало се да уз богату, импулсивну Христићеву музику иде сиромашна поставка. И у самој музици било је по мишљењу критичара диспаратних елемената, импресионистичких „потеза” у другом, „језерском” чину, наводно у сукобу са „фолклорним” чиницима, првим, трећим и четвртим. За трећи то није потпуно прихватљиво, пошто се он музички и визуелно може довести у везу са *Шехеразадом* Римског-Корсакова или *Рајмондом* Глазунова, односно са оријентом руског стила.<sup>10</sup> Прави фолклорни дивертисман-финале имамо у четвртм чину, док је први такође мали „фестивал” народних игара, уз обавезни заплет. Свакако да је „оријенталне” и „интернационалне” (импресионистичке) елементе, композитор увео у свој балет ради контраста, исто тако и ради форме, кохезије. Овде се питамо као Мирка Павловић, како би *Леџенда* деловала као целовечерњи балет када би цела била у стилу првог и четвртог чина?<sup>11</sup>

<sup>9</sup> Објављеном у *Звуку* бр. 21/23, 1958, посвећеном Стевану Христићу (Пино Млакар, *Однос према проблемима балета*, 20–23).

<sup>10</sup> В. N. Mosusova, „Izvori inspiracije *Ohridske legende* Stevana Hristića“, *Muzikološki zbornik XXV*, Ljubljana 1989, 67–79.

<sup>11</sup> М. Павловић, *Нав. дело*, 124.

Кореографи су покушавали да измире романтичарско-импресионистички други чин (на прстима), са „фолклорним” чиновима (у патикама-опанцима, евентуално на полупрстима), да их евентуално модернизују на тај начин што су балетске патике прописивали за цели ансамбл. На прстима је играла протагонисткиња (Кирсанова) у првој *Леџенди* (1933), али није та компонента условила да се њена поставка за оно време заиста могла сматрати модерном „фолклорном” представом. У ствари, у тежњи за модернизацијом, кореографи су касније ишли за „огољењем”, поједностављивањем, нехотице и на „умртвљивање” темпа *Леџенде*, а темпо балета неумољиво намеће сама музика.

Први искорак у том смислу начинио је Димитрије Парлић, увођењем нових ликова, елиминисањем старих, одстрањивањем свега што је у музици наративно (шта је балет или опера без наратије?), што је довело до „избацивања” многих страна партитуре и увођења друге Христићеве музике која нема везе са *Леџендом*. Све је то узбуркало духове и довело до судског процеса. Ауторска агенција је тужила Парлића и после седам година спорења добила случај, чија је последица била скидање *Леџенде* са репертоара Народног позоришта. Познајући Христићев став, убеђени смо да се он никако не би сложио са том поставком из 1966. године. Раскорак између музике и дешавања на сцени био је исувише велики, што су приметили и страни музичари који су тада, у Парлићевој верзији први пут чули и видели Христићеву *Леџенду*.<sup>12</sup>

Композитор би свакако био против уметања других (сопствених) композиција у *Леџенду*, стога није било потребно да га музички допуњавају кореографи или диригенти, нарочито не са његовим ранијим делима, *Фантасијом* за виолину и оркестар из 1908. године (како је Парлић дошао на ту идеју не знамо). Та је младалачка Христићева композиција била дипломски рад, а овде је постала варијација Виле Равијојле (такође додатог лика, непостојећег код Христића) у другом чину. У трећем је чину (са избрисаним играма, румунском, бугарском и грчком), који се одигравао у некаквом амбару, или пред њим, сав замишљени сјај изостао, музика је често ишла у празан ход (Султанове фанфаре, на пример, никако нису кореспондирале са појавом заробљеника које су јаничари изводили), долазило је до нејасноћа у садржају и на другим местима. У каснијим верзијама Парлић уводи поново у трећи чин спорну албанску игру, ону коју је композитор искључио из балета, с разлогом, пошто са њом није могао остварити жељени музички контраст. Штета да у београдској верзији из 1985. Парлић није поновио успех са забречком

---

<sup>12</sup> У питању је Хилда Жереа, композиторка из Букурешта, која је у време премијере посетила Београд, као гост Савеза композитора Југославије, и са којом је писац ових редова присуствовао извођењу *Леџенде* у Народног позоришту.

поставком из 1980, у којој је по мишљењу стручњака остварио најбоље своје дело.

Стеван Христић би одбацио верзију са премештањем и изменама музике балета, њеним „преосмишљавањем”, боље рећи обесмишљавањем његове лајтмотивике, које је спровела (а управа Народног позоришта допустила) некадашња одлична Вила Равијојла (из прве Парлићеве верзије), а сада кореограф *Леџенде* од 2000. године (премијера 21/23. октобра), Лидија Пилипенко. Христићева музика није низ нумера којима се може произвољно давати неко друго значење. Она је симфонијско дело са тематским развојем, темама и подтемама, које се на различите начине трансформишу и у „фолклорним” чиновима, и у другом, „воденом” чину са русалкама. Сходно томе музика има своје успоне, са одређеним врхунцима који произилазе из сонатног развијања и симфонијског мишљења. У сваком случају Христићева музика, онако како је концептована не може се заобићи, што значи да се фолклор, то јест њен извесни локални колорит не може игнорисати, а у последњој поставци *Леџенде*, њена је идеја потпуно изневерена са сваке стране. Играчка лексика нехватљива, садржај измењен, без контраста, костими-карикатуре – много труда уложено, резултати слаби.<sup>13</sup> Овог пута музичка критика није ништа коментарисала. Упркос негативном одзиву балетских рецензата, нико се од музичара или музичких институција није огласио због испретуране Христићеве партитуре.

И на крају цитат, завршница из већ навођеног рада Мирке Павловић, писаног 1885. године, у доба последње *Леџендине* поставке Димитрија Парлића: „Што се тиче даљег живота *Охридске леџенде* на нашим сценама, независно од приступа ... на сцену се мора пренети кроз игру, кореографију, костимографију, сценографију, режију Христићева партитура са свим њеним одликама: богатством боја, живописношћу, виталношћу, темпераментом, сценским нервом, контрастима, импулсом за покрет. На сцени мора да живи *Охридска леџенда*, можда не онако како је то Христић замишљао, али свакако онако како је он то својом партитуром поручио!”<sup>14</sup>

<sup>13</sup> Целина и детаљи поставке изложени су у написима Милице Јовановић, „Необразложена бајка”, *Полиџика*, 25. новембар 2000, 21, и Мирјане Здравковић, „Охридска легенда”, *Orchestra*, 19/20, 2001, 4, 5.

<sup>14</sup> Мирка Павловић, *Композитор „Охридске леџенде” Стеван Христић – као личности и позоришни човек*, 146.

CHOREOGRAPHICAL INTERPRETATIONS  
OF *THE LEGEND OF OCHRID* BY STEVAN HRISTIĆ  
(Summary)

The ballet *Legend of Ochrid* is the first Serbian ballet based on the folklore. It is an unique appearance in the world of dance and theatre at home and in general. Staged in its unfinished version (first act in two scenes) in Belgrade 1933 as a gala performance, to celebrate the jubilee of the composer Hristić, the ballet was warmly received by specialists and cultivated spectators but not by a broader audience, being forgotten after 14 performances in two seasons. The definitive full-length version of *The Legend* in four acts premiered in the same place in 1947, had in more than 15 years over 1000 presentations in former Yugoslavia, adorning also guest appearances of the Belgrade Ballet abroad and some foreign stages too. Many choreographers, starting from the first ones, namely Nina Kirsanova and Margarita Froman, took very eagerly part in *The Legend*. To trace their interpretations means to follow the history of ballet in Yugoslavia of yesterday and today. From the present point of view one can give analysis of realized (and not realized) tendencies of these choreographers as well as of the composer himself who had a firm scenic vision of his work, depicted by his music.

Рад објављен у зборнику *Музика и медији* (Шести међународни симпозијум Фолклор-Музика-Дело, Београд, од 14. до 17. новембра 2002), Факултет музичке уметности, Београд 2004, 167–175, и на енглеском језику *Choreographic Interpretations of “The Legend of Ochrid” by Stevan Hristić, Music & Media, Belgrade 2004, 147–155.*



## ARE THE FOLKLORIC BALLETS AN ANACHRONISM TODAY?

### *Introduction*

In 1910 a school of “rhythmical and plastic movements” was opened in Belgrade, teaching modern and traditional dances, by a progressive Serbian lady Maga Magazinović (1882-1968). She had studied at the Duncan School in Berlin/Gruenewald, being also a pupil of Max Reinhardt, Rudolf Laban and Emile Jaques-Dalcroze. Maga Magazinović performed after the fashion of Isadora Duncan and was also very interested in adapting national dances of the Balkans for the stage. In her conception, folk steps and the modern technique of plastic dance (German Ausdruckstanz) should be brought together. Whilst Maga remained limited to her private studio, organizing concerts with classes here and there, the Russian émigrés who literally flooded the newly formed land of South Slaves after the First World War, at once became members of the state National Theatres in Belgrade, Zagreb and Ljubljana (consisting of permanent drama, opera and ballet), the institutions badly in need of professionally trained ballet dancers.

### *Development*

These Russian artists in the Kingdom of Yugoslavia can be divided into three groups: 1) The “children” of Diaghilev, better to say the followers of Mikhail Fokine: Elena Poliakova (1884-1973) from St Petersburg Maryinsky, Margarita (1896-1970), from Moscow Bolshoi together with her brother Maximilian Froman (1889-1981), the three soloists of the *Ballets Russes* in its first phase, or at least the dancers who took part in the Company before and during the First World War, 2) dancers linked to the Anna Pavlova Company, such as Nina Kirsanova (1899-1989), from Moscow and 3) pupils of the first ones, the “grandchildren” of Diaghilev-Fokine, like Anatol Joukowsky (1905 -1998), who emigrated with his parents to Greece. He was a disciple of Poliakova in Belgrade and in some ways the central figure of this paper, eventually becoming a soloist in the Belgrade National Theatre Ballet, from 1926. Joukowsky was also a partner of Kirsanova, leader of the National Theatre ballet ensemble, joining for a shorter period in 1927 the ballet of *Teatro Liceo* in Barcelona and *De Basil's Ballets Russes* in 1937 and 1948, closing in this way the circle of Diaghilevian dancing enterprises, connected with Russian dancers in Yugoslavia.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> This division was made by the author of this paper (Mosusova) in “The Heritage of the *Ballet Russe* in Yugoslavia Between the Two World Wars”, in: *Proceedings of the Eleventh Annual Conference of the Society of Dance History Scholars in North Carolina School of the Arts* (Winston-Salem), University of California, Riverside 1988, 112.

The Fromans (Margarita with her brothers, dancers Maximilian and Valentin, Pavel, the stage designer, and her sister Olga, the pianist) first emigrated in 1921, settling in Croatia. Poliakova was a member of the Ljubljana Theatre in 1922, in the same year becoming the prima ballerina and choreographer of Belgrade Ballet, and leading a school in the Yugoslav capital, just as her colleague Margarita had done in Zagreb. Joukowsky emigrated as a boy and was sent by his parents from Thessaloniki to Belgrade where he was educated in the Russian military school and at the Technical University, at the same time learning how to dance professionally. Nina Kirsanova emigrated to the then independent Poland, after passing an audition of the Moscow Bolshoi in 1921. However, she proceeded to Belgrade in 1923, via Dubrovnik, with her husband, opera baritone Boris Popov, and her Russian-Polish partner from Lvov, Alexander Fortunato. The first task of dancing duo Kirsanova/Fortunato, newly engaged in the National Theatre, was to take part in ballets put on the Serbian stage by Elena Poliakova. Among the quoted Russian dancers, Margarita Froman, Fortunato, Kirsanova and Joukowsky were directly interested in the folk heritage of their new homeland, trying to amalgamate folk choreography and classical ballet technique.

It should be underlined that the opera goers in Belgrade immediately fell in love with classical dancing and also with the Diaghilev's repertoire, staged in Belgrade by Poliakova (*Scheherazade*). This pushed aside the efforts of the representatives of "plastic" ballet, such as Maga Magazinović, as well as the achievements of the émigré dancer Claudia Issachenko, who soon left the capital of Yugoslavia for guest performances abroad. Even such celebrities as Rudolf Laban and Valeria Kratina, visiting Belgrade in the early 1920s, left the audience cold and disinterested. There seemed to be no place for folk dances at all in such circumstances, but the Russians fell under their spell very soon, observing the melodic, rhythmic and choreographic richness and variability of the material in every part of Yugoslavia. These new aspects of dancing promised more than familiar character dances, something similar to the solos and "crowd" scenes in *Petruschka* by Fokine.

### ***Froman and Fortunato – parallel efforts***

The first of the Russians to create ballet steps, using the original native traditional/folk dance heritage was Margarita Froman. In 1922 she choreographed a wedding dance for music by Krešimir Baranović (1894-1975). She continued in this direction, the result being a ballet called *The Gingerbread Heart*, with a scenario and music by Baranović, premiered in Zagreb in June 1924, and mounted in Ljubljana in 1925 by Maria Tuliakova.

With Nina Kirsanova giving several concerts in the Yugoslav capital during the 1923/24 season, Fortunato persuaded Stevan Hristić (1885-

1958), the then director of Belgrade Opera to compose the ballet *Legend of Ochrid* (not the foreseen opera). Fortunato also had the idea for the scenario. The impetus was, in some way, the new folkloric *Gingerbread-heart* ballet, as well as the general idea of the Croatian and Serbian composers to have national ballets (as they had already composed operas in the same national style), which meant ballets based musically, literary, choreographically and scenographically on national (i. e. folk) themes. Thus, from July 1924 Alexander Fortunato started official research into dance (inaugurated by the Belgrade National Theatre) in Kosovo and South Serbia, in villages between Prishtina, Skopje and Veles.<sup>2</sup> One should remember that in the kingdom of Yugoslavia, Serbian Macedonia, liberated from the Turks in the Balkan wars, was called South Serbia. In the subsequent communist federative Yugoslavia, Macedonia became a republic and the inhabitants were promoted into an independent nationality, Macedonians, with their own language.

The work of Maga Magazinović in the field of folk dancing had already become a stylization, reaching its peak in 1926 and 1927 with compositions, “plastic ballads”, “dancing elegies”, such as *Yelisavka*, *mother of Miloš Obilić*, *Death of the Mother of Yugović* and *Kosovo Maiden*, mounted in the manner of Serbian medieval epics, using music by contemporary Serbian composers. These spectacles were performed by Maga’s distinguished pupils, but the event was overshadowed by the guest appearances in the Belgrade National Theatre of Anna Pavlova, and the premiere of the Croatian *Gingerbreadheart*, Margarita Froman introducing Croat dances into the ballet scene for the second time.

It was a pity that Alexander Fortunato left Belgrade for Paris at the end of 1926, together with Kirsanova who eventually joined Bronislava Nijinska in Teatro Colon, and after that the Anna Pavlova Company. *The Legend of Ochrid* for which scenery and costumes had already been made by two Yugoslav artists, the Russian set designer Vladimir Jedrinsky being one of them, had to wait.<sup>3</sup> The work of Margarita Froman was to be continued in Belgrade, with the choreographies of ballet music in operas by Petar Konjović (1883-1970): *Prince of Zeta* (1929) and *Koštana*, the latter also performed in Zagreb and Ljubljana (1931). The *Prince of Zeta* showed Margarita’s ability in Montenegrin folk dance, while *Koštana* with its extended *divertissement*, *The Big Tshochechka Dance*, equal to Borodin’s

---

<sup>2</sup> “Interview with Mme Kirsanova”, *Comoedia*, Belgrade, No 2, Sept. 8, 1924, 14.

<sup>3</sup> These sketches were presented at the *Art Deco* Exhibition in Paris 1925. In fact the stage and costume design preceded music and choreography of the future ballet by Hristić/Fortunato. See Olga Milanović, “Put do scenografije i kostimografije za *Ohridsku legendu* Stevana Hristića” [The Staging of, and Costumes for *The Legend of Ochrid* by Stevan Hristić], in: *Život i delo Stevana Hristića* [Life and Work of Stevan Hristić], ed. D. Stefanović, Srpska akademija nauka i umetnosti i Muzikološki institut, Belgrade 1991, 55–74 (in Serbian).

*Polovtsian Dances*, presented a real challenge for her to cope with Serbian folk dance from the very special district of Vranje for the first time.

### ***Nina Kirsanova***

Soon, Stevan Hristić had his own gala evening in April 1933 with *The Legend of Ochrid* on the Belgrade stage, but with only one act. It was a great day for the choreographer and dancer of the leading role, Nina Kirsanova, in Belgrade again (but without Fortunato), supported now by her young partner and leading male soloist Anatol Joukowsky. According to his memoirs,<sup>4</sup> he was the main consultant for Nina in *The Legend*. Spending his free summer months over several years unofficially learning and writing down the steps of these fascinating dances of South Serbia (he was also a scout, using his holiday time to explore the countryside), Anatol visited also the most southern area of Yugoslavia. It was the district of Ochrid, another very special place, where the composer of *The Legend* had also settled for some period, in order to be inspired for the first Serbian folkloric ballet, for the time being presented as a one act piece.

Similar to Margarita Froman, Kirsanova was also led by artistic intuition and great choreographic talent in balletizing folk steps and the story of the girl captured by Turks and set free by her beloved. “The characteristic steps and movements are adapted to my music which is also stylized after the musical idiom of our southern districts,” said the composer. The critics of the 1933 premiere praised the new movements and combinations of gestures of the first Serbian national ballet. The piece was successful but without an acclaiming echo from the audience, being forgotten after two seasons. There was a “national ballet” gap in the Yugoslav repertoire until the fresh appearance of Margarita Froman in Zagreb and Belgrade in 1935 and 1937, mounting a new work, a short ballet-pantomime *Imbrek with the Nose* by Baranović. After that, the noted event in Zagreb and Belgrade was the first full-length folkloric ballet *The Devil in the Village* 1937 and 1938, composed by another Croat composer, Fran Lhotka, the first national ballet in Yugoslavian National Theatres by non-Russian choreographers – Pia and Pino Mlakar.

### ***Anatol Joukowsky***

In the last decade before the war, Joukowsky established his career in Belgrade both as a distinguished *danseur noble* (and character dancer,

---

<sup>4</sup> Anatol Joukowsky, “My Confession”, audio tape sent to Ksenija Šukuljević-Marković on Jan. 30 (in Serbian), 1987, published in *The Russians without Russia-Serbian Russians*, Ed. Dušan Janičijević, DUNAЈ EFEKT, Novi Sad 1994, 292.

Анатолиј Жуковски, „Моја исповест“, према снимку на српском језику приредила Ксенија Шукуљевић у: *Руси без Русије - Српски Руси*, уредник Душан Јанићијевић, ДУНАЈ ЕФЕКТ, Нови Сад 1994, 292.

especially skillful in Spanish dances, like Kirsanova) and as a *connoisseur* of Yugoslav folk dances “from Ochrid to Triglav”. The generally increasing interest in folk dancing was inspired also by the research of dance scholars, sisters Ljubica and Danica Janković,<sup>5</sup> by the work of Maga Magazinović (whose school closed in 1935), who was organizing students’ dancing groups at the Belgrade University in 1936, giving concerts and touring abroad. This made Joukowsky, now a prominent figure and choreographer of the Belgrade Ballet, determined to present his own findings independently in ballet concerts. He began to train a dozen of his dancers from the National Theatre Ballet in folk dancing. The action was undertaken directly for the premiere of *Migrant Workers* in 1936, a play by Anton Panović with incidental music by Josip Slavenski (1896-1955). Joukowsky’s dancers had to perform *teshkoto*.

Another “push”, but this time from theatre authorities, came after the appearance of a guest choreographer from Prague Elizaveta Nikoljska. In 1937 she mounted the Polish national ballet *Harnasie* by Karol Szymanowski in Belgrade. After that Joukowsky’s group had taken part in an event of international significance - the gathering of Slavonic dancing societies in Prague in June 1938. It was a revelation for the Czech and International audience; Joukowsky returned home with his small company as a first prize winner. He was subsequently sent officially to do further research in traditional dancing. “How much time do you need to make a national ballet?” asked the director of the National Theatre. “Two months”, Joukowsky replied<sup>6</sup>. But it took more than two months (the only period for excursions being summertime) to complete new research in the nearby localities of *Migrant Workers* (Debar and the Monastery of St. John Bigorski), composing music and working with dancers.

During the summer of 1938, the Joukowskys also did research in Greece (visiting islands), Bulgaria and Romania. The result was “a real folkloric ballet”, with music specially written for it by Alfred Pordes (1907-1941), *The Fire in the Mountains* (scenario by Joukowsky) with its premiere in February 1941. Another achievement was put to music by Svetomir Nastasijević (1902-1978) *In the Valley of Morava*, performed in March 1942, bringing to the stage Serbian national heroes like Prince Marko, Miloš Obilić and Jug Bogdan. The second ballet came to the Belgrade stage when Serbia was occupied by the Germans.

### ***The Legend of Ochrid by Margarita Froman***

Precisely before the Second World War, in 1939, when Stevan Hristić was ready to finish his *Legend of Ohrid*, Kirsanova had already been abroad on

---

<sup>5</sup> The first volume of their monumental work *Folk Dances* [*Narodne igre*], appeared in Belgrade in 1934.

<sup>6</sup> “My Confession”, 287.

tour for several years, so perhaps Joukowsky could have been foreseen as a choreographer of Hristić's ballet. But a star from the Metropolitan Opera, Boris Romanov made his guest appearance in Belgrade, mounting three short ballets with enormous success (especially Ravel's *Bolero*). Officials of the National Theatre Ballet, as well as the composer himself, looked to Romanov for a new choreographic creation<sup>7</sup>. It can be supposed that Joukowsky possibly acted as assistant, since Romanov was not at all acquainted with the Serbian folk dancing. However, the war changed all these plans.

*The Legend* was brought to an end after the Second World War, given for staging to Margarita Froman (not Kirsanova who was back during the German occupation, working in the National Theatre as before). It saw its opening night in Belgrade in November 1947. While the one-act version of the ballet (1933) fell into oblivion, the full-length ballet became a "hit" which attracted a large audience including specialists, for a long time. It was regarded as a musical composition with the distinguished qualities of true symphonic development. The composer of *The Legend* transposed folk melodies into his musical conceptions in the modernized fashion of Russian composers of the "Five". Referring to the celebrated choral work, the 10<sup>th</sup> *Wreath (Rukovet)* by Stevan Mokranjac (1856-1914), which bears the subtitle *Songs from Ochrid*, Hristić also used some musical motifs from Vranje and Pirot. He introduced quotations-leitmotifs in the musical elaboration of the mime scenes, a narrative atmosphere for the action, attaining an equilibrium between drama and ballet. For the "pure" dancing, but with some exceptions, the composer invented his own music in the style of Serbian-Balkan *folklore imaginaire*.

The scheme of the ballet presents a very interesting picture.

Act I. In a medieval village near Lake Ochrid, there is an enamored couple, Biljana and Marko (once Kirsanova and Joukowsky). The girl is very unhappy. Instead of her beloved she has to marry a rich man. He arrives with his parents to woo Biljana. Dance 1, Allegretto, wheel dance, boys and girls. Dance 2, Allegro moderato, young men dancing, also a solo by Marko. The arrival of the suitors, the dance of the bridegroom, the best man and the cousins. Dance 3, the betrothal, guests wheel dancing, the ensemble and soloists. Marko is absent. Suddenly the Turks attack, setting the village on fire, killing the men and the bridegroom. Biljana is taken away as a slave, together with the other girls.

Act II. The same night Marko starts his search for Biljana. Moderato. Followed by the Morning Star, he arrives at the banks of Ochrid Lake

---

<sup>7</sup> See Mirka Pavlović, "Kompozitor *Ohridske legende* Stevan Hristić – kao ličnost i pozorišni čovek" [The Composer of *The Legend of Ochrid* Stevan Hristić – as Personality and a Theatrical Man], in: *Život i delo Stevana Hristića* [Life and Work of Stevan Hristić], ed. D. Stefanović, Srpska akademija nauka i umetnosti i Muzikološki institut, Belgrade 1991, 119–152: 139.

where the water nymphs are dancing (two Variations). Adagio. Marko's *pas-de-deux* with the Fairy of the Lake. She presents him with a ring and a sword from the mysterious treasure cave. With the help of these magic objects Marko is to liberate Biljana. Marko's sword dance. Classical ballet dancing reaches its expression in this act. In the first version of *The Legend* the solos of peasant girl Biljana were also *sur les points*, which was not the case in the defining version.

Act III. The sultan's palace in Constantinople. Andantino, dance of the odalisques, Vivace frenetico, the appearance of janissaries. Sostenuito, procession of the slaves – a *divertissement* conceived dramaturgically by the dances of the captured girls, in the sultan's presence, Moderato, Romanian dance, Allegro moderato, Bulgarian dance, Moderato, Greek dance, Largamente, the dance of Biljana. Marko enters the palace resisting the attacks of the Turkish guards. Biljana, disappears in the midst of the fight – transformed into a dove. Marko clears his way back and runs away.

Act IV. The previous village is now rebuilt. Marko is sad, not knowing Biljana's whereabouts. Suddenly, in flies a white dove, turning into Biljana. Marko's joy is never-ending. There are no more obstacles for them to be married. There are many "mass" scenes, dances, into which the wedding rite is woven. Dance 1. Allegro, young men and girls, with Marko aside, the peasants gather when Biljana appears, dance, Allegro moderato, the girls embellish the bride-to-be Biljana. Dance 2, Allegro, the young men's wheel dance, Marko is being adorned for the wedding ceremony, the dance with friends, Marko's solo. Dance 3 and 4, Allegro moderato, Biljana with Marko and the whole ensemble.<sup>8</sup>

*The Legend* was mounted in two months (a famous two months!), in the National Theatre, with an almost completely new ensemble. Many Russians of the Belgrade Ballet, among them Anatol Joukowsky with his dancer wife Yanya Vasilieva had left the country to avoid the communist's regime (some important Serbs from the ballet had also fled ), and the troupe had to start to achieve a measure of dancing dexterity from the beginning. Many young people were engaged from choral and (folk) dancing societies, and quite a number from the Maga Magazinović's student's group. In contrast to Joukowsky who had taught classical dancers to perform folk dance, the folk trained dancers now had to learn classics (from Nina Kirsanova, one of the few Russians left in Belgrade), in order to restore at least part of the former ballet repertoire to the National theatre.

*The Legend of Ochrid* was a big school for all dancers in many ways. This ballet became very popular at once, gladly seen by wide audiences,

---

<sup>8</sup> This synopsis was adapted from the original Hristić's score and presented in the article: Nadežda Mosusova, "The Legend of Ochrid by Stevan Hristić (Féerie, Folklore and Fin-de-siècle)", in: *Folklore and its Artistic Transposition*, eds. D. Dević, V. Perićić, M. Veselinović, Faculty of Music, Belgrade 1990, 161–172: 165, 167 (in English)



mounted in other Yugoslav towns, and presented in guest performances abroad. The first stop in this direction was Great Britain in 1951, the next Greece in 1952. “This night the soul of Serbian people trembled in many perplexed rhythms of the South...” Athenians said in their writings about the event. Maybe some of them remembered *The Gingerbread Heart* seen in the Greek capital in 1933, performed by the Belgrade dancers!

The 1951 Edinburgh Festival was the scene for the great Yugoslav show, the focus being *The Legend of Ochrid*. British spectators gave priority to the folkloric expression in music and choreography of *The Legend* (which even entered in the meantime some ballet encyclopedias), although they were aware of the difficulties imposed on choreographer of folk ballets where traditional dancing is mixed with classics: “*The Legend of Ochrid* is more successful in the national dancing acts than in the romantic scene by the Lake of Ochrid where the nymphs and stars dance *sur les points*. The male character dances, in particular, are most effective and satisfying in pattern”.<sup>9</sup> *The Legend* was not forgotten even ten years later when John Haylok referred to Cairo musical life: “Country dances are essentially limited and are not in themselves enough to make a ballet”. He described the choreography of Margarita Froman as *pas seul, pas de deux* with country steps, dancing in circles with much trotting and knee bending, including jumping dance as well.<sup>10</sup> But the ballet was of very compact structure, surviving for many years on Yugoslav stages, mounted by many different choreographers.

### *After The Legend*

What was left of the efforts of Froman, Fortunato, Kirsanova and Joukowsky? Margarita had to emigrate again in 1950 while *The Legend* was making its triumphal performance throughout Yugoslavia and sometimes Europe, even the USA.<sup>11</sup> Many of the stagings were by other choreographers like the 1958 version by Vladimir Burmeister, in the Nemirovich-Danchenko Theatre of Moscow, this being one of the greatest satisfactions for the composer. In Yugoslavia, *The Legend* was overtaken by Mlakars, and by Dimitri Parlić (1916-1986), a pupil of Poliakova and Joukowsky (dancing in his folk group in 1938-1940, and in his folkloric ballets as well). A Thessaloniki born actor and dancer was for a considerable time interpreting Marko of Margarita’s *The Legend*, being her counselor, it is said, in choreography for the Hristić’ ballet.

---

<sup>9</sup> Margaret Crossland, *Ballet Carnival (A Companion to Ballet)*, London 1955, 255.

<sup>10</sup> *Ballet Today*, London, April 1961, 26, 27.

<sup>11</sup> On the American TV, together with the Stravinsky’s *Noah and the Flood*. See “Looking at the Television with Ann Barzell”, *Dance Magazine*, New York, Aug. 1962, 20.

There were some ideas to reconstruct the first version of the *Legend* by Kirsanova, but nothing was preserved, the National Theatre of Belgrade being heavily damaged with the bombardments of 1941 and 1944. Not even the score of the first version of *Legend's* survived. Nobody could say anything about the cooperation between the composer Hristić and Fortunato (his name as scenario writer was missing in the post war *Legend*). Leaving Yugoslavia never to return again, Fortunato took with him all his notes, never to use them anywhere. Obviously he gave nothing to the Theatre authorities or to his partner Kirsanova. While Joukowsky kept on his program several dances from the Nina's *Legend* during the war, she herself showed no eagerness to renew or make some new ballets based on Serbian folk.

### ***New ways in ballets with folklore***

With his two ballets *The Fire in the Mountains* and *In the Valley of Morava*, performed in 1940s Joukowsky tried, as he later said, to avoid stylization or balletizing of folk dances. He wanted to perform something genuine or something very close to the original village dancing, believing folklore to be the right, rich source for new ballet scene, the old one being full of the omnipresent standard repertoire.<sup>12</sup> Maybe it would be possible to practice genuineness in smaller ballets or in some excerpts but not in full-length ballets like *The Legend of Orchid* or *Zorbas the Greek* by Mikis Theodorakis, performed recently for Novi Sad. Also, in smaller excerpts Joukowsky had problems with genuineness when choreographing music for *Migrant Workers*. For the premiere he introduced into the pageant migrants from Galichnik and Lazaropolje working in Belgrade to perform the men's dance *teshkoto* with the tupan (drum) and zurlas on the stage, with Slavenski's music played by the orchestra in the pit. But this experiment was not possible for other performances, when Joukowsky normally had to rely on theatre staff.<sup>13</sup>

And what is genuine after all? What is authenticity in such cases? The dances are executed with composed music, rarely with accompaniments played by peasants. So it was in Prague, with the orchestra and conductor from the Belgrade Theatre. Joukowsky's work was compared to that of "the great La Argentina who spread all over the world the glory of Spanish

---

<sup>12</sup> The audio tape sent to Mosusova (in Russian) on April 26, 1993: "Let the *Giselle* and *Swan Lake* to the Soviets who are for fifty years retarded" (first published in this paper).

<sup>13</sup> Anatol Joukowsky [Жуковски, Анатолиј, „Македонската народна игра на балетската сцена меѓу двете светски војни”, у: *Македонскиот фолклор во музичкото и драмското творештво до 1945. година*, Македонска академија на науките и уметностите, Скопје 1986] "Macedonian Folk Dance on the Ballet Stage between the Two World Wars", in: *Macedonian Folklore in the Music and Drama till 1945*, Skopje 1986, (in Macedonian), 84, 85.

dance”. The work of choreographers in general depends on music by more, or less, talented composers (there are no good ballets without good music!) and one has to think that folk ballets in Yugoslavia were put on or conceived with music by distinguished artists. That is what Joukowsky accomplished, remembering his performance in Prague with the symphony orchestra playing symphonic music by Yugoslav composers.<sup>14</sup>

Of course, the most desirable way to create a new style of dancing is by cooperation between choreographer and composer. The first folkloric ballet of that kind was made by Pordes, adapting his music based on folk tunes written down by Alexei Butakov (the pianist following Joukowsky in his “pilgrimages”), strictly after the steps noted down by Joukowsky. But the ballet master had no time to finalize his project in Belgrade, no time to develop a system, leaving Serbia never to see it again, aware that nobody would carry on his ideas and intentions “to preserve the fragrance of primitive charm and sincerity”, searching for the dance of ethnic truth.<sup>15</sup> And what is truth in the art? What is truth in ballet and opera?

The main loss is that Joukowsky never regained the opportunity to fulfill his visions, being settled in United States as university professor of ethno dance but with no official ballet scene as there had been in Europe, where he had done his last work after his aesthetics in Vienna in 1944: the new (according to his tape-recorded words) *Gingerbread Heart* completely based on folk. We do not know how much he could have been acquainted with Froman’s *The Legend of Ochrid*, but the fact is that nobody succeeded in doing what Margarita had done, or what Anatol had made with his investigations and their results.

### **Conclusion**

Is anybody interested in reviving folk ballets or in making new ones today? Are simple plots about abducted girls (a similar story was used in the ballet *The Fire in the Mountains*), village fairs with heart-cakes, and devils menacing lovers still attractive in our postmodern era? The ballets of Joukowsky are lost forever, but not the music, *The Legend* in the meantime has been modernized and sometimes impoverished, losing all her flair when deprived of the folk element. Is tradition left only for dance societies now, not for ballet? We have to reconsider our modern views after the success of *Zorbas the Greek* in Novi Sad and Belgrade over the whole last decade. There are still the audiences, the spectators which are much in need of féerie, folklore and expressive music, to support the

---

<sup>14</sup> A. Joukowsky, “My Life”, audiotape sent to Aleksei Arsenjev in Dec. 1993, published in *Teatron* (in Serbian), No 90, Belgrade 1995, p. 86.

<sup>15</sup> Audiotape by Joukowsky sent to Mosusova (in Russian), first published here, in excerpts, in English translation.

dancers able to carry the new style forms of ethnic ballet choreographers. Let us think about the effect Margarita's *Legend* had in England, indirectly inspiring Benjamin Britten to write a full-length (national?) ballet, and the idea of Froman and Joukowsky brought to life in Skopje in 1953, when Parlić created the Macedonian national ballet, based on the story of *Migrant Workers* with music by Gligor Smokvarski.

The destiny was that until 1947 Yugoslav ballet was not made by local specialists. The Russians succeeded in Yugoslavia in something which was never achieved in 19<sup>th</sup> century Russia, when the rise of national opera took place: whole ballet pieces based on folk. There were six made in prewar Yugoslavia and they are well worth of keeping on the stage.

My gratitude to the Library of Performing Arts (New York) where I had the possibility to read ballet journals and use archives.

### ДА ЛИ СУ ФОЛКЛОРНИ БАЛЕТИ ДАНАС АНАХРОНИ? (резиме)

Такозвани фолклорни балети представљају словенско-балкански специјалитет који је почео да цвета после Првог светског рата у Југославији, захваљујући Русима емигрантима који су промовисали уметничку игру у крајевима као што је Србија. У српској средини игра те врсте није била позната пре 20. века. Балети засновани на народним бајкама и корацима народних игара били су врло актуелни у нашој земљи између два светска рата, када су руски играчи који су пристигли као избеглице, обично образовани у класичном балету, открили необичне лепоте и неочекивану разноврсност народних игара Југославије. Прво је Маргарита Фроман пренела народне игре на балетску сцену у Загребу, а то исто су потом у Београду учинили Александар Фортунато, Нина Кирсанова и Анатолиј Жуковски. Примера има од *Лицићарског срца* 1924. године до *Охридске леџенде* 1947, дела које је било круна фолклорних балета у Југославији. Током последњих деценија цео опус тих балета скоро да је нестао са сцена у земљама бивше Југославије. Још живе народне игре Балкана и даље егзистирају на програмима преосталих фолклорних друштава. Аутор рада сматра и верује да није у мањини са идејом да балетизација живе играчке традиције заслужује не само да буде реконструисана, већ и да се даље настави. Можда ће изгубљена и заборављена народна традиција бити сачувана захваљујући балетима заснованим на фолклорним моделима.

Рад је објављен у: *Dance as Intangible Heritage*, Proceedings of the 16<sup>th</sup> World Congress on Dance Research, Corfu (Greece) 2002. Ed. by Alkis Raftis, Publisher: International Organization of Folk Art-Greek Section, International Dance Council-CID, Athens 2002, 108-117.



## ВОПЛОЩЕНИЕ КОСОВСКОГО ЭПОСА В СЕРБСКИХ ОПЕРАХ И БАЛЕТАХ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX СТОЛЕТИЯ

Читателю, мало знающему историю сербского народа, может быть неведомо, что такое Косово и Косово Поле. После первой мировой войны и в особых условиях нынешнего времени, область Косово, вместе с Метохией, занимает юг Сербии. В сербскую старину, в расцвет культуры на Балканах (XII и XIII века) Косово с Печской патриархией и множеством монастырей и храмов было религиозным и духовным центром, и в топографическом смысле центром сербской территории, в которую входила и сегодняшняя Македония. Сербская столица в средние века меняла место. Главным образом ею были города Скопле (во время царствования Душана Сильного) и Крушевац (при князе Лазаре). Косово Поле, место последнего из сражений сербов с турками в 1389 году, стелется вблизи города Приштина.

Однако, и тот кто совсем мало знает сербскую историю, знает, что этот народ многострадальный терпел адские муки под длительным турецким игом (начиная с поражения сербов на реке Марице в 1371 году до восстановления независимости в 1878 году, пять веков!). После Марицы Сербское государство не пало сразу а гибло частично. Но в сербской истории и сознании народа, сочинившего о падении царства эпос небывалой красоты, утрата сербской государственности состоялась именно в 1389 году на Косово Поле, после трагического сражения с могучим врагом. Там погибли все лучшие сербские люди, воины, а их вождь князь Лазарь был казнен, потому что воевода Милош Обилич зарезал султана Мурата.

Вместе с Лазарем в памяти народа остались и его герои, «юнаки», воеводы и рыцари, защищавшие православную Сербию и одновременно христианскую Европу. Воспевая народную и государственную трагедию, выдающиеся сербские песенники создали богатую эпическую поэзию, позже названную Косовским циклом. Больше двадцати поэм содержит центральная часть цикла, широко известных уже в XIX столетии. Благодаря Вуку Стефановичу Караджичу, записавшему эти песни, сербская народная поэзия стала художественным откровением и для иностранных знатоков, лингвистов и литераторов, таких как Братья Гримм и Гете, Пушкин и Жуковский.

В сербской народной «юнацкой» поэзии Косовского цикла перед поколениями предстали: князь Лазарь (в народе он царь), княгиня (царица) Милица, рыцарь Милош (губитель Мурата Первого), королевич Марко, витязь Юг-Богдан и его сыновья, девять Юговичей, Косовская Девица и другие защитники Христианства,

которым было суждено погибнуть и возродиться в народной легенде.

Самые выдающиеся исторические и метафизические песни, как *Крушение сербского царства*, представляют суть косовской жертвы и описание лютой битвы. Перед роковым сражением князь Лазарь построил церковь на Косово, не из мрамора, а из драгоценных тканей, шелка и порфиры, следуя указаниям Богородицы, в лице святого Ильи. Пророк прилетел из Иерусалима с книгой (писанием) Матери Божьей. Сия книга (письмо) сама говорит, ставя космический вопрос Лазарю: к какому царствию ему примкнуть, – земному или небесному? Князь Лазарь выбирает небесное, вечное царство, созывает в багряную церковь патриарха и двенадцать владык, собирает и причащает свое войско и, как ему было указано, готовится к честной смерти, вместе с доблестными сербскими рыцарями.

Песнь *Смерть Матеры Юговичей* повествует о гибели всех мужских членов семьи Юговичей на Косово Поле и о внезапной смерти супруги Юг-Богдана, матери девяти сыновей, убитой неслыханным горем, после устрашающего зрелища на попреще битвы. В песне *Косовская Девица* безымянная девушка выходит в Косово Поле после сражения, ищет своего жениха, витязя Милана Топлицу, утешая и причащая умирающих воинов, от которых узнает про его кончину.

По сей день сербский народ хранит культ своего царя Лазаря, которого Сербская православная церковь почитает святым. Видовдан, 28-е июня, – его праздник и праздник Косовской битвы. Косовская легенда, перемешиваясь с историческими данными, прочно вошла в сербскую церковную литературу средних веков, а впоследствии и в зрелищное искусство XIX века, когда Сербия постепенно начала освобождаться от турок. Возникло множество театральных пьес на тему падения и возрождения. Некоторые из них написаны в жанре живых картин.

В романтических драмах было принято подражать народным поэтам. Но, вместе с культом Косово (которое было освобождено вместе с Метохией и Македонией лишь после двух балканских войн 1912/13 гг.), под влиянием романтических течений, в Сербии создавался новый культ духовных ценностей. Это был культ народной музыки, в которой также отразилась трагическая история сербского народа. Народное музыкальное творчество вошло в основу юной профессиональной сербской музыки, которая на своем первом этапе инструментального развития лишь сопровождала театральные представления романтического периода сербской истории культуры.

Большинство так называемых «неисторических» исторических драм в сербской литературе XIX – начала XX вв., оставшись достоя-



нием прошлого, было забыто после первой мировой войны. Между тем, одна пьеса начала XX века, с названием идентичным с народной песней, *Смерть Матери Юговичей* (1905) Иво Войновича (1857-1929), выдвинулась как незаурядное поэтическое видение Косовской битвы и её последствий.

Первые исполнения пьесы *Смерть Матери Юговичей* состоялись в Белграде (1906), Загребе (1907) и в Праге (1912), в переводе. Последнее как жест уважения чехов к войнам с турками. Трёхактная косовская драма писателя из Дубровника (в средние века независимой и могучей республики), привлекла серьёзное внимание историков литературы. Она вызвала и большой отклик среди композиторов своего времени. Войнович создал пьесу на музыкальный лад, в музыкальных рамках, не только ее подзаголовком – «драматическая песня в трёх пениях». Пения-действия озаглавлены так: *Невестки, Призрак, Косово*.

Пьеса Войновича дышит музыкой, особым музыкальным ритмом. В первом акте-пении девять невесток с детьми, в замке Юг-Богдана, вместе с Матерью, ждут исхода битвы на Косово Поле. Во втором, Анджелия, жена Дамьяна, младшего Юговича, принимает его явление ей за ночной призрак. Дамьян в ранах добрался в замок со страшными вестями: всё пропало, все убиты. Он уговаривает семью бежать с ним в Дубровник, но Мать не соглашается. Требуется у сына возвращения и его гибели на поле битвы. Анджелия не переносит потерю мужа и закалывается его кинжалом. Третье действие происходит на усеянном трупами Косово. Мать находит мужа и восемь сыновей, далее ищет Дамьяна. Увидев его отрубленную руку, падает. Следует большое шествие народа и монахов с царицей Милицей.

Косовский миф был и остался постоянным вдохновением для живописцев и скульпторов в Сербии и Югославии, до первой и до второй мировых войн, особенно для скульптора Ивана Мештровича. Интерес художников к темам косовского средневековья возрос в течение последних двадцати лет (в прошедшем десятилетии выделяется Младен Србинович, своими мозаиками в городе Крушевац), а в музыке миф и история продолжают существовать, не прекращаясь до наших дней, вдохновляют композиторов самых различных талантов и стилей.

Косовскими темами увлекались и музыканты, ставшие «пришельцами» в сербской музыке. Ими были, в первую очередь, чехи (в XIX столетии) и русские беженцы-эмигранты (после первой мировой войны), по крайней мере один из них. Известно, что была написана опера *Смерть Матери Юговичей* русским композитором Владимиром Александровичем Нелидовым (1887, Петербург – 1978, Париж), работавшим в белградском Национальном театре в 20-е

годы, когда в Белграде и Праге возобновлялись постановки пьесы Войновича. Из-за утраты произведения Нелидова сегодня неизвестно, какой была его литературная основа. Можно предположить, что ею была пьеса Войновича. В этом случае опера Нелидова являлась бы первой, созданной на его текст. Как ни как, она стала первой оперой в сербской музыке, написанной по мотивам народной песни *Смерть Матери Юговичей*.

Между двумя мировыми войнами сербские композиторы обращались к Косову Полю в инструментальной музыке. Однако лишь после второй мировой войны трагедия Косовской битвы с её последствиями воплотилась на сцене в крупных музыкальных формах. Это три произведения, существующие в сербской музыке вообще, и в музыке второй половины XX века, созданные на эту тему. Необходимо упомянуть, что в первой половине столетия в Югославии лишь словенец Мирко Полич (1890-1951) написал оперу *Мать Юговичей* (Любляна, 1947), тоже по драме Войновича.

Удаляясь от древних исторических событий, следуя эпосу, сербские композиторы выразили восприятие народной катастрофы, всегда актуальной, словно предвещающая и новые беды, постигшие позднее уже уменьшенную в размерах Югославию и судьбу сербов, оказавшихся вне ее границ. Это наблюдается в двух операх – *Отечество* (1960) Петра Коньовича (1883-1970) и *Смерть Матери Юговичей* (1988) Душана Радича (1929-2009), в основу которых положена упомянутая пьеса Иво Войновича. Своеобразная символическая драма Войновича, в своё время вдохновляла многих сочинять к ее премьерам музыку для этого спектакля.

Третье произведение – балет Витомира Трифуновича (1916-2007) *Косовская Девица* (1989), с участием хора и солистки (сопрано), созданный, как и опера Радича, к шестисотлетию Косовской битвы, – одним (но роковым) из сражений, приведшем к исчезновению мощного Сербского государства, восстановленного «царём сербов и греков», Душаном Сильным. (По правде говоря, царство Душана начало шататься вскоре после его смерти, из-за слабых наследников и их междоусобиц, так что туркам не раз предоставлялась почти открытая дорога на византийские и славянские территории).

Временные победы сербов не могли остановить многочисленного врага. С одной из побед князя Лазаря, центральной личности Косовской битвы и народного эпоса, в битве на Плочнике, в 1387 году (она также нашла место в Косовском цикле), начинается балет *Косовская Девица*. После Плочника Лазарь ведёт, два года спустя, свое войско в новый бой, Косовский, который станет окончательным ударом для сербского народа. Это является содержанием большого, двух частного спектакля-балета Витомира Трифуновича,

в котором безымянная девушка, олицетворяя всех рыцарских невест или сестёр народной поэзии, плачет по жениху и умирающим на поле сражения, погибшим за Крест и Свободу.

Образ Косовской Девы, как символ и аллегория, существует и в финале драмы *Смерть Матери Юговичей*, тем самым и в обеих анализируемых операх. Косовскую Деву в народном предании можно трактовать и как символ смерти, подобно Валькириям (в германском мифе это девушки, уводящие погибших в Валгаллу), а у автора драмы она является символом возрождения, неиссякаемой народной энергии, введена в таком виде и в обе здесь обсуждаемые оперы. Сама драма Войновича, уже подростком знающего наизусть поэмы Косовского цикла (в отцовском доме он самому Вуку Караджичу декламировал *Смерть Матери Юговичей*), по стилю символистическое видение косовских событий, но и с заимствованными стихами из народного источника, как это было принято в старинной сербской драматической литературе.

Подобно пьесе, и в операх Коньовича и Радича три действия, с теми же названиями, и мало изменений в тексте, однако сюжет у них обработан по-разному. Общая их черта (как и в балете Трифуновича) – повествовательный характер музыки. Рапсодический тон народной поэзии нашел своё отражение в музыке эпического размаха и больших драматических коллизиях, возвысивших Косовскую трагедию до мистерии. У трёх авторов есть намёки на народную музыку. Если она и не всегда цитируется, налицо церковные песнопения, старинные мелодии и – само по себе разумеется – присутствие ладового мышления, самого разнообразного понимания.

Музыка трех композиторов глубоко выразительна, но по стилю имеются не малые различия между письмом чешского студента и русского преемника, позднего романтика Петра Коньовича, письма ученика сербских профессоров и французов – Дариуса Мийо и Оливье Мессиаана, новоклассика и модерниста Душана Радича, как и письмом традиционалиста, но и частичного последователя авангардной польской школы, Витомира Трифуновича. Последний задумал балет как панораму-эпопею, для расширенного состава оркестра, с большим числом ударных инструментов, включая 80 камней. Для ударных полагается шесть исполнителей, камнями «занимается» хор в финале.

Опера Коньовича *Отчечство* написана для тройного состава оркестра, *Смерть Матери Юговичей* Радича – с уменьшенным составом инструментов, почти камерным, и нестандартным. Оба сочинения богаты ансамблями, женскими и детскими хорами. Вокальные ансамбли в этих операх разнообразны: Коньович, мастер хорового письма, в третьем действии сочетает два хора (народа и монахов). Также и Радич удачно справляется с хорами народа и

священников и ансамблями, мужскими и женскими. В самом деле, драма и последовательно две оперы – «женские» произведения, так как главными их персонажами являются Мать девяти Юговичей, супруга Юга-Богдана, её девять невесток, их дети. Балет *Косовская Девица* – «мужское» произведение. В хореодраме преобладают мужские роли, благодаря чему в произведении Трифуновича следует отметить новую выразительную танцевальность современного сербского балета.

Если согласиться с тем, что эпос, подобно мифу, вымысел, по крайней мере, идеализация прошлого, то надо помнить, что это вымысел, с которым надо считаться, ибо народ, который в состоянии создать понятие чести христианской и православной, образ чести без мести, заслуживает внимание и уважение. Не случайно сербские композиторы подходили к своему эпосу на зрелом или завершающем этапе своего творчества.

Три произведения представляют своего рода вершины сербской музыки, а также и вершины в опусе трёх композиторов: *Ощечество* – «сербский *Парсифал*», последнее сочинение и последняя опера Петра Коньовича; *Смерть Машери Юговичей* произведение, на котором Душан Радич остановился; *Косовская Девица* – единственное сценическое произведение Витомира Трифуновича, автора известного своими симфоническими произведениями. Народному прошлому они отдали свои лучшие духовные, творческие силы, свое мироощущение и мирозерцание.

## KOSOVO EPICS INCARNATED IN THE OPERAS AND BALLETS OF SERBIAN COMPOSERS IN THE SECOND HALF OF 20<sup>TH</sup> CENTURY (Summary)

The Kosovo religious cult was the spiritual heritage of the Medieval Serbian state, its Orthodox faith and chivalry represented in numerous churches built by Serbian rulers. During the Turkish occupation, its reality became mythological for the repressed and impoverished Serbian people, whose collective memory survived in folk poems of exquisite beauty. After Liberation from the Turks in the 19th century, the newly founded Serbian theatre was ideal venue for historical dramas based on the poems of the Kosovo cycle, written down by Vuk Stefanović Karadžić.

The Cycle has over twenty poems. The crucial ones, dealing with the fatal battle of Kosovo in 1389, and *post factum*, also found their interpretation in 19<sup>th</sup> century art and music, the latter mostly incidental, embellishing many historical plays of the new Serbian repertoire. Among these excels the theatrical piece by

Dubrovnik playwright Ivo Vojnović (1857-1929) bearing as a title the central poem of the Kosovo epics, *The Death of the Mother of Jugović*, and performed in Belgrade in 1906 and Zagreb in 1907. Local composers were not yet ready to put this play or poems created by folk rhapsods and gathered in the Kosovo cycle by Karadžić (who almost canonized them) into music on a larger scale.

Between the two World Wars Serbian composers were mature enough to interpret with skill and dignity the Kosovo tragedy, but they chose mainly instrumental music as a medium to do so. Only after the Second World War did composers try their skill to bring the epics to full expression in stage works.

Two of the three composers, focused here took over Vojnović's play as an accomplished libretto: Petar Konjović (1883-1970) in his *Fatherland*, finished in 1960 and premiered in 1983 in Belgrade, a music drama-oratorio, a "sacred festivity play" (the latter being the subtitle which the composer gave to his opera, reminiscence of Wagner's *Parsifal*. Nameless Mother, as a symbol of the crucified Fatherland, was incarnated by Konjović in his own post-Romantic style, with monumental *al fresco* built choral parts, as well as arias and ensembles.

The much younger author Dušan Radić (1929-2010), keeping the original titles of the play and the poem respectively, in his music drama composed in 1988 concentrated on the personal tragedy of a family of warriors killed in the Kosovo field. More chamber-like in sound, his *Death of the Mother of Jugović* is neoclassical in mood.

Brought to the end in the year 1989, the ballet by Vitimir Trifunović (1916-2007), a choreodrama named after the poem *The Maiden of Kosovo*, conceived in a postmodern language presents on the stage the whole glorious Serbian kingdom of the past, Prince Lazar, his noblemen and subjects. The folk is personalized in the anonymous Girl, Kosovo Maiden, symbol of mercy and consolation, needed by dying Serbian knights as their last communion in the crucial field of Kosovo. The last two stage works still await their performance. The communist regime in Yugoslavia was hostile towards the Serbian history, myth and religion. Nowadays in the globalized new order there is again no place for the past, for history, for the truth, or its revelation.

Рад представљен на скупу Second International Festival and Symposium "Traditional and Sacred Music-Heritage of Humanity" у Јеревану (Јерменија) од 12 до 19. септембра 2001. године. Необјављен.



П. Коњовић, *Женидба Милошева*, ХНК, Загреб, 1917.  
В. Енгл као Равијојла (Архив МИ САНУ)



П. Коњовић, *Женидба Милошева*, СНП, Нови Сад, 1960. М. Скендеровић,  
О. Бингулац, В. Цвејић и В. Поповић (Архив МИ САНУ)



П. Коњовић и Н. Цвејић у Брну, 1932. (Архив МИ САНУ)





О. Хоракова као Коштана, Праг 1935 (МИ САНУ)





П. Коњовић, *Коштана*, НП, Београд, 1950. На слици: Ж. Цвејић (Хаџи-Тома),  
А. Мезегова (Коштана), Д. Старц (Стојан) (МИ САНУ)



Г. Јефтовић као Коштана и М. Чангаловић као Митке, ТВ филм, 1983.



Р. Бакочевић као Коштана, НП, Београд, 1959/60. (МИ САНУ)



Ст. Христић, портрет из програмске књижице, Битом, 1956. (МИ САНУ)



Ст. Христић, *Охридска легенда*, НП, Београд, 1947; М. Сањина као Биљана и Д. Парлић као Марко (МИ САНУ)



Н. Кирсанова као Биљана у *Охридској легенди*, 1933 (МИ САНУ)



Ст. Христић, *Охридска легенда*, НП, Београд, 1947; М. Сањина као Биљана  
и Д. Парлић као Марко (МИ САНУ)



Ст. Христић, *Охридска легенда*, Битом (Пољска), 1956; И. Зиенко као Биљана  
и И. Лукашик као Марко (МИ САНУ)



Ст. Христић, *Охридска легенда*, Битом (Пољска), 1956; И. Зиенко као Биљана и И. Лукашик као Марко (МИ САНУ)



Ст. Христић, *Сутон*, НП, Београд, 1954; Ж. Цвејић, М. Бугариновић, С. Јанковић, Д. Петровић и Б. Цвејић (Архив МИ САНУ)



П. Коњовић, *Отаџбина*, НП Београд, 1983. Б. Калеф као Мајка Југовића,  
Р. Смиљанић као Анђелија (лични архив Н. Мосусове)







**Надежда Мосусова**, музиколог и композитор, рођена је у Суботици 4. августа 1928. године. Студирала је композицију у класи проф. Предрага Милошевића на Музичкој академији у Београду, дипломиравши 1953. година са оркестарским делом *Симфонијски прелудијум*. Њен опус садржи соло песме и камерне композиције. У току студија, на часовима музичког фолклора, запажа је Петар Коњовић, оснивач и директор Музиколошког института САНУ, који је позива да као стипендиста Института ради на сређивању рукописа српских композитора и на пословима институтске библиотеке. Поред тога, асистирала је Коњовићу у припреми за штампу његових дела, чиме се пробудило њено интересовање за његов опус и за музикологију. Пре него што се 1959. године запослила у Музиколошком институту, пет година је радила као професор теоријских предмета у Средњој музичкој школи *Спанковић*. До пензионисања 1994. године прошла је у Институту кроз сва научна звања све до највишег. Докторат из музикологије стекла на Универзитету у Љубљани, са тезом *Утицај фолклорних елемената на структуру романтизма у српској музици*. Била је хонорарни професор Историје музике на Факултету музичке уметности у Београду (1977–1993). Предавала је Анализу балетске музике на Факултету драмских уметности у Београду (1982/83). Поред музике српских и уопште словенских композитора (са нагласком на музичком национализму), посебно проучава оперу и балет 19. и 20. века, утицај руских емиграната на музику и театар у Европи, Јужној и Северној Америци и Аустралији, као и положај музичке уметности у тоталитарним режимима. Мосусова је аутор великог броја музиколошких радова о српским и словенским композиторима у контексту европских развојних токова, а написала је и низ чланака за домаће и стране оперске и балетске енциклопедије. Учествовала је на многим научним скуповима у земљи и иностранству. Чланица је Удружења композитора Србије, Српског музиколошког друштва, Друштва Леош Јаначек и Друштва Фердинанд Гонсет (Швајцарска), Удружења истраживача историје игре (САД) и CID-UNESCO (Француска-Грчка).

**Nadežda Mosusova**, musicologist and composer, was born in Subotica (Serbia/Yugoslavia) on August 4th, 1928. She started studying Composition in the class of Prof. Predrag Milošević at the Music Academy in Belgrade in 1948, graduating in 1953 with orchestral work *Symphonic Prelude*. Her musical opus contains songs and chamber works. When still a student, she was invited by Petar Konjović, composer and professor of the Academy, who was also founder and head of the Institute of Musicology, to work in the Institute as a bursar who will help setting

in order the manuscripts of Serbian composers. She also assisted Konjović with preparing his works for publishing. Her interest in musicology arose directly from studying his music. Before she started to work in the Institute of Musicology in 1959, she had taught theoretical subjects in the music school Stanković. She defended in 1970 her thesis *Influence of folklore elements on the structure of romanticism in Serbian music* at the University of Ljubljana. Until her retirement in 1994 Mosusova was a regular associate of the Institute and was promoted to all positions up to research fellow. She parallelly taught Music History at the Faculty of Music (1977–1993) and Analysis of Ballet Music at the Faculty of Dramatic Arts in Belgrade (1982/83). The fields of her musicological research include music in Serbia and other Slavonic countries (focused on musical nationalism), opera and ballet of the 19th and 20th centuries, impact of Russian emigration on music and theatre in Europe, both Americas and Australia as well as position of music in totalitarian states. She has participated in many theatrical and musicological congresses at home and abroad, and is member of societies such as Union of Serbian Composers, Serbian Musicological Society (Serbia), Society Ferdinand Gonseth (Switzerland), Society of Dance History Scholars (USA) and CID-UNESCO (France-Greece).

## БИБЛИОГРАФИЈА РАДОВА НАДЕЖДЕ МОСУСОВЕ О МУЗИЧКОЈ СЦЕНИ – избор

*Najnovije delo Petra Konjovića - opera „Otadžbina”*, Zvuk, 58, Beograd 1963, 367–373. Објављено такође у *Pro musica*, 120, децембар 1983 (ур. Ђура Јакшић), 14-16, под насловом „*Отаџбина*” *Петра Коњовића*.

„*Ohridska legenda*” *Stevana Hristića*, Zvuk, 66, Beograd 1966, 96–115.

*Petar Konjović na sceni beogradske Opere*, Scena, glavni urednik Josip Kulundžić, godina IV-knjiga II-broj 6, novembar-decembar 1968, Novi Sad, 622–636.

*Opernwerke Petar Konjović im Lichte von Janáček's dramatischer Prinzipien und der Sprechgesangtheorie*, Colloquium „Musik und Wort”, Brno, 1969. *Musikwissenschaftliche Colloquien der Internationalen Musikfestspiele in Brno*, Band 4, Ed. Rudolf Pečman, Internationales Musikfestival, Brno 1973, 259–261.

*The Position of Music Theatre and Concert Life in Contemporary Yugoslav Culture*, in: *Institutionen des Musiklebens in Europa, Konzertwesen und Musiktheater*, Bericht über die Arbeitstagung der Europäischen Regional-Gruppe des Internationalen Musikrats, veranstaltet vom Österreichischen Musikrat, Wien, Dezember 1978. Hrsgb. Irmgard Bontinck und János Breuer. Eine Veröffentlichung des Instituts für Musiksoziologie und musikpädagogische Forschung (Leiter: Kurt Blaukopf). Hochschule für Musik und darstellende Kunst Wien. Döbbling, Wien-München 1979, 61-65.

*Operski opus Stanojla Rajičića*, Muzikološki zbornik, XII/2, Ed. Andrej Rijavec, Oddelek za muzikologijo Filozoficke fakultete, Ljubljana 1981, 85–100.

*The Staging of Film and Television Opera*, SIBMAS, Beograd 1982, 58–61.

*Drame Ivana Cankara na operskoj sceni*, у: *Slovenska opera v evropskem okviru: ob njeni 200-letnici*. (Simpozij 20–21. X 1982.) Ur. Dragotin Cvetko i Danilo Pokorn. Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Znanstvenoraziskovalni center – Muzikološki institut, Ljubljana 1982, 143-152.

*Influence of Stage Design on Music Drama*, in: *Performing Arts Resources*, Ed. by Ginnie Cocuzza and Barbara Naomi Cohen-Stratynner, Vol. Eight, New York 1983, 49–54.

*Serbische Musik zwischen „Jenufa” und „Totenhaus”*, Colloquium Dvořák Janáček and their Time, Brno 1984, Ed by Rudolf Pečman, Česká hudebni společnost, Brno 1985, 133-137.

*The documentary Value of Theatrical Collections for Staging Classical and/or Historical Plays by Yugoslav Authors*, *Proceedings of the 16<sup>th</sup>*

- International SIBMAS Congress*, London 9-13 September 1985, Published by the International Association of Libraries and Museums of the Performing Arts (SIBMAS), London 1986, 81–84.
- Stravinsky's "Petrouchka": from Street Entertainments to Diaghilev's Seasons*, *Maske und Kothurn*, Heft 1–2, Wien – Köln 1987, 151–157.
- The Heritage of Ballet Russe in Yugoslavia between two World Wars*, Proceedings of the Eleventh Annual Conference of the Society of Dance History Scholars in North Carolina School of the Arts (Winston-Salem, February 12-14, 1988), Fokus: The Ballet Russe. Published by SDHS, Riverside 1988, 111–120.
- Интерпретација народне песме у оперској музици*, у: *Аспекти интерпретације*, реферати са научног скупа одржаног 22. и 23. IV 1988, одг. ур. Мирјана Веселиновић, Удружење композитора Србије – Факултет музичке уметности, Београд 1989, 105–111.
- Стилска оријентација Петра Коњовића*, у: *Животи и дело Петра Коњовића*, зборник радова са научног скупа одржаног од 25. до 27. октобра 1983, поводом 100-годишњице композиторовог рођења, ур. академик Д. Стефановић, САНУ (Посебна издања, књ. XLIII, Одељење ликовне и музичке уметности, књ. 2), Београд 1989, 39–44.
- „Охридска легенда” *Стевана Христића (Féerie, folklore et Fin-de-siècle)*, у: *Фолклор и његова уметничка транспозиција*, реферати са научног скупа одржаног од 24–26. октобра 1989. године у Београду, одг. ур. Властимир Перичић, Факултет музичке уметности, Београд 1989, 289–301. Објављено и на енглеском: „*The Legend of Ochrid*” by *Stevan Hristić (Féerie, folklore et Fin-de-siècle)*, *Folklor and Its Artistic Transposition*, Eds D. Dević V. Peričić and M. Veselić, Faculty of Music, Belgrade 1990, 161–172.
- Izvori inspiracije „Ohridske legende” Stevana Hristića*, *Muzikološki zbornik*, XXV, Ed. Andrej Rijavec, *Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete*, Ljubljana 1989, 67–79.
- Die serbische Musikszene in Vergangenheit und Gegenwart*, *Balcanica*, XX, Београд 1989, 159–167.
- Место Стевана Христића у југословенској и европској музици*, у: *Животи и дело Стевана Христића*, зборник радова са научног скупа одржаног 19. и 20. новембра 1985, поводом 100-годишњице композиторовог рођења, ур. академик Д. Стефановић, САНУ (Научни скупови, књ. LV, Одељење ликовне и музичке уметности, књ. 3), Београд 1991, 1–7.
- Russian Emigration: Tradition and Avantgarde*, in: *Russische Avantgarde. Musikavantgarde im Osten Europas*, Dokumentation – Kongressbericht. Ed. by Roswitha Sperber & Dr. Detlef Gojowy, Kulturinstitut Komponistinnen heute e. V., Heidelberg 1992, 172–182.

- Ideja jugoslovenstva i Poličeva „Majka Jugovića”, y: Slovenska glasba v preteklosti in sedanjosti, zbornik predavanj (Slovenski glasbeni dnevi: Ljubljana – Kostanjevica 12–16. aprila 1988), ur. P. Kuret, „Kres”, Ljubljana 1992, 233-238.*
- American Dance Abroad: A View From Yugoslavia, in: American Dance Abroad. Influence of the United States Experience. Proceeding of the Society of Dance History Scholars, Fifteenth Annual Conference, University of California, Riverside CA, 14-15 February 1992, 123–132.*
- Петар Коњовић, y: 100 најзнаменијих Срба, прир. Звонимир Костић, одг. ур. Предраг Јеремић, „Принцип” – „Ш-Јупублик”, Београд – Нови Сад 1993, 524–528.*
- Стеван Христић, y: 100 најзнаменијих Срба, прир. Звонимир Костић, одг. ур. Предраг Јеремић, „Принцип” – „Ш-Јупублик”, Београд – Нови Сад 1993, 535-538.*
- “Christ recrucified” by Nikos Kazantsakis and Bohuslav Martinů, Colloquium “Bohuslav Martinů: His Pupils, Friends and Contemporaries”, Brno 1990, Ed. Petr Macek, Masarykova Univerzita, Brno 1993, 116–119.*
- Оперска и балетска „пушјујућа позоришта” између два светска рата и Београдска опера, y: Пушјујуће позоришне дружине у Срба до 1944. године, зборник радова, гл. и одг. ур. З. Т. Јовановић, Музеј позоришне уметности Србије – Позоришни музеј Војводине, Београд – Нови Сад 1993, 159-165.*
- „Симонида” Милутина Бојића, Јосипа Кулунџића и Станојла Рајићића, Pro musica 150, Београд 1993, 11–12.*
- Stanojlo Rajčić, „Simonida”, Pipers Encyclopädie des Musiktheaters, Oper-Operette-Musical-Ballet, Hrsgb von Carl Dahlhaus und dem Forschungsinstitut des Universitaet Bayreuth under Leitung von Sieghart Doering, Band 5: Werke Piccinni – Spontini, Piper, München – Zürich 1994, 153–154.*
- Руска уметничка емиграција и музичко позориште у Југославији између два светска рата, y: Руска емиграција у српској култури XX века, зборник радова, књ. II, прир. М. Сибиновић, М Межински и А. Арсењев, гл. и одг. ур. М. Сибиновић, Филолошки факултет, Београд 1994, 139–149.*
- Николај Римски-Корсаков на сцени Народног позоришта у Београду. Поводом 150-годишњице композиторовог рођења и 125-годишњице Народног позоришта, Pro musica, 154-155, 1995, 10–11.*
- The Importance of Collecting the Russian Emigration Theatrical Material in View of the Influence the emigres exerted on the World Art and Culture, in: Collecting and Recording the Performing Arts: Why and How? International Association of Libraries and Museums of the Performing Arts, 20-th International SIBMAS Congress – Antwerp 4–7 September 1994, Antwerp 1996, 57–59.*

- „Zlatni petao” na beogradskoj sceni (sećanja Anatolija Žukovskog), Orchestra, 1, Beograd 1995, 22.
- Koreografska ostvarenja Leonida Mjasina na beogradskoj sceni, Orchestra, 2, 1995, 16–17.
- Baleti Kurta Josa između dva svetska rata u Beogradu, Orchestra. 4, Beograd 1996, 18–19.
- Boris Knjazev u Beogradu: jedna propuštena prilika, Orchestra, 6, Beograd 1997, 16–17.
- „Pjeretin veo” na sceni Narodnog pozorišta, Orchestra, 7, Beograd 1997, 16–17.
- Игор Стравински (1882–1971) и Петар Коњовић (1883–1970): сећање на један неостварен сусрет, Зборник Матице српске за сценске уметности и музику, 26/27, Нови Сад 2000, 149–153.
- Od pesme ka operi i od opere ka pesmi, Zbornik radova Trećeg pedagoškog foruma, ur. V. Milanković, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd 2001, 56–64.
- Гођољев театар ајсурда на музичкој сцени, у: Opera od obreda do umetničke forme, zbornik tekstova, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd 2001, 173–183.
- Дело Браиловских и српска међуратна сцена у огледалу критике, гл. и одг. уредник Мелита Милин, Музикологија, 3, Београд 2003, 81–113.
- Mr. B – Sto godina od rođenja koreografa, igrača i pedagoga Žorža Balanšina (1904-1983), Orchestra, 28, Beograd 2004, 6-8.
- Фестивал игре у Монте Карлу (Monaco Dance Forum) 14-18. децембра 2004, Музикологија 5, Београд 2005, 437-443. Објављено под насловом Analogija umetnosti igre i misaonog rafinmana (Monaco Dance Forum 14-18 decembar 2004)) у: Orchestra, 32/33/34, Beograd 2005, 6-8.
- Symbolism and Theatre of Masques: The Deathly Carnival of ‘La belle époque’, Музикологија, 5, Београд 2005, 85–99.
- Преписка између Петра Коњовића (1883-1970) и Здењека Халабале (1899-1962), Музикологија, 2, Београд 2002; 57-105. Преписка укључује 24 писма. Преводилац са чешког Александра Томашевић.
- Die Korrespondenz zwischen Petar Konjović (1883-1970) und Zdenek Chalabala (1899-1962). Das Schicksal der Oper “Koštana” in: Musikgeschichte der Mittel- und Osteuropa, Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Universität Leipzig, Heft 10, hrsgb. von Helmut Loos und Eberhard Möller, Gudrun Schröder Verlag, Leipzig 2005, 190-198 (рад укључује 25 писама (од којих 23 нова у односу на Музикологију бр. 2), преведених са чешког и српског на

- немачки (Александра Томашевић и Барбара Визингер), на сајту Музиколошког института у Лајпцигу. Објављено такође на немачком (без писама) in: *Music and Society in Eastern Europe No 2*, Ed. Jelena Milojković-Djurić. Charles Schlacks Publisher, Idillwild, USA 2007, 41-53.
- Композитори у Србији и балети данашњеџ тренутка: Из историје српског балета, у: Историја и мистерија музике: у частџ Роксанде Пејовић, Факултет музичке уметности, Београд 2006, 191–196.*
- Стваралаштво Јосиџа Славенског и његова сценска музика за Пановићеву драму „Печалбари”, у: Јосиџ Славенски и његово доба, зборник са научног скупа поводом 50 година од композиторова смрти (Београд, 8–11. новембар 2005. године), ур. М. Живковић, СОКОЈ-Миџ – Факултет музичке уметности – Музиколошки институт САНУ, Београд 2006, 169–181.*
- Видех проџасти свеџа (...enden sah ich die Welt), у: Вагнеров сџис „Опера и драма” данас, зборник радова са научног скупа одржаног у Матици српској 4. и 5. децембра 2004. године, гл. и одг. ур. Соџа Маринковић, Матица српска, Нови Сад 2006, 51–58.*
- The Dancing World in some Parts of Europe during World War 2, у: 20<sup>th</sup> World Congress on Dance Research CID – UNESCO “Promotion of Diversity”, Аџина, 25–29. октџобар 2006, DVD, 2006.*
- Iovanka Biegoievic, Serbian Ballerina – Star of the International Stages, у: 21<sup>th</sup> World Congress on Dance Research CID – UNESCO “Dancers without Frontiers”, Аџина 5–9. септџембар 2007, DVD, 2007.*
- Јединице (избор) за *Лексикон оперџа*, гл. уредник Гордан Драговић, редакциџа Ана Матовић и Владимир Јовановић, Универзитет уметности, Београд 2008 (лат.): М. Глинка, *Живоџи за цара* (194-197), А. Рубинштајн, *Демон* (326-329), М. Мусоргски, *Борис Годунов* (358-363), *Ваџар у Сорочинцима* (369-371), Н. Римски-Корсаков, *Сњегурочка* (404-407), *Моџарџи и Салијери* (411-412), *Царева невестџа* (413-415), *Бајка о Цару Салџану* (416-418), *Легџнда о невидљивом Граду Киџежу и девојци Феџронији* (419-422), И. Стравински, *Мавра* (552-554), П. Коњовић, *Коџџана* (569- 573), К. Орф, *Мудрица* (624-627), Д. Шостакович, *Нос* (688-690), Р. Шчедрин, *Мртџве душе* (774-777), А. Шнитке, *Живоџи с игуџиџом* (790-793), Е. Кустурица, *Време Циџана-Les temps des Gitans* (814-817).
- Комедиџа дел арџте у музичкосценском оџусу Миховила Лоџара, у: Allegretto giocoso – стџваралачки оџус Миховила Лоџара, ур. Роксанда Пејовић, Факултет музичке уметности, Београд 2008, 30–35.*
- “The Legend of Ochrid” and “Zorba the Greek”: The Popularity of Ethnic Ballets in Serbia and Elsewhere, in: Musical Folklore as a Vehicle? (in English). Ed. Mirjana Veselinović-Hofman, Signature–Faculty of Music, Belgrade 2008, 99–109. Published also in Music and Society in*

- Eastern Europe No 3, Ed. Jelena Milojković-Djurić. Charles Schlacks Publisher, Idillwild, USA 2008, 15-23.
- „Кнез од Зетне” Петра Коњовића. Поводом 125. годишњице композиционог рођења, Музикологија, 8, Београд 2008, 151–165.
- Peter Iljich Tchaikowsky's Work on the Serbian Ballet Stage between the Two World Wars*, in: *22nd World Congress on Dance Research*, CID–UNESCO, Athens, July 2–6, 2008, DVD 2008.
- Oskar Nedbal, die Südslawen und die russischen Jugoslawen. 135 Jahre von der Geburt des Komponisten. *Musicologica Brunensia*. Jiřímu Vysloužilovi k 85. narozeninam. Ed. Petr Macek, Masarykova Univerzita, Brno, No 44/ 2009/ 1-2, 107-111.
- Музичка кријтика, цензура и политика у београдском Народном позоришту 1944–1951*, у: Стана Ђурић-Клајн и српска музикологија, поводом стогодишњице рођења Стане Ђурић-Клајн (1908-1986), ур. Мирјана Веселиновић-Хофман и Мелита Милин, Музиколошко друштво Србије, „Сигнатуре”, Београд 2010, 35–47.
- Belgrad zwischen den beiden Weltkriegen und in der Kriegszeit als Ballet- und Tanztheaterstadt* in: *Musik-Stadt. Traditionen und Perspektiven urbaner Musikkulturen*. Band 1. Traditionen städtischer Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa, Bericht über den XIV Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung vom 28. September bis 3. Oktober 2008 am Institut für Musikwissenschaft der Universität Leipzig, hrsg. von Helmut Loos, Gudrun Schröder Verlag, Leipzig 2011, 374-384.
- Модерна игра у Србији. Поводом стотридесетогодишњице рођења Маге Магазиновић и стогодишњице њене школе*, у: *Играј, играј, играј*, Зборник радова Четрнаестог педагошког форума сценских уметности, одржаног децембра 2011. године у Београду. Ур. др Милена Петровић, Факултет музичке уметности, Београд 2012, 7-19.
- Giuseppe Verdi among the Serbs: Slav Soul and Italian Blood*, in: *Verdi Reception*, Lorenzo Frassá and Michela Niccolai eds, Brepols Publishers, Turnhout 2013, 79-98.
- Vanka the Housekeeper by Nikolay Tcherepnin and Lady Macbeth by Dmitry Shostakovich: Contemporary Russian Opera in Interwar Belgrade* in: *Russian Émigré Culture: Conservatism or Evolution?* Edited by Christoph Flamm, Henry Keazor and Roland Marti, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, UK 2013, 245-255.



## ИНДЕКС ИМЕНА

- Абот, Џорџ (Abbott) 73, 79  
Акимфијева, Тајјана (Акимфиева) 50  
Албини, Срећко 14  
Алексејев-Станиславски, породица  
(Алексеев-Станиславский) 45  
Амвросије (Амвросий), 57  
Андерсон, Јелизавета (Anderson) 43, 72  
Андрејев, Александар (Андреев) 15,  
59, 66  
Албини, Срећко 14  
Аранђеловић, Нада 31  
Арбатски, Јуриј (Арбатский) 77  
Армсхајмер (Armsheimer) 52  
Арсеновић, Теодора-Тода 65  
Арсенџев, Алексеј (Арсенев) 55фн,  
57фн, 58фн, 60, 67фн, 116фн.  
Архипова, Надежда (Архипова) 26  
Арцибушева, Марија (Арцибушева) 43  
Бабић, Богдан 33  
Бабић, Милица 20, 28, 30, 80, 81  
Базил, Василиј де (Basil) 25, 28, 48, 49  
Бајић, Исидор 14  
Бакочевић, Радмила 34  
Баланшин, Жорџ (Баланчин) 48, 50  
Баларева, Агапија (Баларева) 51  
Балијев, Никита (Балиев) 58  
Баљузек, Владимир (Баллюзек) 15, 66  
Бандур, Јован 101  
Барановић, Крешимир 9, 22, 23, 29,  
31, 32, 33, 35, 47, 52, 53, 80, 90,  
100, 101, 102, 108, 110  
Барањиков, Андреј (Баранников) 26  
Баронов, породица (Baronov) 42  
Баронова, Ирина (Baronova) 50  
Барток, Бела (Bartók) 40  
Бекефи, Јулија (Бекефи) 43  
Беклин, Арнолд (Böcklin) 63  
Белова, Валентина (Белова) 43  
Беложански, Сташа 20, 27, 80  
Берберова, Нина (Берберова) 72  
Берлин, Јан (Börlin) 42  
Берлиоз, Хектор (Berlioz) 28, 50  
Бешевић, Стеван 66  
Бизе, Жорџ (Bizet) 86, 87  
Бијелић, Јован 20, 65, 78, 80  
Бингулац, Петар 22  
Бинички, Станислав 12, 66, 79  
Бјегојевић, Јованка 34  
Блодек, Вилем 12  
Блум, Рене (Blum) 48, 49  
Бобић, Љубинка 63  
Богих, Витомир 62фн.  
Бологовска, Марија (Бологовская) 78  
Бородин, Александар (Бородин) 30,  
80, 82  
Бошковић, Наташа 28, 45, 46фн, 51, 52  
Бошњаковић, Љубомир 19, 90  
Браиловски, Леонид (Браиловский)  
19, 20, 26, 45, 64, 65, 66, 79, 80  
Браиловска, Римена-Рима  
(Браиловская) 19, 20, 26, 45, 64  
Брезовшек, Иван 22, 80  
Бритн, Бенџамин (Britten) 117  
Бручи, Рудолф 35  
Бугариновић, Меланија 21, 34  
Булгаков, Михаил (Булгаков) 56, 71,  
74, 75, 76, 77, 80  
Бурмејстер, Владимир (Бурмейстер) 103  
Бутаков, Алексеј (Бутаков) 116  
Вагапова, Наталија (Вагапова) 55  
Вагнер, Рихард (Wagner) 12, 19  
Вајс, Јелена 31  
Васиљев, Фјодор (Васиљев) 8, 23,  
41, 45, 48, 51, 52, 53, 67, 79  
Васиљева, Ирина (Васиљева) 28  
Васиљева, Јања (Васиљева) 50, 113  
Вафијадис, Серџ (Vaphiadis) 33  
Вебер, Карл Марија (Weber) 12, 53  
Ведрал, Вацлав 13  
Вера, Марија 63  
Вербицки, Ананије (Вербицкий) 20,  
45, 79, 80  
Верди, Ђузепе (Verdi) 21, 25, 61, 79,  
80, 82  
Верешчагин, Александар (Вереща-  
гин) 64

- Вермељ, Самуил (Вермель) 72  
 Веснић, Радослав 62фн.  
 Вије, Шарлота 70  
 Викински, Александар (Викинский) 60фн.  
 Вилзак, Анатољ (Вильтзак) 41, 53  
 Вилке, Шарлота (Wilke) 47  
 Вилкенс, Фридрих (Wilckens) 53  
 Винавер, Станислав 70  
 Витолинш, Јанис (Vitoliņš) 54  
 Војновић, Иво 9, 79, 121, 122, 125  
 Волф-Ферари, Ермано (Wolf-Ferrari) 66, 80, 82  
 Вујић, Јоаким 11  
 Вучковић, Војислав 30  
 Вушковић, Марко 85  
 Гавела, Бранко (Gavella) 22  
 Геземан, Герхард (Gesemann) 87  
 Гете, Јохан Волфганг (Goethe) 28, 91, 119  
 Гинић, Димитрије 62фн, 64  
 Глазунов, Александар (Глазунов) 23, 45, 46, 48, 53, 103  
 Глиер, Рајнхолд (Глиэр) 53  
 Глигорић, Велибор 77  
 Глигоријевић, Јован 34  
 Глинка, Михаил (Глинка) 30, 91  
 Глишић, Мира 80  
 Глук, Кристоф Вилхелм (Gluck) 53  
 Гњесин, Михаил (Гнесин) 64  
 Гогољ, Николај (Гоголь) 57, 64, 71  
 Гођевац, Велизар 28  
 Големинов, Марин (Goleminov) 50  
 Гончаров, Иван (Гончаров) 27  
 Гончарова, Наталија (Гончарова) 27, 49  
 Гордина, Јелена (Гордина) 51  
 Гориц-Павелић, Мерцедес (Goritz-Pavelić) 53  
 Гостушки, Драгутин 34  
 Готовац, Јаков 18, 52, 53, 90, 94, 101, 102  
 Грбић-Торес, Олга 30  
 Гребеншчиков, Олег (Гребенщиков) 69  
 Грејем, Марта (Graham) 72  
 Гресеров-Головин, Пјотр (Грессеров-Головин) 45  
 Греч, Вера (Греч) 77  
 Грим, Јакоб и Вилхелм (Grimm) 119  
 Гришина, Нина 103  
 Грољ, Милан 66  
 Грчић, Јован 17фн.  
 Грунт, Ксенија (Грундт) 50, 69, 71  
 Груодис, Јузас (Gruodis) 48  
 Грољ, Милан 16, 66  
 Грчић, Јован 17, 91  
 Гуно, Шарл (Gounod) 12, 53, 65, 66фн, 80, 82, 91  
 Давидов, Владимир (Давыдов) 58, 59, 59фн, 67, 82  
 Данкан, Елизабета (Duncan) 47  
 Данкан, Исадора (Duncan) 107  
 Данон, Оскар 30, 31, 33, 94  
 Дварионас, Балис (Dvarionas) 48  
 Дебиси, Клод (Debussy) 70, 71, 85  
 Дејкарханова, Тамара (Дејкарханова) 59  
 Деларова, Евгенија (Деларова) 46  
 Денић, Миомир 28, 33  
 Денинг, Џорџ (Dunning) 73, 79  
 Деспић, Дејан 85, 8фн.  
 Дежелић, Берислав 81  
 Дима, Александар (Dumas) 79  
 Дјагиљев, Сергеј (Дягилев) 7, 20, 23, 27, 28, 30, 39, 40, 41, 42, 44, 45, 46, 48, 51, 54, 107  
 Добриновић, Петар 15, 64  
 Добужински, Мстислав (Добужинский) 49фн.  
 Доријан, Ана 81  
 Дотлић, Лука 55, 77  
 Доубек, Хуго 13  
 Дохнањи, Ернст фон (Dohnányi) 50, 68, 70, 72, 80, 82  
 Драговић, Вук 75  
 Драгутиновић, Бранко 11  
 Драгутиновић, Владета 62фн.  
 Дуван-Торцов, Исак (Дуван-Торцов) 44  
 Душан, цар (Душан Сильный) 119, 122  
 Ђикић, Осман 84

- Бунђенац, Злата 93  
 Ђурић, Остоја 55  
 Ђурић-Клајн, Стана 33  
 Ђурковић, Никола 11  
 Ерић, Зоран 34  
 Ејзенштејн, Сергеј (Ейзенштейн), 69  
 Ертл, Рудолф 21, 27  
 Загородњук, Владимир (Загороднюк)  
 20, 30, 45, 65, 79, 80, 81  
 Зајц, Иван 18, 53, 90  
 Зацкој, Михаил (Зацкой) 18, 59  
 Зверев, Николај (Зверев) 41, 48, 49фн,  
 51  
 Златовић, Александар 34  
 Жак-Далкроз, Емил (Jaques-Dalcroze)  
 99, 107  
 Жедрински, Владимир (Жедринский)  
 20, 24, 45, 46фн, 49фн, 64, 67, 74,  
 77, 79, 80, 109  
 Жереа, Хилда (Jereá) 104фн  
 Живановић, Даница 81  
 Живковић, Миленко 19, 22, 24, 93  
 Живојиновић, Велимир 62фн, 73  
 Жуковски, Анатолиј (Жуковский)  
 8, 9, 25, 25фн, 27, 28, 47, 49, 50, 52,  
 67, 77, 79, 100, 101, 102, 107, 108,  
 110, 112, 113, 114, 115, 116, 117  
 Ибзен, Хенрик (Ibsen) 61  
 Иванцов, Иван (Иванцов) 43  
 Иго, Виктор (Hugo) 67, 79  
 Илић, Војислав 13, 81  
 Илић, Драгутин 13  
 Илић, Ивана 87фн.  
 Исаиловић, Миливоје 60, 62фн.  
 Исајев, Николај (Исаев), 64  
 Исаченко, Клавдија (Исааченко) 22,  
 47, 66фн, 108  
 Јаворски, Болеслав (Яворский), 60  
 Јаворски, Николај (Яворский) 69  
 Јаначек, Леош (Janáček) 21фн, 91, 93  
 Јанковић, Даница 9, 111  
 Јанковић, Драгомир 84  
 Јанковић, Љубица 9, 111  
 Јанковић, Станоје 21  
 Јевреинов Николај (Евреинов) 61, 79  
 Јенко, Даворин 12, 13, 20, 90  
 Јесењин, Сергеј (Есенин) 74  
 Јовановић, Божана 34  
 Јовановић, Лазар  
 Јовановић, Милорад-Миле 22, 27, 30  
 Јоксимовић, Божидар 13  
 Јовановић, Рашко 94  
 Јос, Курт (Joos) 30, 47, 72  
 Јосиф, Енрико 34  
 Југ Богдан 111, 119, 124  
 Југовићи, браћа 119, 120, 121, 124  
 Јурењев, Георгиј (Юренев) 62  
 Јуријева, Марија (Юрјева) 43  
 Јускевич, Игор (Юскевич) 50  
 Јуткевич, Сергеј (Юткевич) 69, 70  
 Калиманчић, Вукосава 85, 90  
 Калнинш, Јанис (Kalniņš) 48, 54  
 Карађорђевић, краљ Александар I 75  
 Кандински, Василиј (Кандинский) 60  
 Карали, Вера (Каралли) 41, 42, 48, 60, 51  
 Карадић, Вук 119, 123, 124  
 Карсавина, Тамара (Карсавина) 40,  
 41, 44, 47, 51  
 Катајев, Валентин (Катаев) 71, 74, 79, 80  
 Кезер, Бланка 22  
 Кирбос, Макс 97, 98, 99  
 Кирсанова, Нина (Кирсанова) 8, 23,  
 24, 25, 27, 28, 28фн, 30, 31, 34, 35,  
 45, 46, 47, 49, 50, 51, 52, 98, 99, 100,  
 101, 102, 104, 106, 107, 108, 111,  
 112, 113, 114, 115, 117  
 Кленау, Paul von (Kleenau) 52  
 Книтл, Здењек (Knittl) 62фн.  
 Књазев, Борис (Князев) 8, 52, 60фн.  
 Козловска, Јелена (Козловская) 43  
 Конен, Алиса (Коонен) 72  
 Коњовић, Јован 77  
 Коњовић, Петар 7, 8, 9, 13, 16фн, 17,  
 17фн, 18, 19, 21, 21фн, 31, 32, 33,  
 83–95, 100, 101, 102, 109, 122,  
 123, 124, 125  
 Коржинска, Марија (Коржинская) 50  
 Корбе, Јелена (Корбе) 80  
 Костић, Вера 98, 99  
 Костић, Душан 35

- Костић, Лаза 86, 91  
 Кох, Исидор 81  
 Коџић, Мирјана  
 Књазев, Борис (Князев) 23, 24, 44,  
 46, 51  
 Кратина, Валерија (Кратина) 47, 108  
 Кригер, Викторина (Кригер) 44  
 Кромелинк, Фернан (Crommelynck) 71  
 Крстић, Петар 15, 18, 19, 66, 70, 80,  
 82, 86, 90  
 Крчмар, Весна 81  
 Кузњецова, Марија (Кузнецова) 41, 51  
 Кулунџић, Јосип 22, 27, 33, 62фн.  
 Кушнарџева, Ирина (Кушнарџева) 50  
 Кшесинска, Матилда (Кшесинская)  
 45, 46  
 Лабан, Рудолф (Laban) 47, 108  
 Лазар, кнез (княз Лазарь) 119, 120, 122  
 Лазаревић, Жарко 15  
 Левитов, Александар (Левитов) 51  
 Легат, Николај (Легат) 46  
 Леманис, Оскар (Lemanis) 48, 54  
 Лешић, Јосип 55, 67  
 Лили, Жан-Батист (Lully) 65фн, 79, 81  
 Лист, Франц (Liszt) 31  
 Лифар, Сергеј (Лифарь) 29, 49  
 Лишин, Давид (Лишин) 24  
 Логар, Миховил 19, 31, 32, 34  
 Лорен, Екатерина (Лорен) 44  
 Лотка, Фран (Lhotka) 27, 47, 52, 53,  
 90, 102, 110  
 Лучезарска, Евгенија (Лучезарская) 46  
 Лучезарска, Ирина (Лучезарская) 46  
 Љадов, Анатолиј (Лядов) 30  
 Лотка Калински, Иво (Lhotka-Kalin-  
 ski) 32  
 Магазиновић, Мага 9, 15, 47, 87, 99,  
 100, 107, 108, 109, 111, 113  
 Мајаковски, Владимир  
 (Маяковский) 74  
 Македонски, Георги 98, 99  
 Максимовић, Стеван 81  
 Мандукић, Смиљана 30  
 Манојловић, Коста 17, 28  
 Манојловић, Тодор 80  
 Манолов, Христо (Манолов) 50  
 Марџе, Ролф де (de Maré) 42  
 Маренић, Владимир 34, 81  
 Маријашец, Евгеније (Марьяшец)  
 18, 59, 62  
 Маринковић, Александар 13, 34  
 Маринковић, Јосиф  
 Марјановић, Петар 55  
 Марко, краљевић 111, 119  
 Марковић, Олга 81  
 Марковић, Бранко 34  
 Масалитинов, Николај (Масалити-  
 нов) 44  
 Масае, Виктор (Massé) 12  
 Масне, Жил (Massenet) 21  
 Матачић, Ловро 22, 67, 69, 79  
 Мединш, Јанис (Mediš) 48  
 Мезетова, Анита 21  
 Меил, Етјен (Méhul) 17 фн.  
 Мејерхолд, Всеволод (Мейерхолд)  
 57, 58, 61, 63, 64, 66фн, 68, 70, 71,  
 72, 77, 82  
 Менделсон, Феликс (Mendelssohn)  
 67, 79  
 Мериме, Проспер (Merimé) 87  
 Месијан, Оливје (Messiaen) 123  
 Метерлинк, Морис (Maeterlink) 77,  
 78, 82  
 Мештровић, Иван 121  
 Мијо, Дариус (Milhaud) 123  
 Миладиновић, Дејан 33  
 Миладиновић, Душан 33  
 Миладиновић, Милица 34  
 Милановић, Олга 55, 65  
 Милекер, Карл (Millöcker) 12  
 Милин, Мелита 51  
 Милица, кнегиња 121  
 Милојевић, Милоје 15, 16, 17, 18, 20,  
 22, 33, 69, 72, 73, 91  
 Милош, Аурел (Miloss) 46  
 Милошевић, Мата 69  
 Милошевић, Предраг 22, 27  
 Митић, Никола 34  
 Михаиловић, Аритон 101  
 Мишковић, Милорад 31

- Мјасин, Леонид (Мясин) 24, 25, 28,  
 46, 48, 50  
 Млакар, Пиа 24, 47, 49, 52, 53, 97, 98,  
 99, 102, 103, 108, 110, 114  
 Млакар, Пино 24, 47, 49, 52, 97, 98,  
 99, 102, 103, 108, 110, 114  
 Мокрањац, Стеван 13, 90, 112  
 Молијер, Жан-Батист Покелен  
 (Molière) 28, 34, 55, 61, 63, 64, 65,  
 66, 67, 71, 78, 79, 81, 82  
 Морфеси, Јуриј (Морфеси) 79  
 Моцарт Волфганг Амадеус (Mozart)  
 12, 17фн, 25, 27, 28  
 Мусоргски, Модест (Мусоргский)  
 21, 91, 94  
 Надворник, Емил 62фн.  
 Настасијевић, Светомир 19, 27, 35,  
 47, 52, 90, 102, 111  
 Недбал, Оскар (Nedbal) 23, 49, 52, 53  
 Нелидов, Владимир (Нелидов) 9,  
 60, 61, 63, 64, 65, 78, 79, 121, 122  
 Немчинова, Вера (Немчинова) 41, 48  
 Нижинска, Бронислава (Нижин-  
 ская) 41, 43, 48, 109  
 Нижинска, Ромола (Нижинская) 43  
 Нижински, Васлав (Нижинский) 43  
 Никитина, Алиса (Никитина) 51  
 Николај, Ото (Nicolai) 20  
 Николић, Атанасије 11  
 Николска, Јелисавета (Никольская)  
 23, 49, 51, 52, 102, 111  
 Новак, Вићеслав (Novák) 53  
 Новогна, Јармила (Novotná) 26фн.  
 Нужес, Жан (Nougès) 63фн.  
 Нури-Хацић, Бахрија 21  
 Нушић, Бранислав 13, 61, 66, 67, 79,  
 84, 102  
 Обилић, Милош 111, 119  
 Обреновић, кнез Милош 11  
 Обреновић, Александар, краљ 86  
 Обреновић, краљица Драга, 86  
 Обухов, Алексеј (Обухов) 41, 48  
 Одак, Крсто 18, 90  
 Олењина, Марина (Оленина) 30, 45,  
 50, 81, 97, 99, 102  
 Олон, Макс де (Ollone, d') 52  
 Орлова, Олга (Орлова) 43  
 Островски, Александар  
 (Островский) 56, 61, 77  
 Отрин, Ико 98, 99  
 Офенбах, Жак (Offenbach) 12, 61, 66  
 Офросимов, Јуриј (Офросимов) 67  
 Павлов, Поликарп (Павлов) 77  
 Павлова, Ана (Павлова) 41, 42, 44,  
 45, 46, 47, 107, 109  
 Павловић, Мирка 103, 101фн, 103, 105  
 Павловски, Феофан (Павловский)  
 19, 20, 26, 61, 62, 62фн, 66  
 Панајев, Михаил (Панаев) 50  
 Пановић, Антон 101, 111  
 Папандопуло, Борис 53, 101  
 Парлић, Димитрије 31, 98, 99, 102,  
 104, 105, 114, 117  
 Парма, Виктор 13  
 Пауновић, Миленко 19  
 Петипа, Мариус (Петипа) 47, 49фн.  
 Петровић, Вељко 91, 93  
 Петровић, Верослава 81  
 Петровић, Драги 21  
 Петровић, Емил, 69фн  
 Петровић, Љубинко 13  
 Петровић, Петар 80  
 Пилипенко, Лидија 34, 105  
 Пинтеровић, Евгенија 21  
 Писаревић, Јованка 65  
 Писаревић, Светозар 14  
 Пјановски, Мјечислав-Михаил  
 (Pianowski) 23, 41, 51, 52, 54  
 Плаут, Тит Макције (Plautus) 28  
 Плущис, Харијс (Plutis) 46  
 Подгајецки-Чабров, Александар  
 (Подгаецкий-Чабров) 72  
 Покорни, Драгутин 85, 86  
 Полич, Мирко 22, 122  
 Полонска, Тамара (Полонская) 50  
 Пољакова, Ада (Полякова) 66  
 Пољакова, Јелена (Полякова) 8, 22,  
 23, 28, 31, 41, 45, 46, 47, 50, 51, 52,  
 107, 108  
 Попов, Борис (Попов) 100

- Попова, Лиза (Попова) 22  
 Поповић, Владета 21, 77  
 Поповић, Јован Стерија 11  
 Пордес, Алфред 20, 22, 47, 52, 90,  
 102, 111, 116  
 Предић, Милан 16, 30, 31  
 Прелић, Аница 28  
 Преображенска, Олга  
 (Преображенская,  
 Preobrajenska) 45, 46, 50  
 Прокофјев, Сергеј (Прокофьев) 31,  
 47, 53  
 Пуњи, Чезаре (Pugni) 53, 54  
 Пучини, Ђакомо (Puccini) 72  
 Пушкин, Александар (Пушкин) 91, 119  
 Равел, Морис (Ravel) 28, 112  
 Радић, Душан 9, 34, 122, 123, 124, 125  
 Радошевић, Ана 30, 31, 33, 97, 98, 102  
 Рајичић, Станојло 30, 32, 34, 35  
 Рајнхарт, Макс (Reinhardt) 47, 99  
 Ракитин-Јоњин, Јуриј (Ракитин-  
 Ионин) 8, 18, 27, 30, 52, 55–82,  
 101фн, 102  
 Рахмањин, Сергеј (Рахманинов) 76  
 Ребиков, Владимир (Ребиков) 94  
 Редел, Ана (Редель) 43  
 Ризнић, Драгомир 79  
 Римски-Корсаков, Николај  
 (Римский-Корсаков) 22, 24, 103  
 Ристић, Душан 34  
 Ристић, Милан 30  
 Ристић, Милош 28, 50, 51, 52  
 Рјабушинска, Татјана  
 (Рябушинская) 50  
 Роден, Огист (Rodin) 64  
 Розицки, Лудомир (Rozicki) 49  
 Роговска, Ксенија (Роговская) 22,  
 24, 60, 65  
 Роје, Ана 46, 53  
 Романов, Борис (Романов) 24, 28,  
 41, 42, 44, 51, 52, 112  
 Романовски, Антон (Romanowski)  
 23, 24, 42, 46, 50, 51, 52  
 Росини, Ђоакино (Rossini) 12, 28  
 Ростан, Едмон (Rostand) 78  
 Руњанин, Борислав 50, 51  
 Сабљић, Младен 33  
 Савин, Ристо 45  
 Савић, Жарко 14, 15, 17, 32  
 Сакс, Милан (Sachs)  
 Саливен, Артур (Sullivan) 12  
 Сањина, Мира 30  
 Сапунов, Николај (Сапунов) 63  
 Сарамандић, Живан 34  
 Сахаров, Александар и Клотилда  
 (Сахаров) 47  
 Сац, Илија 63  
 Световски, Михаило 62  
 Свечинска, Антонина (Свечинская)  
 60, 65  
 Секулић, Исидора 91, 92, 93  
 Сергејев, Николај (Сергеев) 41, 47,  
 48, 51, 53  
 Сибелиус, Јан (Sibelius) 52, 53, 54  
 Сифниос, Душанка 34  
 Скерлић, Јован 88  
 Скригин, Георгиј (Скригин) 30  
 Славенска, Миа 46  
 Славенски, Јосип 28, 101, 111, 115  
 Слатин, Илија (Слатин) 22, 80  
 Сметана, Беджих (Smetana) 12  
 Смирнова, Јелена (Смирнова)  
 Смокварски, Глигор 117  
 Спалва, Рита (Spalva) 51  
 Спасић, Драга 15, 83, 91  
 Спесивцева, Олга (Спесивцева) 40, 51  
 Србиновић, Младен 121  
 Србуљ, Јован 67, 79  
 Сремац, Стеван 13  
 Стајић, Митке 85  
 Станиславски, Константин  
 (Станиславский) 21, 57, 58, 59,  
 63, 66, 74, 82  
 Станковић, Борисав 15, 83, 84, 85,  
 86, 87, 90, 91, 92, 101  
 Станојевић, Илија (Чича) 15, 64  
 Старц, Драго  
 Степанов, Владимир (Степанов) 48  
 Стефановић, Ивана 34  
 Стефановић, Павле 22, 25фн.

- Стојановић, Милка 34  
 Стојановић, Петар 19  
 Стојковић, Боривоје 55  
 Стокић, Жанка 64  
 Стравински, Игор (Стравинский) 23, 47, 53, 72, 94, 114фн.  
 Стрешњев, Сергеј (Стрешнев) 45  
 Строчи, Маја (Strozzi) 83, 84, 85, 86  
 Ступица, Бојан 77  
 Судејкин, Сергеј (Судейкин) 63  
 Супе, Франц фон (Supré) 12  
 Таиров, Александар (Таиров) 70, 71, 72  
 Теодоракис, Микис (Theodorakis) 8, 115  
 Тихомиров, Владимир (Тихомиров) 53  
 Тодосић, Зорка 15  
 Толстој, Лав (Толстой) 78, 79  
 Томашевић, Катарина 94  
 Топорковић, Владимир 81  
 Трифковић, Коста 35  
 Трифуновић, Витомир 9, 122, 123, 124, 125  
 Трнинић, Душан 34  
 Туљакова, Марија (Тулякова) 45, 108  
 Туманова, Тамара (Туманова) 50  
 Тургенељ, Иван (Тургенев) 58  
 Турински, Војислав 18  
 Турлаков, Слободан 91, 92, 93, 94  
 Урбан, Јован 14  
 Фаља, Мануел де (Falla) 47  
 Фјодорова-Фокина, Александра (Фёдорова-Фокина) 41, 48, 51, 53  
 Фителберг, Грегор (Fittelberg) 47  
 Фокин, Михаил (Фокин) 23, 24, 40, 41, 42, 43, 45, 47, 49, 50, 51, 53, 107  
 Фокина, Вера (Фокина) 41, 42, 46, 48, 51  
 Фортунато-Шолц, Александар (Фортунато-Шольц) 8, 23, 27, 46, 51, 52, 79, 99, 100, 101, 108, 109, 110, 114, 115, 117  
 Фроман, Валентин (Фроман) 43, 53  
 Фроман, Максимилијан (Фроман) 23, 41, 43, 44, 45, 46фн, 50, 51, 52, 107, 108  
 Фроман, Маргарита (Фроман) 8, 23, 27, 31, 41, 43, 44, 45, 46, 47, 49, 50, 51, 52, 53, 60фн, 71, 97, 98, 99, 100, 101, 103, 106, 108, 109, 110, 114, 116  
 Фроман, Павел (Фроман) 20, 43, 80  
 Фроман, Олга (Фроман) 43, 108  
 Халабала, Здењек (Chalabala) 92, 93  
 Хармош, Оскар (Harmoš) 46, 53, 97, 98, 102, 103  
 Хартман, Томас-Фома (Гартман) 60  
 Хауптман, Герхарт (Hauptmann) 77фн  
 Хаџић, Милош 77  
 Хаце, Јосип (Hatze) 18, 90  
 Хејбалова, Валерија (Hejbalová) 34  
 Хејлок, Џон (Haylok) 114  
 Херцигоња, Никола 32  
 Хеџел, Ерих (Hetzl) 22, 27, 62фн, 77  
 Хичкок, Алфред (Hitchcock)  
 Хљустин, Иван (Хлюстын) 47  
 Холотков, Павле (Холодков) 60, 60фн.  
 Хорват, Фрањо 97, 98, 99, 103  
 Хофман, Ернст Теодор Амадеус (Hoffmann) 70  
 Христић, Зоран 34, 79, 80  
 Христић, Стеван 7, 8, 9, 15, 17, 18, 22–25, 27, 31, 33, 35, 36, 47, 52, 65, 67, 78, 79, 80, 90, 92, 97–106, 108, 110, 112, 114, 115  
 Цајић, Радмила 30  
 Цанкар, Иван 19  
 Цвејић, Бисерка 34  
 Цвејић, Жарко 21  
 Цвејић, Никола 21, 27  
 Цијук, Султана 14  
 Црњански, Милош 67, 92  
 Чајковски, Пјотр (Чайковский) 22, 23, 24, 30, 45, 46фн, 48, 53, 80, 81, 82, 91, 99  
 Чангаловић, Мирослав 34  
 Чекић, Милутин 15, 29, 67  
 Черепњин, Николај (Черепнин) 47, 52, 61, 73, 73фн, 80, 82

- Чехов, Антон (Чехов) 55, 56, 58, 78, 79, 81  
Чичинадзе, Алексеј 103  
Чолић, Драгутин 22  
Чолић, Милан 75фн.  
Шаљапин, Фјодор (Шаляпин) 76  
Шантић, Јелена 34  
Шарпантје, Гистав (Charpentier) 21фн.  
Шарпантје, Марк Антоан (Charpentier) 65  
Шафранек-Кавић, Лујо 18, 53, 90  
Шекспир, Вилијам (Shakespeare) 59, 61, 56, 79  
Шенберг, Арнолд (Schönberg) 40  
Шербан, Миленко 81  
Шербан, Софија 81  
Шимановски, Карол (Szymanowski) 49, 94, 111  
Ширила, Божидар 53  
Шлезингер, Јосиф 11  
Шматкова, Олга (Шматкова) 46  
Шницлер, Артур (Schnitzler) 68, 70, 72, 82  
Шолар, Људмила (Шоллар) 41  
Шопен, Фредерик (Chopin) 47  
Шостакович, Дмитриј (Шостакович) 22  
Шрам, Фридрих (Schramm) 33  
Штраус, Рихард (Strauss) 11, 22, 24, 31, 49  
Шукуљевић, Ксенија 28фн, 110фн.  
Шурев, Ангел 33





CIP – Каталогизација у публикацији  
Народна библиотека Србије, Београд

792.5/.8(497.11)

782(497.11)

012 Мосусова Н.

МОСУСОВА, Надежда, 1928-

Српски музички театар : историјски фрагменти / Надежда Мосусова. – Београд : Музиколошки институт САНУ, 2013 (Београд : Colorgrafix). – 152 стр. : фотогр. ; 24 cm

Радови на срп., енгл. и рус. језику. – Тираж 300. – Стр. 7-9: Предговор / Мелита Милин. – Биографија Надежде Мосусове: стр. 137-138. – Напомене и библиографске референце уз текст. – Резимеи на срп. и енгл. језику. –Библиографија радова Надежде Мосусове о српској музичкој сцени: стр. 139-144. –Регистар.

ISBN 978-86-80639-12-3

а) Народно позориште (Београд) б) Балет – Србија с) Опера – Србија

COBISS.SR-ID 203420428

Музиколошки институт САНУ, у жељи да обележи 85-годишњицу живота своје дугогодишње (1959–1993) угледне сараднице др Надежде Мосусове, приредио је за објављивање, као посебну публикацију, један репрезентативан избор њених текстова, појединачно већ објављиваних на научним скуповима или у другим штампаним медијима. (...)

Овакав избор је репрезентативан јер се бави, директно или посредно, нашим стваралаштвом (Коштана, Охридска легенда, Косовски еп и дела на њему заснована) и културним простором, а при том тај простор, стицајем историјских околности, укључује и бројне руске оперске и балетске уметнике, за чије улоге и утицаје ауторка има, разумљиво, посебан интерес и афинитет, као и ауторитативну обавештеност. (...)

Из рецензије академика  
*Децана Деспића*



9 788680 163912 31 >